

ÜÇ RENK: MAVİ (1993) FİLMİNİN FENOMENOLOJİK, HERMENEUTİK VE GÖRSEL ANALİZİ

THE PHENOMONOLOGICAL, HERMENEUTICAL AND VISUAL ANALYSIS OF THE FILM THREE COLORS: BLUE (1993)

Özge Mazlum*

Öz

Sinema, modern dönemin görsel ve işitsel ihtiyaçlarına cevap verebilen en etkili anlatı araçlarından biridir. Bu araştırmada; sinemanın şairi olarak bahsedilen sinemasında görselliği kullanarak anlam yaratmaya daha fazla önem veren Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin *Üç Renk: Mavi (1993)* filminin önce *felsefi* sonra *görsel* açıdan, fenomenolojik ve hermeneutik analizi yapılmıştır. Bu çalışmada *Mavi* filmi özelinde estetik ve anlam yaratma aracı olarak sembolik öğelerin nasıl kullanıldığı incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Araştırma, var olan durumu belirlemeye yönelik olduğundan betimsel tarama modelindedir. İnsanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına odaklanan filmde, Julie'nin, dünyada gerçekliğin sınırlarını zorlayarak yaşadığı hiçlikten, hayatına anlam bulma durumuna geçişi ve dönüşümü anlatılmaktadır. Filmde, görsel unsurların kullanımı ile içeriğe ekstra vurgu yapıldığı ve belirli anlamsal göndermelerde bulunduğu görülmektedir. Kieslowski; *imge, renk ve müziği* adeta oyuncu olarak filmine dahil etmiştir. Yönetmen; Julie'nin geçmişini, anılarını, özgürlük arayışını mavi rengin baskın olduğu imgeler kullanarak anlatmış ve yine mavi objeleri filmin içine yerleştirerek bu anlatımı kuvvetlendirmiştir. Zbigniew Preisner'in yaptığı müzikler filmin tonuna uyum sağlamış ve anlamı oldukça güçlü kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görsel İletişim, Üç Renk: Mavi, Krzysztof Kieslowski, Film Analizi, Görsel Analiz.

Abstract

Cinema is one of the most efficient means of expression which can meet the needs and expectations of the modern era. In this research, the phenomenological and hermeneutical analysis of the film *Three Colors: Blue (1993)* by the Polish director Krzysztof Kieslowski, who is mentioned as the cinematic poet and whose cinema's essence is visuality, is carried out from philosophical and visual viewpoints. In this paper, how the symbolical elements are used as a means of creating aesthetics and meaning in this particular film is examined and evaluated. This research is a descriptive survey model as it aims to depict the existing situation. In the film which focuses on people's pursuit of meaning and freedom in their individual lives, the transition of Julie from nothingness, which she experiences by pushing the limits of reality, to her finding a meaning in her life and her transformation is portrayed. Throughout the film, it is seen that extra emphasis is placed on the content with the use of visual elements and certain semantic references are made. Kieslowski; he has included *image, color and music* in his film almost as an actor. The director expresses Julie's past, memories and pursuit of happiness by using scenes in which the color blue is dominant and strengthens that expression by placing blue objects in the film. The music of Zbigniew Priesner is in line with the tone of the movie and it reinforces the meaning.

Keywords: Visual Communication, Three Colors: Blue, Krzysztof Kieslowski, Film Analysis, Visual Analysis.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.10.2022 - Kabul tarihi: 16.12.2022

*Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ozgem@baskent.edu.tr, orcid.org/0000-0003-2284-563X.

1. Giriş

Sanat alanında her disiplin, anlatımlarında; çizgi, renk, doku gibi sanatın elemanlarını ve birlik, zıtlık, uyum, ritim, tekrar gibi sanatın ilkelerini kullanmaktadır. Tüm sanat disiplinlerinde _resim, heykel, sinema vb._ sanatsal temsillerde (teknik ve estetik), ışık ve renk vurgusuyla anlamın daha da kuvvetlendiği görülür. Işık ve renk, resimde olduğu gibi sinemada da etkiyi arttırmak, anlatımı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Sanatın temel kavram ve uygulama pratiklerinin sinema anlatı diline uyarlanması ile filmin sanatsal değeri arttırılmaktadır. Yazıcıoğlu'na göre (1994:56); sinema anlatımı, biçimsel araçlardan ve bu araçların kullanımındaki olasılıkların sonsuz birleşiminden meydana gelmektedir. Sinemada anlam; filmin türü, estetik biçimi ve içeriği ile ilgili bir kavramdır. Sanat bir anlamda; güzelliğin dışavurum biçimi olduğundan günümüzde sinemada estetik kaygı ile içeriği güzel bir biçimde aktarma kaygısı ön plandadır.

20. yy.'da gelişerek diğer sanat dallarını bünyesinde barındıran sinema, çok yönlü yapısı sayesinde kitleleri etkisi altına almıştır. Görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı olan sinemanın; imgeleri, sembolleri, ışığı, kamera açısı hareket ve ölçüklerini, sesleri ve müziği kullandığı sürekli gelişen ve değişen özel bir dili vardır.

Sinema sanatında öykü anlatımı içerisinde önemli unsurlardan biri olan sinematografik anlam, yalnız film dilinin araçlarıyla dışa vurulan bir anlamdır Kamera ve ışık kullanımı, ses ve kurgu kadar etkili olan sinematografik anlatım araçlarından birisi renktir. Renge, sinemada yüklenmiş olan simgesel anlamlar, filmin bütünü içerisinde mesajların alınıp yorumlanmasına göre kendi içerisinde yeni anlamlar doğurabilmektedir. Bundan dolayı sanatın öznel anlamı vardır.

Düşünce ve sinematografi bir araya getirilmek istendiğinde yönetmenin işinin güçlüğü ortaya çıkar. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak "mantıksal" harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandığıdaysa, filmsel öykü akıl, mantıksal bir "gerçekliğe" sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacak, filmi ve öyküyü belki daha bir sevecektir (Adanır, 2012:49-50).

Tüm toplumsal, kültürel ve siyasi işlevlerinin yanı sıra; sinema, insanların içsel yolculuklarını başlatan ya da kolaylaştıran, hayatın anlamını arama ve bulma süreçlerini etkileyen

bir araç olarak da düşünülebilir. İnsanlar sinema sayesinde kendileri ile birlikte başkalarını da tanımaktadır.

İnsanı tanıma, anlama amacıyla birçok yapıtı bulunan *Polonya Sineması*; ele aldığı olay ve kişilerle günlük yaşamın iç çelişkilerini tartışırken, bir yandan da izleyicisine düşünme, yorumlama olanağı sağlamakta ve yaşanan dünyayı, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak kendine özgü sinemasal dili ile çözümlenmeye çalışmaktadır. Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski; duyarlılık, farklı bakış açıları sunma, etkileyici kompozisyon yaklaşımı, zamansız duyguları ifade etme, düşünsel derinlik gibi özelliklere sahip bir yönetmendir. Kieslowski, izleyicisini *detaylar, nesnelere, renkler ve imgeler* ile düşünmeye sevk eden şiirsel sinemasının içerisine almaktadır. Altyazı Dergisi'nde Bozkurt (2016:19) konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kieslowski; günümüz sinemasının çoklukla uzak durduğu modernist sinemayla özdeşleşen büyük sorgulamalara girmekten kaçınmayan bir geleneğin temsilcisidir... O'nun sinemasının esası görselliktedir. Kadraja hükmeden filtrelerle ve anlatının parçası kıldığı küçük görsel buluşlarla perdede bir ruh hali yaratır ... Üç Renk Mavi, O'nun optik oyunlar ve kesik kesik görsel tefekkürler üzerinden ilerleyen sinemasının doruk noktalarıdır belki de”.

Kieslowski'nin ele aldığı temalar, politikadan uzak, insanların gündelik deneyimleri ile ilgilidir ve 'Mavi-Beyaz-Kırmızı' üçlemesi, insanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına, odaklandığı filmleridir. Filmler isimlerini Fransız bayrağının da simgesi ve Fransız Devrimi ile insanlığa mâl olan 'Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik' kavramlarından almıştır. İlk gösterimleri sırasıyla Venedik, Berlin ve Cannes film festivallerinde yapılan, ödüller kazanan *Mavi, Beyaz ve Kırmızı* o yıllarda sadece belirli bir kitlenin beğenisini kazanan sanat filmleri olarak kalmamış, azımsanmayacak sayıda izleyiciye ulaşmıştır (Ertan, 2016:32).

Üç Renk'te; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi kavramların günümüz dünyasındaki karşılıkları ve sadece metafizik, kader ya da bazı temalarla sınırlanamayacak kadar geniş bir düşünce dünyası incelenmiştir (Bozkurt, 2016:19).

Bernard&Woodward (2017:171): “*Mavi* besbelli subjektif bir yolla anlatılıyor. Sevdiklerini kaybetmiş bir kadının perspektifinden dünyanın neye benzediğini anlatmak istedik. Kadın için önemli olan nedir? Dünyaya nasıl tepki göstermektedir? Nelere bakmalıdır?”. *Mavi* filminin başarısında görüntü yönetmeni Slawek Idzak'ın da rolü büyüktür. Kieslowski konu ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “Görüntü yönetmeni Slawek Idzak çok bariz şekilde *Mavi*'de çalışmak istiyordu. O belli bir özgürlüğe sahipti... Bunun dışında *Mavi*'nin onun dünya görüşüne ve her

şeyin ötesinde onun düşünüş tarzına ihtiyacı olduğunu gördüm.” (Stok, 1997:238-239). Kieslowski'nin; üçlemenin her bir filminde ayrı görüntü yönetmenleri ile çalışmış olmasına rağmen filmlerde devamlılığı sağlamış olması ve üçlemenin büyük başarı elde etmesi, O'nun yeteneğini göstermektedir.

Üç Renk: Mavi (1993) filmi; Julie'nin (filmin ana karakteri; 'Juliette Binoche' tarafından canlandırılmıştır) ünlü bir besteci olan eşini (Patrice) ve kızını (Anna) bir trafik kazasında kaybettikten sonra, yaşama tutunmasının hikayesidir. Julie, kazanın ardından kaldırıldığı hastanede intihar etmeyi denemiş fakat başaramamıştır. Hastaneden çıkınca geçmişiyile olan bağlarını koparmaya ve yeni bir hayata başlamaya çalışmış, evindeki tüm eşyaları satıp, eşinin bestelediği eserleri yok etmiş ve kimsenin kendisini bulamayacağı yeni bir eve taşınmıştır. Aile dostları Olivier Julie'yi samimi hislerle sevmektedir ancak Julie için aşk, sevgi, dostluk, para ve şöhret gibi kavramlar artık bir anlam ifade etmemektedir. Julie kendisine geçmişini çağrıştıracak her şeyden kaçtığı ve duygulardan uzak bir yaşam sürdüğü müddetçe özgür olacağını düşünmektedir fakat bu zor bir durumdur.

Bu çalışmada; *Mavi* filminin fenomenolojik, hermeneutik ve görsel analizi yapılacak olup film özelinde gerek estetik gerekse anlam yaratma aracı olarak sembolik öğelerin nasıl kullanıldığı filmde *örnekler* verilerek ifade edilecektir. Bu araştırma, var olan durumu belirlemeye yönelik olduğundan 'betimsel tarama' modelindedir. Betimsel tarama modelinde; araştırmaya konu olan birey ya da nesne, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmeden, kendi koşulları içinde ve var olan durum olduğu gibi belirtilerek betimleme yapılmaktadır (Karasar, 2009:79).

2. *Mavi* Filminin Felsefi Analizi: Fenomenolojik[†] ve Hermeneutik Analiz[‡]

Mavi filmi, özgürlüğün bireysel düzeyde anlamının Julie'nin trajedisi ekseninde sorgulandığı felsefi ve insan odaklı bir sinema yapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple öncelikle bu bölümde filmin felsefi analizi yapılacaktır.

[†] Fenomenolojik: Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan, bilincin çeşitli formlarıyla, dini, estetik, ahlaki ve duygusal her tür doğrudan tecrübesi ya da deneyimi analiz edip, betimleyen felsefe anlayışı ya da yaklaşımına verilen ad. (Cevizci, A. 1996:276-277).

[‡] Hermeneutik: Genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı, 19. Yüzyılda pozitivizmin yöntem anlayışına ve doğa bilimlerinin yöntemini insan bilimlerinde de kullanma tavrına karşı, tarih, sosyoloji gibi insan bilimlerinin konusu olan insan varlığının temel özelliğinden dolayı, farklı bir yöntem ihtiyacı duyduğu anlayışının sonucu olan yorum kuramı (Cevizci, A. 1996:276-277).

Mavi filmi üzerine felsefi bir analiz yapılmak istediğinde üç temel başlık çıkmaktadır. Bunlar: Varoluşçuluk, Semiyoloji ve Psikanalizm'dir. 20. yy.'ın önde gelen bu düşünce akımları, aslında film boyunca karşılaşılan gönderme ve kavram içeriklerine sahiptir. Kieslowski, *Üç Renk: Mavi* filmi ile kişinin gölge yerlerine olan kayıtsızlığını, sert bir düşünüşle varoluşsal bir zemin üzerinde ele almıştır. Film; insan özgürlüğünün anlamına, insanın en büyük korkusuna, yaşamın amacına, ölüme, insanın bu dünyada yaşadığı yalnızlık ve temelde nihilist bir içeriğe sahip olan, ruhsal yönden kaynaklanan boşluk-hiçlik duygusuna ve bu düşüncenin dış dünya ile bütünleşmek istememesi noktasında yaşanan varoluşsal kaygı durumlarına, insanın ölümle karşılaşılınca açığa çıkarttığı yaşamsal fenomenlere odaklanmaktadır.

Bu filmde yönetmen tarafından Fransız felsefe alanında çok etkili olan "varoluşçuluğa" vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu düşünsel bir serüven olduğu kadar tarihsel de bir sorgulamanın da devamı niteliğindedir. Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno gibi düşünür ve sanatçılardan oluşan pek çok isim; insanın içsel yolculuğunu, insan olmanın ne anlama geldiğini, yaşam, ölüm, korku, kaygı, özgürlük ve sorumluluk üzerinden, felsefi olarak ele almışlardır. Uygarlığın geleceği üzerine kötümser düşünceler ve varoluşçu felsefeler bu dönemde Avrupa kültüründe çok yaygın bir etki yaratmıştır. *Mavi* filminde bu tür felsefi konular ele alınırken, zaman ve mekân bağlamında düşünüldüğünde zamansız bir insani durum anlatılmıştır. İnsan, her zaman ve mekânda içsel olarak aynı korkuları ve kaygıları yaşamaktadır.

İnsanlar yaşamında ölümü unutmakta ve ölüm yokmuş gibi yaşamaktadırlar. Fakat ölüm kendisini er ya da geç göstermekte ve insanın temel korku ve zayıflığını görünür kılmaktadır, bu da eksiklidir. Yaşam, özde her zaman bir eksiklik taşır, yaşam yaşanmaz, ertelenir ve bu süreç, hiçbir zaman bitmez, tamamlanamaz. Ölümün ansızın ortaya çıkışı, bütün yaşamsal planları bir anda yok eder. İnsan, bu hakikatle baş etmekte zorluklar yaşar. Bir şeylere sığınmak isteyen insan din, felsefe, aile, sanat vb. kişi ve kurumlar aracılığıyla ancak hayata tutunur. Filmde en sevdiği iki insanı kaybetmiş olan Julie'nin de yukarıda bahsedilen ruh hali içinde olduğu görülmektedir. Kieslowski, bu noktada bütün felsefi sorgulamayı, ailesini kaybetmiş bir kadın üzerinden gösterirken, aynı zamanda geleneksel ahlak davranışlarını yine kadın üzerinden ele almaktadır. Ahlak ve toplumsal ahlakı aşınca, insan sübjektif ahlak alanına geçer. Özgürlüğün ilk formu ancak burada yaşanır. Fakat özgürlük, kuralları geleneği, ahlakı yıkmak değil, aslında yasalarla (etik-

hukuk, gelenek vb.) belirlenimin bilincine varmaktan başka bir anlam taşımamaktadır (Hegel, 1977:119). Burada asıl sorgulanan, insan iradesinin ve seçimlerinin kendisini nereye götürdüğü ve bunun yine, yeni bir bilinmez oluşudur. Bu bilinmezlik, aynı zamanda insanı hem çeken hem de iten bir özelliktir. Bu noktada zaman, gelecek ve şimdi, aslında sonsuz bir şimdiler tekrarı olarak sürüp gitmektedir.

Mavi filminde özellikle Sartre ve Heidegger'in varoluşçu felsefenin düşüncelerine hiçliğin fenomenolojik kavranışı noktasında yaklaşılmakta ve benzer sorgulama ve kavramlara vurgu yapılmaktadır (Sartre, 2009:65). Korku ve varoluşsal kaygı, insanı, zorunlu bir bilinmez geleceğe iter. Kişi, neden, ne amaçla var olduğunu bilemediği bir yaşamı yaşamaya mecburdur. 'Yaşamın bir anlamı ve hedefi vardır' düşüncesine karşı antitez gelişir, 'yaşamın, hiçbir anlamı ve hedefi yoktur' düşüncesi egemen olur. Varoluşçuluğa göre; insan yaşamını belirleyen öncül hiçbir önsel, apriori belirlenim yoktur var olamaz. İnsan, önce var olur ve daha sonra özünü oluşturur (West, 1998: 193). Bu gelişmenin kendisi, varoluşsal olarak, kaderci, tanrısal anlatımların, insan yaşamını artık açıklayamadığı anlamına gelmektedir.

Sartre'a göre (2011:688) insanın özü, özgürlük içinde askıdadır, özgürlük hep bir eksiklik durumu içermektedir. *Üç Renk Mavi* filmi bir trafik kazasında, eşini ve kızını kaybeden Julie'nin yaşamında anlam dünyasını inşa etme çabasını konu almaktadır. Genç kadının, ailesini kaybetmesi sonucu yaşadığı acıyla baş etme yöntemi ve hayatına devam edebilmesini sağlayacak bir yol arama süreci filmin temasını oluşturur. Ölüm olgusu karşısında Julie'nin yaşadığı ikilem ve çatışma, neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir felsefi problemdir. Çoğu insan yaşamda sonlu olduğunu unutarak, her şeyi bildiğini ve her şeye gücü yettiğini düşünmekte ve aslında büyük bir kopuşun içine girmektedir. Descartes'ten beri, Batı felsefe ve kültüründe insanın, kendi dünyasının yöneticisi olduğu, kaderine hükmeden rasyonel bir üst varlık olduğu fikri hâkim olmuştur. Fakat insan, temelde yitimli, eksik bir canlıdır, yani sonludur. Dünya, gezegen olan maddesel bir şeyi değil, yaşamda insanın kendisinin de içinde olduğu ilişkiler ve olanaklar bütününe verilen en genel addır. Bu dünya, aslında temelde nihilizmin gerçekliğinden başka bir şey sunmamaktadır. Bir düşünme biçimi olarak, genel anlamda hiçbir değer tanımayan görüşlerin ortak adı olan nihilizm, epistemolojik, etik, politik vb. birçok alanda çeşitli biçimler altında ortaya çıkmaktadır İnsan, nihilizmi zorunlu olarak kabul etmek durumundadır. Bu en çok, insanın değer verdiği, yaşamını anlamlı kılan kişilerin ölümünde ve şeylerin yitiminde yaşanan varoluşsal bir

durumdur. Burada *yitimlilik bilinci*, yaşam temelde anlamsızken, anlamlı kılma çabasında oluşmaktadır. Çünkü insan, anlam yaratmadan yaşayamamaktadır. Julie'nin kazadan sonra büyük yaşamsal koşturmalarından kopması ve onları yadsıyarak nihilist bir noktada hiçlik sınırına yaklaştığında yaşam, anılar, tecrübeler ve zaman buna imkân vermemekte fakat sadece yitimlilik bilincine erişmesine imkân vermektedir (Heidegger, 2008:1237).

Ölüm düşüncesi bizi bu konuda çalışan isim olan Heidegger'e yönlendirmektedir. Heidegger'e (2008:53) göre; insan yaşamında Dasein'in tüm olası planlarını anlamsız kılan en üst sınır durum ölümdür. İnsan varlığını Dasein olarak düşünen Heidegger, insanın özünde yitimli olduğunu, kendi varlığını alışılmış zaman kavramında ve iyimser ilerleme fikrinde değil, yitimlikle bulunduğunu söylemektedir. Dasein, "sınırlı, sonlu ve ölümlüdür." Aslında *Mavi* filmi boyunca temelde bu kavramlar sorgulanmaktadır. Varlığın bu noktada sorgulanması, temelde zamansal bir farkındalığa evrilmekte ve bu bilinç durumu insanların tecrübesinde biricik yaşam süreçlerini poetik bir dile çevirmektedir. Her şey bu anlamsız süreçte, bu anlamsızlık ve nihilizm içinden anlam çıkartma çabası olarak okunabilmektedir.

Film'de aynı zamanda, Heidegger'in Dasein'in otantik varoluşu ve yaşamının sorgulamasına benzerlik düşüncelerinin etkisi görülmektedir. Heidegger de rasyonel ve yaşamına hükmeden 'özne' kavramına karşıdır. Bu düşünceye göre, yaşamın anlamlı, bütün ve kontrol edilebilir olması bir kurgudan ibarettir. Filmde iradenin bu güçsüzlüğü analiz edilir. İyimserlik, akıl, ilerleme ve evrensel değerlerin varlığı, içi boş düşüncelerdir. Gerçek yaşam, din ve felsefede anlatıldığı gibi, düzenli olarak ilerleyen, rasyonel, zamansal olarak yetkinleşen, iyimser bir evrime de sahip değildir. Bu noktada anlam yerine, anlamsız ya da Beckett'in *Godot'yu Beklerken'de* dile getirdiği gibi 'absürd' yani bitmeyen bekleme alır, fakat en sonunda insan, varlık alanındaki çatlağı fark eder.

'Absürd', Camus ile düşünce ve edebiyat alanına giren felsefi, estetik bir kavram olmakla beraber aslında bu kavramın ilk kullanımının Aristoteles'e kadar gittiği görülmektedir (Aristoteles, 1983:163). Absürd; anlamsız ya da saçma olarak çevrilen; bir felsefi, estetik kavram olduğu kadar, mantık dışı gelişen bir durumu da ifade etmektedir. Bu kavram; anlamsızlık, saçmalık, özgürlük, yaşamda anlam arayışı, yalnızlık, bekleme, erteleme, yaşamı temelde yaşamama üzerine kurulu, geleneksel olarak insana giydirilmiş sistemi eleştiren bir felsefeden de

kaynağını almaktadır. *Mavi* filminde Julie'nin başına bir anda öngörülemez bir trafik kazası gelmiştir ve bu gelişmenin, trajedinin, hiç kimsenin beklemediği, kötü bir sürpriz olmanın ötesinde; insanın neden anlamlı ve iyimser bir yaşam yaşayacağı inancına sahip olduğunu sorgulamak isteyen bir düşünceden kaynaklandığı düşünülmektedir. Nietzsche'nin (2002:45) belirttiği gibi; burada anlamsızlık ve nihilizm "iyinin ve kötünün ötesinde" bir yaşamı ifade etmektedir. Neyin iyi ya da kötü olduğunu belirleme durumu, bizim dışımızda, tamamen öznel ve doğaya aykırı bir belirlenime sahiptir. Camus'nün bir sonraki köşe başında insanı bekleyen absürd durum düşüncesine benzer bir anlamsızlık ve absürd, Julie'nin başına gelmiştir. Aslında bu olay her gün pek çok kişinin başına gelmektedir. Bu, iyimser bir dünya düşüncesini, ilerleme ve akılsal bir anlam örgüsünü sarsmakta ve yaşamın temeli olan anlamı değil, anlamsızlığı açık kılmaktadır. İşte bu açık kılma hermeneutik ve fenomenolojik bir yaşamsal açığa çıkmayı ifade etmektedir. Yaşamın anlamlı olması ya da bir anda kontrol dışı gelişen, insan iradesi dışındaki olayların etkisiyle oluşan zorunlu durumların varlığı, insanların özgür olduklarını zannettikleri (bekledikleri) yaşamlarını alt üst ederek farklı bir düşünceye sevk etmektedir. Fakat filmde deneyimlendiği üzere; insan umutsuz, anlamsız ve nihilizmle yaşayamamaktadır. Nihilizm ya da absürd, insanı temelde yaşamın anlamı ve anlamsızlığı üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Bu durum sokak müzisyenin Julie'ye "daima tutunacak/dayanacak bir şeyler bulmak gerekir" dediği sahnede ortaya çıkmaktadır.

Julie, aynı zamanda Heideggerci bir *zaman kavramı* tecrübesi yaşar. Buna Heidegger, *ekstatik zaman* demektedir. İnsanın özünün de aslında ekstatik olduğu gerçeği açığa çıkar. Ek, statik'in anlamı; hem içinde hem dışında bulunmak demektir (Heidegger, 2008: 137). Dasein zamanı, kendi içsel dünyası içinde, kozmik zamandan farklı olarak yaşamaktadır. Artık her şey onun için bir zaman itibarıyla tamamen değişmiştir ve Julie bunu hem kendisinin içinde hem de dışında yaşamsal olarak tecrübe etmiştir.

Filmde; Julie'nin kazadan sonra bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir ve burada "deneyim ve tecrübe" fenomenolojik olarak açıklanır. Filmde, varoluşçuluk, bir zaman kavrayışı ve bireysel tecrübe ile birlikte mülkiyet kavramı ve buna bağlı gelişen özne-nesne ilişkisi de sorgulanmıştır. İnsan, genelde bir şeye sahip olduğunu düşünür, fakat öyle değildir. Temel olarak mülkiyet kavramı, sahip olma noktasında aslında insanın, varlığın, anlamını sorgulama ve anlamasını engelleyen bir ruh hâlini temsil etmektedir. İnsanların kendi bedenine, çocuklarına sahip olması

durumu aslında *ideoloji, din ve otoriteyle* ilgili, temelde yabancılaşmaya bağlı gelişen bir fetiş davranış örüntüsüdür. İnsanlar, bir şeylere sahip olduğunu zannederken yanıldığını görememekte düşsel bir hayal aleminde yaşamaktadır. *Mavi* filminde de görüldüğü gibi, aslında insan bir şeylere sahip olup olmadığını ancak yaşamdaki beklenmedik şok, travmalarla ya da ölümle karşılaştığında anlamaktadır.

Mavi filminde Julie'nin ünlü bir besteci olan eşinin, Avrupa'nın birleşmesini ve yeni bir Avrupa idealini kutlayan son eserinin, bestecinin ölümüyle birlikte yarım kaldığı görülmektedir. Julie her şeyini kaybettiğinde *yaşadığı hiçlikten* yeni, anlam verici, dünyalar kurup, yeni uğraşlar bularak çıkabilmiştir. Bunların başında eşinin yarım bıraktığı bestesinin tamamlanması işi gelmektedir. Müzik Julie'nin dünyasını, bir uğraş olarak yeniden anlamlı kılmıştır. Deneyim önemli bir durumdur ve günlük hayatta yaşanan deneyimler, aslında yaşamın kendisini oluşturmaktadır. Yaşamda kullandığımız sıradan nesnelere ve yaşam mekanları da yaşamın poetik açılımına aracı olurlar ve bu anlamı taşırlar (Ülger, 2016:144). İnsanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına odaklandığı film *Mavi*, ana karakteri Julie'nin dünyada gerçekliğin sınırlarını zorlayarak yaşadığı hiçlikten, hayatına anlam bulma durumuna geçişini ve dönüşümünü hiçliğin sınırlarında anlatmaktadır.

3. *Mavi* Filminin Görsel Analizi

Bu bölümde *Mavi (1993)* filminin görsel analizi yapılacaktır. Film sembolik anlamlar üzerine kurulduğundan öncelikle sembolik düşünce, simge, metafor kavramları üzerinde durulacaktır. *Mavi'de* özgürlük kavramının bireysel boyutuyla ele alındığını görülmektedir. Kieslowski, bu sorgulamayı, filmin ana karakteri olan Julie üzerinden yapmaktadır.

3.1. Metafor

Çağdaş yaklaşıma göre *metafor*, belli bir kavramın, olayın ve olgunun soyut/karmaşık, durumunu açıklamak için kullanılan zihinsel bir araçtır. Metaforlar, sanatta önceden yapılandırılmamış birer buluş olarak estetik bir boyut taşıırken, gündelik hayatta ilişkilerin yapılandırılmasında, anlam taşıma ve kendi doğallığında bir çeşit doğaçlama olarak, uzun yazı ve konuşmaların yerini tutar. Arnheim (1974:149); "görmek ilişkiler kurmaktır" demektedir. Sanatçılar, ilişkiler kurarak ve onları biricik kılan kendilerine özgü söylemlerinde *benzetmeler, analogiler, mitler veya hikâye formlarını* kullanarak izleyiciye hayata farklı bir perspektifle

bakabilme olanağı verirler. İzleyici metafor ve renkleri, karakterlerin kıyafetlerinden, günlük yaşantılarında kullandıkları eşyalara kadar birçok sahnede görmektedir.

Filmsel öykü üretimi açısından *sembolik düşünce* tasarım ya da düşünme düzeyindedir. Çünkü filmsel görüntüler somut imgelerden oluşmaktadır. *Simge*; sınırsız bir anlam taşıdığından, sözcüklerle ifade edilemeyene değindiği zaman gerçek bir simge olur. Simge çok anlamlı olduğundan belki de en derin anlamı her zaman gölgede kalır. Bir konu hakkında izleyiciye aktarılan bilgi-veri miktarı arttıkça haber (ya da anlam) değeri azalmaktadır.

Bilinçaltında yoğunlaşmış düşüncelerin düşte (metaforik) simgesel bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında benzerlik olduğu kesindir. Bir başka açıdan filmdeki görüntüler yazılı anlatımın yoğunlaşmış “sembolik biçimleri” olarak algılanabilir (Adanır, 2012:63). Sinemada izlenenler her zaman doğrudan izleyiciye gösterilmek istenenler değildir. Bu bölümde *Mavi* filminin görsel analizi metafor gibi sembolik kavramlara başvurularak yapılacaktır.

3.2. Mavi Renk ve Nesnelere

Belli niteliklere sahip bir rengi kaydetmek fizyolojik ve ruhbilimsel bir fenomendir ve genelde insan buna pek dikkat etmez (Tarkovski, 1992:160). Kieslowski, Julie'nin özgürlük arayışını; mavi rengin baskın olduğu planlar kullanarak ve mavi objeleri filmin içine yerleştirerek anlatmıştır. Andrew (2016:39); “Kieslowski'nin ses ve imgeyi kullanmasında beliren sessiz dışavurumculuğun rengi, kompozisyonu, kurguyu ve beklenmedik, çerçevenin dışından gelen gürültüyü kullanım biçimiyle açığa çıkardığını” söylemektedir. Film boyunca mavi renk, sadece özgürlük değil, melankoli ve soğukluk hissi yaratmak, nesnelere ve mekanların Julie'nin zihninde uyandırıp yankıladığı duygusal çağrışımlara dikkat çekmek için kullanılmıştır.

Filmde; Julie'nin hayatındaki iki önemli insan ve dolayısıyla onların varlığı ile anlamlandırdığı hayatı yok olmuştur. Kazadan önceki hayatındaki tüm bağlardan vazgeçmeye ve yeni bir hayat yaşamaya çalışmaktadır. Fakat geçmişe dair pek çok anı, müzik ve renklerin özellikle de mavi rengin kullanımı ile Julie'nin zihninde yankılanmaktadır.

Filmde mavi renk, geçmişe ait olanın, anıların, nesnelere özetle *geçmişin* rengidir. Wilson (1998); mavi rengin kullanımının herhangi bir yapaylık amacı gütmemediğini, aslında semiyotik olarak filmin doğasıyla organik bir bağı olduğunu söylemiştir.

Film, ailenin arabasının *mavi gecede* otoyol üzerinde hızlı bir şekilde ilerlediği sekansla başlamaktadır. Filmde kızları Anna elindeki *mavi bir ambalaj kağıdını* arabanın penceresinden dışarı doğru tutmakta ve mavi ambalaj rüzgârda dalgalanmaktadır. Kızın arabaya geri döndüğü bir sahnede fren bağlantısından yağ damladığı ve başka bir yerde genç bir çocuğun bir topu çubuğun ucuna oturtmaya çalıştığı fakat yapamadığı görülür. Insdorf (1999) kazadan hemen önce, yolun kenarında duran genci “kaderin habercisi” olarak yorumlamıştır. Araba *mavi sabah sisinden* çıkarak hızla geçip gittiğinde çocuk topu çubuğun ucuna oturtmuştur ve genç çocuğun gülümsemesi arabanın tek bir ağaca hızla çarpmasıyla sona ermiştir. Filmin başında karşılaşılan tek ağaç ‘yalnızlık’ temasının film genelinde hâkim olacağını düşündürmüştür. Kazadan hemen sonra, arabanın içinden bir top yavaşça düşer ve ilerler. Bu da küçük çocuğun öldüğü ile ilgili bir sembol olarak algılanmıştır.

Julie'nin ailesi ile yaşadığı evde duvarları maviye boyanmış ve adı da *mavi oda* olan bir oda vardır. Julie evdeki yardımcılara mavi odadaki her şeyi kaldırmalarını istemiştir. Julie eski evine gittiğinde, mavi odada tavanda, *mavi kristal taşlardan oluşan bir sarkıtın* hala asılı olduğunu görür ve öfkeyle sarkıtı asılır. Ancak sarkıt asılı olduğu yerden kopmaz ve Julie'nin elinde sarkıttan kopan birkaç parça taş kalır. Bu sahne, Julie her ne kadar geçmişten kurtulmak istese ve geçmişe ait herhangi bir nesneyi görmek istemese de geçmişi söküp atamayacağını ve elinde geçmişten kalan parçalarla, anılarla yaşamak zorunda olduğunu çok iyi göstermektedir.

Film boyunca Julie'nin karşısına çıkan bazı objeler (mavi sarkıt gibi), Julie'de yok etme dürtüsü uyandırır. Eşyaları boşaltılmış evinde, yalnız geçirdiği ilk gece, çantasını yatağın üzerine boşalttığı anda, çantasında kızına aldığı *mavi jelatinle sarılı olan mavi bir lolipop* bulur. Bu, kazadan hemen önce kızı Anna'nın, arabanın camından rüzgâra bıraktığı mavi jelatinin aynısıdır. Julie'nin mavi lolipopu gördüğünde yüzünde büyük bir acı belirmiştir. Yavaşça şekeri yemeye başlar ancak sonra artan bir hınçla, bir an önce bitirmek istercesine ve ağlayarak art arda ısırma başlar. Kieslowski, Julie'nin bu davranışının bir yıkım eylemi olduğunu söylemiştir (Bernard&Woodward, 2017:171).

3.3. Mavi Renk ve Müzik

Müzik ve efektlerin işlevi; görüntüleri ya da görüntü bütünlerini güçlendirmede destek olmaktadır. Tarkovski'ye göre (1992:180-181); “Müziği şiirsel bir nakarat olarak kullanma yöntemi

doğrudur. Bir yönetmen şu ya da bu müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istediği yere yönlentmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek olanağına kavuşur". Nesnenin anlamı bu yüzden değişmez ama bu yolla nüans kazanır. Kısacası algılamaya yeni bir boyut getirilmiş olur.

Üç Renk: Mavi filmi, renk ve müziğin bir 'oyuncu' gibi filme dahil edilmesi, yönetmenin etkisi ve etkili başrol oyunluğu ile birleştiğinde anlatımı güçlü bir sanat filmi olarak nitelendirilebilir. Preisner'in besteleri ve film müziklerinin filmde kullanıldığı yerler imgeleri destekleyen güçlü bir öğedir. Film güzel ve farklı kılan önemli bir unsur da müziğin filmle iç içe ve doğru yerlerde kullanımıdır. Evinde, piyanonun üzerinde bulunduğu nota kağıdına bakarken de Julie'nin yüzüne mavi bir ışık vurmaktadır. Julie, bu kâğıdı okurken notalar filme güzel bir müzik olarak yansır ve kâğıdın Julie'nin okuduğu kısımları da mavi olur. Ancak Julie, piyanonun kapağını sert ve gürültülü bir şekilde kapatır. Bu anılarını unutmak istediği" şeklinde yorumlanır. Müzik de mavi ışık da sona erer.

Filmin başındaki kısa, neredeyse diyalogsuz sahneler, filmin devamında gelişecek olayların içeriğini oluşturur. Julie fiziksel bir açıklaması olmaksızın mavi ışıkların, renk tabakalarının ve/veya görüntünün mavi renge bürünüp azalarak yitişinin eşliğinde, zaman zaman kısa ve öz müzik parçalarıyla ziyaret edilecektir (Andrew, 2016:43).

Avrupa Birliği'ni kutlamak üzere Patrice'in bestelediği eserin Julie'ye ait olup olmadığını sormak üzere bir gazetecinin Julie'nin evine geldiği anda, müzik hiçlikten çıkagelmiş gibidir: Kieslowski, Julie'yi önce kaynağı belirsiz bir mavi ışık yüzünde dalgalanırken sandalyede uyuklar halde, sonra müzikle uyanıp irkilmiş ve şaşkın vaziyette, sanki müziğin fiziksel bir mavi varlığı kameraya gösterirken (kamera sadece uzaklaşıp yaklaşmakla kalmaz, *sahneyi masmavi renge* büründürür) müziğin doğaüstü kaynağına bir gönderme yapmaktadır. Mavi renk buharlaşıp kaybolurken gazetecinin sesi duyulur ve ekran normale dönmeden önce kısa süreliğine siyaha bürünür- bu esnada müzik devam eder: bu geçmişten kaçışın imkansızlığı -insanlar, nesnelere, hatıralar her zaman davetsiz misafirlik yapacaktır- düşüncesini akla getirmektedir.

Julie'nin geçmişle bağlarının müzik ile hatırlanması ve konserin tamamlanmasıyla birlikte *Julie'nin geçmişinden kaçışının son bulması da* özgürlük ve sevgi kavramları arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren öğelerdir. Julie'nin film boyunca kesik kesik (Julie'nin parçalanmışlığı

gibi) duyduğu müzikal parçalar, filmin sonunda bir araya gelmektedir. Aynı anda filmin tüm parçaları izleyiciye müzik eşliğinde gösterilmiştir. Bütünlük filmin sonunda yakalanmaktadır.

Julie'nin geçmişiyle mücadelesi aynı zamanda ani kararmalara da karşılık gelmektedir. Bükler (1985:137): "*Kararma ve açılmanın* romanlardaki duraklara benzediğini ve anlatının akışını kestiğini fakat tek işlevinin bu olmadığını, yaratıcı yönetmenlerin bu kararma ve açılmalarla değişik anlatımlar yarattığını" söylemiştir. Filmsel anlatılarda kararma ve açılmalar sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin Arnheim'e göre (1958:102); uyanan ya da uykuya dalan bir kişi bu yöntemle çok iyi gösterilebilecektir. Bu kararma ve açılmaların Julie'nin geçmişinde bastırıldığı ya da silmeye çalıştığı şeylerin geri dönüşleri olduğu düşünülmektedir.

3.4. Önce Ses Sonra Görüntü

Mavi filminde görselliğin yanı sıra sesin de anlam yaratmak veya anlamı pekiştirmek için etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Insdorf (1999); "*Kieslowski'nin, çıkan bir sesin ne anlattığını gözümüzde canlandırmaya zorladığını*" söylemektedir. Filmde pek çok sahnede olayı görmek yerine ya da görmeden önce sadece sesi duyulmaktadır. Üçlemede ses birçok kez görüntüden önce gelmektedir. *Üç Renk: Mavi* filminin açılışında; nesnelere görülmeden önce lastiklerin sesi duyulur. "Şehrin sıkışık ve gürültülü bulanıklığı içerisinde ilerleyen bir araç görürüz. Görüntünün sessiz bir bulanıklık ile aracın hızla dönen tekerleği arasında gidip gelmesi, bastırılan öfkeyi ve yıkma arzusunu düşündürür (Mang, 2020:106). Bu izleyicide tedirginlik ve bir şeylerin yolunda gitmediği hissi uyandırır. Filmin açılış sahnesinde önce siyah planda araba çalışma sesi ses duyulur. Kazanın olduğu sahnede ise önce çarpma sesi, arkasından arabanın ağaca çarpma görüntüsü gelir. Yine kazadan sonra yakın plan çekimi ile hareket eden bir tüy sembolü ve nefes alma sesi duyulur. Nefes alma sesi ile dalgalanan tüy sembolü kazadan birinin kurtulduğunu işaret etmektedir.

3.5. Yakın Plan Çekimler

Kieslowski, Julie'nin trafik kazası sonrası içine kapanmasını ve dış dünyayla bağlantısını azaltmasını (psikolojik durumunu) yakın plan çekimler kullanılarak yansıtmıştır. Kameranın Julie'ye yakından odaklanıp ve kadraja yerleştirildiği zamanlar, diyaloga gerek kalmadan, Julie'nin dış dünyaya vermiş olduğu tepkileri ya da duyguları çok rahat anlatmaktadır. Filmin devamında

da görülen ve Julie'nin bakış açısından çekilen bu planlar, genç kadının dış dünyayla olan iletişiminin kopması ve Julie'nin içine kapanması anlatısını güçlendirmektedir.

Julie'nin zihinsel durumunu ifade etmek istemiştik. Ameliyat masasında ilk uyandığında ilk görülen lamba olur ve lamba önce yoğun bir sis bulutuna dönüşür ve sonra gittikçe netleşir. Kazadan sonra, Julie odasına bir televizyon (kızının ve eşinin cenaze törenini izlemesi için) getiren Oliver'ı net olarak göremez. Gözlerini açar ve bir süre bulanık görür. Bu rastlantısal bir şey değil. Bu onun içe dönüşünü ve kendine yoğunlaşmasını göstermek için yapılmıştır (Stok, 1997:239).

Başka bir ifade ile; filmin genelinde de fark edilen bu sinematografik üslup, Julie'nin özgürleşme yolculuğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Julie'nin değişmeye başlamasıyla birlikte Kieslowski'nin sinematografik üslubu da değişmiş ve Julie'nin gözünden takip edilen yakın planlar kullanılmamıştır.

3.6. Havuz

Suyun metaforik bir anlamı vardır ve su yüzeyini üstü yaşamı, altı ise ölümü sembolize etmektedir. Julie karakteri film boyunca yaşam ile ölüm arasındaki bu ince çizgide hem fiziksel hem de psikolojik olarak gidip gelir. Insdorf'a (1999:144) göre; "havuz Julie'nin kayıplarıyla duygusal olarak yüzleşmek yerine fiziksel efor sarf etmeyi tercih ettiği bir yas mekanıdır". Yaşadığı kuvvetli çatışma göz önünde bulundurulursa yüzme havuzunun Julie'nin bilincini temsil ettiği de söylenebilir. Ayrıca özgürlük çağrışımı yapan *mavi suların*, havuzun duvarlarıyla sınırlanmış olması da bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Filmin içinde havuzun metaforik özelliğini destekleyici sahneler bulunmaktadır, bu sahneler genellikle Julie'nin geçmişiyile yüzleşmesini gerektiren sahnelerden hemen sonra gelmektedir.

Havuzda tek başına yüzen kadın metaforu; kadının yalnızlığını ve kendini toplumdan soyutlamasını ve güvende hissettiği yeri vurgulamak için kullanılmış olabilir. Gerçekle travmatik buluşması ve sembolik bağları çözmesi Julie'yi özgürlüğe kavuşturmaktadır. Anıların aklına geldiği yerlerden biri ise havuzdur. Filmde Julie havuzda tek başına yüzdüğü ve çıkmak üzere iken tekrar havuza girip cenin pozisyonunda suda kaldığı görülür. Julie, çevrede bir hatırlatıcı unsur olmadan anıların verdiği acı ve güvensizlik duygusundan dolayı suyun içinde cenin pozisyonu almıştır. Bu noktada havuzun ana rahmini sembolize ettiği düşünülmektedir. Insdorf (1999) ise yüzme havuzunu, bitmemiş yasin mabedi olarak tanımlamıştır.

3.7. Farklı hayatlara sahip insanlar, benzer duygular

Julie kafede otururken sokaktan flüt sesi gelir. Bu adamın çaldığı müzik, kocasının yarım kalmış bestesine çok benzemektedir. Julie dayanamayarak kafeden çıkar ve sokak çalgıcısının yanına giderek, çaldığı ezgiyi nereden öğrendiğini sorar. Adam, pek çok beste yaptığını ve flüt çalmayı sevdiğini söyler. O gün farklı hayatlara sahip, birbiriyle alakasız insanların da aynı duyguları paylaşıp aynı besteleri yapabileceğini öğrenir.

Farklı insanların, farklı yerlerde, aynı şeyleri ancak farklı nedenlerle düşünmesiyle ilgili bir takıntım var benim. İnsanları birbirine bağlayan filmler çekmeye çalışıyorum. Müzik söz konusu olduğunda, tüm notaların bir yerlerde var olduğunu düşünüyorum. Etrafa yayılmışlar ve tek yapmanız gereken şey onları doğru sıraya koymak. Ve sanırım farklı sınıftan iki insanın bu notaları farklı zamanlarda ancak aynı şekilde bestelemesi, insanları birbirine neyin bağladığının bir işareti" (Rabourdin, 1994).

Filmde, Julie sokak müzisyeninin rahat uyuyabilmesi için, adamın yanında bulunan flüt kutusunu, yine adamın başının altına koymaktadır. Adam flüt kutusuna bir yastık gibi sarılırken ağzından belli belirsiz şu sözler duyulur: "Daima tutunacak/dayanacak bir şeyler bulmak gerekir". Buradan fiziksel olarak flüt kutusunu tutan bu adamın yaşama tutunmasını sağlayan en önemli öğenin, yine müzik olduğu anlaşılmaktadır. Izod ve Dovalis'e göre (2004:63); adama bir tür bağlılık hissi veren flütün bir geçiş nesnesi olarak Julie'nin avizesine karşılık geldiği düşünülebilir. Sokak çalgıcısının kurduğu ironik cümle bütün bağlılıklardan uzak durmaya çalışan Julie için bir tavsiye niteliği de taşımaktadır.

3.8. Geçmişten Kurtulma, Özgürlük Arayışı

Kieslowski'nin üzerinde durduğu bireysel özgürlük kavramı; *kader, talih ve tesadüf* gibi bireyin elinde olmayan kavramlar karşısında, kişinin nasıl bir hayat yaşayabileceği konusunda bir akıl yürütmesi olarak görülebilir. Bu sorun, daha az acı içeren bir hayat sürdürmek için hangi şekilde yaşanması gerektiği konusunda tarih boyunca ortaya konan felsefi öğretilerin uğraştığı bir sorundur. Julie, şehir merkezinde, bir apartman dairesine yerleşerek kendisine yenir hayat kurar.

Deneyimlediği ve sonrasında sağ kaldığı bir kaza, kendisi dahil hayatında hiçbir şeyin ondan önceki gibi olmayacağı acı bir dönüm noktası olmuştur. Julie'nin yürürken, elini yumruk yapıp yanındaki duvara sürterek yaralaması, içinde taşıdığı yoğun ve baş edilmez acının dışavurumudur adeta. Julie'nin kendisi için seçtiği yeni yaşam biçimini öncelikle kendisini geçmişten ve geçmişi hatırlatan neredeyse her şeyden tecrit etmek üzerine kurduğunu (Herman, 2017:168).

Julie de bütün mülkünü ve mallarını arkasında bırakmıştır. Yanına sadece, seyircinin içinde ne olduğunu henüz bilmediği bir koli almıştır. Duygularından ve geçmişinden uzaklaşmak için ödediği bedeli sembolize eden yaralı elleriyle sarıldığı bu koli, içinde taşıdığı eşya itibarıyla Julie'nin irade odaklı eylem yönüyle bir tezat teşkil etmektedir. İki sahne önce, Paris'in sokaklarında ev arayan Julie'nin yaralı eliyle sıkı sıkıya sarıldığı bu kolinin içinden, kızının mavi taşlı lambası çıkar.

Genç kadının yeni hayatına başlayacağı boş eve girdiğinde yaptığı ilk iş de bu lambayı salonun tavanına asmak olur. Tam bu noktada, Julie'nin film boyunca yaşadığı çatışmanın belki de en görsel yansıması karşımıza çıkar. Julie, lambanın mavi taşlarına sevgi dolu gözlerle bakarken, zihninde film boyunca tekrarlanan müziği -bu kez daha yumuşak bir tonda- duyar (Atalar, 2022:111-112).

Julie'nin ara sıra huzurevinde ziyaret ettiği annesi, metaforik olarak Julie'nin hayal ettiği hayatı yaşamaktadır. Alzheimer hastalığına yakalanmış olan kadın, geçmişini hatırlamamaktadır ve hafızasıyla birlikte duygusal tepki verme yetisini ve insani özelliklerini kaybetmiştir. Karakterini, derinden gelen çatışmalarıyla ilk nesneye (anneye) yönlendirerek, fantezideki anne ile gerçekteki anne karşılaştırmasını yapar.” (Mang, 2020:107). Filmin bu olgu etrafında yol alması ile derinlikli bir anlatım sağlanmıştır. Julie, annesinin yanındayken, eylem yönünü en net şekilde açıklayan cümleleri kurar: “Artık yapmam gereken tek bir şey olduğunu anladım. Hiçbir şey. Ne mal, mülk, ne hatıralar, ne arkadaşlık, ne aşk, ne de bir bağ istiyorum. Bunların hepsi birer tuzak”. Burada; Julie'nin acı çekmemek için hiçbir şeye bağlanmamak gerektiğini, böylelikle özgür olunabileceğini düşündüğü görülmektedir.

Annesini huzurevinde ziyaret ettiği sahnede; televizyonda gördüğü bungee jumping yapan insanların özgürlük kavramı adına sembolik bir çağrışımı olduğu düşünülmektedir. Insdorf (1999) ise; Julie'nin annesinin televizyonda izlediği *bungee jumping* görüntülerinin belki de aşağı düştükten sonra tekrar yukarı çıkmamızı sağlayan yaşam gücüne mecazi bir gönderme olarak yorumlanabileceğini söyler.

Julie'nin ailesiyle geçirdiği kazaya tanık olan tek kişinin (Antoine) kaza yerinde bulunduğu kolyeyi -ki bu kolye Julie'ye kocası tarafından hediye edilmiştir- Julie'ye geri vermek istemesi, genç kadına geçmişini hatırlatmış ve unutmak istediği anıları çağrıştıran kolyeyi Antoine'a geri vermiştir. Bu sahne, Julie'nin kaza öncesi yaşamında kullanmış olduğu nesnelere yeni hayatında görmek istemediği anlamına gelmektedir.

3.9. Yeniden doğma, hayata dönüş

“Julie’nin yeni yaşamına davetsiz giren bir hayat kadınının (Lucille) beklenmedik kapsayıcılığı ve tanıklığı, öteki ve olanlar konusundaki merakını uyandırır. Üstelik bu kadının da küçükken odasında sıçrayıp dokunmak istediği mavi avizeye benzeyen bir lambası vardı. Ancak büyüyünce O da her şeyi unutmuştu.” (Mang, 2020:107). Lucille mavilerin içinden çıkarak yardım isteyene kadar, hiçbir şey Julie’nin yalnızlık içindeki özgürlüğünü devam ettirme düşüncesine engel olamamaktadır.

Lucille’in Julie için kurtuluşa ya da en azından tam bir insani etkileşime izin veren daha normal bir hayata giden yolu striptiz kulübündeki buluşmada vuku bulur. Bir televizyon ekranında, hastanede gazetecinin çektiği fotoğrafta Lucille birden Julie’nin yüzünü fark eder, Oliver bitmemiş konçertoyu tamamlaması için Avrupa Konseyi’nin kendisine başvurduğunu açıklar, Patrice’in hem karısıyla hem de Julie’de şaşkınlık yaratacak şekilde bir başkasıyla, tanımadığı mavi kıyafetli bir kadınla (Sandrine) birlikte fotoğraf kareleri gösterilir (Andrew, 2016:46-47). Bu sahneden sonra Julie Sandrine’i bulmaya çalışmış ve bazı gerçekleri görmesiyle bir uyanış yaşamıştır.

3.10. Gerçekle Yüzleşme, Kocasının Sevgilisi ile Karşılaşma

Sadece kocasını ve çocuğunu kaybetmekle kalmamış kocasının hamile sevgilisine âşık olduğunu öğrenince, kocasının idealleştirilmiş imgesini (haçlı kolye) de kaybetmiştir. Kocasının avukat kadına (Sandrine) âşık olduğunu ve kadının (boynunda kendisiyle aynı haç kolyeyi taşımaktadır) hamile olduğunu öğrenen Julie, tekrar melankoli ve yalnızlığı simgeleyen mavi havuza daldığında bir kez daha intihar etmeyi düşünecek kadar suyun altında kalmıştır. Fakat hayatta kalma dürtüsü ağır basmış ve tekrar suyun yüzeyine çıkmıştır (umutsuzluktan yüzeye sıçrayış). O’nun müzikle mücadelesi geçmişle mücadelesidir; bu yüzden, Julie’nin geçmişle uzlaşmaya başladığının işareti kocasının bestesini bitirmesi, kendisinin yeniden müzikal yaşam çevresine uyum sağlamasıdır.

Doğmamış çocuğunun *mavi ultrason* görüntülerini inceleyen Sandrine’nin sessiz ve gözyaşları içindeki yüzüne mavi gökyüzünün yansıması düştükten sonra görüntünün giderek soluklaşması ve Julie’nin belirsiz gülümsemesi yakın plan çekimlerle gösterilmiştir.

3.11. Yaşlı kadın şişe atma sahnesi

Üç Renk üçlemesinin tümünde; yaşlı bir kadının boş süt şişesini çöpe atmak için uğraştığı görülür. *Mavi* filminde yaşlı kadın süt şişesini çöpe atmaya çalışmakta, etrafında bulunanlar kendisine yardım etmemekte, Julie de bu durumu görmemektedir. Filmde yaşlı kadının şişe atma sahnesi; “filmdeki çatışmaların, karakterlerin kendisi ve öteki ile kurduğu ilişkinin özeti gibidir. *Mavi* filminde Julie beyaz hayaller içerisindeyken yaşlılık (ölüm) önünden geçer. Julie, bu gerçeğe temas etmenin çok gerisindedir (Mang, 2020: 107). Yaşlı kadının süt şişesini kendi başına çöpe atmak için çabalaması, hayata tutunma, yaşamdan vazgeçmeme olarak yorumlanmıştır.

3.12. Duygular

Adanır'a göre (2012:77); sinema bir düşünce ve duygu üretim aracıdır. Bir sistemdir. Kieslowski (1993) bireysel özgürlüğün aslında kimsenin istemediği bir şey olduğunu söyler. Sevgi, özgürlük arzusundan çok daha insani bir duygudur. Fakat burada, gerçek anlamda özgürlük duygusunun bireysel olarak deneyiminin imkânı üzerinde durulmaktadır.

Filmlerinin tek konusunun sevgi ve sevgi eksikliği olduğunu söyleyen Kieslowski, *Mavi* filminde de Julie karakteri üzerinden bu konuyu işlemiştir. Bireyin kontrolünde olmayan şans, tesadüf, ölüm gibi kavramlar sonucunda ortaya çıkan acı durumundan kaçabilmek için, insani değerlerini sıfırdan belirlemeye çalışan Julie, felsefe tarihinde bu doğrultuda ortaya konan teorilerin çağdaş bir uygulayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgürlük kavramını bir reddediş eylemi olarak yorumlayan Julie, filmin sonunda yaşamla arasındaki bağları fark ederek bu çabasını sonlandırır. Bu hem Julie'nin yolculuğunun hem de filmin sonudur. Sevme eylemi, her ne kadar Julie için ayrılık, ölüm gibi potansiyel tehlikeler içerse de bu duygudan uzak durmak genç kadını özgür kılmamıştır. Tam tersine, kişisel alanına çizdiği kesin sınırlar içinde daha da hapsolmuş; geçmişinde gizlenen korkulardan uzaklaşamamıştır. Julie, dış dünyadan soyutlanmasına ve içine kapanmasına neden olan bu korkularla yüzleşmeye karar verdiği zaman değişmeye başlamıştır. Özgürlüğün, kişinin esaretinin sınırlarını bilmesi ve buna göre davranması olduğunu anlar. İnsanların birbirlerine karşı duydukları sorumluluk hissi ya da sevgi bağı, teorik olarak kişinin özgürlüğünün kısıtlanması tehlikesi içerse de bunlar aynı zamanda insan olmanın gereklilikleridir ve insanları birbirine bağlayan ortak bağlardır. Korkularıyla yüzleşerek bu bağlara tutunan Julie, insana özgürlük alanı açan en önemli eylemin sevme eylemi olduğunu anlar. Bu

eylemin getirdiği bağıllık duygusu, gelecekteki olası bir yoksunluk durumunda kişinin yaşamı için bir acı tehdidi içerse de içinde bulunulan zaman dilimini de anlamlı hale getirmektedir. Kieslowski'nin de belirttiği gibi her insan ihtiyaçları, arzuları ya da korkuları sebebiyle esaret altındadır. Bu yüzden bireysel anlamda mutlak bir özgürlükten bahsetmek mümkün olmayabilir. Özgürlüğün çerçevesi, bu esaretin sınırlarının bilinmesi ve bu sınır içinde severek yaşanması ile genişleyebilir. Sonuçta Julie, filmin son planında bu esareten kurtulmanın mümkün olmayacağını anlamış ve bu sırada özgürlüğün ikonik bir sembolü olan gökyüzünün maviliği yüzüne yansımıştır. Film boyunca içinde yüzdüğü sular gibi gökyüzü de sınırları olan bir imgedir. Gerçek anlamda özgürlük, esaretin sınırlarını bilmek ve bu çerçeve içinde huzurlu bir şekilde yaşamaktır. Julie bu sınırları, içindeki sevgiyi bastırmaktan vazgeçtiği zaman keşfetmeye başlamıştır.

3.13. Final Sahnesi

Final sahnesinde yine müzik metaforu ve gözyaşı ön plandadır. Tamamlanan beste ile birlikte filmdeki oyuncular görüntülenmektedir. Insdorf'un (1999:51) açıkladığı gibi: "Julie ile başlayıp bittiğinden beri, tüm bu insanlar artık onun bir parçası gibi görünüyor. Film sona erdiğinde gerçek bir kapanış var: Julie konçertoyu tamamladı ve yasını yerine getirdi ... "özgürlük" içinde yaşamaya çalıştıktan sonra – hafıza, arzu, iş ya da bağıllık olmadan – ironik bir şekilde aşka geri döndü."

Julie'nin yüzü, acılarıyla barışmış, geçmişten ya da duygularından kaçmaktan vazgeçmiş ve olgun bir bilgelikle yüreğini sevgiye açmış bir kadının yüzüne dönüşmüştür. Bir arınma belirtisi olarak gözlerinden yaşlar süzülür ve pencereden yansıyan karanlığın yerini yavaş yavaş gökyüzünün -ya da özgürlüğün- mavi rengi alırken, Julie *sevgiyle* gülümser (Atalar, 2022:121). Julie karakteri, tam anlamıyla bir özgürlüğe hiçbir zaman kavuşamayacak dahi olsa, en azından zincirlerinden kurtulabilmek adına önemli bir eşiği atmış; asıl esaretin sevgi yoksunluğundan kaynaklandığını anlamıştır.

Kocasının Julie'nin işine katkılarını göz ardı etmiştir ve Julie bu konuda sessiz kalmıştır. Bu sebeple, yas tutmakta hem başkalarının sevgisini hem de kendisinin onlar üzerindeki etkisini kabullenmekte ve alinyazısıyla yüzleşmekte -onun da bizzat kendisinin de insan olduğunu ve yaşamak istediğini itiraf etmekte- kendini özgür hisseder (Andrew, 2016:54-55). Filmin final sahnesinde *sevginin* özgürlükten ve tüm her şeyden daha güçlü bir duygu olduğu görülmektedir.

Julie Olivier'i (Patrice'in en yakın arkadaşı, Julie'ye aşiktir) bir kez daha arar ve yine aynı soruyu sorar; *beni hala seviyor musun? cevap yine aynıdır; seni seviyorum* Julie bu kez hissizlikle değil, elinde, beyninde tamamlanmış beste ile telefonu kapatır ve parmağını ilk notaya dokundurur, izleyiciyi beste ile baş başa bırakıp sevgiye gider. Kapıdan dışarı adımını attığında (kapı daha önce pek çok defa olduğu gibi mavi avizenin üzerine kapanmıştır) filmin muhteşem finali de açılır: beraberinde sekiz dakikalık koro bölümünü ilk defa bütünüyle dinlememize imkân veren, bütün esas karakterlerin sırayla gösterildiği sözsüz bir kurgu (Andrew, 2016:52).

SONUÇ

Görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı olan sinemanın; *imge, sembol, ışık ve filtreler* ile kendine ait özel bir dili vardır ve bu dil renklerin etkili kullanımıyla zenginleşmektedir. Üç Renk: Mavi; serinin diğer filmleri gibi olayları gündelik hayattan alarak doğrudan doğruya yaşadığımız zamana tanıklık eden, zamansız bir filmidir.

Julie'nin geçmişle bağlarının müzik ile hatırlanması ve konser tonunun tamamlanmasıyla birlikte Julie'nin geçmişinden kaçışının son bulması da özgürlük ve sevgi kavramları arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren öğelerdir. Julie'nin film boyunca kesik kesik (Julie'nin parçalanmışlığı gibi) duyduğu müzikal parçalar, filmin sonunda bir araya gelmektedir.

Filme özgü güzellik; öykünün felsefesi/içeriği ile görselliği/estetik biçimi arasında kurulan denge vardır. Kieslowski, *Mavi* filminin dramatik ve sinematografik yapısını oluştururken biçimin, öze ait olan düşünsel altyapıya hizmet etmesine özellikle dikkat etmiştir. Titizce tasarlanmış olan bu yapı, Julie'nin içinde bulunduğu psikolojik durumun ve film içinde geçirdiği değişimin seyirci tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır.

Film boyunca metaforlar belli bir içeriğe göre bilinçli bir şekilde seçilmiş ve belirli anlamsal göndermelerde bulunmuştur. Aynı zamanda renklerden hareketle anlamlı bir temsil oluşturulmaktadır. Renkler ve göstergeler arasında kurulan bağ izleyiciyi farklı düşüncelere götürmektedir.

Filmin ana karakteri Julie görünmesine rağmen aslında olayın kaybettiği eşi Patrice etrafında kimi zaman duygusal kimi zaman ise kriminal bir şekilde ilerlediği görülmüştür. Aslında Patrice ünlü bir besteci olmasa bu kaza birçok kişinin başına gelebilecek sıradan bir

olaydır. Filmi farklı kılan Patrice'in yaşadıklarıdır. Bu durumda gizli ana karakterin aslında Patrice olduğu söylenebilir.

Kaza ve kazanın beraberinde getirdiği kayıplardan sonra Julie, içindeki acıyı unutmak istemiş, fakat dışarıdan yine kendi travmasıyla ilgili iletiler almıştır. Bu durum, filmin son karesinde O'nun arkasında ağlarken görülen pencere çerçevesiyle aktarılmıştır. Bu yüzden *Mavi* filmi, gerçeklikle yeniden yüzleşme becerisinin kazanılmasının ağır süreciyle ya da insanın kendini toplumsal yaşama katmasıyla ilgili bir film değil, özneye gerçeklik arasında bir ekran inşa etmesiyle ilgili bir filmdir denilebilir.

Bu filmin üçlemenin diğer filmleri ile birlikte izlenmesi gerektiği dile getiriliyor olsa da *Mavi*'nin kendi başına durabileceği diğer bir görüştür. Film sadece bir kadının travma ve yaşla başa çıkmasının ilginç bir öyküsü olarak görülse de evrensel olarak takdir edilebilecek niteliktedir. *Mavi*, tekrar tekrar ve derinlemesine izlenmeyi hak eden, görsel ve heyecan verici bir sinema deneyimidir ve bugün bile hala film üzerine konuşulmaya, çalışılmaya ve yazılmaya devam edilmektedir. *Mavi* filmi, izlendiğinde kat kat güzelleşen, her karesi incelemeye değer, özel bir Kieslowski filmidir.

Kaynakça

Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.

Adanır, O. (1986). *İşitsel ve Görsel Anlatım Üretimi, J. Mitry ile Sinema Üstüne Söyleşi*, İzmir: DEÜGSF Yayınları.

Andrew, G. (2016). *Three Colours*, İstanbul: Alfa.

Akgün, C. (2019). Metafor/Metonimi ve Psikanaliz, *Psikeart Dergisi*, Sayı:65, s.24-27.

Arnheim, R. (1974). "Colors:Irrational and Rational". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (2):149-154.

Arnheim, R. (1958). *Film as Art*. London: Faber and Faber, 1983.

Atalar, M. M. (2022). Özgürlüğün ve Esaretin Felsefesi- Felsefenin Sinematografisi: Kieslowski'nin *Mavi*'si. *Sinecine*, 13(1), 99-125.

- Bernard, R., Woodward, S. (2017). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski, çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bozkurt, A. (2016). 19 Üç Renk, *Altyazı Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:163.
- Büker, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Ekin Yayınları.
- Ertan, E. (2016). Üç Renk, *Altyazı Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, 07, Sayı:163.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit, Freedom of Self Consciousness*, USA: Oxford University Press .
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*, Türkçesi: Kaan H. Ökten, İstanbul: İdil Matbaacılık.
- Insdorff, A. (1999). *Çifte Hayat, İkinci Şans: Krzysztof Kieslowski'nin Sineması*, New York: Miramax Kitapları.
- Izod, J. & Dovalis, J. (2006). Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski's Trois Couleurs: Bleu, *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Volume 25, Issue 3.
- Kasap, Ç. B. (2020). Metaforik Bir Deneyim Olarak 'Ölümden Uyanmak': Kieślowski'nin 'Mavi'si, *SineFilozofi Dergisi*, Vol/Cilt: 5 No/Sayı: 9, ISSN: 2547-9458.
- Mang, H. (2020). Kieslowski'nin Renkleri, *Psikeart*, Sayı:72, s. 106-107.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Rabourdin, D. (1994). *Kieslowski-The Cinema Lesson [Film]*. MK2.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik. Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. 4. Basım. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Stok, D. (1997). *Krzysztof Kieslowki'yle Söyleşi, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*. İstanbul: AfaSinema.
- Takahashi, H. (2017). "Güzel Sloganlar ve Gizem". İçsel Hayatların Sinemacısı. Çev., Osman Akınhay. R. Bernard ve S. Woodward, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*, çev: Füsun Ant, İstanbul: Afa Yayınları.

Toker, H. G. (2020). Krzysztof Kieslowski'nin Üç Renk: Mavi Filminin "Travma", "Yas" ve "İyileşme" Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi, *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*. 5(2), 108-121.

Tunalı, İ. (1983). *GreK Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ülger, H. E. (2016). Mimarlık Fenomenolojisi ve Mekân kavramı üzerine fenomenolojik-hermeneutik bir inceleme: Heidegger Mimarlara ne der? *Felsefe Dünyası*, Sayı 63, (116-154).

West D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (çev. Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma

Wilson, E. (1998). Three Colors: Blue: Kieslowski, Color, and the Postmodern Subject. *Screen*, 39(4), 349-62.

Yazıcıoğlu, K. (1994). Kieslowski'de İnanç: Mavi, *Antrakt/ Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:33, s.53-57.