

## **İSKANDİNAV ESTETİĞİ: DAGUR KARI FİMLERİNDE VAROLUŞÇU SORGULAMALAR**

**Ekin Gündüz ÖZDEMİR**\*

### **ÖZET**

Bu çalışmada, Kuzey ülkeleri içinde en izole konumda bulunan ada ülkesi İzlanda'dan Dagur Kari'nin iki filmi ele alınacaktır. Küçük bir ada ülkesine göre oldukça gelişmiş ve aktif bir sinema endüstrisine sahip olan İzlanda'nın toplumsal yapısı, ülke tarihinde önemli bir yere sahip olan sagalar ve toplumsal yaşamda etkin olan ruhani inanışlar bağlamında incelenecektir. Kari'nin filmlerindeki karakterler ve mekân kullanımı, toplumsal yapının bu özellikleriyle varoluşçuluk felsefesi arasında kurulan paralellikler çerçevesinde analiz edilecektir. Bu çalışmanın amacı, İskandinav sinemasının genel özelliklerini incelenen filmler üzerinden yeniden tanımlayarak, toplumsal yapının sinema estetiği ve anlatım biçimine etkilerini İzlanda örneğiyle bir kez daha ortaya koymaktır.

*Anahtar Kelimeler: İskandinav sineması, İzlanda sineması, Dagur Kari, ruhanilik, varoluşçuluk*

### **SCANDINAVIAN AESTHETIC: EXISTENTIALIST QUESTIONINGS IN THE FILMS OF DAGUR KARI**

#### **ABSTRACT**

In this work, we'll examine two films of Dagur Kari, who is from the most isolated country between Nordic countries, an island country called Iceland. We'll examine the social structure of Iceland that has a very alive and developed film industry, via sagas which have an important place in country's history and via spiritual beliefs which have influences on social life. Regarding the parallelism between this social structure and existentialism, we'll analyze the characters and the use of space in Kari's films. This work aims to redefine general characteristics of Scandinavian cinema through films analyzed and exhibit once again the influence of social structure on cinematographic aesthetic and expression by looking at the Iceland example.

*Keywords: Scandinavian cinema, Icelandic cinema, Dagur Kari, spiritualism, existentialism*

---

\* İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü [egunduz@iticu.edu.tr](mailto:egunduz@iticu.edu.tr)

## 1. GİRİŞ

Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya ve İzlanda'dan oluşan Kuzey ülkeleri ya da diğer bir tanımlamayla İskandinav ülkeleri, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kurulan çeşitli ortaklıklar sayesinde sinema alanında hızlı bir üretim sürecine girmişlerdir. Kuzey ülkeleri, Victor Sjöström ve Mauritz Stiller gibi sessiz sinemanın, Ingmar Bergman ve Carl Dreyer gibi sanat sinemasının öncü isimlerini yetiştirmiş olan, temelleri sağlam bir sinema tarihine sahiptir. Bölgenin sinema geçmişinin yanı sıra, yaşam koşullarını zorlaştıran iklim şartları, buna bağlı şekillenen sosyal yapı burada üretilen filmleri dikkat çekici kılmaktadır. Bu ülkeler, coğrafi konumları ve ortak tarihlerinin getirdiği özellikleri, minimalist bir anlatım, kara mizah ve varoluşçu sorgulamalar eşliğinde yansıtarak bölgeye özgü bir sinema estetiği ve anlatım biçimi yaratmışlardır.

Bu çalışmada sinemasını inceleyeceğimiz Dagur Kari İzlandalı bir yönetmendir. Atlas Okyanusunun kuzeyinde bir ada ülkesi olan İzlanda, diğer kuzey ülkelerine göre izole olmuş konumuyla ilginç bir coğrafi ve sosyal yapıya sahiptir. Çok genç bir sinema endüstrisine sahip olan bu ülkede film üretimine büyük önem verilmektedir. Bu çalışma, Danimarka'da eğitim görmüş olan Kari'nin ele alacağımız iki filmi üzerinden hem İzlanda toplumundaki hem de genel olarak Kuzey ülkelerindeki sinema ve toplum yapısına dair değerlendirmelerde bulunmamıza olanak verecektir. Aynı zamanda, sosyal ve coğrafi koşulların, bir ülke- İskandinavya özelinde ortak koşullar göz önünde bulundurulduğunda "bir bölge"- sinemasının oluşumuna etkisini bir kez daha ortaya koyacaktır.

İzlanda toplumunda, toplumsal tarihin en önemli belgeleri olarak gösterilen sagalardan<sup>1</sup> bu yana, ruhani inanışlara verilen önem ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun içebakışı yücelten bir etkisi olduğu görülmektedir. Kari'nin filmlerini incelerken bu içebakış olgusu üzerinde durulacak ve bunun varoluşçu sorgulamalar biçiminde öne çıktığı önermesi filmlerdeki karakterler ve mekan kullanımı gibi öğeler üzerinden tartışılacaktır. Varoluşçuluk felsefesi ile toplumdaki içebakış eğilimi arasındaki paralelliklerin filmlerdeki yansımaları ele alınırken, özellikle iki varoluşçu düşünürün, Kierkegaard ve Sartre'ın saptamaları yönlendirici olacaktır.

Bu doğrultuda öncelikle, "İskandinav Film Endüstrisi" başlığı altında bölge sinemasının gelişiminden bahsedilerek, İskandinav filmleri genel özellikleriyle ele

---

<sup>1</sup>Saga, 13. yüzyılda yazılan, İzlanda'nın "altın geçmişi" olarak bilinen 10 ve 11. yüzyılları anlatan düzyazı hikâyelere verilen addır.

alınacaktır. Daha sonra, “İzlanda Sineması” ayrı bir başlık altında incelenecek, ülke sinemasının şekillenmesinde etkili olduğunu düşündüğümüz sagalar ve toplumda çok yaygın olan ruhani inanışlardan bahsedilecektir. Son olarak Dagur Kari'nin sineması, “Noi Albinoi / Buzdan Hayaller” ve “Tutunamayanlar / Voksne Mennesker” adlı filmlerine bakılarak incelenecektir.

## 2. İSKANDİNAV FİLM ENDÜSTRİSİ

Avrupa'nın en kuzeyinde bulunan Danimarka, İsveç, Norveç, Finlandiya ve İzlanda'dan oluşan ülkeler topluluğunun tamamı bilinenin aksine İskandinav değildir. İskandinav ırkı, ülkelerin dilleri ve kültürleri açısından tam olarak İsveç, Danimarka ve Norveç halklarını ifade etmektedir (Soila, 2005: xii). Fakat kültürel ve ekonomik açıdan baskın konumda olan bu üç ülkenin etkisi ve benzer iklim koşullarının yanı sıra ortak imparatorluklar tarihine sahip olmaları sebebiyle belirtilen Kuzey ülkeleri “İskandinav ülkeleri” adıyla da anılmaktadırlar.

İskandinav film endüstrisi içinde bir yandan kapitalist dağıtım ve üretim modelleri benimsense de diğer yandan eski Sovyet Bloğu ülkelerine benzer bir şekilde devlet desteği ve etkisi görülmektedir. Bu kapitalizm ve sosyalizm karışımı uygulama bölgenin sosyal demokrat yönetiminin bir yansımasıdır. Sansür de sektördeki devlet etkisinin bir göstergesidir, fakat sansürleme biçimleri ülkelere göre değişim göstermektedir. Örneğin Finlandiya'da, Soğuk Savaş döneminde Rusya'yla olan ilişkileri sebebiyle Rusya eleştirisine karşı politik bir yasak uygulanmıştır; aynı zamanda cinsellik, alkol ve şiddet de büyük oranda sansürlenmektedir (Soila vd., Söderbergh-Widding ve Iverson, 1998: 222). İsveç'te ise cinsel özgürlük daha geniş olduğu için şiddet cinsellikten daha çok sansürlenmektedir (Soila vd., Söderbergh-Widding ve Iverson, 1998: 222).

İskandinav ülkelerinde nüfusun azlığı filmlerin gişede kazanmaları açısından olumsuz bir etkidir, bunun dışında dil faktörü yurtdışındaki ilgi ve dağıtım imkânları açısından engel teşkil etmektedir. Bu koşullar altında devlet desteği, belli sansür politikalarına rağmen, bugünkü İskandinav film endüstrisinin gelişiminde ve Hollywood baskısına karşı koymasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bu bölgede devlet desteği 1963 yılında faaliyete geçen İsveç Film Enstitüsü (Swedish Film Institut) ile başlamıştır. Bu kurum hem yurt içinde hem de yurtdışında İskandinav filmlerinin dağıtımını ve pazarlanmasını sağlamıştır. Bölgedeki diğer ülkeler de İsveç modelini izlemişlerdir; Finlandiya Film Kurumu (Finnish Film Foundation) 1969'da, Danimarka Film Enstitüsü (Danish Film Institute) ve İzlanda Film Fonu (Icelandic Film Fund)-şu anda “Icelandic Film Center”- 1972'de kurulmuştur.

İskandinav film endüstrisi kendi içinde büyük oranda ortaklıklar ve yardımlaşmalar gerçekleştirmektedir. Avrupa Birliği Avrupa içinde serbest dolaşım kararını aldıktan sonra İskandinav ülkeleri de kendi içlerinde çeşitli girişimlerle, dolaşım ve çalışma olanaklarıyla ilgili bölgeye özgü kolaylaştırıcı özel açılımlar yapmışlardır. Sinema sektörü içinde eleman paylaşımı ve yapım ortaklıkları da böylece artış göstermiştir. 1990 yılına gelindiğinde İskandinav Birliği<sup>2</sup> tarafından Film ve Televizyon Fonu (Nordic Film and Television Fund) kurulmuştur. İskandinav hükümetlerinden, ulusal TV istasyonlarından ve film şirketlerinden toplanan vergilerle finanse edilen bu kurum, İskandinav ortak yapımlarını desteklemekte, en az iki İskandinav ülkesinde dağıtımı yapılacak olan projelere fon yardımı yapmaktadır (Chaudhuri, 2005: 36).

### **2.1. İskandinav Filmleri**

İskandinav sinema tarihinde en etkin film üreticileri İsveç ve Danimarka olmuştur. Sessiz sinema döneminde bu iki ülke en önemli film üreticileri arasında yer almıştır. İsveçli Victor Sjöström ve Mauritz Stiller gibi yönetmenler, yine İsveçli Greta Garbo ve Danimarkalı Asta Nielson gibi oyuncular uluslararası arenada ünlü olmuşlardır. Bu ülkelerin uluslararası ünü sesli dönemin başlamasıyla birlikte azalmıştır, fakat İkinci Dünya Savaşı sonrasında daha çok sanat filmleriyle yeniden adlarını duyurmuşlardır; özellikle Danimarkalı Carl Dreyer ve İsveçli Ingmar Bergman'ın inanç, varoluş ve şüphe üzerine karanlık filmleri bu dönemin en önemli eserleridir. Bölgede ulusal üretim sürdürülse de uluslararası bir ilginin yeniden yakalanması 1995 yılında bir grup yönetmenin yayınladığı manifestoyla doğan Dogma akımı<sup>3</sup> sayesinde olmuştur. Dogma filmlerinin başarısı İskandinav ülkelerinde düşük bütçeli bağımsız filmlerin yapımını teşvik etmiştir.

Birçok İskandinav filminde ilk bakışta öne çıkan ortak özellik, ülkelerin birbirine benzeyen sert iklim koşulları (Kışların uzun, karanlık ve aşırı soğuk geçmesi) ve bunun karakterler üzerindeki etkileridir. Bölgenin farklı iklim koşulları yapımcıların filmlerini yabancı ülkelere pazarlamak için kullandığı bir yöntem haline gelmiştir. Uluslararası arenada tanınan tipik İskandinav imajı şu gibi öğelerden oluşmaktadır; doğa ve ona yüklenen mitsel ya da egzotik anlamlar, manzara ve iklim değişikliklerinin karakter ilişkilerini şekillendirmesi, İskandinav depresyonu,

---

<sup>2</sup>Nordic Council; İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1952 yılında kurulan konseyin üyeleri İsveç, Danimarka, Norveç, Finlandiya ve İzlanda'dır.

<sup>3</sup>Bu akım dört Danimarkalı yönetmenin, Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen ve Kristian Levring'in, 1995 yılında yayınladıkları bir manifesto ile ortaya çıkmıştır. "Namus Sözü – Vow of Chastity" olarak bilinen bu manifesto sinema diline dair 10 temel kurala dayanmaktadır. Dogma anlayışına göre sinemada, doğal mekan, doğal ses, el kameraları (kameraya göre hareket eden aktörler değil, aktörle birlikte hareket eden kamera), doğal ışık, spontane diyaloglar gibi unsurlar kullanılmalıdır.

düğümlemiş duyguların çözülmesi, cinsel tabuların yıkılması vs. (Chaudhuri, 2005: 35).

Diğer yandan kent-kırsal çatışması da birçok İskandinav filminde ele alınan öncelikli konulardandır. Hızlı kentleşmiş olan Finlandiya, Norveç ve İzlanda gibi ülkelerin sinemasında, bozulmamış, el değmemiş doğa ile kentin çirkin ve insancıl olmayan yüzü arasındaki tezatlık sıklıkla üzerinde durulan temalardandır. Danimarka sinemasında ise sosyal rahatlık, kuzeyli ülkelerin refah toplumlarında sosyal bilinç ve eşitliğin öteki yüzü daha çok vurgulanan konulardır.

Bölgedeki sinema dilinin oluşumunda, August Strindberg, Henrik Ibsen gibi İskandinav oyun yazarlarının ve özellikle Almanya’da ortaya çıkan Kammerspiel tiyatro geleneğinin etkili olduğu belirtilmektedir (Chaudhuri, 2005: 35; Soila vd., Söderbergh-Widding ve Iverson, 1998: 16 ).

Kammerspiel, Almanya’da 20. yüzyılın başlarında Max Reinhardt tarafından kurulan, az seyirci karşısında sergilenen oda tiyatrosu biçimini ifade etmektedir. Az karakter, gösterişsiz, minimalist ve gerçekçi bir anlatım Kammerspiel tiyatrosunun biçim özellikleridir. Bu tiyatro biçiminin sinemadaki yansıması ise, dışavurumculuğa karşı bir alternatif anlatım olarak doğan “Kammerspielfilm” olmuştur. Bu türün öne çıkan özelliklerinden birisi mekân ve aktör kullanımındaki tutumluluktur. Olaylar genelde birkaç mekânda ve az sayıda karakter arasında geçmektedir. Dışavurumculuk akımında görülen bunaltıcı ve tekinsiz atmosfer bu türde de etkindir. Fakat Kammerspielfilm’de dışavurumcu sinemadan farklı olarak metafor veya sembol kullanımı gibi dolaylı anlatım yolları yerine, doğrudan ve daha gerçekçi anlatım biçimleri kullanılmıştır.

Kammerspielfilm’de dışavurumcu filmlerin aksine göstermeci bir anlatım, aşırı vurgulanan hareketler ve ifadeler görülmemektedir. İskandinav sinemasında bu özelliklere dayanan filmler her dönemde öne çıkmıştır. Danimarkalı yönetmen Carl Dreyer Kammerspielfilm’in ilk uygulayıcılarından kabul edilmektedir; 1928 yılında çektiği “Joan of Arc”da yakın plan kullanımları, sessiz gerilimleri yüzlere odaklanarak vermesi bu türü takip eden örnekler olarak gösterilmektedir (Chaudhuri, 2005: 35).

İskandinav filmlerine dair ortak birtakım özellikler saptanabilse de araştırmacılar çoğunlukla düşünüldüğü gibi homojen bir İskandinav filmi imajı olmadığı görüşünde birleşmektedirler. Her ülkenin kendine özgü bir film yapısı olsa da öne çıkan bazı ortak özellikler şu şekilde sıralanmaktadır;

1. *Doğanın betimlenişi çoğunlukla dikkat çekicidir. Sessiz dönemin İsveç filmlerinden son dönem örneklere kadar birçok yapımda doğa egzotik bir unsur olarak kullanılmaktadır.*
2. *Melankoli de genel olarak bakıldığında temel bir özelliktir. İskandinav edebiyatının, Ibsen, Lagerlöf, Strindberg, Salminen, Undset gibi önde gelen yazarlarının melankoliyi ve kasvetli ruhları tasvir ettikleri eserleri bu sinemayı etkileyen unsurlar olarak görülmektedir.*
3. *Dini öğelerin kullanımı da bu filmlerde yaygın bir özelliktir. Bu ayrıca melankoli hissini de kuvvetlendiren bir etkidir çünkü kuzey ülkelerinde içe dönük yaşanan bir Protestanlık söz konusudur. Bu, kişinin Tanrıyla özel ilişkisi üzerinde şekillenen bir iman biçimini ifade etmektedir. Bergman'ın "Winter Light (1962)" filminde ya da Danimarkalı Gabriel Axel'in "Babette's Feast (1987)" filminde yansıtılan bazı sosyal düzenlemeler ve tabular din olgusunun filmlerde kullanımına örnektir (Soila vd., Söderbergh-Widding ve Iverson, 1998: 227) .*

### 3. İZLANDA SİNEMASI

İzlanda tarihi üç döneme ayrılarak ele alınmaktadır; "altın geçmiş" olarak adlandırılan, özgürlük, kahramanlık ve refahın hakim olduğu Viking dönemi, "karanlık çağ" olarak adlandırılan, 1262'den 1944 yılına kadar süregelen sömürge dönemi ve "parlak gelecek" olarak adlandırılan, 1944 yılında bağımsızlığın elde edilmesiyle İzlandalıların yeniden özgürlük, refah ve itibara kavuştuğu Cumhuriyet dönemi (Árnason vd., Hafsteinsson ve Grétarsdóttir, 2003: 278). Oldukça uzun bir süreç boyunca sömürge düzeni altında yaşadığı görülen İzlanda'da ulusal sinemanın gelişimi de geç olmuştur. Ülke, kuzey bölgesinin sinema tarihinde çekim mekânı olarak kullanılmış olmasına rağmen yerel film üretimine tam anlamıyla 1979 yılında başlamıştır. Bu döneme kadar İzlanda sineması sadece ortak yapım olan İskandinav filmleriyle varlığını sürdürmüştür. Günümüzde ise ülkenin, yaklaşık 318 binlik nüfusuna göre çok geniş ve verimli bir film endüstrisi vardır.

İzlanda sinemasında ilk yerel üretim 1944 yılında gelen bağımsızlığın ardından gerçekleştirilmiştir, fakat ulusal sinemanın tam anlamıyla istikrarlı bir gelişim sürecine girmesi için 1970'li yılları beklemek gerekecektir. 1944'de İzlanda Danimarka'dan bağımsızlığını kazanınca ülkede ulusal bilinç yükselmeye başlamıştır. 1949'da Loftur Gudmundsson İzlanda yapımı ilk uzun metrajlı ve kurmaca film olarak kabul edilen "Between Mountain and Shore"u çekerken,

1950’li yıllarda Oskar Gislason da, yarı kurmaca yarı belgesel olarak nitelendirilen, milli duyguları öne çıkaran bir dizi kısa film çekerek ülke sinemasının gelişimine katkıda bulunmuştur (Soila vd., Söderbergh-Widding ve Iverson, 1998: 92).

1979 yılında İzlanda Film Fonu’nun (Icelandic Film Fund) kurulmasıyla ulusal sinema yükselişe geçmiştir. İsveç, Danimarka ve İngiltere’de eğitim görüp ülkelerine dönen genç yönetmenlerin girişimleri İzlanda Film Fonu’nun kuruluşunu hızlandırmıştır. Bu kurum, İzlanda’nın popüler Amerikan sinemasına karşı ulusal bir cevap oluşturacak yapımlar üretememesi, genel olarak ülkenin kendi geleneklerini ve değişen, melezleşen kültürel yapısını yansıtabilecek bir aynaya ihtiyacı olması gibi sebeplere dayanarak kurulmuştur (Nestingen, 2005: 311).

İzlanda seyircisi de ulusal sinemanın desteklenmesine büyük önem vermiştir. Yerel filmlerin bilet fiyatlarının yabancı filmlerinkinden daha yüksek olması kararlaştırılmış ve bu konuda seyircinin tam desteği alınmıştır (Cowie, 2005). Bu desteğin sağlanmasında İzlanda halkının ulusal bilinç konusundaki hassasiyetinin yanı sıra ülkedeki sinema izleme oranlarının yüksekliğinin de etkisi vardır. İzlandalılar diğer tüm kuzey ülkeleri ve genel olarak Avrupa ülkelerinde yaşayanlardan yaklaşık olarak üç kat daha fazla sıklıkta sinemaya gitmektedirler (Karlsson, 2002: 2).

1970’li yılların başında televizyonun ve kısa bir süre sonra 1980’lerde videonun gelişimiyle birlikte bu teknolojileri çabuk benimseyen Avrupa ülkelerinde, Amerika ve Avustralya’da sinemaya gitme oranlarında ciddi düşüşler yaşanırken, İzlanda için bu oranlar tüm bu ülkelerden her zaman yüksek olmuştur. Hatta 1970’lerin sonlarında sinema bilet satışlarında, yılda 2,6 milyon gibi İzlanda için çok yüksek olan rakamlara ulaşılmıştır (Karlsson, 2002: 9-10).

2008 yılı rakamlarına göre dünyadaki kişi başına sinemaya gitme oranlarına bakıldığında da, İzlanda’nın yine birinci sırada yer aldığı görülmektedir (Einarsson, 2011: 4). Az nüfuslu bir ülke olan İzlanda’da, filmlerin pazarlanma sürecinin büyük ülkelere kıyasla insanların ilgisini arttırmakta daha etkili olduğu söylenebilir. Bunun yanında, İzlanda’da kitap okuma oranlarının çok yüksek oluşu da televizyon yerine bir sanat olan sinemaya yönelişte önemli bir faktör olarak görülebilir. 19. yüzyılda birçok ülkenin aksine okuma yazma oranlarının yüksek olduğu İzlanda bugün diğer ülkelere kıyasla kişi başına yayınlanan kitap sayısının en çok olduğu ülkedir (Cowie, 2005). İzlanda’da kişi başına basılan kitap sayısının 2008 yılı itibarıyla diğer İskandinav ülkelerinden iki kat daha fazla olduğu görülmüştür (Einarsson, 2011: 4). Ülkenin başkenti Reykjavik 2011 yılında UNESCO tarafından “edebiyat şehri (the city of literature)” seçilmiştir (<http://www.cityofliterature.com/ecol.aspx?sec=8&pid=796>). İzlandalı yönetmen

Thráinn Bertelsson'a göre, ülke uzun dönem büyük fakirlik içinde yaşamış olduğu için uzun soluklu bir müzik ya da görsel sanatlar tarihine sahip değildir; "bu ülkede edebiyat işte bu sebeple bir anlamda kitlelerin afyonu ve züğürdün sanatı olmuştur" (Cowie, 2005). Özellikle sinemanın ilk yıllarında edebiyatın büyük bir esin kaynağı olduğu bilinmektedir, günümüze kadar gelen süreçte de edebiyat ve sinema her zaman birbirini besleyen iki anlatım biçimi olmuştur. Dolayısıyla, edebiyatı bu denli yücelten İzlanda toplumunun sinemaya olan duyarlılığını anlamak da güç değildir.

1979 yılında İzlanda Film Fonu'nun kurulmasının ardından, ülke sinemasında öne çıkan yönetmenler Hrafn Gunnlaugsson, Ágúst Gudmundsson, Fridrik Thor Fridriksson, Baltasar Kormakur ve Dagur Kari gibi isimlerdir.

İzlanda'daki gibi küçük ve genç bir sinema sektörü içinde ulusal filmlerin geleneksel ve yerleşmiş belli bir tarzı olduğundan bahsetmek güçtür. Çoğunlukla doğayla ilişkilendirilen ruh halinin ve gizemin öne çıkarılması, epik bir atmosfer yakalanmaya çalışılması İzlanda sinemasına özgü öne çıkan unsurlar olarak nitelendirilebilir. Özellikle film üretiminin ilk yıllarında, ulusal filmlerin ülkeyi tanıttıkları uluslararası elçiler oldukları fikriyle, tarih ve coğrafyaya dayalı filmler öne çıkarılmışsa da, yeni dönem yönetmenler daha gündelik konulardan yola çıkarak modern İzlanda toplumunun uluslararası kültürle örtüşen yönlerini yansıtmaya çalışmaktadırlar (Karlsson, 2002: 33).

Kırsal ve kent yaşamı arasındaki çatışma, diğer bir deyişle, doğa aracılığıyla romantikleştirilen geleneksel İzlanda imajıyla modern İzlanda imajı arasındaki ayrım yakın tarihteki filmlerde de sıklıkla ele alınan bir konudur. Kırsal ve kent yaşamlarının hem ayrı ayrı hem de karşılaştırmalı olarak ülke sinemasında öne çıkan sorunsallara işaret ettikleri görülmektedir. Bu eğilim, coğrafya ve mekânın getirilerinin İzlanda filmleri için önemli kaynak olduklarını da bir kez daha göstermektedir. Örneğin, en iyi yabancı film dalında Oscar adaylığı da bulunan Fridrik Thor Fridrikson imzalı "Children of Nature (1991)" filminde yer yer mistik öğeler de kullanılarak kırsal-kent ayrımına dair duygusal bir hikâyeye anlatılmıştır. Diğer yandan, Baltasar Kormakur'un 2000 yapımı "101 Reykjavik" filminde bencillik ve iletişimsizlik ekseninde modern kent yaşamı sorgulanmaktadır.

İzlanda filmleri çoğu zaman kasvetli atmosferlerinin yanı sıra hayran bırakan manzara görüntüleriyle ayırt edici bir görünüme sahiplerdir. Filmlerdeki atmosferin başlıca oluşturucusu olan mekânın masalsı ya da mistik sunumunda İzlanda'nın edebi mirası olan sagaların ve ülkedeki ruhani inanışların etkisini görmek mümkündür.



### **3.1. İzlanda Sagaları**

13. yüzyılda yazılan İzlanda sagalarının kaleme alınma zamanı, ülke bu yüzyılda Norveç hâkimiyetine geçtiği için, geçmiş günlere özlem duyulduğu bir zaman olması açısından önemlidir (Mulvey, 2006: 45). Bu sagalara, İzlanda'nın kuruluş tarihinin en somut belgeleri olarak bakılmakta ve ülke tarihindeki özgür dönemleri anlattıkları için çok önem verilmektedir.

Diyaloğa dayalı çok sade bir anlatım biçimine sahip olan bu sagaların hemen hemen hepsinde büyücülük gibi doğüstü güçlere yer verilmiştir (Cowie, 2005). Bu hikâyeler kahramanlık öyküleri anlatsalar da içerdikleri kara mizah öğeleri de dikkat çekicidir. Birçok güldürü unsuru ya taşlama şeklindedir, ya da kısa ve öz felsefi bir içeriğe sahiptir ve genellikle beklenmedik anda, savaşın ya da bir ölüm anının ortasında okuyucunun karşısına çıkmaktadır (Garland, 2010).

İzlanda sinemasında “Outlaw / Útlaginn (Ágúst Gudmundsson, 1981)” “When the Raven Flies / Hrafninn Flýgur (Hrafn Gunnlaugsson, 1984)” gibi, sagaların ruhundan beslenen ya da sagalardan uyarlanan birçok film çekilmiştir (Cowie, 2005). Yakın dönem İzlanda sinemasında da bu sagaların etkisi görülmektedir. Özellikle, ciddi konuların arasına beklenmedik bir anda yerleştirilen komedi unsurlarının ve abartıdan uzak anlatım biçiminin bölgenin sinema diline bu sagaların etkisiyle yansıdığını söylemek mümkündür.

Bir İzlanda sagasında rüya ya da başka türlü bir önsezinin değiştirilemez bir kaderin göstergesi olduğu inancı vardır (Cowie, 2005). Bu inanç, özellikle ölümlere verilen önem ve onlarla iletişim kurma çabası şeklinde günümüz İzlanda toplumunda da kendisini göstermektedir. Daha önce de belirtildiği gibi sagalarda doğüstü güçler ve büyücülük önemli bir yere sahiptir, bu da ruhaniliğin İzlanda toplumunda köklü bir geçmiş olduğu göstergesidir. Bu toplumsal eğilim ülke sinemasında da farklı biçimlerde etkin bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **3.2. Ruhani İnanışlar ve Doğüstü Güçler**

Doğüstü güçlere olan ilgi İzlanda toplumunda gündelik hayatın bir parçası durumundadır. Bu inanışlar sinemada gerilim unsuru olarak kullanılmasının yanı sıra hikâyenin akışı içinde farklı biçimlerde de karşımıza çıkabilmektedir. Doğüstü unsurlara, Egill Edvardsson'ın “The House / Húsid (1983)”, Thráinn Bertelsson's “Deep Winter / Skammdegi (1985)”, Hilmar Oddsson's “The Beast / Eins og skepnan deyr (1986)”, ve Fridrik Thor Fridriksson'ın “Children of Nature” filmlerinde, geçmişle yüzleştiren hayaletler, birden beliren melekler ya da aniden ortadan kaybolan nesnelere biçiminde yer verilmiştir.

Nüfusunun %90'ından fazlası Protestan olan İzlanda'da ölümlerle buluşma yani ruhlara inanma çok yaygın bir gelenektir. İzlandalılara göre “tıpkı meyve tabakları gibi her evde de ölümler vardır” (Pons, 2002: 127) ve ölümlerle iletişimi sağlayan medyum gibi araçlar toplumda vazgeçilmez bir yere sahiptir. Her İzlandalı genelde soyağacını çok iyi bilmektedir, Christophe Pons'a göre (2002: 136), bir gelenek haline gelmiş olan bu durum İzlandalıların atalarına ne kadar düşkün olduklarını da göstermektedir. Bu araştırmaya göre, İzlandalıların iletişim kurduklarını söyledikleri ölümler çoğunlukla kendi ailelerinden kişilerdir ve onların anlamı çözülmesi gereken mesajlar iletmek üzere göründüklerine inanmaktadırlar. Pons (2002: 138) “İzlanda'da ölümlerin yeri öteki dünya değil evlerin içidir” önermesinde bulunmaktadır.

Toplumun ölüm olgusuyla bu denli iç içe yaşıyor olmasının bir diğer göstergesi de gazetede yayınlanan ölüm ilanlarına olan ilgidir. İzlanda'nın en büyük ulusal gazetesi her gün yaklaşık 10 sayfasını ölüm ilanların ayırmaktadır ve birçok İzlandalı ölüm ilanlarını gazetede en sevdiği bölüm olarak nitelendirmektedirler (Árnason vd., Hafsteinsson ve Grétarsdóttir, 2003: 268). Diğer yandan ölüm ilanlarını yayınlamanın ücretsiz olması bu eğilime toplumsal yaşamın doğal bir gereği olarak bakıldığını da göstermektedir. Bu ilanlar daha çok ölüme mektuplar niteliğindedir, bu da ülkede ölümlere verilen önemin yani ruhaniliğin göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Árnason vd., Hafsteinsson ve Grétarsdóttir, 2003: 269). Ölümlere duyulan yakınlığı sosyal belleğe verilen önemle de açıklamak mümkündür. Tıpkı sagalar gibi ölümler de ataları temsil etmektedirler ve ulusal kimliğin korunması adına önemli görülmektedirler.

İzlandalıların ruhani inanışları yüceltmelerinde Protestanlık mezhebinin etkileri de görülmektedir. Christophe Pons (2005: 215), Protestanlığın tıpkı ruhanilik gibi içe bakışa, iç gözleme dayandığına dikkat çekmektedir. Bu mezhep, bir yandan mistik olana mesafeli dururken bir yandan da kutsal olanla bireysel ilişki kurmayı, kişinin kendi içinde kutsallığı araması gerektiğini öne çıkardığı için ruhani bir dini akım olarak değerlendirilmeye açıktır. Diğer yandan Pons, gizli güçlere inanmada ya da ruhanilikte, Protestanlık mezhebinin reddettiği bir unsur olan imajın önemine dikkat çekmekte, resimler, fotoğraflar, heykeller, statüleri, dekor ya da seslerin önemli birer ifade aracı olduklarına işaret etmektedir. Örneğin İzlanda'da ölümlerin fotoğrafları duvarlara asılmaktadır, görünmez olan ölümlerin varlığını göstermek için yılbaşında mezarlıklar aydınlatılmaktadır (Pons, 2005: 221). Dolayısıyla İzlanda toplumunda ruhaniliğin ikonlara dayalı bir biçimde yaşandığını söylemek mümkündür.

Pons (2005: 214), modern laik toplumlarda artık dinin katı bir şekilde dini kurumlara bağımlı yaşanmadığına dikkat çekerken, mistikliğin ve doğüstü güçlerin

öne çıkarıldığı başka disiplinlerin, küçük toplulukların ortaya çıktığına işaret etmektedir. Ruhani mistikliğin öne çıktığı İzlanda'da özellikle İzlanda doğasının gücü yüceltilmekte, dağlar, buz, kar, ateş, rüzgâr ve şelalelerin resimleri aracılığıyla, İzlanda'ya atfedilen mistik güç ilahlaştırılmaktadır. Bu anlamda dini duyarlılık mistik bir boyutta yaşanmaktadır.

Tarihçi Bret Carroll'a göre (1997: 35), bütün farklılıklarına rağmen birçok dini grup, kişisel ve özel olan, içe yönelme, içe bakışın derinliği konusunda ısrarcıdır. İzlanda'da çeşitli ruhani seanslarda toplanan gruplar kişinin kendi bireyselliğini keşfini tamamlamak adına bir araya gelmektedirler ve böylece iç dünyaya yolculuk teşvik edilmektedir (Pons, 2005: 218).

Ruhanilikle birlikte gelen iç dünyaya yolculuk ve iç gözlemin, bireylerin kendi varlıklarının anlamından sorumlu oldukları önermesine dayanan varoluşçu felsefeyle bağlantılarını kurmak mümkündür. Scott Webster'a göre (2004: 7), kişinin varlığının anlamını sorgulamasına olanak veren, öznel, ölüm ve özgürlük gibi kavramlar ruhaniliğin de ilgi alanlarını oluşturmaktadır. Varoluşçuluğun önde gelen düşünürü olarak görülen Kierkegaard, içe bakıştan ve ancak bununla varoluşun tamamlanabileceğinden bahsetmiştir. Kierkegaard, özneliğin gerçeklik olduğu önermesini yaparken başına buyrukluktan değil, içsellik ve maneviyattan bahsetmektedir.

İzlanda toplumunun ele aldığımız eğilimleri göz önünde bulundurulduğunda, ülke sinemasını ruhanilik ve varoluşçuluğun kesiştiği noktadan yola çıkarak değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda, İzlanda'lı yönetmen Dagur Kari'nin sineması ülkeye özgü bahsettiğimiz gelenekler ve varoluşçu felsefe çerçevesinde incelenecektir.

#### **4. DAGUR KARI FİMLERİ**

Dagur Kari İzlanda sinemasının en genç yönetmenlerindedir. Danimarka'da eğitim görmüş olan bu yönetmenin filmlerinde, absürt karakterlerin ve olayların neden olduğu gülünç durumlar, yani kara mizah öğeleri ve varoluşçu sorgulamalar öne çıkmaktadır.

Kari'nin birçok ödül alan kısa filmi "Lost Weekend" in ardından çektiği ilk film olan 2001 yapımı "Dramarama / Villiljos" 5 ayrı yönetmenin 5 farklı hikâye çektiği ortak bir yapımdır ve bu beş hikâyenin kesişmesi anlatılmaktadır. Bu filmin ardından 2003 yılında "Noi Albinoi / Buzdan Hayaller"i, 2005 yılında da "Voksne Mennesker / Tutunamayanlar"ı çeken Kari'nin son filmi ise İngilizce çekilen, Amerika-Danimarka-İzlanda ortak yapımı olan "The Good Heart (2009)"dır.

Kari'nin ele alacağımız, İskandinav yapımı uzun metrajlı iki filminde de varoluşçu öğelere rastlanmaktadır. Varoluşçu felsefelerde görülen kavramlar saçma, bunaltı, korku ve kaygıdır. Joachim Ritter'a göre varoluşçuluk "köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını" dile getiren bir felsefedir (Bezirci, 1961: 5). Varoluşçu yazarlar çağımız kişinin bırakılmışlığını, yalnızlığını, bunaltısını, umutsuzluğunu belirtmekle yetinmezler, bu kişinin özünü yaratmasını, benliğini kazanmasını, baskıdan kurtulmasını da isterler. Kari, filmlerinde yarattığı atmosfer ve karakterleri aracılığıyla, yer yer mizahı da devreye sokarak bu varoluşçu sorgulamalara olanak verirken bölgeye özgü etkenlerle açıkladığımız "içe bakış" olgusunu öne çıkarmaktadır.

#### **4.1. "Noi Albinoi / Buzdan Hayaller" (2003)**

Dagur Kari, İzlanda'nın tipik kar manzaraları içinde çektiği ilk uzun metrajlı filmi "Noi Albinoi / Buzdan Hayaller"de coğrafi özelliklerden dolayı, alıştığımızın dışında bir "kırsalda bunalım" hikâyesi anlatmaktadır. Bu filmi, taşra bunalımını ve varoluş sancısını ele alan bir kara komedi olarak nitelendirmek mümkündür. Filmin birçok yerinde melankolik bir müzik görüntülere eşlik etmektedir. Ev içleri ve eşyalar bir nevi zamansızlık hissi uyandırır, filmin hangi zamanda geçtiğinden emin olamayız, döneme ait belirgin referanslar yoktur. İç mekânlarda çoğunlukla loş bir atmosfer vardır ve çok az eşyanın olması dikkati çeker. Film bu yönüyle KammerSpielfilm'in mekânsal özelliklerini anımsatmaktadır.

Filmin hikâyesi kısaca şöyledir;

Noi, Kuzey İzlanda'nın batı fiyortlarında karlarla kaplı küçük bir kasabada babaannesi ile yaşamaktadır. Aynı bir evde yaşayan babası alkolik ve sorumsuz bir adamdır. Noi çevresine uyum sağlamakta güçlük çeken zeki bir gençtir ve sürekli olarak güneydeki başkentin çok uzağında bulunan küçük kasabasından uzaklaşma hayalleri kurar. Yaşadığı kasabanın benzincisinde çalışan ve en az onun kadar sıkılan Iris'e âşık olur, kaçma planlarına onu da dâhil etmeye çalışır. Iris, Noi'nın kasabada diyalog kurabildiği nadir insanlardan olan kitapçının kızıdır. Sonunda Noi kadar cesur davranmayacak, onunla gelmeyi kabul etmeyecektir, zaten Noi da fiziksel koşullardan ötürü bir yolunu bulup uzaklaşamayacak kadar çaresizdir. Dagur Kari bir röportajında bu çaresizliği vurgulamaya çalıştığını şöyle dile getirmiştir;

*"Sonuçta kar ve buz hareketi kısıtladığı için filme fiziksel bir derinlik kattı. Bu özellikle de araba takip sahnesinde kendini belli ediyor. Böyle doğası olan bir yerde,*

*hiçbir yere kaçamazsınız. Kovalamaca sahnesi için, karı bir sürpriz öğesi olarak kullanıp, B tipi filmlerdeki araba takip sahnelerine benzer bir atmosfer yaratmaya çalıştım.”* ([http://sinema.turk.net/ozeldosya\\_detay.asp?dosya\\_ID=150](http://sinema.turk.net/ozeldosya_detay.asp?dosya_ID=150), 2011)

Kari'nin bahsettiği sahne, yine bu çaresizliği betimleyen banka soygunu sahnesini takip etmektedir. Kasabadaki tek bankaya soygun yapmak amacıyla giren Noi, onu belki de çocukluğundan beri tanıyan gişe memuru tarafından ciddiye alınmaz, banka müdürü ise elindeki tüfeği alarak “böyle silahlarla oynamamalısın” diyerek onu dışarı atar. Bunun üzerine bankanın önünde bir süre dolanan Noi tekrar içeri girer ve bu sefer kibar bir şekilde hesabındaki parayı çekmek istediğini söyler, memur da hiçbir şey olmamış gibi gerekli formu uzatır. Tam bir kara komedi örneği olan bu sahne ve sonrasındaki kar içinde araba takibi sahnesi Noi'nın içinde bulunduğu ortamda hareketsiz ve çaresiz kalışını mizah unsurlarıyla çok başarılı bir şekilde göstermektedir.

Kasabayı dünyanın geri kalanından ayıran, izole eden kar, Noi'nın hapsolmuşlük duygusunu iyice kuvvetlendirir. Hem hayatın içinde hem de buzlar ülkesi İzlanda'da sıkışık kalmıştır. Noi ve Iris gece yarısı ilk buluşmalarında gizlice kasabanın müzesine girerler, buldukları dünya haritasında bir tek İzlanda'nın ışığı yanmaz. Dagur Kari, karakterin ve mekânın sıkışmışlığına, dünyadan adeta izole olmuş haline işaret eden bunun gibi birçok trajikomik unsur kullanır. Kari'nin daha önce de belirttiğimiz gibi İzlanda sagalardakine benzer bir kara mizah anlayışı vardır. Beklenmeyen durumlarda veya karakterlerin çaresizlik anlarında absürt mizah öğeleri kullanır: Noi'yı okula gitmesi için uyandıramayan babaanne çareyi sakince tüfeği alıp dışarıya ateş etmekte bulur; Noi yemek hazırlarken babaanne odasında radyo programı eşliğinde tap dansı yapmaya çalışır; Noi bir anlık sakarlığıyla kap içinde bulunan hayvan kanını mutfakta et kesmekle uğraşan baba ve babaannenin üzerine boşaltır...

Gaeton Picon (1961: 22-23), varoluşçuların dünyasında doğanın bile kendisiyle konuşulmayan arlanmaz bir kütle olduğundan bahsetmektedir; “*güneş dâhil uğursuzdur, üzünçtür; bahar sağlığa aykırı bir mayalanıştır; deniz soğuk ve kara bir yüzeydir. Dış evrenden kopup kaçan bu dünya, daracık insancıl sınırlar içinde yayılır. Dışarıya kapalı bir oda gibidir, İçeriye hiçbir rüzgâr girmez*”. Noi İzlanda doğasına bu gözle bakar, ona karşı sert bir tutumu vardır, bunalmışlığının acısını uçsuz bucaksız denize ya da karla kaplı devasa dağlara bakarken çıkarır. Bir sahnede onu buzullara ateş ederken bir diğer sahnede de hınçla denize taş fırlatırken görürüz.

Noi bir albino'dur. Albinoluk vücutta renklenmeyi sağlayan pigmentlerin eksikliğinden kaynaklanan genetik bir bozukluğa işaret etmektedir. Noi'nın

“renksizliği” ve solgun bedeni, beyazın hâkim renk olduğu bu cansız kasabadaki yaşantısının sanki bir yansımasıdır.

Bir sahnede yönetmen Noi'nın bir sineği uzun süre inceleyişini gösterir, bu sahnede Noi sanki kendisini o sineğin yerine koyar gibidir. Bu sahne ister istemez Kafka'nın varoluşçu izler taşıyan “Dönüşüm” adlı öyküsünü akla getirir. Dönüşüm'deki yabancılaşma ve köşeye sıkışmışlık hali Noi'nın hislerine karşılık gelmektedir. Öykü, Gregor Samsa'nın bedensel olarak bir hayvana dönüşürken, insan duyarlılığını kaybetmemesi yüzünden duyduğu ıstırapı ele almaktadır. Gregor, yetenekleri kısıtlanmış halde bir odaya hapsolmuş ve iğrenç bir görünüm almıştır. Filmde, insanlarla anlaşmakta zorlanan ve fiziksel olarak da hepsinden ayrılan Noi'nın Gregor Samsa'nın yaşadığı yalnızlığı ve hapsolmuşluğu hissettiğini söylemek mümkündür. Ahmet Cemal Dönüşüm'e yazdığı son sözde; “*Böceğe dönüştüğü andan başlayarak, toplumun ve ailesinin ona ilişkin onu tutsak kılan beklentileri, artık sonuçsuz kalmaya yargılıdır; böceğin iğrençliği, çizgisi sürüyle uyumayan bağımsız bireyin iticiliğiyle özdeşir*” (Cemal, 2008: 87) demektedir. Noi'nın da, toplumsal beklentilere ve gereklere karşı uyumsuzluğu onu gitgide kendi kabuğuna çekilmeye zorlamaktadır, kendisiyle baş başa kalmak için ara sıra girdiği yer altı sığınağına kendi kendisini adeta hapseder gibidir.

Noi kaçamadığı ülkeden ve hayatından kurtulmak için günün birinde kendini bu sığınağa kapatır, o sırada çığ düşer ve orada mahsur kalır. Bir süre sonra ekipler tarafından kurtarıldığında tüm ailesini, Iris de dâhil tüm tanıdıklarını kaybettiğini öğrenir.

Filmde ölüm olgusu önemli bir yere sahiptir. Noi'nın hayatını değiştiren olgu budur ve Kari ölümün haberini seyirciye daha önceki sahnelerde bir falcı aracılığıyla vermektedir. Bu, Noi'nın babaannesinin isteği üzerine görüşmeye gittiği bir falcıdır. Bu kişi alışılanın aksine aykırı bir kadın tipi değildir. İzlanda'nın ruhaniliği gündelik yaşamın bir parçası gibi yaşamasına uygun olarak falcı karakteri sıradan bir otomobil tamircisidir.

Varoluşçu çevrelerden gelen tanrıbilimciler yaşamımızın akışını sonsuz bir yapıtın ilk taslağı olarak değil de, ölümün kapısına dek giden yazgısal bir başarısızlık olarak göstermişlerdir. Onlar için ölüm, bir son değil, tersine tek başlangıçtır (Mounier, 2007: 82). Tanrı tanımaz varoluş felsefesinin temsilcisi olan Sartre ise ölümün yaşama anlam veremeyeceğini söylerken; “doğmuş olmamız saçmadır ve ölecek oluşumuz da saçmadır” (Mounier, 2007: 84) demektedir. İzlanda'nın inanma biçimlerini düşündüğümüzde Kari'nin ölüm olgusunu, Sartre'dan çok, varoluşçuluğu Tanrı'ya dayanarak yorumlayan Kierkegaard'a yaklaşan bir bakışla ele aldığı görülmektedir. Filmde kitapçada geçen bir sahnede de Kierkegaard'a

gönderme yapılmaktadır. Kitapçı Kierkegaard'dan bir parça okumakta, daha sonra kitabı fırlatıp atmakta ve böyle saçmalıklara dükkânında yer vermediğini söylemektedir. Fakat Noi kitabı istediğinde bana ait olan hiçbir şeyi başkasına vermem demektir. Kitapçı aslında o küçük kasabada Noi'nın "farkında" olan tek kişidir. Onu anladığı, Noi'nın kaçmaya çalıştığı bir sahnede uzaktan ona baktığını gördüğümüzde açıkça hissedilmektedir. Fakat kitapçı o kasabaya hapsolarak kendi arayışından vazgeçmiştir ve belki de bu yüzden, Kierkegaard'ın kitabını fırlatırken aslında yazara değil kendi kendisine olan tepkisini ortaya koymaktadır. Kitabı atmış olmasına rağmen yine de sahiplenmesi bu şekilde yorumlanmaya açıktır.

Kierkegaard (2007: 9), "umutsuzluk, uyumsuzluğun değil, kendine yönelen ilişkinin bir sonucudur" demektedir. İnsan zorunlu olarak hastadır, çünkü sonsuzluk onun ruhunun bir bütünleyicisidir. Ona göre, "içimizde sonsuzluk olmadan umutsuzluğa düşemeyiz; ama eğer umutsuzluk ben'i yok edebilseydi o zaman umutsuzluk da olmazdı" (Kierkegaard, 2007: 9). Onun felsefesinde ölüm sonsuzluğa işaret etmektedir; ona göre "ölüm hiçbir şekilde ne her şeyin sonudur ne de sonsuz yaşam olan tek gerçeğin içinde yitmiş basit bir öyküdür, ölüm sağlıklı ve güçle taşımış olsa da yaşamın bizim için sağladığından sonsuzca daha fazla umut içermektedir" (Kierkegaard, 2007: 18). Filmde tam da bu önermeye uygun olarak, ölüm insan ruhunun bütünleyicisi konumundadır, ölümün kişiyi sürüklediği umutsuzluk Kierkegaard'ın tanımladığı gibi, uyumsuzluğa değil kendine yönelen ilişkiye işaret etmektedir. Bu da içe bakış kavramını öne çıkartmaktadır. İzlanda geleneğindeki ruhanilik de, ülkenin dini inancı olan Protestanlık da, varoluş felsefesi de aslında bu içe bakış ortaklığında birleşmektedirler. Bu ortaklık düşünüldüğünde içe bakış sorgulaması filmde İzlanda toplumunun ele alınışında kilit bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Varoluşçulara göre ölüm, insanda varoluşsal farkındalığı artırarak bizi bir varoluş şeklinden daha yüksek olana sevk etmektedir; Heidegger'e göre ölüm, fiziksel olarak yok edicidir ancak ölüm düşüncesi kurtarıcıdır (Tanhan ve Arı, 2006: 46). Varoluşçu felsefe, doğada insana yol gösterecek olanın yine insanın kendisinden başkası olmadığını savunur. Buna göre insan yaşamını çizmekte tamamen özgürdür. Dolayısıyla insan kendi sorumluluğunu yüklenemediği derecede özgürdür. Bu sorumluluk da varoluş endişesini getirmektedir. Ölümün kaçınılmaz olması, yokluk ve hiçlik duygusunu yaratmakta ve bu bunalım insanı doyumsuz ve anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılandırmaktadır (Geçtan, 1974: 14). Noi'nın çığ düşmesinin ardından içine düştüğü yokluk ve hiçlik duygusu onu kendi sorumluluğuyla baş başa bırakmaktadır. İnsan kendi sorumluluğunu yüklenemediği derecede özgürdür önermesine paralel olarak film de Noi için özgürlüğü temsil eden tropikal sahil görüntüsü ile sona ermektedir.

Emmanuel Mounier (2007: 46), Kafka'nın yapıtlarıyla ilgili; "bizi hiçbir şey, bırakılmışlığın sıkıntısına bu denli tam olarak sürüklememekte, bununla birlikte yine hiçbir şey bizi bu denli kesin bir aşkınlık ve olası umut duygusuna götürmemektedir" der. "Noi Albinoi" filminde, İzlanda'daki küçük yerleşim yerinin dünyadan izole olmuş atmosferi ve Noi'nin yalnızlığı Mounier'nin Kafka'nın yapıtlarında bulduğunu söylediği "bırakılmışlığın sıkıntısı"ni anımsatmaktadır. Diğer yandan Kari, büyük bir trajedinin ardından filmi, Noi'nin hayaline dayanan, gerçekliğinden emin olamayacağımız bir umut işaretiyle bitirerek, yine Mounier'nin Kafka'nın yapıtlarında bulunduğu "kesin bir aşkınlık ve olası umut duygusunu" seyirciye hissettirmektedir.

#### 4.2. "Voksne mennesker / Tutunamayanlar" (2005)

Kari ikinci filmi "Voksne mennesker / Tutunamayanlar"ı sinema eğitimi aldığı Danimarka'nın başkenti Kopenhag'da çekmiştir. Mekân farklı olsa da anlattığı yine hapsolmuşlük ekseninde şekillenen varoluşçu bir hikâyedir. "Tutunamayanlar"da, sorumsuz grafiti sanatçısı Daniel, en az onun kadar umursamaz sevgilisi Franc, yargıç olma hayalleri kuran kuralcı arkadaşları dede lakaplı Roger ve uykusuzluk çeken bir yargıç etrafında şekillenen bir öykü anlatılmaktadır. Dagur Kari "Tutunamayanlar" filmiyle anlatmak istediklerini şöyle ifade etmektedir;

*"Aslında etrafımızda gördüğümüz belirli bir takım gençleri anlatmak istedik. Hiçbir zaman sorumluluk almayan, topluma uyum göstermeyen ve toplumun hiçbir standardını karşılamayan kişiler bunlar. Toplumun gözünde umutsuz vakalar... Biçim açımından baktığımızda bu filmin sinema dilinin, hayat ve kayıtsızlık dolu olan ama aynı zamanda güçlü bir tarz anlayışının hâkim olduğu o masum 60'lara bir saygı duruşu niteliğinde olmasını istedik. Modern zamanı kucaklarken nostaljik kalabilmek istedik. Siyah-beyaz çalışmak da bize günümüzde nostalji yapma imkânını verdi"* (<http://arsiv.kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-1185.html>, 2009)

Siyah beyaz çektiği bu filmde Kari, modern topluma ayak uyduramayan karakterleri ele alırken atmosfer olarak 60'ların filmlerine göndermeler yaptığını ifade etmektedir. Bu filmde, karakterler ve anlatım dili açısından 60'lı yılların bazı Yeni Dalga filmleriyle benzerlikler kurulduğunu söylemek mümkündür. Jean Luc Godard'ın "À Bout de Souffle (1960)", "Une Femme est Une Femme (1961)", "Bande à Part (1964)", François Truffaut'nun "Jules et Jim (1962)" filmlerinde öne çıkan, toplumsal düzenle uyuşmayan, kendi dünyaları içinde pasif-agresif bir mücadele içinde olan karakterler, ikonlaşacak derecede estetik mekan, kostüm ve aksesuar kullanımı, her karakter kendi kendisiyle konuşuyormuş hissi veren birbirinden kopuk diyaloglar ve eylemler gibi özellikler Kari'nin bu filmde de göze çarpmaktadır. Kari, teknik olarak sıçramalı kesmeler ve aks atlamaları



kullanmasa da, yarattığı atmosfer ve anlatım biçimiyle bahsedilen Yeni Dalga filmlerindeki “uyumsuzun estetiğini” yakalamayı başarmaktadır.

Diğer yandan Yeni Dalga, başlı başına varoluşçu sorgulamalara olanak veren bir akımdır. “Sinema ve Varoluşçuluk” adlı kitabında Hakan Savaş (2003: 196), Yeni Dalga’da kopuk kopuk, sürekliliği olmayan bir film dilinin kullanılmasının nedenini yaşamın gerçeğinin süreksizlik olduğu düşüncesine dayandırırken, “bu filmlerde anlamın bir sandalye gibi izleyicinin altından çekilmesinin nedeni ile doğaçlamaya verilen önemin, insanın da yaşamın da özden yoksun olduğu düşüncesine dayandığını” belirtmektedir. Kari’nin bu dönemin bazı filmlerine gönderme yapması bir önceki filminde kullandığı varoluşçu öğeler düşünüldüğünde sinemasındaki tutarlılığa işaret etmektedir.

Filmde hikâye kısaca şu şekilde gelişmektedir; Duvarlara illegal olarak grafitiler çizerek ve geçici işler yaparak geçinen Daniel’in hayatı Franc’le tanışmasıyla değişir. Daniel oturduğu karavandan kirasını ödeyemediği için atılırken, Franc de ot içip işe gittiği için çalıştığı pastaneden kovulur. Franc’ın babaannesi ölünce ikisi beraber onun evine taşınırlar. Bir gün Franc hamile kalır. İkisi de panik olurlar, Daniel İspanya’ya kaçar, kafasını toplayıp geri döndüğünde çocuğu aldirmaya karar verirler fakat yolda Daniel fikrini değiştirir, böylece yeni bir hayata başlarlar fakat oluşturdukları düzen yine herkesinkine benzemeyecektir. Diğer yandan iyi bir işe, düzenli bir aile yaşamına sahip olan fakat bu tekdüze yaşama kendisini ait hissedemeyen üst-orta sınıf bir Yargıcın yaşamını onlarınkine paralel olarak izleriz. Ara ara hikâyeleri çakışır, sonunda yargıç var olan hayatını terk eder, kayıplara karışır. Daniel, Franc ve bebeklerini ise bir Fiat 500 araba grubuyla birlikte yolda görürüz, böylece Yargıç’inki gibi bir aile yaşantısı kurmadıklarını, kendilerine alternatif bir gerçeklik yarattıklarını görürüz.

“Tutunamayanlar”da Kari, karakterlerin geçmişleriyle ilgili açıklamalarda bulunmaz, tutarlı bağlantıları olmayan, birbirine klasik geçişlerle bağlanmayan sahneler kullanır. Filmde, beklenmedik olaylara yer verilmesinden kaynaklanan bir absürtlük dikkat çeker. Kari, “Buzdan Hayaller” deki ilginç mizah anlayışını sürdürerek bu absürtlüğü destekler. Diğer yandan filmde fantastik öğelere de yer verilmiştir<sup>4</sup>, bu da absürtlüğü estetik açıdan tamamlamaktadır.

Filmde tüm karakterlerin yaşadıkları yabancılaşmanın sebepleri açıkça ortaya koyulan ve görünen şeyler değildir, varoluşsal sorunlardır. Her karakter bu

---

<sup>4</sup>Daniel Franc’le ilk buluşmalarında cafede otururlarken bir anda mekânın önünden fillerin geçtiğini görür.

sorgulamaların sonunda hayatının yönünü radikal biçimde değiştirecek kararlar almaktadır. Tıpkı ana karakterler ve yargıç gibi, Roger yani dede karakteri de filmde beklenmedik bir değişim yaşamaktadır. Başlangıçta yargıç gibi o da sorumluluk bilincini ve toplumsal değerleri, dünyevi zevklerin üzerinde tutmaktadır ancak sonunda onun için de her şey planladığının tam aksi şekilde gelişir. Filmdeki bu genel durum Sartre'ın "Bulantı" romanında hayata dair söylediği "her şey olabilir" önermesini akla getirmektedir.

Filmin varoluşçulukla paralel duruşunu en çok öne çıkaran karakter yargıçtır. Yaşadığı büyük bunalım, filmin kara mizah ve absürt durumlarla dolu genel yapısından ayrılan, büyük bir yalnızlık ve sessizlik atmosferi içinde sunulmaktadır. Sartre "Sinekler" adlı yapıtında "hayatın umutsuzluğun öbür yanında başladığı" önermesini yapmaktadır (Picon, 1961: 20). Sartre ve onu izleyen varoluşçulara göre umutsuzluk yeni bir yaşamı ve erdemi keşfetmenin tek yoludur. Onlara göre insan ancak hiçlikten geçerek eyleme, kendi geleceğine ulaşabilir (Palley, 1961: 21). Tıpkı "Buzdan Hayaller"deki Noi'nın büyük bir trajedinin, ölümün ardından hayatının değişmesi ve yeniden başlaması gibi, "Tutunamayanlar"da yargıç karakteri de filmin sonunda hiçliğe doğru giderek sanki kendisini ve yaşamını yeniden keşfetme umudu taşımaktadır.

Sartre (1961: 35–36) bireysel edimlerin bütün insanlığı bağladığından bahsederek "bunaltı" kavramını bireysel sorumlulukların insanlığın geneline etki edeceği fikriyle kullanmaktadır. Kari ise karakterlerinin bunaltısını tüm insanlık düzeyinde genelleştirmemektedir, fakat bu bunaltı bireylerin bireylere karşı sorumluluğu olarak (Örneğin Daniel'in Franc'a ya da ilk filmde Noi'nın babasına karşı duyduğu sorumluluk) yer yer karşımıza çıkmaktadır.

Dagur Kari'nin ilk filminde olduğu gibi bu filmde de karakterler hem yaşamla hem de kendileriyle varoluşçu bir mücadele içindedirler. Tıpkı hayal eden ve kendince çaba gösteren Noi gibi, Daniel ve Franc da çocuğu dünyaya getirmeye karar vererek, yargıç ise her şeyi geride bırakarak var olan yaşamlarını aşmaya çalışırlar. Bu tercihler varoluşçu düşünür Emmanuel Mounier'nin "Varlığım yaşamımla karışmaz; ben yaşamıma öncelidir, onun tarafından tüketilmem, onun ötesindeyimdir. Kişi, olduğu ve olmadığı yaşamı aşmak için girişilen bir devinimdir" (Mounier, 2007: 101) önermelerini karşılamaktadır.

Kierkegaard umutsuzluğu bilinçli ve bilinçsiz umutsuzluk olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre bilinçsiz umutsuzluk kendini istememenin, bilinçli umutsuzluk ise kendi olmayı istememenin umutsuzluğudur. Kierkegaard, birincisini güçsüzlüğün ikincisini ise meydan okumanın umutsuzluğu olarak nitelendirir (Yakupoğlu, 2007: 10). Kari'nin karakterlerinde Kierkegaard'ın yaklaşımına göre

ikinci türde bir umutsuzluk gözlenmektedir. “Tutunmayanlar”ın Daniel ve Franc’ı toplumsal dayatmaların gerektirdiği değil kendi seçtikleri biçimlerde yaşamak için dayatmalara varoluşlarıyla meydan okumaktadırlar. Filmdeki Yargıç’ın da birinci türdeki umutsuzluktan ikinci türdekine doğru geçişini izleriz. Bu karakter, olduğu kişiden memnun değildir, bu memnuniyetsizlik film boyunca yavaş yavaş yerini meydan okumaya bırakmaktadır. Yargıcın, bir mağazadan oyuncak çalmasını, iş gezisine bilerek gitmemesini ve sonunda her şeyi bırakarak kayıplara karışmasını kendi içinde bir meydan okuma olarak değerlendirmek mümkündür.

### 5. SONUÇ

İskandinav sinemasında gözlemlenen ortak özelliklerin başında gelen doğa betimlemeleri, bireysel sorgulamalar (içe bakış) ve bireyin mekânla çatışmaları Dagur Kari’nin de sinemasında da öncelik verdiği unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kari, anlatım biçimi olarak ve estetik açıdan destekleyici biçimde kullandığı bu unsurlar aracılığıyla, varoluşçuluk felsefesinde yer bulan doğa-birey ilişkisi, ölüm olgusu, umutsuzluk, sorumluluk, yabancılaşma ve bireyin kendi yaşamını aşması gibi kavramları sorgulamaktadır.

Doğanın birey için bir çıkmaz yaratışına “Noi Albinoi” filminde değinen Kari, “Tutunamayanlar”da ise tam tersine modern kenti ve orada var olmakta zorlanan bireyleri anlatmaktadır. Doğa ve kırsal Noi’nin bunalımının orta yerindedir, karakter sürekli olarak bunlarla çatışma halindedir, diğer yandan Daniel, Franc ve Yargıç kent yaşamının bireye dayattığı sorumlulukların bunaltısını yaşamaktadırlar. İskandinav sinemasında kırsal ve kentin hikâyede önemli etkenler olarak konumlandırılması eğilimi, Kari’nin filmlerinde de karakterlerin içinde buldukları mekânla çatışmaları bağlamında kendisini göstermektedir. Bu anlamda mekân, filmde sadece bir arka plan değil, belirleyici ve yönlendirici bir öncü unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Biçime ayrıca önem verdiği görülen Kari’nin filmlerinde, İskandinav sinemasında önemli bir referans olan Kammerspielfilm estetiğine benzer minimalist bir mekân düzenlemesi dikkat çekmektedir. “Noi Albinoi”da mekân zamansızlık hissi verirken, “Tutunamayanlar”da karakterler güncel zamanın içinde sanki 1960’larda donup kalmış bir zamanı yaşarlar. Özellikle ilk filmde mekâna dair bu minimalist kullanım bölgeye özgü izole olmuşluk haliyle de örtüşmektedir.

Kari’nin mekân kullanımında sergilediği minimalist yaklaşım diyaloglarda ve hikâyelerin içine yerleştirilmiş olan absürt ayrıntıların kullanımında da kendisini göstermektedir. Beklenmedik anlarda ortaya çıkan kara mizah öğelerinde ve bunun yol açtığı tutumlu absürtlükte İzlanda tarihindeki saga geleneğinin etkisi olduğu

görülmektedir. Bu absürtlük, karakterlerin her birinde var olan, mekâna, olaylara veya durumlara karşı yabancılaşma duygusunu öne çıkarmasıyla filmlerdeki varoluşçu söylemi desteklemektedir.

“Noi Albinoi” filmi şekillendiren varoluşçu yaklaşım daha çok Kierkegaard’ın önermeleriyle paralellikler içerirken, “Tutunamayanlar” filmi çoğunlukla Sartre’in dünyasına yaklaşmaktadır. Her iki filmde de karakterler, umutsuzluklarına rağmen, “oldukları ve olmadıkları yaşamı aşmak için bir devinim” (Mounier, 2007: 101) içinde tanımlanırken, Noi’nın değişim çabasında tek başına yetersiz kalışının çaresizliği, doğanın sunduğu büyük değişimle çizilen yol sayesinde kırılmaktadır. Kierkegaard (2007: 24) “umutsuzluk, ilişkisi kendine ait olan bir sentezin içsel uyumsuzluğudur” derken bunun kaynağını da “sentezin kendine bağlandığı ilişkide; Tanrı’nın insanı bu ilişkiye dönüştürürken onun ellerinden kaçıp kurtulmasına izin verişinde”, yani bireyi belirlenmiş olan yolunu bulma işiyle baş başa bırakışında görmekte, her umutsuzluğun bir sorumluluğa dayandığını ifade etmektedir. “Noi Albinoi” filminde karakterin aradığı dönüşüm (bu arzuladığı dönüşüm değildir, Sartre’in tabiriyle “olasılıklardan”<sup>5</sup> birisidir; umutsuzluk devam etmektedir. Kierkegaard umutsuzluğun dayanağı olarak sorumluluğu gösterirken onun devamlılığına da işaret etmektedir), Kierkegaard’ın önermesine paralel olarak, doğanın ona sunduğu bir son ve aynı zamanda yeni bir başlangıç sayesinde gerçekleşmektedir. Diğer yandan, “Tutunamayanlar” filminde karakterler, tercihler yaparak ve sonuca ulaşabildikleri eylemlerde bulunarak kendi yollarını çizmektedirler. Bu durum Sartre’in (1961: 47) önermesini karşılamaktadır; “insan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir.”

“Noi Albinoi” filmi, ölüm olgusunu varoluşçu yaklaşımının merkezine yerleştirmesiyle de, ölüm üzerine çokça düşünmüş olan ve onu “yaşamın bizim için sağladığından sonsuzca daha fazla umut içeren” (Kierkegaard, 2007: 18) bir durum olarak tanımlayan Kierkegaard’a yaklaşmaktadır. Kari’nin “Tutunamayanlar”da ise “sorumluluğun bunaltısını” merkeze koyduğu görülmektedir. Filmde yargıç karakterinin en büyük çıkmazı, düşlediği yaşamla ailesine karşı sorumluluklarının çatışmasıdır. Daniel ve Franc ise, kent yaşamı içindeki zorunlu sorumluluklarının yanında en büyük bunaltıyı çocuk sahibi olmanın getireceği sorumluluk karşısında bocalarken yaşarlar. Bu yaklaşımla film, “varoluşçuluğun sözünü ettiği bunaltıyı sorumlulukla açıklayan” Sartre’in izinden gitmektedir. Sartre (1961: 39), varoluşçulukta yer bulan bunaltının “ancak bağladığı öbür insanlar karşısında

---

<sup>5</sup>Sartre “insan bir şey istemeye görsün, durmadan olasılık öğeleriyle karşılaşır” (Sartre, 1961: 45) demektedir

doğruca beliren bir sorumlulukla” anlaşılacağını, bu bunaltının “bizi eylemden ayıran bir perde değil, tersine bizi eylemle birleştiren, harekete götüren bir olay” olduğunu ifade etmektedir.

Dagur Kari'nin iki filminde, karakterlerin ve olayların özündeki içe bakış eylemi ölüm olgusu ve sorumluluk bunaltısı aracılığıyla öne çıkarılmaktadır. Genelinde kuzey ülkelerinin özelinde ise İzlanda toplumunun, ruhani inanışlar, Protestanlık mezhebi ve izole eden coğrafi koşullar gibi etkenlerle şekillenmiş genel yapısı varoluşçulukta da kilit unsur olan içe bakışı yüceltmektedir. Ayrıca mekân kullanımlarında benimsenen ve coğrafyanın izole haliyle örtüşen, minimalist, gerçekçi ve zaman kavramını belirsiz kılan sunum, seyirci için karakterlerdeki içe dönük yapıyı daha belirgin kılmaktadır. Böyle bir mekân kullanımı içinde, kara mizah öğeleriyle desteklenen absürtlüğün derinlemesine bir içe bakışla paralel sunumu ayırt edici bir sinema estetiği ve anlatım biçimi oluşturmaktadır. Böylelikle, Dagur Kari'nin filmleri İskandinav sinema estetiğinin değişmeyen ortak özelliklerini bir kez daha ortaya koyarken, İzlanda toplumuna özgü ruhanilik ve içe bakış gibi özellikleri bu sinema estetiğinden ayrılmadan görselleştirmektedir.

#### **KAYNAKÇA**

- Kitaplar

Bezirci A., (1961), Önsöz, Sartre J. P., Varoluşçuluk, İstanbul, Ataç Kitabevi

Carroll B. E., (1997), *Spiritualism in Antebellum America*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press

Chaudhuri S., (2005), *Contemporary World Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press

Cemal A., (2008), *Dönüşüm'e Sonsöz*, Kafka F., *Dönüşüm*, İstanbul, Can Yayınları

Kierkegaard S., (2007), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, Ankara, Doğu Batı Yayınları

Mounier E., (2007), *Varoluş Felsefelerine Giriş*, İstanbul, Say Yayınları

Nestingen A. K., (2005), Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition, Detroit, Wayne State University Press

Picon G., (1961), Sartre J. P., Varoluşçuluk, İstanbul, Ataç Kitabevi

Sartre J. P., (1961), Varoluşçuluk, İstanbul, Ataç Kitabevi

Savaş H., (2003), Sinema ve Varoluşçuluk, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları

Soila T., (2005), The Cinema of Scandinavia, London, Wallflower Press

Soila T., Söderbergh-Widding A., Iverson G., (edt.), (1998), Nordic National Cinemas, London, Routledge

Yakupoğlu M. (2007), Önsöz, Kierkegaard S., Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, Ankara, Doğu Batı Yayınları

- Web Sitesinden Doküman

Cowie P., (2005), Icelandic Films, <http://www.icelandicfilmcenter.is/Icelandic-Films/articles/nr/1744> (17.11.2011)

Einarsson Á., (2011), The Extraordinary Extent of Cultural Consumption in Iceland, The Culture and Business Conference, Bilfröst University, Iceland, 18 Şubat, [http://rsm.bifrost.is/Files/Skra\\_0047393.pdf](http://rsm.bifrost.is/Files/Skra_0047393.pdf) (17.11.2011)

Garland A. (2010), Review: TYR Volume 3, <http://hexmagazine.com/book-reviews/review-tyr-volume-3/> (09.10.2011)

<http://www.cityofliterature.com/ecol.aspx?sec=8&pid=796>, (07.10.2011)

[http://sinema.turk.net/ozeldosya\\_detay.asp?dosya\\_ID=150](http://sinema.turk.net/ozeldosya_detay.asp?dosya_ID=150) (10.11.2011)

<http://arsiv.kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-1185.html>, (10.11.2011)

- Dergilerdeki Makaleler

Árnason A., Baldur Hafsteinsson S., Grétarsdóttir T., (2003), “Letters to the dead: obituaries and identity, memory and forgetting in Iceland”, Mortality, Vol. 8, No. 3

Geçtan E., (1974), “Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri”, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 1

Karlsson R., (2002), “Cinema’s Nine Lives:Fall and Revival of the Theatrical Film Market in Iceland 1965-2000”, European Audiovisual Observatory, Ocak

Palley J., (1961), “Existentialist Trends In The Modern Spanish Novel”, Hispania, Arizone State University, Vol: 44, No:1

Pons C., (2002), “Réseaux de Vivants, Solidarités de Morts: Un Système Symbolique en Islande”, Terrain-Revue de l’Ethnologie de l’Europe,No: 38

Tanhan F., Arı F., (2006), “Üniversite Öğrencilerinin Ölüm Verdikleri Anlam ve Öğrenim Gördükleri Program Açısından Ölüm Kaygısı Düzeyleri”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Aralık, Cilt: 3, Sayı: 2

Webster R. S., (2004), “An Existential Framework of Spirituality”, International Journal of Children's Spirituality, Routledge, Vol: 9, Nisan

- Konferanslar

Pons C., (2005), “The Use of Images in Aniconic’ Societies; Occultism, Protestantism and Imagination in Iceland”, Images of the North, International Conference, INOR, Reykjavik:Iceland, 24-26 Şubat

- Tezler

Mulvey J. P., (2006), The Saga of the Confederates: Historical Truth in Icelandic Saga, Master Tezi, North Carolina State University, Tarih Bölümü