

DANİMARKA SİNEMASINDA BİR AUTEUR: THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI ÜZERİNE BİR BAKIŞ

Buket AKDEMİR DİLEK
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
buketdilek@aydin.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-7809-2935>

Geliş tarihi / Received: 08.09.2020

Kabul tarihi / Accepted: 28.12.2020

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v07i1001

ÖZ

Cahiers du Cinema dergisi tarafından ilk olarak ortaya atılan ve ilerleyen dönemlerde kuramsallaştırılan auteur kavramı yönetmenin iç dünyası üzerine odaklanır. Filmde asıl ön plana çıkan kişinin yönetmen olduğu düşüncesinin hâkim olduğu bu kuram, yönetmeni filmlerdeki yaratıcı olarak başrole yerleştirir. Auteur kurama bağlı olarak auteur eleştiri yöntemi, yönetmenin auteur olup olmadığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Danimarkalı yönetmen Thomas Vinterberg sineması üzerine yapılan bu çalışmada, auteur eleştiri yöntemi kullanılarak yönetmenin auteur yönetmen olup olmadığının cevabı aranmıştır. Örneklem alanı olarak yönetmenin uzun metrajlı çektiği sinema filmleri incelenmiştir. Auteur kuram bağlamında auteur eleştiride dikkat edilmesi gereken özellikler makalenin tamamında incelenmiştir. Bu kapsamda, yönetmene auteur sıfatını yükleyen özellikler filmler aracılığı ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Yönetmenin filmleri izlenip incelenerek filmlerinde kullandığı ortak motifler, kavramlar ve temalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın tamamında, Danimarka sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Thomas Vinterberg'in auteur sıfatı içinde nerede durduğuna bakılmıştır. Yönetmenin sineması üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Danimarka Sineması, Thomas Vinterberg, İskandinav Sineması, Nordic Sinema, Auteur Eleştiri*

Atıf	Akdemir D. (2021). DANİMARKA SİNEMASINDA BİR AUTEUR: THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI ÜZERİNE BİR BAKIŞ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 7 (1), 1-28
-------------	--

AN AUTEUR IN DANISH CINEMA: A LOOK AT THE CINEMA OF THOMAS VINTERBERG

ABSTRACT

The auteur theory which has been put forward by the Cahiers du Cinema magazine and then theorized later focuses on the director's inner world. According to this theory the director comes into prominence and thought to be the creative leader of a movie. In line with this theory, the auteur criticism method focuses on the director to determine whether he/she is an auteur. This work focuses on the cinema of Danish director Thomas Vinterberg to find out whether he is an auteur director. His long feature films are taken as samples for this examination. The important elements of the auteur criticism method are referred and in this context, the features that make Vinterberg tried to be determined. By closely examining his films, common motifs, concepts and themes tried to be found. Where he stands in the concept of auteur director tried to be determined in the whole of this work and his works are generally evaluated.

Keywords: *Danish cinema, Thomas Vinterberg, Scandinavian Cinema, Nordic Cinema, Auteur Criticism*

GİRİŞ

“Danimarka Sinemasında Bir Auteur: Thomas Vinterberg Sineması Üzerine Bir Bakış” adlı bu çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemi kısaca; çeşitli veri toplama teknikleri doğrultusunda ulaşılan verilerin önceden kabul edilmiş temalara göre özetlenen ve yorumlanan analiz yöntemi olarak tanımlanır. Bu yöntemin temel amacı literatür taraması ile elde edilen bulguları okuyucuya özetleyip yorumlayarak sunmaktır (Özdemir, 2010: 336). Çalışmanın kavramsal çerçevesini “auteur” kuramı ve kavramı oluşturmuştur. Thomas Vinterberg’in auteur olup olmadığını aydınlatmak üzerine yapılan bu çalışmada Danimarka sineması üzerinde de dulumuş bu doğrultuda yönetmenin sinemasını daha anlaşılır kılmak amaçlanmıştır.

1950’lerin sonu 1960’ların başlangıcında auterizm olarak adlandırılan kavram, sinema eleştirisi ve teorisinde önemli bir yere geldi. Auteurist film eleştirisi, II. Dünya Savaşı sonrasında Andre Bazin’in çevresindeki bir grup eleştirmen kuşağın tavrı ile ortaya çıktı (Özden, 2004: 126). Kuramının başlangıcını, Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema*’da yazan bir grup genç eleştirmenin yazıları oluşturur (Butler, 2011: 39). Fransa’da işgal zamanında yasaklı olan ABD yapı-

mı filmler işgal sonrasında ülkede gösterildi, sinemacıların yararlanabilecekleri sine-club akımı ve Sinematek gösterimi ile Fransa'daki sinemanın gelişmesi sağlandı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 67). Bu film gösterimleri ile Amerikan filmlerini izleme imkânı bulan sinemacılar ve eleştirmenler yönetmenlerin üretimleri hakkında bilgi edindi. Paris'te birçok sinema kulübünün olması, eskiden çekilen ve yeni çekilmiş olan filmlerin tekrar tekrar izlemesini sağladı. İşgal sonrası gelişen imkânlar ile Fransız eleştirmenlerin farklı film izleme imkânı bulmaları onlara yeni bakış açıları sağladı.

Sinemacı gençler, izledikleri Amerikan filmleri arasında karşılaştırma yaparak filmlere daha derin bakma imkânı buldular. Yapılan karşılaştırmalar ile yönetmenler arasında farklılıklar eleştirmenlerin dikkatlerini çekti. Eleştirmenler ve sinemacılar, Hollywood'un sert ticari stüdyo sistemi içinde, bazı yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım dili oluşturduğunu keşfetti. *Cahiers du Cinema* dergisi altındaki eleştirmenler, auteur kelimesi altında sinemayı inceledi (Esen, 2013: 37). Dergideki eleştirmenler auteur kavramını, stüdyo sistemi içerisinde ticari baskılara rağmen çekilen filmde “damga vuran kişi” olarak tanımladı ve bu kişinin yönetmen olduğunu söyledi (Butler, 2011: 40). Auteur yaklaşım, “yaratıcı yönetmen” kavramı üzerinden filmin yönetmen ile bağdaştırılarak incelenmesi gerektiğini savunur (Kabadayı, 2013: 109). Auteur film eleştirisi, bir film üretilirken o filmde en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme imzasını atan kişinin yönetmen olduğunu söyler. Auteur eleştirinin amacı bunu ortaya çıkarmaktır (Özden, 2004: 126). Yönetmeni “filmin yazarı” olarak nitelendirir. “Filmin yazarı” filmi yazan yani film üretiminin bütün aşamalarında söz sahibi olan kişidir (Kabadayı, 2013: 109,110). Bu kıstaslara bağlı olarak tanımlanan Auteur yönetmene en uygun örnek Orson Welles'dir. Yönetmen çektiği filmler ile bu kuramın önemli temsilcilerinden biridir. *Citizen Kane* (Yurttaş Kane-1941), *The Lady From Shanghai* (Şangaylı Kadın-1947), *Le Procés* (Dava-1962) filmleri izlenip incelendiğinde yönetmenin çekim tarzı, kendine has anlatım dili, kullandığı açılar ve çerçevedeki alan derinlikleri ile filmlerine imzasını atar.

Cahiers du Cinema eleştirmenleri tarafından ortaya atılan kavramı Andrew Sarris kuramsallaştırdı. Dergi eleştirmenleri tarafından ortaya atılan auteurerist görüş, Sarris'in çevirisi ile ADB'ye auteur olarak ulaştı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 67). Sarris, 1962 yılında çıkarttığı “*Notes On The Auteur Theory*” adlı makalesinde Avrupa sanat sineması yerine Hollywood sinemasını çalışmaya değer gördü ve bakışını o yöne çevirdi (Butler, 2011: 41). Sarris, yönetmeni filmin merkezine yerleştirdi, yıldız oyuncunun, yapımcının ve senaristin öne çıkarılması görüşüne karşı çıktı (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 68). Auteur kuram üzerine düşünen bir diğer önemli kişi Peter Wollen'dir. Auteur yapısalcılığı üzerinde çalışan eleştirmen, izleyici tarafından inşa edilen yönetmen kimliğinin konumunu,

yapısalcı ya da göstergebilimsel kuram aracılığıyla somutlaştırdı (Butler, 2011: 42). Sarris'in bu eleştiriyi kuramsallaştırması ile akademi için bu bakış sinemada farklı bir çerçeve oluşturulmasını sağladı. Wollen ise kuramsallaştırılan auteur kavramına semiotik bakışı ekleyerek daha gerçekçi bir çerçeveye soktu.

Truffaut yazmış olduğu makalesinde, iyi yönetmenlerin ürettikleri filmlerde biçim ve içerik olarak benzerlikler olduğunu, yönetmenlerin belirli bir sinemasal vizyona sahip olduğunu belirtir (Kabadayı, 2013: 110). "Ateurist eleştirinin amacı öncelikle belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmde filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapılan, temaları, biçimsel kaygıların ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini çözümlenektir." (Özden, 2004: 128). Ateurist film eleştirmenleri, yönetmenlerin filmlerindeki ortak temayı, tekrarlanan motifleri, benzerlik gösteren öğeleri bulmayı amaçlar (Biryıldız, 2013: 46). Bu amaçla; "Filmlerdeki temel karakteristik özellikler nelerdir?, Ortak temalar, biçimsel özellikler nelerdir?" sorularını sorarak yönetmenin kişiliğinin filmlerde nasıl yansıtıldığına filmleri inceleyerek bakılır (A. Deniz Morva Kablamacı, 2011: 71). Bu noktada eleştirmen Pauline Kael, auteur eleştirideki yönetmenin kişiliği üzerindeki vurguya karşı çıkar. Film eleştirisini yönetmenin kişiliği üzerinden yaparak herhangi bir yargıda bulunmayı, yönetmenin kişiliğini temel ölçüt kabul ederek film eleştirisi yapmayı bağınazlık olarak nitelendirir (Özden, 2004: 130). Andrew Sarris, auteur yönetmeni belirlemek için üç değer ölçüsü öne sürdü ve eleştirmenlerin bu noktaları incelemesi gerektiğini belirtti. Bunlar; yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığının incelenmesi, yönetmenin görülebilen ve seçilebilen bir karaktere sahip olup olmadığının incelenmesi ve filmin "iç anlamı" olup olmadığının tespit edilmesidir (Esen, 2013: 41). Sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının yönetmen üzerinde etkisi olduğu düşünülse dahi, auteur kimliğe erişen yönetmenler bu endüstriyel yapı içerisinde filmlerine kendi imzalarını atmayı başarmıştır (Özden, 2004:127). Hollywood sineması gibi ticari kaygıların ön planda olduğu ve star anlayışına dayalı sistemi benimsemiş bir sektörde auteurist tarz yönetmenin sektöre karşı duruşudur. Endüstri çarkı içinde üreticinin kendine has anlatma biçimini ortaya koyuşu ve kendini ön plana çıkarmasıdır.

Auteurist eleştiri, kuramsal bir çerçeve oluşturmaktan ziyade auteurist tavra sahip eleştirmenlerin, belirli yönetmenlerin filmlerini çözümleyerek ortaya çıkarttıkları modellere dayanan yöntembilimdir (Özden, 2004: 134). Esra Biryıldız'ın Örneklerle Türk Film Eleştirisi kitabında yer alan Ateurist yaklaşımla bir yönetmen incelenirken, belirli soruların cevaplanması gerektiği belirtir. Bu sorular beş madde içerisinde sıralanır (Biryıldız, 2013: 147,148);

1. Auteur'un hayatı ile seçtiği temalar arasında bir ilişki var mı?

2. Auteur filmlerinde aynı ekip oyuncularla mı çalışmayı tercih ediyor?
3. Auteur ile yapılmış söyleşiler, biyografik ve otobiyografik malzeme mevcut mu?
4. Auteur, hep aynı temaları ve aynı biçimi mi kullanıyor? Auteur belli çekimleri ve teknikleri mi tercih ediyor?
5. İncelediğimiz filmlerde damgasını vuran Auteure özgü kişisel özellikler nelerdir?

Çalışmada, auteur film eleştirisi kuramı bağlamında Thomas Vinterberg sinemasında bu soruların cevapları aranmaya çalışıldı. Yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı filmler bu çalışmanın örneklemini oluşturdu.

DANİMARKA SİNEMASININ KISA TARİHİ

Bireylerin yaşadığı coğrafyalardaki farklılıklar kültürler farklılıkları doğurur. Her ülke hatta her bölgenin kendine has kültürel özellikleri vardır. Sinemayı bireyden ve toplumdaki bağımsız düşünemeyiz. Sinemada tıpkı kültür gibi bölgeden bölgeye, ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Her coğrafyanın kendine has bir anlatım tarzı vardır. Örneğin; genel olarak Avrupa sanat sineması daha birey odaklı ve biçimsel kaygılarla filmler üretirken, Hollywood sineması endüstri odaklı ticari kaygılarla genel seyirci kitlesine hitap eden filmler üretir. Üretim bölgesini daha Kuzeye doğru çektüğümüzde İskandinav ülkelerinin sineması diğer ülkelere göre farklılık gösterir.

İskandinav sineması ya da Nordic Sinema Kuzey Avrupa coğrafyasını içine almaktadır. 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Finlandiya, İsveç'in işgali altındaydı. Norveç, 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Danimarka boyunduruğu altında kaldı. 1814'te, Danimarka ve İsveç arasında imzalanan anlaşma ile Norveç, 19. yüzyılın sonunda İsviçre'nin egemenliğine girdi. İzlanda ise 1944 yılına kadar Danimarka hâkimiyetinde kaldı (Teksoy, 2005: 57). Kuzey Avrupa ülkeleri, uzun yıllar boyunca birbirleri ile etkileşim halindeydi. Bu coğrafyada yaşayan ülkelerin, kültür ve tarihlerinin iç içe geçmesiyle ortak özellikleri doğurdu.

İskandinav coğrafyasında yer alan ülkelere biri olan Danimarka'nın sinema geçmişi, sinematograf cihazının icadından kısa bir süre sonra başladı. Danimarka sineması, sessiz dönem (1896-1930), klasik sinema kültürü (1930-1960), 1960 sonrası modern film kültürü dönemi ve 1990 uluslararası atılım dönemi olarak belirli dönemlere ayrılır (Hjort & Bondebjerg, The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema, , 2001: 8). Hem sanat hem de endüstri ola-

rak Danimarka sinemasının tarihi değişken bir ritme sahipti.

Danimarka'da kayıt altına alınan en eski film gösterimi 7 Haziran 1896 yılında Kopenhag'daki Raadhusplacen binasında yapıldı. Vilhelm Pacht, Lumier Kardeşlerin icadı olan sinematografi kurdu ve ilk filmi gösterimini yapan kişi oldu (Smith G. N., 2008: 185). İlk öykülü film olan *Henrettrlsen* (İdam), 1903 yılında Peter Elfirt'in tarafından çekildi. 17 Eylül 1904'te ilk sürekli film gösterim salonu açıldı. 1906 yılında, Danimarka sinemasının endüstriyel anlamdaki önemli adımı olan Nordisk Film Kompagni Ole Olsen tarafından kuruldu. 1910 yılına gelindiğinde Nordisk Film, Pathe'den sonra dünyanın en büyük ikinci film yapım şirketi oldu. Olsen'in ilk filmleri arasında *Björnen lös* (Ayı Avı, 1906) ve *Lövejagten* (Aslan Avı, 1908) adlı iki belgesel yer alır. İlk film 91, ikinci filmin 259 kopya sattı. Nordisk daha sonra kurmaca filme yöneldi, hemen her türde film üretimine devam etti (Teksoy, 2005: 57,58). Şirketin asıl işi uluslararası pazarda yapılan satışlara dayanıyordu. Üretim sadece küçük bir kısmı iç pazara gitmişti. Danimarka'nın büyük film şirketlerinden ilki olan Nordisk, 1910-1911 yıllarında çok markalı filmlerin üretimini yeniden düzenledi. 1912 yılına gelindiğinde Nordisk için en önemli pazar Almanya oldu. 1912-1913 yılında ise şirket için en önemli ihracat pazarı Rusya oldu (Thorsen, 2012: 149-159). 1906'a kurulan bu stüdyo, günümüzde çalışmasını devam ettiren dünyanın en eski stüdyosudur (Smith G. N., 2008: 185). Danimarka'daki ilk film gösteriminin sinematograf cihazının gösteriminden kısa bir süre sonra olması ülkenin yeni sanatlara ve heyecanlara açık bir yapıda olduğunu gösterir. İlk gösterimin ardından hemen film üretimine geçmeleri ve devamında Nordisk Film Kompagni'yi kurmaları endüstrileşme anlamında ne kadar ciddi adımlar attığını kanıtlar. Sinemada endüstrileşme dendiğinde ilk akla gelen Hollywood olmasına rağmen İskandinav sineması içerisinde yer alan Danimarka'nın bu atılıma daha önce başlaması geleceğin önemli sanat dallarından biri olacak sinemaya ülkenin ne kadar önem verdiğini gösterir.

Danimarka sinemasının ilk dönemlerinde çevrilen öykülü filmler, Viggo Larsen tarafından yönetilip Axel Sorensen tarafından görüntülendi. 1903-1910 tarihleri arasında çekilen 248 filmin 242'si Nordisk film şirketi tarafından çekildi. 1909 yılında, Danimarka'da Biorama, Fotoraman, 1910 yılında Kinografen adlı farklı şirketler kuruldu (Smith G. N., 2008: 186,187). 1909 yılında Melies'nin sinema anlayışından etkilenen Danimarkalı sinemacılar, *Heksen og Cyclisten* (Büyücü Kadın ve Bisikletli) filminde sinema hilelerini kullandı. Danimarka sinemasının ilk dönemlerdeki dönüm noktası, Urban Gad tarafından yönetilen *Afgrunden* (Uçurum, 1910) filmidir. Bu filmde Asta Nielsen'in kıyafeti, bakışları, vücudu kadının cinsel temsilini perdeye getirmiş, adeta vamp kadının bir örneği olmuştur (Teksoy, 2005: 57,58). Sinemanın ilk yıllarında öykülü film tarzında yüzlerce film üreten Danimarka kısa sürede endüstriyel bir sektör haline geldi.

1910 yılında çekilen *Den hvide slavehandel (Beyaz Köle Ticareti)* filmi, İskandinav ülkeleri dâhil bütün dünyada öykülü sinema için büyük bir dönüm noktası oldu. Bu film, sansasyonel film adı verilen yeni bir türün yolunu açtı. Sansasyonel drama geçişle birlikte ışıklandırma, kamera konumlandırılması ve set tasarımı da yeni tekniklerin gelişmesi sağlandı. 1911 yılında, daha çok Danimarka sinemasına özgü güçlü efekt, açık ya da yarı açık kapılara veya pencerelere çevrilen mercekler ile yeni bir anlatım oluşturdu. Danimarkalı sinemacılar ilk dönemlerde filmlerindeki anlatısal dinamige çok dikkat etmedi. 1914 yılına kadar kaydırmalı çekimler, geri dönüşler ve yakın planlı çekimler oldukça az kullanıldı (Smith G. N., 2008: 188). Danimarka sineması ilk yıllarından itibaren film üretmenin yanında sinema sektörüne yenilikler getirerek dinamik bir yapıya sahip olmuştur. İçerik anlamında yeni arayışlara girmenin yanında teknik anlamda da yeni yöntemler geliştirmiş ve anlatıyı güçlendirmek için kamerayı ve kamera hareketlerini bilinçli bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Ülke sinemasının bu anlatım tarzı günümüzde dahi devam etmektedir. Güncel Danimarkalı yönetmenlerin filmlerine baktığımızda kaydırmalı çekimler ve yakın planlı çekimlerin az kullanıldığı görülür. Lars von Trier'in *Breaking Waves (Dalgaları Aşmak-1996)*, Susanne Bier'in *Brothers (Kardeşler-2004)* filmleri bu kullanımlara örnektir.

Danimarka sineması ilk dönemlerde, komşuları olan İskandinav ülkeleri üzerinde oldukça fazla etki bıraktı. İsveçli yönetmenlerden Mauritz Stiller ve Victor Sjöström'un ilk filmlerinde Danimarka sinemasının izleri bariz bir şekilde göze çarpar. Danimarka filmleri, İskandinav ülkeleri dışında devrim öncesi Rusya'da da yaygın bir şekilde dağıtıldı. Bunların yanında Nordisk şirketinin en karlı alıcısı 1917 yılına kadar Almanya oldu. Bu şekilde Danimarka sineması Almanya üzerinde oldukça büyük bir etkiye sahipti. Danimarka sinemasına özgü sansasyonel temalar, belirgin düzeyde dışavurumcu kamera teknikleri Joe May, Otto Rippert ve Firitz Lang gibi öncü Alman yönetmenlerin eserlerinde görüldü (Smith G. N., 2008: 189). Nordisk Film Kompagni'nin kısa süre içerisinde birçok film üretmesi ve ülke sinemasının adeta bir endüstri gibi işlemesi ile yurtdışına birçok film ihraç eden Danimarka filmlerinin gösterildiği ülkelerdeki sinema anlayışını yoğun şekilde etkilemiştir. Bu etki ile birlikte benzer bir sinema anlatımının ortaya çıkmıştır.

Danimarka sinemasının ilk yıllarında, sektörün en üstünde Dreyer yer aldı. Sinema eleştirmenleri tarafından sinema tarihi içerisinde, sinemanın en önemli yaratıcılarından biri olarak görülen ve biçimim ustası yasılan Dreyer, Danimarka sinemasının mihenk taşlarından biridir. Kariyerine gazetecilikle başlayan Drayer, daha sonra senaryo yazmaya başladı. İlk filmi *The President (Başkan, 1920)*'tan itibaren yakın yüz planlarına ve çok yakın ayrıntı planlara ağırlık verdi. Sanat hayatı boyunca sürekli üretken olan yönetmen, birçok film üretmesinin yanında

değindiği konular itibariyle Danimarka sinemasının en duyarlı yönetmenlerinden oldu (Teksoy, 2005: 181-184). Köklü bir geçmişe sahip olan Danimarka sinemasının en önemli mihenk taşlarının başında gelen Dreyer ülke sinemasını uluslararası camiada önemli yerlere taşıyan kişilerin başında gelmektedir.

I. Dünya Savaşı'nın ardında Danimarka sinemasında bir gerileme yaşandı. Bu dönemde Drayer tek başına kalarak film sektörünün dehası haline geldi. Drayer, ilerleyen yıllarda kariyerini Norveç, İsveç, Almanya ve Fransa'da sürdürmek zorunda kaldı. Dreyer'in Danimarka sinemasından uzaklaşması ile Danimarka sineması iyice içine kapandı. Son bir çaba olarak Nordisk film şirketi Dickens'ın birkaç romanını uyarlayarak sinemayı canlandırmaya çalıştı. 1921-1927 yılları arasında Carl Schenstron ve Harald Madsen'in yaptığı komediler dizisi, Nordisk film şirketinin Amerika'da dağıtımı yapılan son filmleri oldu. Bu sürenin sonunda Danimarka, büyük yapımcı ülkeler arasında ayrıldı (Smith G. N., 2008: 189). I. Dünya Savaşı'nın ardından sesli döneme geçen Danimarka sinemasında Amerika'dan dönen Benjamin Christensen'in çalışmaları da ön plana çıktı. Yönetmenin benimsediği yeni tarz sessiz sinema döneminde yakaladığı başarıya denk olamadı (Teksoy, 2005: 420).

Danimarka sinemasının altın yılları büyük ölçüde sessiz döneme denk gelir. Özellikle Olsen'in kurduğu Nordisk Film Kompagni'nin bu çağda sinemayı taşıdığı nokta oldukça önemlidir. I. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri ve sesin sinemaya girmesi ile ülke sinemasında gerileme yaşandı. Sesin olumsuz etkisinin nedeni; özellikle piyasası uluslararası pazar olan ülkede filmlerin Danca çekilmesiydi. Haliyle, Almanya ve Rusya'ya da büyük pazar payına sahip olan, ülke dil bariyerine takıldı. Dil engeline takılan ülke sinemasında hızlı bir şekilde gerileme yaşandığı açıkça görülür.

1930'lu yıllara gelindiğinde İskandinav sineması Dünya sineması içinde önemli bir yerde olamadı. Danimarka sineması, İskandinav ülkeleri arasında yılda ortalama 15 film üreterek bu listenin en sonunda yer aldı. Bu yıllarda Danimarka sinemasında önde gelen yönetmenler; Georg Schneevligt, Paul Henningsen, Benjamin Christensen, Lau Lauritzen, Andreas Sandberg ve aktris Bodil Ipsen'dir (Betton, 1990: 55,56).

Nazi Almanya'sının II. Dünya Savaşı boyunca Amerikan ve İngiliz filmlerini yasaklaması ile Danimarka sinemasında yerli film üretiminde sayısal bir artış yaşandı (Teksoy, 2005: 420). Film üretiminde artış yaşansa da savaş ve sesin etkisi ile Danimarka'nın uluslararası film endüstrisindeki lider rolü büyük zarar gördü (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 8). II. Dünya Savaşı ile birçok ülkede özellikle Avru-

pa'da film üretimi neredeyse durma noktasına geldi. Danimarka'nın duraklama döneminde çıkış yakalayan Avrupa sineması savaş ile birlikte gerilemeye başladı. Savaşın şiddetli ortamı film üretimine en büyük engellerden biriydi. Ayrıca Almanya ve Gobells örneğinde olduğu gibi, sinema filmlerinin bir ideolojik silaha dönüştürme fikrinin yükselişi ile Avrupa'daki film üretimi daha farklı bir çehreye büründü. Danimarka, savaşın şiddetinin çok yaşanmaması nedeniyle bu üretim açığını kullandığı ve savaş döneminde film üretiminde canlanmaya gittiği görülür.

Klasik sinema kültürü döneminde Danimarka sineması, ABD egemenliğindeki film endüstrisinde, küçük bir ulus tarafından üretilen küçük bir sinemaya indirildi. Bu yıllarda uluslararası pazara girmeyi başaran sadece birkaç Danimarka filmi oldu. 1940'lar ve 1950'lerde uluslararası bir ifade tarzıyla işaretlenmiş, estetik açıdan önemli filmler ve yönetmenler ortaya çıktı. Johan Jacobsen, Ole Palsbo, Bodil Ipsen, Erik Balling ve Gabriel Axel bu yönetmenler arasındadır (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 9). II. Dünya savaşı yılları ABD sinemasının da yükseliş yıllarıydı. Hollywood sinemasının adeta bir lokomotif gibi ardı ardına birçok film üretmesi ve bunun dış ülkelere pazarlanması ile dış pazarda söz sahibi olan birçok ülke sinemasının gerilemeye başlaması normaldir. Danimarka üretimde ve ihracattaki bu gerilemeyi anlatım ve estetik anlayışı geliştirerek hafifletmeye çalıştığı tespit edilmiştir.

1960 sonrasında bütün dünyada yaşanan televizyon- sinema mücadelesinin Danimarka'da görüldüğü yapılan literatür taramaları ile tespit edilmiştir. Tıpkı Türkiye ve birçok farklı ülkede olduğu gibi televizyon sinemaya rakip olarak gelen bir icat olmuştur. 1950 sonu 1960'ların başında her eve televizyonun girmesi ile birlikte daha ucuz bir eğlence aracı olarak televizyonun sinemaya nazaran tercih edildiği açıkça görülür. Modern kültür dönemi, televizyonun yarattığı rekabete dayanan Danimarka film kültürü krizi ile yeni dalga gerçekçiliği ve daha fazla sanatsal genişlik ile karakterize olan modern bir film kültürünün ortaya çıkması ile oluştu. 1964'teki yeni sinema yasası ile sinemadaki eğlence vergisi kaldırıldı. Filmler modern kültür bağlamında önemli bir sanat ve sanat biçimi olarak kabul edildi. 1964 yılında çıkartılan bu yeni yasa, Danimarka sinemasında modernliğin önünü açtı (Bondebjerg, 2016: 21). 1960'lar da ulusal bir film politikasını hedefleyen girişimlerde bulunuldu. 1970'lerin başında Danimarka filminin hayatta kalabilmesi için devlet desteğine bağlı olduğu düşüncesi doğdu. Bu düşünceler sonucunda 1972 yılında Danimarka Film Enstitüsü kuruldu (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 9). Bu dönemde konu seçimindeki titizliği ve özenli anlatımı ile Bille August'u, Danimarka sinemasının en önemli yaratıcılarından birisidir. Görüntü yönetmenliği

yaptıktan sonra yönetmenliğe başlayan August'un ilk filmi *Honningmane* (Balayı, 1978)'dir. Yönetmenin ülkesi dışında da ünlenmesini sağlayan ve En İyi Yabancı Film Oscar'ını alan filmi *Pelle Erobreren'dir* (Fatih Pelle, 1987) (Teksoy, 2005: 421).

1990'lardan önce Danimarka'nın sinema politikası, ulusal kültürel nosyonları savunan bir yerdedi. Uluslararası yönelim ve festival katılımının dışında bir politika izlendi (Bondebjerg, 2016: 19). 1990'lar uluslararası atılım dönemine, 1980'lerin sonuna doğru zemin hazırlandı. Devlet desteği, güçlü İskandinav ve Avrupa iş birliği ile Danimarka filmleri hem ulusal hem de uluslararası düzeyde güçlenmeyi başardı (Hjort & Bondebjerg, The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema, , 2001: 9). Danimarka sinemasının ulus ötesi dönüş olarak adlandırılabilir şeyin merkezi, Danimarkalı film profesyonelleri ve yabancı meslektaşları arasındaki çeşitli uluslararası iş birlikçi çabalara yansdı (Gren, 2016: 41). Bu durum, devlet desteği ile birlikte modern dönemde ülke sinemasının tekrardan yükselişe geçtiğini gösterir. Devletin desteğini alan birçok yönetmen ve sinemacı Danimarka sineması üzerine yeni biçimsel ve anlatımsal derlemeler yaparak farklı bir anlatım dili oluşturmaya çalışır. Bunu destekleyen örgütsel çalışma 1990'larda Yeni Danimarka Film Enstitüsünün kurulmasıdır.

1990'lı yıllarda İskandinav sineması, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından başlatılan Dogma 95 kuramı ile uluslararası ilgi odağı olmayı tekrardan sağladı. Yirmi birinci yüzyılın başında, İskandinav filmleri tekrar yurtiçinde ve yurtdışında başarılı oldu (Chaudhuri, 2007: 34). Literatür araştırmalarına bakıldığında 1990'lı yılların Danimarka sineması için bir uyanış yılı olduğu açıkça görülmektedir. Gerek örgütsel anlamda enstitülerin kurulması gerek devlet desteğinin daha da artması bu yükselişi teşvik etmiştir. Bu teşviklilerin ilk filizlenmesi Danimarka sineması içerisinde ortaya çıkan ve geliştirilen bir sinema kuramının oluşturulması ile perçinlendi.

1990'lı yıllarda Danimarka sinemasında olan yükselişlerden biri Dogma 95 kuramının Danimarkalı yönetmenlerce ortaya çıkartılmasıdır. Dogma 95 kuramı, 1995 ilkbaharında Lars von Trier ile Thomas Vinterberg'in öncülük yaptığı genç sinemacıların Kopenhag'da Dogma 95 adını verdikleri bir topluluk tarafından oluşturuldu (Teksoy, 2005: 877). Dogma 95, 1995 yılında, Paris'te sinemanın yüzüncü yılı ile alakalı düzenlenen panelde, Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in sahneye çıkıp Dogma 95 adını taşıyan manifestoyu okumasıyla sinema camiasına merhaba diyen bir kuramdır. Bu manifesto, illüzyon sineması olarak nitelendirilen ana akım sinemasına karşı çıkar. Kuram, yönetmenlerin yapay aksiyon ve yapay karakterlerden kaçınarak dramadaki gerçekliği ortaya çıkarmalıdır düşüncesi üzerinde durmaktadır (Topçu, 2013: 193).

1990'ların ikinci yarısından itibaren Dogma 95 hareketi, uluslararası ilginin Danimarka'ya yönelmesini sağladı. Bu akımın minimalist tavrı, amatör estetiği ve gerilla tarzı retorığı, dijital teknolojinin gelişimiyle kendi başına yap hareketi ile örtüşmüştür. Akımın bu karşı duruşu, bağımsız yönetmenler arasında oldukça büyük yankı uyandırdı (Badley, 2016: 138).

Manifestoda, Dogma 95 filmi çekenler için on maddelik kurallara yer alır. Bu kurallar şu şekildedir; kamera elde olmalı, film renkli olmalı, film 35mm formatında olmalı, dekor, aksesuar gibi mizansen için önemli unsurlar yasaklanmalı ve sadece çekim yapılacak yerdeki eşyalar kullanılmalı, cinayet gibi yapay aksiyonlar olmamalı, ses ve görüntü aynı anda alınmalı, yönetmenin ismi jenerikte yer almamalı (Topçu, 2013: 193). Bu kurallardan da anlaşıldığı üzere Dogma 95 kuramı yapay gerçekliklerden uzaklaşarak kurgusal bir metin üretmeyi amaçlar. Bu kuram özellikle yapay aksiyonların üst planda olduğu Hollywood sinemasına bir karşı duruştur. On maddelik kurallar ile kuram gerçekçi bir sinema anlayışı ortaya koymayı amaçlamıştır.

Dogma 95 kuramının amaçları birden fazladır. Bu amaçların toparlanmış hali; ön plana hazırlıklarına, astronomik bütçelere ve diğer şeylerin yanı sıra dikey entegrasyona, yıldız sistemine, teknoloji yoğun özelliğe dayanan pazarlama ve dağıtım stratejilerden oluşan baskın rejime karşı çıkmasıdır (Hjort, Small National Global Cinema The New Danish Cinema, 2005: 35).

İlk dogma filmi Thomas Vinterberg tarafından çekilen *Festen* filmidir (Teksoy, 2005: 878). Bu film, çocuk istismarı ve ebeveyn otoritesinin sorgulanması ile ilgili olan yoğun ve amansız bir dramadır. Yeni, spontane oyunculuk tarzı ve görsel estetik ile karakterizedir ve Vinterberg'in modern Dogme kıyafetinde Danimarkalı Bergman'dan biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Danimarka sineması ve Thomas Vinterberg üzerine yapılan bir bu çalışmada Vinterberg'in öncüsü olduğu Dogma 95 kuramından bahsetmek yönetmenin bakış açısını anlamak için önem teşkil etmektedir. Bu nedenle yönetmenin filmlerin analizine geçmeden kuram hakkında bilgilendirme yapmak analiz açısından önem arz etmektedir.

THOMAS VİNTERBERG SİNEMASI

Thomas Vinterberg, 19 Mayıs 1969'da Danimarka'nın başkenti Kopenhag'da doğdu (URL-1).R Yönetmenin geleneksek olmayan bir aile çevresinde büyüdüğünü yönetmen ile yapılan röportajlarda görmek mümkündür. Yapılan röportajda ayrıca ilk film projesine 16 yaşında başladığını söyler. Yönetmen, geçmişte sinemanın yanında müzikle de oldukça fazla ilgilendi. Fakat yoluna sinema ile

devam etti. Vinterberg, yakın bir arkadaşıyla birlikte 1990 yılında 45 dakikalık *Sneblind* filminin senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptı. Film, 30 kişilik ekiple birlikte çekti. Thomas Vinterberg, 1993 yılında National Film School of Denmark (Danimarka Ulusal Film Okulu)'dan mezun oldu (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001, s. 269). Mezuniyet filmi *Last Round (Sidste omgang-1993)* ve devamında çektiği *Drengen der gik baglæns (The Boy Who Walked Backwards-1993)* kısa filmi ile hem Danimarka'da hem de yurtdışında sayısız ödül kazandı (Det Danske Filminstitut (URL-2). Danimarka yeni dalgası altındaki genç yönetmenler arasında en yetenekli kişi olarak kabul edilen Vinterberg'in ilk uzun metrajlı filmi olan *De største helte* (1996), Amerikan sinemacılarından örnek alınarak çekildi (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001: 269).

1995 yılında Vinterberg, Lars von Trier ile birlikte Danimarka filmi yenilemek için Dogma kavramını dile getirdi. Bu şekilde Danimarka sinemasının en önemli figürlerinden biri olarak ününü güçlendirdi. Dogma 95 filmi olan *The Celebration* Cannes'de Jüri Özel Ödülü kazanarak yönetmen, büyük bir uluslararası atılım sağladı (Hjort & Bondebjerg, *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, , 2001, s. 269). Dogma 95 örneği olan bu filmden sonra uluslararası platformlar için *It's All About Love* (2003) ve *Dear Wendy* (2005) filmlerini İngilizce çekti. *It's All About Love* filmi *The Celebration* filminden sonra Dogma95 kuramıyla yola çıktığı bir diğer filmidir. *The Celebration* filminden sonra *When a Man Comes Home* (2007) filmi Danca çekilen ikinci filmidir. Daha sonra Danca olarak Nordic Council Film Prize'den ödül alan *Submarino* (2010) (URL-3) ve Cannes'ten ödül alan *The Hunt* (2012) filmlerini kendi dilinde çekti. Ayrıca yönetmen televizyon filmi ve klipte çekmiştir. Birçok farklı alanda içerik üreten yönetmen sinemasal kariyerini farklı bir şekilde ilerletti (URL-4).

Thomas Vinterberg Filmleri Üzerinden Sinemasına Bir Bakış

Çalışmanın bu bölümünde Vinterberg'in yapmış olduğu filmlerin kısa özetleri yapılmıştır. Devamında yönetmenin filmlerinde kullandığı temalar, kodlar tespit edilmiştir. Yönetmenin kendi sinemasında oluşturduğu temalar ve kodlar arasında bir ortaklık olup olmadığı incelenmiştir. Yönetmenin ortak kodlardan oluşan bir anlatısı var ise bunu "hangi kodlar üzerinden yapıyor? ve bu anlatıyı bilinçli bir şekilde mi üretiyor?" soruları cevaplanmaya çalışılmıştır. Özellikle bu çerçevelendirmede Vinterberg'in uzun metrajlı çektiği filmler, çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Bunun sebebi yönetmenin kısa filmlerine ve televizyon filmlerine ulaşma imkânı bulunamamasıdır.

Thomas Vinterberg sinema kariyeri boyunca uzun metrajlı filmler, kısa metrajlı filmler, televizyon filmleri, video klipler gibi birçok türde eser vermiştir. Bu kadar çeşitli türlerde eser vermesi Vinterberg sinemasının arayış üzerine şekillenen bir sinema olduğunu gösterir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *De Største Helte (The Biggest Heroes, 1996)*'dur. Filmin senaryosunu Bo Hr. Hansen ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde, Karsten rolü ile Thomas Bo Larsen, Peter rolü ile Ulrich Thomsen, Louise rolü ile Mia Maria Back, Pernille rolü ile Trine Dyrholm ve Lisbeth rolü ile Paprika Steen yer almıştır. Filmde, banka soyguncusu olan Katsten, Peter ve Katsten'in yeni var olduğunu öğrendiği kızının yolculuk hikâyesi anlatılır. Yıllar sonra bir kızı olduğunu öğrenen Katsten, sorunlu üvey babasından kızını kaçırarak yollara düşer. Film boyunca üvey babadan kaçmaya çalışan üçlü Danimarka'dan İsviçre'ye doğru yol alır. Bu yolculuk boyunca zihin gelgitleri, aile ilişkileri diyaloglar üzerinden anlatılmaya çalışılır.

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi *Festen (The Celebration, 1998)*'dir. Filmin senaryosu Thomas Vinterberg ve Mogen Rukov'a aittir. Filmde Christian rolü ile Ulrich Thomsen, Michael rolü ile Thomas Bo Larsen, Helene rolü ile Paprika Steen ve Pia rolü ile Trine Dyrholm rol almıştır. Filmin merkezindeki aile, babalarının 60. yaş gününü kutlamak için akrabalarının katıldığı büyük bir aile yemeği düzenler. Bu yemek sırasında, ailenin en büyük oğlu Christian'ın kısa bir süre önce intihar eden ikizi Linda için birkaç cümle kurmak istenir. Christian o andan itibaren, babasının küçük yaştan itibaren kardeşine ve kendisine tecavüz ettiğini, kız kardeşinin olanlara dayanmadığı için intihar ettiğini anlatır. Bu anlatılanlara doğum gününe katılan akrabalar ve Christian'ın kardeşleri inanmaz. Onu yemekten kovarak tepki gösterirler. Gece boyunca anlattığı şeyin gerçekliğini kanıtlamaya çalışan Christian, ikiz kardeşinin yazdığı mektubun ortaya çıkmasıyla olayın gerçekliğini kanıtlar. Filmde aile ilişkileri, ahlak anlayışı, çocuk istismarı yoğun bir şekilde sorgulanır.

Vinterberg'in yönetmenliğinde çekilen üçüncü filmi *The Third Lie (2000)*'dir. Film Agota Kristof'ın kitabının uyarlamasıdır. Filmin senaryosu Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg tarafından kaleme alınmıştır. Film ile ilgili herhangi bir bilgi ve filmi izleme imkânı olmadığı için bu kadar bilgi mevcuttur.

Yönetmenin dördüncü filmi *It's All About Love (2003)*'dur. Filmin senaryosunu Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde; John rolü ile Joaquin Phoenix, Elena rolü ile Claire Danes, Marciello rolü ile Sean Penn, Night Porter rolü ile Thomas Bo Larsen ve Michael rolü ile Douglas Henshall rol almıştır. Bilimkurgu, gelirim ve dram türlerinin iç içe geçtiği film, 2021 yılında distopyan

bir dünyada geçer. Film boyunca aşk için savaşılan iki karakterin hikâyesi anlatılır. John karakteri dünyaca ünlü buz patencisi Elena ile evdir. John, ayrılmak üzere olduğu eşiyle boşanma kâğıtlarını imzalamak amacıyla New York'a gider. Bu sırada John, karısının çevresinde olan olaylara şüphe ile yaklaşır ve çevresindeki kişileri sorgulamaya başlar. Bu gelgitli ortamda iki karakterin aşklarının tekrardan tazelenmesi işlenir. Filmde arkadaşlık ilişkileri, aile ilişkileri üzerinde duran bir anlatım mevcuttur.

Yönetmenin sonraki filmi *Dear Wendy* (2005)'dir. Filmin senaryosunu Dogma 95 kurmada yan yana olduğu Danimarkalı yönetmen ve senarist Lars von Trier yazmıştır. Filmde Dick Dandelion rolü ile Jamie Bell, Krugsby rolü ile Bill Pultman, Freddie rolü ile Michael Angarano rol almıştır. Ayrıca filmde müşteri rolü ile Thomas Bo Larsen yer almıştır. *Dear Wendy*, maden kasabası olan Estherslope'de yaşayan Dick'in hayatı üzerine odaklanan bir filmidir. Oldukça sakin olan bu kasabada Dick bir gün tesadüf eseri bir silah edinir. Silahın cazibesine kapılarak The Dandies adında yakın arkadaşları ile bir grup kurar. Silahları hiçbir şekilde ateşlemeyeceklerine söz veren bu grup, gün geçtikçe kuralların bozulması gereken bir şey olduğunu söyleyerek silahları kullanmaya başlar. Film genel olarak silah karşıtlığı, ahlak anlayışı üzerinde durularak bir eleştiri metni oluşturur.

En Mand Kommer Hjem (*When a Man Comes Home*, 2007) yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosunu Morten Kaufmann, Mogen Rukov ve Thomas Vinterberg kaleme almıştır. Filmde, Kristian rolünü Thomas Bo Larsen, Claudia rolünü Helena Reingaard Neumann, Maria rolü ile Ronja Mannow Olesen ve Sebastian rolü ile Oliver Moller Knauer yer almıştır. Ünlü bir opera sanatçısı olan Kristian, yıllar sonra doğduğu küçük taşra kasabasına gelir. Aşçı yardımcısı olarak çalışan Sebastian, Claudia ile nişanlı olmasına rağmen evin yeni hizmetçisi Maria'ya âşık olur. İlerleyen sahnelerde Kristian ve Sebastian arasında dedikodu çıkar. Filmde öykü karışık ilişkiler üzerinden devam eder. *En Mand Kommer Hjem* filmi aşk karmaşık ilişkileri merkezine alan bir filmidir.

Submarino (2010) filmi yönetmenin bir diğer filmidir. Filmin senaryosu, Jonas T. Bengtsson, Tobias Lindhom ve Thomas Vinterberg'e aittir. Filmde, Nick rolünde Jakob Cedergren, Nick'in kardeşi rolü ile Peter Plaugborg, Sofie rolü ile Patricia Schumann ve Ivan rolü ile Morten Rose rol almıştır. Nick ve ismi hiç geçmeyen Nick'in kardeşi çocukken, sürekli sarhoş olan anneli yüzünden küçük kardeşleri ile ilgilenmek zorundadır. Bir sabah kardeşlerinin kundakta öldüğünü fark ederler. Bu iki kardeş için hayatları boyunca üzerlerinden atamadıkları travmaları haline gelir. Film boyunca Nick'in hayata tutunma çabaları ve Nick'in kardeşinin oğluyula birlikte uyuşturucu batağındaki mücadelesi gösterilir. İki kardeş, yıllar sonra annelerinin cenazesinde bir araya gelir. Dünyadan bıkmış iki kardeşin hayat ve kendi ile olan mücadeleleri film boyunca anlatılır. Film yoğun bir şekilde,

çocukluktan yetişkinliğe geçerken yaşanan psikolojik travmalar, aile bağları ve ilişkileri, ahlak konusu üzerinde durmaktadır.

Jagten (The Hunt, 2012) filmi yönetmenin sıradaki filmidir. Filmin senaryosunu Tobias Lindhom ve Thomas Vinterberg kaleme almıştır. Filmde, Lucas rolünde Mads Mikkelsen, Theon rolünde Thomas Bo Larsen, Klara rolünde Annika Wedderkopp ve Markus rolünde Lasse Fogelstrom rol almıştır. Anaokulu öğretmeni olan Lucas, küçük bir kasabada sıradan bir hayat sürmektedir. Bir gün, yakın arkadaşının küçük kızı Klarai Lucas'ı dudağından öper. Lucas, bunun yanlış olduğunu kıza anlatır. Bu duruma üzülen Klara, öğretmenine Lucas'ın onu öptüğünü ve cinsel istismarda bulunduğunu ima eder. Hayatı yolunda giden Lucas, üstüne atılan bu iftiradan sonra, kasaba halkı tarafından baskı altına alır. Film boyunca, Lucas kendini aklama mücadelesi verilir. *Jagten* filmi, dramatik hikâyesinin altında insan ilişkileri, ahlak sorunu, önyargı temaları üstünde şekillenen bir filmidir.

Far From the Madding Crowd (2015), Thomas Hardy'in eserinden uyarlanan yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosu David Nicholls tarafından yazılmıştır. Filmde Bathsheba rolünde Carey Mulligan, Gabriel rolünde Matthias Schoenaerts, William rolünde Michael Sheen ve Francis rolü ile Tom Sturridge yer almıştır. 19. Yüzyılda geçen bu filmde Bathsheba karakteri, toplumun onu sokmaya çalıştığı cinsiyetçi kalıpları yok sayarak özgür bir hayat yaşamayı arzulayan bir kadındır. Bir gün, akrabasının çiftliği ona miras kalınca köyünü bırakıp çiftliğe yerleşir. Kadın olarak Bathsheba karakteri çiftliği işletmesi, ticarete girmesi ile o dönemde kadınlara biçilen davranış kalıplarını yıkar. Bu sırada köyünden tanıdığı Gabriel karakteri çiftlikte çalışmaya başlar. Film, Bathshebe'nin duygusal ilişkileri üzerinden ilerleyen bir hikâyeye sahiptir. Filmde yoğun şekilde feminist söylem mevcuttur. Özellikle film, kadınların patriarkal sistemde konumlandırıldıkları yer üzerine yoğun bir eleştiriye sahiptir.

Komün (The Commune, 2016) filmi yönetmenin bir sonraki filmidir. Filmin senaryosunu Tobias Lindhom, Mogens Rukoy ve Thomas Vinterberg yazmıştır. Filmde, Eric rolünde Ulrich Thomsen, Anna rolünde Trine Dyrholm, Emma rolü ile Helene Reingaard Neuman, Allon rolü ile Fares Fares, Ole rolü ile Lars Ranthe rol almıştır. 1970'li yıllarda bir aile komün yaşama geçme kararı alır. Bu aile, yakın arkadaşları ve tanımadıkları insanlar ile birlikte yaşamaya başlar. Eric'in, öğrencisi olan Emma ile ilişki yaşaması Komün yaşamı doğrudan etkiler ve bu çerçevede gelişen duygusal olaylar zinciri anlatılır. Filmde aile ilişkileri, arkadaş ilişkileri, kolektif hayat ve sevgi temaları üzerinde durulmaktadır.

Kursk (2018) Thomas Vinterberg'in son filmidir. Filmin senaryosunu Robert Ro-

dat ve Robert Moore yazmıştır. Filmde Mikhail rolü ile Matthias Schoenaerts, Tanya rolü ile Lea Seydoux, Anton rolü ile August Diehl ve David rolü ile Colin Firth yer almıştır. Film gerçek bir hikâyeden alınmıştır. Soğuk savaş döneminde SSCB'ye ait K-141 Kursk adlı denizaltı, tatbikat için denize açıldıktan kısa bir süre sonra denizaltı içindeki bir füzenin patlaması ile dibe çöker ve denizaltı su almaya başlar. SSCB hükümetinin, askeriyenin ihmalleri yüzünden ve İngiltere, Fransa, Norveç'in yardımını oldukça geç kabul etmemesinden dolayı denizaltındaki bütün askerler boğularak can verir. *Kursk* filmi savaş, ahlak, bürokrasi eleştirisi yaparken aile ilişkileri üzerinde durmaktadır.

Bu çalışmada auteur eleştiri yöntemine bağlı kalınarak, yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı sinema filmlerindeki tema, kullanılan motifler, kavramlar, ortak biçimsel kaygılar tespit edilmeye çalışılmıştır. Film özetleri ile kısa bir bilgi sahibi olduğumuz Thomas Vinterberg'in sinemasında özellikle yönetmenin belirli konular üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Yönetmen, ahlak sorunu ve aile ilişkileri gibi konulara neredeyse bütün uzun metrajlı filmlerinde yer vermiştir. Bu ortak konular üzerinden bir anlatım tarzı belirlemesi, yönetmenin bilinçli bir tercih yaptığını gösterir. Bu ortak noktaların filmlerinde nasıl olduğunu başlıklar üzerinden incelemek faydalı olacaktır.

Vinterberg Sinemasında Aile İlişkilerinin Temsili

Thomas Vinterberg, ilk uzun metrajlı filminden itibaren aile kavramı üzerinde yoğunlaşan bir yönetmendir. Yönetmenin ilk filmi olan *De Største Helte'nin* başrolü Karsten karakteri, arkadaşı ile birlikte hayatını devam ettiren bir kişi kişidir. Kızı olduğunu öğrendiği andan itibaren farklı bir kimliğe bürünür. Karsten, babalık sıfatının üzerinde olduğunu öğrendikten sonra bir süreliğine bu durumu kabullenmez. Fakat, kızı Louise ile tanıştıktan hemen sonra bu durumu kabul eder, kızına karşı adımlar atar. Louise'nin üvey babası tarafında kötü muamele gördüğüne şahit olan Karsten, daha sonradan üzerine yüklenen babalık sıfatı ile kızını koruma kararı alır ve kızını kaçıır. Karsten ve Louise karakterleri arasında sıradan bir baba kız ilişkisinden farklı bir ilişki vardır. Filmde, ataerkil toplumda babaya yüklenen sorumluluk sahibi, evin koruyucusu imajı yerine zaman zaman tökezleyen, nasıl davranacağını bilmeyen bir baba temsili tercih edilir. Fakat bu temsilin yanında, kızı ile yeni tanışmış olsa bile aileyi koruma güdülerini içinde barındıran, kızını korumak, kurtarmak için her türlü riske giren bir karakter olarak resmedilir. Üvey babanın zulmünden kızını kurtarmak için yakalanma riskini göze alarak kızı ve arkadaşı ile kaçmayı tercih eder. Filmin sonlarında, kızını korumak için üvey babayı öldürmeye karar verir. Yine kızını korumak amacı ile yol arkadaşı olan Peter'ı arkada bırakır. Filmin sonunda da kızı için daha iyi bir yaşamın farklı bir yerde olacağını düşünerek onu havalimanından uğurlaması ve devamında vuru-

arak öldürülmesi, aile için yapmış olduğu fedakârlığın son ürünüdür. *De Største Helte* filmi baştan sona bir yol hikâyesi olsa bile, yeni oluşturulmuş bir ailenin birbirleri ile olan ilişkisi, fedakârlıkları üzerinde durarak bir aile portresi çizer. Bu bağlamda yeni kurulan bir baba kız ilişkisi üzerinden aile ilişkileri ile alakalı bir tespit ortaya konmaya çalışılır.

Festen filminin olay örgüsü baştan sona aile ilişkileri üzerine kurulur. Çarpık aile ilişkileri, sorunlu ebeveynler ve daha birçoğu filmde kendine yer bulur. Filmin başkarakteri Christian ve intihar eden ikiz kız kardeşi, küçük yaşlardan itibaren babası tarafından cinsel istismara uğrar. Yemek masasındaki diyaloglardan anlaşılacağı üzere bu durumdan diğer kardeşlerin haberi olmasa da annenin haberi olduğu anlaşılır. Annenin bu durum ile karşılaştığı anda hiçbir şey olmamış gibi davranması, aile ilişkilerinin ne derece sıkıntılı olduğunu gösterir. Açıkça anne, istismara uğrayan çocuklarını korumak yerine eşinin söylediği şeyi yaparak durumu görmezden gelir. Anne figürü daha çok olayları akışına bırakan, arka planda olmayı tercih eden bir karakterdir. İlerleyen sahnelerde Christian bu durumu topluluk önünde açıkladığında kardeşleri yalan söylediğini düşünür. Christian'a şiddet uygulayıp, evden kovarak tepkilerini gösterirler. Özellikle her iki ebeveyn, Christian'ı aşışılama ve manipölasyon yolu ile susturmaya çalışır. Filmin ilk sahnelerinde Helene karakterinin ablasının yazdığı mektubu bulup hiçbir şey yapmaması, Christian'ın konuşması sırasında bu duruma sessiz kalması sahneleri ile Helene'nin bu durumu aile sırrı olarak gördüğü anlatılır. Christian'ın ailesi tarafından üretilen aile mitini kırmaya çalışması uzun süre izleyiciye gösterilir. Film boyunca, sorunlu bir aile ilişkisinin resmi açıkça çizilir. Filmin başka bir sahnesinde Michael karakteri baba evine araba ile gelirken yolda kardeşini görür. Arabayı durdurup eşini ve çocuklarını arabadan indirir. Kardeşini arabaya çağırıp yoluna devam etmesi bir başka sorunlu aile ilişkisinin göstergedir. Bir eş ve baba etiketine sahip olan Michael karakteri, eşini ve çocuklarını yolun ortasında bırakarak hiçbir şey olmamış gibi rahatlıkla çekip gider. Bu duruma haklı göstermek için, arabaya aldığı kişinin ağabeyi olduğunu söyler. Film baştan sona aile ilişkileri arasında yaşanan sorunları, iletişim problemlerini gösterir. Gerek Christian karakterinin geçmiş ve bugünde yaşadığı sorunlar, gerekse Michael karakterinin karısı ve çocukları ile kurduğu ilişki sorunlu olarak yansıtılır. Bir nevi filmde sorunlu aile ilişkisinin portresi çizilir.

It's All About Love filmi doğrudan aile ilişkileri üzerine odaklanan bir filmidir. Filmde John karakteri, eşi ile ayrılma noktasına gelmiş olsa bile, karısının tehlikeli bir durumla karşı karşıya olduğunu anladığı anda onu koruma ve savunma içgüdüsüne bürünerek aileyi bir arada, güvende tutmaya çalışır. John, Elene'nin üç adet klonu olduğunu öğrenir. John Elene'nin hayatının tehlikede olduğunu bilgisini aldıktan sonra her şeyi geride bırakarak onunla kaçması, aileyi bir arada

tutmak için yaptığı fedakarlıklardan biridir. Filmin sonunda John ve Elena'nın kırsalın ortasında karlar altında kalması ve bu durumu John'un olgunlukla kabul edip Elena'ya sarılması aile kurumunu yüceltir. Film boyunca izleyiciye bitmek üzere olan bir ilişki, kopmak üzere olan bir ailenin yeniden bir araya gelmesi ve aile, sevginin her şeyin üstünde bir yerde olduğu gösterilir. Bir önceki filmde problemlili olan aile ilişkileri ve aile bağları *It's All About Love* filminde tam tersi konumdadır. Tekrardan bir araya gelen ve aile birliğini korumak için mücadele eden bir ilişki perdeye yansıtılır.

Submarino filmi, parçalanmış bir ailenin, sorumsuz ebeveynin çocukların üzerinde bıraktığı yıkıcı etki üzerine odaklanır. Nick ve Nick'in kardeşinin annesi, gelecekteki toplum yapısındaki annelik ve bu sıfatın üzerine yüklenen sorumlulukları yerine getirmeyen bir karakterdir. Anne çocuklarına göz kulak olmak yerine gecenin bir saati eve sarhoş bir şekilde gelmekte, sarhoşluğun etkisi ile altına kaçırarak kadar kendine hâkim olamamaktadır. Anne karakteri, iki çocuğuna bakmanın yanında kundakta olan üçüncü çocuğuna karşıda herhangi bir sorumluluk taşımaz. Anne, bebeğe bir isim vermediği için Nick ve Nick'in kardeşi bu görevi yerine getirmek için kendi aralarında bir isim verme töreni yaparlar. Filmin geçmişteki sahnelerinde sorunlu bir aile ilişkisi açıkça kendini gösterir. Sorumsuz bir annenin ilerleyen dönemlerde çocukları üzerinde ne kadar yoğun yıkıcı bir etkiye sahip olduğu film yoluyla izleyiciye yansıtılır. Nick ve Nick'in kardeşi küçük kardeşlerinin bir sabah öldüğünü fark eder. Bu durum erişkinlik döneminde özellikle Nick için yıkıcı bir etki yaratır. Nick karakteri geçmişte yaşadığı sarsıntılardan dolayı düzene oturmamış bir hayat yaşar. Belli bir düzeni olmaması, yaşadığı yerin otel olması ile izleyiciye verilmeye çalışılır. Otelde yan odada kalan kadın ile duygusal bir ilişki yaşar. Kadın, bir gün velayeti ayrıldığı eski eşinde olan oğlunu okuldan kaçıtır. Kadın, polisler otele gelince çocuğu Nick'in odasına saklar. Nick karakteri, annenin sorunlu bir ebeveyn olduğunu düşündüğü için çocuğu polisler temsil eder. Sorunlu aile ilişkisi bu sahne ile farklı karakterler üzerinden tekrardan verilir. Filmin diğer bir sahnesinde Nick karakterinin yakın arkadaşı Ivan karakteri, kardeşine tacizde bulunduğunu fakat bunu bilerek yapmadığını söyler. Yine bu sahne ile aile ilişkileri içerisinde çarpıklık olduğu Ivan karakterinin kardeşini taciz etmeyi normal karşılaması üzerinden verilir. Nick'in kardeşi karakteri tek başına çocuğunu büyütme çalışmaları bir karakterdir. Aile ile alakalı ilk sahnelerde gayet sevimli bir tablo çizilirken filmin sonlarına doğru Nick'in kardeşi karakterinin uyuşturucu bağımlısı ve satıcısı olduğu gösterilir. Fakat burada Nick'in kardeşi karakteri, geçmişte yaşadığı sorunlu alkol bağımlısı anne figürünün etkisi ile çocuğuna olabildiğince iyi babalık yapmaya çalışır. Nick'in kardeşi uyuşturucu bağımlısı olduğundan dolayı zaman zaman çocuğuna bakmada sıkıntılar yaşasa da olabildiğince çocuğuna sahip çıkmaya çalışır. Ayrıca duygusal olarak oğlu ile arasında oldukça yoğun bir bağ vardır. Filmin sonunda

Nick'in kardeşi hapiste intihar edip ölünce yalnız kalan oğluna amca sahip çıkar. Film, ilk sahnesinden itibaren sorunlu aile ilişkisi nedeni ile kaybolmuş bir hayata sahip olan iki kardeşin hikâyesi üzerine kurulur.

Jagten (The Hunt) filmi, diğer filmler gibi merkezine aile ilişkisini almasa da film içerisinde yerleştirdiği belirli sahneler ile sıkı aile ilişkilerine gönderme yapar. Lucas karakteri, eşi ile boşanmış bir kişidir. Çocuğunun velayetini almak için mücadele halindedir. Filmde çocuk ile baba arasındaki ilişki oldukça güçlü bir şekilde verilir. Lucas karakteri iftiraya uğrasa da oğlu hiçbir şekilde buna inanmaz. Lucas'ın oğlu, film boyunca babasının yanında durarak ona destek olur. Bu sahneler ile baba oğul arasındaki güçlü aile ilişkisi gösterilir.

Komün (The Commune) filmi, aile ilişkilerinin yanında aile kurumunu sorgulayan ve bu kurumun esnek bir yapıda olduğunu kanıtlamaya çalışan bir filmidir. Çekirdek aile olarak filme başlayan Eric, Anna ve kızı, aldıkları karar sonucunda komün yaşama geçip geniş bir aile olur. Film, çekirdek aile kavramının esnek ve sıkı temeller üzerine kurulmayan bir yapıta olduğunu gösterir. Bunun yanında komün aile kavramını yüceltir. Komün aile, bir arada olma ve problemler ile mücadele etme açısından çekirdek aileye göre daha uygun yapıya sahiptir. Eric ve Anna'nın film boyunca kopma noktasına gelen ilişkileri ve çocuklarının arada kalmışlığı komün aile yapısı ile atlatılır. Özellikle, babanın hayatında başka bir kadının olmasının yarattığı sarsıntıları anne kaldıramaz. Anne ve kızının yaşadığı duygusal krizler komün aile içerisinde atlatılmaya çalışılır. Komün aile, Anna karakterinin komün yapıda kendine gelemeyeceğine karar verir. Evden uzaklaşmasını söyleyerek komün aileyi güvenli hale getirmeye çalışır. Komün aile içinde yer alan bir diğer karakter olan Steffen'in oğlu, kalp rahatsızlığı geçirir. Bu sırada komün ailenin girdiği ruh hali ve telaşlı ortam çekirdek aile kavramının yıkılıp komün aile kavramının zihinlerde oturduğunu açıkça gösterir. Özellikle hastaneden bilgi almak isteyen komün aile bireyleri kan bağı olmasa da ailenin bir parçası olduklarını vurgulaması bu düşüncüyü destekler niteliktedir. *Komün (The Commune)* filmi, aile ilişkilerini farklı bir boyuta taşıyarak bu kavramın sadece kan bağı ile olmadığını duygusal ve zihinsel olarak insanların bir arada aile olarak yaşayabileceklerini gösterir.

Yönetmenin son filmi *Kursk*, gerçek bir hikâyeden uyarlanıp denizaltında yaşam mücadelesi veren askerilerin öyküsünü anlatsa bile, ilk sahnesinden itibaren aile ilişkileri üzerine odaklanır. Filmin neredeyse her sahnesinde ailenin önemi, birlik ve beraberlik vurgusu yapılır. Özellikle denizaltı battıktan sonra ailenin eşlerini ve yakınlarını kurtarmak için giriştikleri mücadele, oldukça yoğun bir şekilde verilir. Aynı şekilde denizaltında sıkışan askerlerin kurtulmak için vermiş oldukları çabanın motivasyon kaynağı eşlerine ve çocuklarına kavuşmaktır. Filmde aile bi-

reyleri, eşlerine yardımın ulaşmayacağını, hükümetin onları geride bıraktıklarını anladıkları anda hükümete karşı gelerek toplumsal bir bilinç yaratmaya çalışır. Denizaltında kalan mürettebatın aileleri kolektif bir şekilde bir arada durarak eşlerine yardım etmek isterler. Film boyunca aile ilişkilerinin gücü üzerinde durularak aile kavramının kutsallığı vurgulanır. Bu durum sadece başrol karakterlerine atfedilmez. Filmdeki bütün karakterler ailelerine koşulsuz derece sevgi bağı ile bağlıdır. Aile ilişkileri üzerinde yoğun olarak duran *Kursk* filmi, aile kavramının tam olarak karşılığını görsel olarak hikâyeye içinde izleyiciye verir.

Thomas Vinterberg uzun metrajlı filmlerinin büyük bölümünde aile ilişkilerine ve aile bağlarına değinmiştir. Kimi zaman sorunlu aile ilişkilerini konu alırken, kimi zaman sıkı sıkıya birbirine bağlı olan aile ilişkilerini işlemiştir. Hatta bir filmde doğrudan aile kavramını sorgulamıştır. Aile ilişkilerini iki farklı şekilde temsil ederek, farklı bakış açılarını ve farklı durumları işlemiştir. Filmlerinde kimi zaman dağılmış bir aileyi, kimi zaman bir arada olan bir aileyi işlemiştir. Kimi zaman aile ilişkilerini çocuklar üzerinden anlatılırken, kimi zaman karı- koca ve kardeşler üzerinden anlatmıştır. Farklı kişilerden, farklı bakış açıları aile ilişkileri gösterilerek aile kavramının birden fazla resmini çizmiştir.

Vinterberg Sinemasında Ahlak Anlayışı

Thomas Vinterberg uzun metrajlı birçok filmde ahlak kavramı üzerinde durmuştur. Filmlerinde karakterler üzerinden ve filmlerinde yaşanan dramatik durumlar ile ahlak kavramı değerlendirilmiştir. Özellikle filmlerinde yarattığı zıtlıklar ile ahlak anlayışını sorgulama yoluna gitmiştir.

Festen (The Celebration) filminde, aile içinde yaşanan çocuk istismarı akrabalar arasında dillendirilir. Fakat toplumun üst tabakasında yer alan akrabalar, Christian'ın babası tarafından cinsel istismara uğradığını söylediğinde bunu sessiz bir şekilde karşılar. Sanki bu itiraf hiç olmamış gibi yemek yemeğe ve kadeh kaldırmaya devam ederler. Neredeyse bütün gece, Christian karakteri yaşadığı cinsel istismar olayını anlatsa da akrabaları durumla ilgilenmez. Bu konuşmalar hiç yaşanmamış gibi davranırlar. Filmin sonunda olayın gerçekliği ortaya çıktığı halde, akrabalar babaya karşı bir tepki göstermez. Akrabaların takınmış oldukları bu tavır doğrudan izleyiciye ahlak anlayışını sorgular. Uluslararası yasalarda ve etik anlayışında çocuğa yönelik istismar bir suçtur. Fakat filmde üst sınıfta yer alan akrabaların göstermiş olduğu tepkiler ile toplumun bu kesimindeki yozlaşmış ahlak anlayışının eleştirisi yapılır.

Dear Wendy filmi Dick karakteri üzerinden, zamanla kişisel çıkarlarla değişen ahlak anlayışını izleyiciye gösterir. Dick karakteri oldukça barışçıl bir karakterken

bir gün tesadüf eseri bulduğu silah ile duygusal bir bağ kurar. Bu silahın verdiği güç ile kurduğu The Dandies grubu silahı oyuncak gibi taşıyıp düzen sağlamayı amaçlar. Fakat barışçıl bir ahlak anlayışını benimseyen Dick ve The Dandies grubu filmin ilerleyen sahnelerinde silahın vermiş olduğu güçle düzen kurmaya çalışır ve silahlarını düzen için ateşler. Burada doğrudan Dick karakterinin ve The Dandies grubunun temel ahlak anlayışı olarak belirlediği şeyi yıktığı gösterilir. Filmin başından itibaren barışçıl söylemleri olan bu kişiler, filmin sonunda otoritelerini ve düzeni silah ile sağlar. Bu sahneler ile ergen yaştaki gençler üzerinden ahlak anlayışının değişkenliği ve ne kadar kaygan bir zeminde olduğu gösterilir.

Submarino filmi, merkezine ahlak anlayışını yerleştirmese de filmdeki bazı sahneler ile bu kavrama gönderme yapar. *Festen* filminde olduğu gibi *Submorino* filminde de aile içi cinsel istismar konusuna değinilir. İvan karakterinin kardeşine uyguladığı tacizi öğrenen Nick karakteri, arkadaşına açıkça bu durumun yanlış olduğunu söyler. Böyle bir davranış sergileyip bunu normal karşılıyorsa hasta olduğunun imasında bulunur. Nick karakteri bu duruma şiddetli bir tepki göstermese de geleneksel ahlak anlayışın paralel olarak bu duruma sözlü bir tepki gösterir.

Jagten (The Hunt), olay örgüsü ve ele aldığı konu itibari ile doğrudan birey ve toplumun ahlak kavramını sorgulamaktadır. Özellikle Lucas karakterinin ahlaksız olmadığını kanıtlama çabası ve toplum ile girdiği onur savaşı film boyunca izleyiciye gösterilir. Vinterberg, *Festen* ve *De Største Helte* filmi ile çocuk istismarı konusuna değinmişti. Fakat her iki filmde bu durum istismar edilen kişi tarafından anlatıldı. *Jagten* filminde, çocuğa yönelik bir istismarın olmadığı ve mağdur tarafın Lucas karakteri olduğu filmin en başından izleyiciye verilir. Bu sahnelerle birlikte başrolün kendini aklamak için girdiği ruh haline izleyici de girer ve bu akma çabasına dâhil olur. Gerçek hayatta böyle bir durum ile karşılaşıldığı zaman neredeyse bütün toplumlarda çocuğun beyanı esas alınır. Yönetmen, izleyiciyi Lucas karakterinin yerine konumlandırarak izleyiciye ahlaki bir sorgulama yaptırır. Lucas karakteri, en yakın arkadaşının kızını taciz etme ile suçlanmadan önce kasaba halkı tarafından sevilen, saygı duyulan ve toplum içerisinde rahatça yaşayan bir bireydir. Adalet karşısında suçu aklansa da sözde “iyi huylu”, adalet yolu ile çözüm arayan bu gelişmiş toplumda, yargının aldığı karar hiçe sayılarak toplum kendi ahlak anlayışında Lucas karakterini cezalandırır. Toplum ilk başlarda Lucas karakterini kendilerinden izole etmeye çalışır, hatta marketten alışveriş yapmasına dahi izin vermez. Lucas’ın ısrarla suçsuz olduğunu söylemesi ve iftiraları kabul etmemesi, toplumun sözde kendi ahlak anlayışına yönelik adalet arayışını körükler. Bu durum, toplum tarafından Lucas’ı bir cadı avına mahkûm eder. Lucas, Lucas’ın oğlu darp edilir, bu da yetmezmiş gibi Lucas’ın köpeği kasabadaki kişiler tarafından öldürülür. Ahlaklı ve eğitilmiş olduklarını iddia eden toplum, adaletin aklamasını yetersiz görür ve Lucas’ı kendi ahlaki değerlerinde

suçlu buldukları gerekçesi ile cezalandırır. Filmin sonunda, küçük çocuğun itirafı ile Lucas aklanır. Kasaba halkı ile çıktığı av etkinliğinde bir adamın görünmeden av tüfeği ile Lucas'ı vurmaya çalışması sahnesi ile toplumdaki ahlaki yargılanmanın ne olursa olsun kırılmayacağı gösterilir.

Kursk filmi Thomas Vinterberg'in ahlak kavramı üzerine düşündürdüğü filmlelerinden bir diğeridir. Filmde, devletlerin vatandaşlarını düşünmek yerine siyasi çıkarlarını ön planda tutmasının eleştirisi yapılır. Filmde, iktidardaki kişilerin davranışlarından rahatsız olan üst rütbeli askerin, kendi ahlaki değerlerinin ağır basması sonucunda yabancı devletten kişisel olarak yardım istediği görülür. Bu sahne ile açıkça devletin vicdanlı ve ahlaklı davranmaktan uzak olduğu, toplumun kurtuluşunu sağlamak istiyorsak bireylerin kendi ahlaki değerlerine yönelmesi gerektiği anlatılır. Ahlak anlayışını iktidar ilişkisi üzerinden eleştirmeyi amaçlayan bu film, gerçek bir olayı anlatmayı seçerek mesajın çarpıcılığını arttırmaya çalışır.

TESPİTLER

Yapılan bu çalışmanın örneklemini olan yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı sinema filmleri izlenip incelenmiştir. Auteur eleştiri kapsamında filmlerinde bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Yönetmen filmlerinde ortak tema ve motifler kullanmıştır. Bu ortak özellikler ile yönetmen kendine has bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Thomas Vinterberg'in auteur eleştiri kapsamında filmlerinde yer alan ortak özellikler şu şekilde sıralanmıştır;

Yönetmen, ilk filmlerinden itibaren aynı oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Özellikle Thomas Bo Larsen, Ulrich Thomsen, Trine Dyrholm, Helene Reingaard Neuman, Matthias Schoenaerts adlı oyuncular filmlerinde sürekli yer almıştır.

Yönetmen, çekmiş olduğu filmlerin neredeyse tümünün senarist ekibinde yer almıştır.

Çekmiş olduğu filmlerde aynı senaristlerle çalışmıştır. Sinema hayatının ilk yıllarında Bo Hr. Hansen ile birlikte *Sidste Omgang* (1993), *Drengen der gik Baglaens* (1995), *De Største Helte* (*The Biggest Heroes*,1996) filmlerine senaryo yazmışlardır. Mogen Rukov ile birlikte *Festen* (*The Celebration*, 1998), *The Third Lie* (2000), *It's All About Love* (2003), *En Mand Kommer Hjem* (*When a Man Comes Home*, 2007), *Komün* (*The Commune*,2016) filmlerinin senaryosunu yazmıştır. Lars von Trier ile birlikte *D-Dag-Den Faerdige Film* (2001) tv filminin ve Trier tek başına *Dear Wendy* (2005) filminin senaryosunu yazmıştır. Tobias Lindhom ile birlikte *Submarino* (2010), *Jagten* (*The Hunt*, 2012), *Komün* (*The Commune*,2016) filminin senaryosunu yazmıştır. Görüldüğü üzere Thomas Vin-

terberg neredeyse bütün filmlerini belirli senaristlerle birlikte yazmıştır.

Yönetmen, filmlerinde belirli kavramlar üzerinde durmuştur. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramlarına neredeyse bütün filmlerinde yer vermiştir.

Filmlerinde aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramı birlikte kullandığı gibi farklı anlatı alanlarında da kullanmıştır.

Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramını kimi zaman filmin ana konusu iken bazı zamanlar yan hikâye olarak vermiştir.

Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramları tek bir bakış açısı ile ele almak yerine, kavramı farklı noktalardan değerlendirerek ortaya bir harita çıkartmayı amaçlamıştır. Örneğin; *Festen* filminde sorunlu aile ilişkileri, kopmuş aile bağları anlatılırken, *Kursk* filminde sıkı sıkıya bağlanmış aile ilişkileri gösterilmiştir. Bu iki filmde iki farklı aile ilişkisi resmedilmiştir.

Yönetmen bu iki kavramı farklı noktalardan değerlendirmesi, kavramlarla alakalı kesin bir yargıda bulunmadığını göstermiştir. Yönetmen, farklı temsil edişler ile bu iki kavramı kendi bakış açısı ve kendi değerlendirmesinin dışına çıkarmıştır. Kavramları çeşitli yönlerden göstererek gerçek hayatta olabilecek her türlü alternatifi izleyiciye sunmuştur.

Bu alternatif temsiller, yönetmenin geleneksel aile yapısı dışında büyüdüğü için açık bir bakış açısına sahip olması ile ilişkilendirilmiştir.

Yönetmen, aile ilişkisi ve ahlak anlayışını bir çatı altında anlatırken sıklıkla en-est ilişkiyi araç olarak kullanmıştır.

Yönetmen, filmlerinin neredeyse tümünde başrol ile izleyiciyi özdeşleştirmekten kaçınmıştır. Yönetmen başrol karakteri ile seyirci arasında mesafeyi gerek öznel bakış açısı kullanmayarak gerekse anlatıyı yaparken kişiyi merkezinden çıkartarak gerçekleştirmiştir.

Yönetmen, biçimsel anlamda neredeyse bütün filmlerinde yakın çekim kullanmaya çalışmıştır.

SONUÇ

Sinema sektörü gelişim döneminden itibaren ticari bir endüstri alanı olmuştur. Bu noktada ticari kaygı güden birçok yönetmen ve yapımcı filmlerinde genel anlatı ve beğeni kalıplarını kullanmıştır. Ticari sinemanın merkezi olarak kabul

edebileceğimiz Hollywood sinemasında bu ticari kaygı ve genel anlatı kalıplarını yıkıp kendi tarzını yansıtmayı amaçlayan Auteur adı verilen yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu tarz yönetmenleri tespit etmek amacıyla ilerleyen dönemlerde kavram kuramsallaştırılmıştır. Yapılan bu çalışmada Danimarkalı Thomas Vinterberg'in auteur bir yönetmen olup olmadığı incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yönetmenin çektiği bütün uzun metrajlı filmler izlenip incelenmiş, auteur kuram eleştirisini gerekliliklerini yerine getirip getirmediğine bakılmıştır. Farklı alanlarda birçok ürün veren yönetmenin sinema hayatı boyunca arayışta olduğu görülmüştür. Yönetmen, filmlerinde belirli motif, tema ve kavramları kullanarak kendine has bir anlatım yapısı oluşturmayı başarmıştır.

Auteur eleştiri kapsamında incelenen filmlerinde bazı benzerlikler tespit edilmiştir. Yönetmenin filmlerinde kullandığı benzer motifler, temalar yönetmenin bir imzası olmuştur. Thomas Vinterberg'in auteur eleştiri kapsamında filmlerinde birçok benzerlik tespit edilmiştir. Yönetmen filmlerinde sıklıkla aynı oyuncularla çalışmıştır. Yönetmen, çekmiş olduğu filmlerde belirli senaristlerle çalışmıştır. Bir yönetmenin auteur olup olmadığını belirleyen en önemli özelliklerden biri olan yönetmenin başından sonuna filmin üretim aşamasında yer alması maddesini yönetmen, çekmiş olduğu filmlerin neredeyse tümünün senarist ekibinde yer alması ile karşılamıştır. Ayrıca yönetmenin bütün filmlerinde benzer oyuncular ve senaristler ile çalışması auteur bir yönetmen olabilme şartlarından bir diğerini karşıladığını gösterir.

Thomas Vinterberg filmlerinde belirli kavramlar üzerinde durmuştur. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramlarına neredeyse bütün filmlerinde yer vermiştir. Filmlerinde bazen aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramı birlikte kullanmış, bazen de herhangi birini kullanmayı tercih etmiştir. Aile ilişkileri ve ahlak anlayışı kavramını bazen filmlerinin merkezine yerleştirmiş, bazen de bu kavramlara üstten değinerek bir anlatı oluşturmuştur. Filmlerinin neredeyse tümünde başrol ile izleyiciyi özdeşleştirmekten kaçınmıştır. (*Jagten* filmi hariç.) Vinterberg, aile ilişkisi ve ahlak anlayışını bir çatı altında anlatırken sıklıkla ensest ilişkiyi araç olarak kullanmıştır. Yönetmenin çekmiş olduğu uzun metrajlı filmlerde kullanılan ortak temalar ve benzer bakış açıları ile yönetmen kendine ait bir düşünce yapısını filmlerine yerleştirdiği tespit edilmiştir.

Auteur eleştiride istenilen benzer konuların dışında yönetmenin biçimsel anlamda da benzerlikler taşıyıp taşımadığının tespitidir. Bu noktada, yönetmen, biçimsel olarak neredeyse bütün filmlerinde yakın çekimlerden kaçınmıştır. Çerçevesini daha geniş planda tutarak izleyiciye olanı olduğu gibi anlatmaya çalışmıştır. Bunu yapmasının nedeni, olayı anlatırken izleyiciyi herhangi bir tarafa çekmeye gerek bırakmadan seyir imkânı sağlamaktır. Bu tespitler ile yönetmenin biçimsel

olarak benzer anlatım yoluna başvurduğu gözlemlenmiştir.

Thomas Vinterberg'in uzun metrajlı çekilen filmleri izlenip incelendiğinde, auteur yöntem temel alınarak bir değerlendirme yapmaya müsait olduğu görülmüştür. Auteur yönetime bağlı kalarak yönetmenin kendine has bir sinema yaratma çabasına girdiği açıkça görülmüştür. Yönetmen filmlerinde sıklıkla benzer temalara yer vermesi ve bir üstteki paragraftaki benzerlikler doğrultusunda yönetmenin filmlerinde kendi imzasını taşıdığı görülmüştür. Bulgular dâhilinde yönetmenin auteur yönetmen özelliklerini taşıdığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

A. Deniz Morva Kablamacı. (2011). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İ. (der.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları.

Badley, L. (2016). Danimarka Dogması Kültürel Politikalar ve Gerçekler. D. Badley, R. Palmer, & S. Schneider (der.) içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar* (Yılmaz, S. Çev.) (ss. 137-159). İstanbul: Doruk Yayınları.

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Biryıldız, E. (2013). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002). İstanbul: Beta Yayınları.

Bondebjerg, I. (2016). Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy. M. Hjort, & U. Lindqvist (ed.) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (ss. 19-41). West Sussex: Wiley Blackwell.

Butler, A. M. (2011). , *Film Çalışmaları*. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Chaudhuri, S. (2007). *Contemporary World Cinema Europe, The Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Esen, Ş. K. (2013). Auteur Kuramı. Z. Ö. (ed.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 33-46). İstanbul: Su Yayınları.

Gren, N. (2016). Developing a Bhutanese Film Sector in the Intersection between Gross National Happiness and Danish Guidance. M. Hjort, & U. Lindqvist (ed.) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (ss. 41-60). West Sussex: Wiley Blackwell,.

Hedling, E. (2015). Whose Repressend Memories? Max Manus: Man of War and Flame & Citron (from a Swede 's Point of Wiew". T. Gustafsson, & P. Kaapa içinde, *Nordic Genre Film Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace* (ss. 33-47). Edinburgh: Edinburgh Pres.

Hjort, M. (2005). *Small National Global Cinema The New Danish Cinema*. Minneapolis: Minnesota.

Hjort, M., & Bondebjerg, I. (2001). *The Danish Directors Dialogues on a Contemporary National Cinema*, Portland.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1): 323-343.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınları.

Smith, G. N. (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Thorsen, I. (2012). 'We had to be careful.' The Self-İmposed Regulations, Alterations and Censorship Strategies of Nordisk Films Kompagni 1911-1928. J. T. (Ed.) içinde, *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema Dreyer, Bergman, Von Trier and Others* (ss. 146-170). New York: The Edwin Melen Press.

Topçu, Y. G. (2013). Saf Sinemaya Dönüş Denemesi: Dogma 95. Z. Ö. (ed.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 193-223). İstanbul: Su Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://www.rottentomatoes.com/celebrity/thomasvinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-2 <https://www.dfi.dk/en/viden-om-film/filmdatabasen/person/thomas-vinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-3 <https://www.festival-cannes.com/en/artist/thomas-vinterberg> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- URL-4 https://www.imdb.com/name/nm0899121/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (Erişim Tarihi: 20.04.2019)

