



ÖZGÜRLÜĞÜN VE ESARETİN FELSEFESİ - FELSEFENİN SİNEMATOGRAFİSİ: KIESLOWSKI'NİN MAVİ'Sİ

Mustafa Mert Atalar

Öz

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin, Fransız bayrağını oluşturan renklerden ve bu renklerin temsil ettiği özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramlarından esinlenerek gerçekleştirdiği *Trois Couleurs (Üç Renk)* üçlemesinin ilk filmi olan *Bleu (Mavi)*, özgürlük kavramının bireysel boyuttaki sınırlarını sorgulayan bir çalışmadır. Kieslowski, bu sorgulamayı, filmin ana karakteri olan Julie üzerinden yapar. Bir trafik kazasında kocasını ve kızını kaybetmiş olan Julie'nin, yaşadığı acıdan ve geçmişinden sıyrılıp özgür olma çabası, filmin ana temasını oluşturur. Julie, gelecekte olası bir yoksunluk hissi yaşamamak ve dolayısıyla acı çekmemek için her türlü bağlılığı reddeder. Julie'nin bu tavrı, felsefe tarihi boyunca üzerine sıkça düşünülmüş "haz-acı" ikilemi karşısında bir duruş niteliği taşımaktadır. Julie, bir karakter olarak, irade esasına dayalı felsefi öğretilerin bir yansıması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kinizm, Stoacılık ve Budizm gibi öğretilerde ortak olarak yer alan "dünyevi bağımlılıkları reddederek özgürleşme" ideali, Julie'nin de idealidir. Kieslowski filmde, bu şekilde bir hayat yaşamanın gerçekten mümkün olup olmadığı, insanları hayata ve birbirlerine bağlayan olguların ne olduğu gibi soruların cevabını aramaktadır. Bu çalışma, Julie'nin mirasını devraldığı felsefi öğretilerin genç kadın üzerinde yarattığı çatışmanın görsel olarak nasıl yansıtıldığını ve bu "özgürlük" temalı doktrinlerde Kieslowski'ye göre eksik olan unsurun ne olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Julie'nin eylem yönüyle paralellikler gösteren felsefi öğretiler analiz edilmiş ve teorinin pratiğe geçirilmesi sırasında Julie karakterinin yaşadığı insani çatışmanın sinematografik yansımaları görsel örnekler verilerek incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Krzysztof Kieslowski, Avrupa sineması, sinematografi, özgürlük, sevgi.

Geliş Tarihi | Received: 31.03.2021 • Kabul Tarihi | Accepted: 20.01.2022

Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4313-6579> • E-Posta: mert.atalar@msgsu.edu.tr

THE PHILOSOPHY OF FREEDOM AND CAPTIVITY: THE CINEMATOGRAPHY OF PHILOSOPHY IN KIESLOWSKI'S BLUE

Abstract

Blue, the first film of the *Trois Couleurs* (Three Colors) trilogy—inspired by the colors that make up the French flag and the concepts of freedom, equality, and fraternity those colors represent—is a work that questions the limits of the concept of individual freedom. Kieslowski posits this question via the film's main character, Julie. The main theme of the film centers on the effort of Julie, who lost her husband and daughter in a traffic accident, to free herself from the pain she experienced and her past. To avoid future loss and suffering, Julie eschews attachment of any kind. Her attitude is a stance against the "pleasure-pain" dilemma which many philosophers have pondered throughout history. As a character, Julie appears as a reflection of philosophical teachings based on will. She adopts the ideal of "becoming free by rejecting earthly attachments," which plays a common part in teachings such as Buddhism, Cynicism, and Stoicism. Kieslowski tries to find the answers to questions like whether it is actually possible to live one's life this way, and which facts bind people to life and to each other. This study aims to reveal how the philosophical teachings Julie inherited which create a conflict within the young woman are reflected visually and what the missing element is according to Kieslowski in these "freedom"-themed doctrines. It analyzes the philosophical teachings embodied in Julie's choices and actions and the cinematographic reflections of the human conflict that Julie's character experiences when those teachings are put into practice.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, European cinema, cinematography, freedom, love.

Giriş

1789 Fransız Devrimi'nin sloganı olan ve meşruti rejimlere karşı cumhuriyet fikrini benimseyen kitleler için sembol kavramlar haline gelen "Liberte, Egalite, Fraternite -Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik" kavramları, kısa zamanda Avrupa'nın ve dünyanın siyasi yapısının değişmesine yol açarak, demokrasi idealinin yükselmesine, dolayısıyla mutlaki rejimlerin güç kaybetmesine zemin hazırlamıştır. 1800 yılında kabul edilen Fransız bayrağının renklerinde (Mavi-Özgürlük, Beyaz-Eşitlik, Kırmızı-Kardeşlik) vücut bulan bu üç ülkü, Fransız Devrimi'ne ya da Fransa'ya özgü kavramlar olmaktan çıkmış, evrensel değerler olarak kabul görmüştür. Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin, bu üç kavramdan ve onları sembolize eden renklerden yola çıkarak gerçekleştirdiği *Trois Couleurs (Üç Renk)* üçlemesinin ilk filmi olan *Bleu (Mavi)*, uzun yıllar boyunca Sovyet hakimiyeti ile yönetilmiş Demir Perde ülkelerinin, Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından kapitalist Avrupa'nın demokrasi savı altında buluşmaya başladıkları ve özgürlük söylemlerinin sıkça dile getirildiği bir dönemde çekilmiştir. Doksanlı yılların başında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla başlayan ve kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan bu "özgürlükçü" hava, 1992 yılında Avrupa Birliği'nin kurulmasıyla birlikte kıtanın kapitalist bütünleşmesine zemin hazırlamış ve ortak bir Avrupa ideali oluşturulması doğrultusunda adımlar atılmaya başlanmıştır. Böyle bir ortamda Kieslowski, Fransa ve Avrupa siyasetine yön veren özgürlük, eşitlik, kardeşlik kavramlarının insani boyutuyla ilgili bir film üçlemesi çekmeye karar vermiştir. Yönetmen, üçlemenin ortaya çıkış sürecini şu sözlerle açıklamaktadır:

Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik'in işlevi nedir sorularının yanıtlarını -işin siyasi ya da toplumsal ve hatta felsefi yönüne karışmadan, çok insani, mahrem ve kişisel düzlemde- neden göstermeye çalışmayalım? Batı bu üç kavramı politik ve toplumsal düzlemlerde uygulamaktadır ama kişisel bir düzlemde bakıldığında bu tamamen farklı bir meseledir. Bu filmleri çekmeyi düşünmemizin nedeni budur (akt. Stok, 1997, s. 228).

Siyasi düzlemde, bir ekonomik rejimin boyunduruğundan kurtularak özgürleşme adına adımlar atan Doğu Bloku ülkelerinin, bir başka ekonomik sisteme entegre olduktan sonra ne kadar özgürleştikleri, politik ve toplumsal boyutlarıyla ele alındığında halen süren bir tartışma konusudur. Kieslowski, özgürlük kavramının devletler ve toplumlar için

gerçekten mümkün olup olmadığı tartışmalarını bir kenara bırakarak, bunun bir birey için bile gerçekten mümkün olup olamayacağı üzerine düşünmüş ve *Mavi* filminde bu sorunun yanıtlarını aramaya çalışmıştır.

Bu çalışmada, Kieslowski'nin bireysel düzlemde ele aldığı özgürlük kavramının felsefi kökenleri ortaya konarak, kavramın tarihsel köklerinin filmin kahramanı Julie üzerindeki yansımaları incelenmiş ve bu ilişkilerin sinematografik olarak nasıl sunulduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

Anlam Arayan Bir Ölümlü: Julie

Filmin konusu özetle şu şekildedir: Filmin ana karakteri olan Julie, ünlü bir besteci olan kocası Partice ve küçük kızı Anna'yı bir trafik kazasında kaybeder. Kazanın ardından kaldırıldığı hastanede intihar etmeyi dener fakat buna cesaret edemez. Hastaneden çıkınca geçmişiyile olan tüm bağlarını koparmaya ve yeni bir hayata başlamaya çalışır. Evindeki tüm eşyaları satar, kocasının (ya da kendisinin) bestelediği eserleri yok eder ve kimsenin kendisini bulamayacağı bir banliyöye taşınır. Bu sırada aile dostları Olivier'in yardım tekliflerini reddeder. Olivier, Julie'yi samimi hislerle sevmektedir ancak Julie için aşk, sevgi, dostluk, para ve şöhret gibi kavramlar artık bir anlam ifade etmemektedir. Kendisine geçmişini çağrıştıracak her şeyden kaçtığı ve duygulardan uzak bir yaşam sürdüğü müddetçe özgür olacağını düşünen Julie için, geçmişinden de, hislerinden de kaçmak düşündüğü kadar kolay olmaz.

Film, Julie karakterine odaklanmıştır. 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. Bu çatışmanın izlerini, insanlığın bilinen ilk yazınsal ürünü olan, Sümerler dönemine ait *Gılgamış Destanı*'nda da görmek mümkündür. Günümüzden yaklaşık dört bin sene önce yazıldığı düşünülen destanda, bir Sümer şehri olan Uruk'un kralı Gılgamış'ın, arkadaşı Enkidu'yla yaşadığı maceralar ve Enkidu'nun ölümü sonrası büyük bir acı yaşayan kralın ölümsüzlük arayışı konu edilir. Gılgamış'ın bu ani ölüm karşısında duyduğu üzüntü, şu dizelerle anlatılmıştır:

Dolaşıp durdumsa yaban yazıda

Ölüm korkusuyla dolaşıp durdum

Gönüldeşimin başına gelen iş çökertti de beni

Yollara düştüm, dolanıp durdum yaban yazıda

Susmak elimde mi, dayanmak elimde mi?

Canımdan ileri arkadaşım çamura döndü,

Enkidu, canımdan ileri kardeşim çamura döndü! (Gılgamış Destanı, s. 95)

Yaşayan her varlığın ölümlü olduğu gerçeği, insanın maddi dünyayı algılama ve onda bir anlam bulma arayışında karşılaştığı en büyük engeldir. Mutlak yok oluş karşısında, bireyin ürettiği değerlerin anlamını yitirmesi tehlikesi, her zaman olasılık dahilindedir. Gılgamış da tıpkı Julie gibi bu tehlikeyi yaşamış, çareyi ölümsüzlüğü aramakta bulmuş, mutlu bir yaşamın ölümsüzlükle birlikte geleceğini düşünmüştür. Ancak Gılgamış'ın arayışları sonuç vermez ve kral, destanın sonunda Uruk'a geri döner. Hikaye, Gılgamış'ın Uruk şehrini tasvir ettiği dizelerle son bulur. Kendisinin imar ettiği bu şehir, kralın tüm arayışları sonunda elinde kalan ve ölümünden sonra da yaşayacak olan tek şeydir.

Kieslowski'nin üzerinde durduğu bireysel özgürlük kavramı ise; kader, talih ve tesadüf gibi bireyin elinde olmayan kavramlar karşısında, kişinin nasıl bir hayat yaşayabileceği konusunda bir akıl yürütme 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, geçici hazzın yerini değerlerin aldığı bazı sistematik düşünce yapılarının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapı, insanın tam anlamıyla kontrol edemeyeceği veya önlemesinin mümkün olmadığı durumlara kayıtsız kalmayı öğrenmesini ve kendi değerlerini yine kendisinin yaratması gerektiğini ileri süren bir yapıdır. Kişisel irade esasına dayalı bu özgürleşme ideali, birey ile bireyin elinde olmayan durumlar arasındaki ilişkilerin yeniden belirlenmesini gerektirmektedir. Julie'nin ailesini, Gılgamış'ın ise arkadaşını kaybetmesi, bu karakterlerin müdahale edebilecekleri olgular değildir. Sophokles'in *Antigone* tragedyasında da belirttiği gibi, ölüm, insanın çaresini bulamadığı yegane şeydir. Bu olgu karşısında yaşanan acı, bireyi kısıtlar. Birey kendi varlığının ve bilincinin ölümlü olduğu gerçeğini kabullense bile, sevdiği insanların ya da duyguların yok oluşu karşısında çoğu zaman çaresiz kalır. Bu ilişki yüzündendir ki, Batı edebiyatının İlyada ile birlikte en eski örneği olan *Odyseia* destanının kahramanı Odysseus, mahsur kaldığı adada hüküm süren tanrıça Kalypso'nun ölümsüzlük teklifini reddeder. Çünkü Odysseus'un eylem yönü, özlemine

çektığı yurdu İthake'ye ve karısı Penelopeia'ya kavuşmaktır. Bu ayrılığın onda yarattığı acı o kadar belirgindir ki, her türlü ihtiyacın kolaylıkla karşılanabileceği bir adada güzel bir tanrıçayla ölümsüz olma seçeneğini tercih etmez (Homeros, 2021, s. 90).

Yokluk durumunun getirdiği acıdan ve bu acının yarattığı çatışmadan uzaklaşma; böylelikle mutlu bir yaşam sürdürebilme ideali, felsefenin ilk döneminden bu yana üzerinde düşünülen bir konu olmuştur. Mutluluğun; kader, talih, şans, tesadüf gibi kişinin kontrolü dışında kalan kavramlardan ziyade irade yoluyla elde edilebileceğini ve bireyin ancak bu yolla özgür olabileceğini savunan felsefi akımlar, *Mavi* filmindeki Julie karakterinin eylem yönünü yansıtmaktadır. Mutlu bir yaşama hazlar yoluyla değil de, erdem aracılığıyla ulaşılabileceği fikri; Yunan filozof Sokrates'in öğretilerinden etkilenmiş olan ve kökeni M.Ö 5. yüzyıla kadar uzanan Kinik okulunun felsefi olmuştur. Okulun kurucusu Antisthenes, mutluluğa ancak erdemle ulaşılabileceğini, bu erdemle de dünyevi hazları yadsımakla mümkün olabileceğini savunmuştur. Hazza duyulan bağımlılık, özgür iradenin düşmanıdır; çünkü hazların varlığı ya da yokluğu, insan iradesinin müdahale edemeyeceği durumlar sonucunda ortaya çıkabilmektedir. Bu ilişki, Antisthenes'in "Kapıdan girmeyen haz, dışarıya da zorunlu olarak kapıdan çıkmaz. Demek ki onu kesip atmalı ya da boynuz otuyla tedavi etmeli" sözüyle somutlaşmıştır (akt. Luck, 2012, s. 78). Kinikler, en önemli erdem olarak gördükleri bireysel özgürlüğü kısıtlayan her türlü kavramı (haz, korku, sevgi, para, mevki, şöhret vs.) reddetmişlerdir. Kinik okulunun en önemli filozoflarından biri olan ve yaşamını bir fiçıda mütevazı bir şekilde geçirmesiyle tanınan Diogenes, hocası Anthisthenes'in kendisini köle olmaktan kurtarıp özgürlüğüne kavuşturmasını "O bana, benim olanla benim olmayan arasındaki farkı, aile bireylerinin, akrabaların, dostların, saygınlığın, samimi arkadaşların, belirli bir yerde kalmanın, evet bütün bunların benimle bir ilgisi olmadığını öğretti. Benim olan nedir? Düşüncelerimi uygulamak" sözleriyle açıklamaktadır (akt. Luck, 2011, s. 106).

Bireysel özgürlük kavramı, Kinik felsefenin bir uzantısı olan ve M.Ö 4. yüzyılda Zenon tarafından kurulan Stoa okulunun da konusu olmuştur. Zenon, hayranı olduğu Kinik Diogenes'in sade yaşam tarzından ve erdem görüşünden esinlenerek onun yaşam biçimini sistematik bir felsefe haline getirmeyi amaçlamıştır (Cicero, 2016, s. 17). Stoa felsefesi, kişinin özgürlüğünün, bireyin ancak evrenin kozmik döngüsünün bir parçası olduğunun anlaşılması yoluyla elde edilebileceğini savunan

bir öğreti olarak, Kinik felsefeye oranla daha doğa temellidir. Bu öğretiye göre, evren sonsuz olduğu için, ölen varlık evrenin dışına çıkamaz. Evreni ve varlığı oluşturan ilksel öğelerine ayrılıp sonra tekrar birleşerek kozmik döngünün bir parçası olarak kalmaya devam eder. Asıl olan da bireysel varoluştan çok, evrenin yaratıcı varoluşudur. Aynı zamanda bir Stoacı olan, Roma İmparatoru Marcus Aurelius, bu düşünce sistemini "Peteğe yararlı olmayan, arıya da yararlı olmaz" sözüyle özetlemiştir (Aurelius, 2020, s. 89).

Stoacılık, irade ve erdem odaklı felsefe anlayışıyla Kinizmin devamı olarak nitelendirilebilir. Stoacı filozoflar "Mutlu bir hayat nasıl olurdu?" sorusuna tıpkı Kinikler gibi, insan iradesini temel alan cevaplar vermişlerdir. Arthur Schopenhauer, Stoacı felsefenin insan yaşamıyla ilgili boyutunu şu şekilde açıklamaktadır:

Genel olarak ele alındığında Stoacıların görüşü şu şekilde de anlatılabilir: Bizim ıstırabımız her zaman arzularımız ile dünyanın gidişatı arasındaki bir uyumsuzluktan kaynaklanır. Bu yüzden bu ikisinden birinin değişmesi, diğerine uyması lazımdır. Şimdi hadiselerin seyri ve istikameti elimizde olmadığına göre istek ve arzularımızı dünyanın gidişatına uydurmamız gerekir çünkü elimizde olan sadece iradedir (Schopenhauer, 2019, s. 101).

Buna göre bireysel özgürlük, insanın kontrol alanı dışında olan ve sonunda acı, haz ya da korku duyguları uyandırma potansiyeli bulunan olgulara kayıtsız kalarak gerçekleşebilecektir. Mavi filmdeki Julie karakteri de, hakimiyet alanı dışında gerçekleşmiş olan ölüm olgusu sonucunda büyük bir acı yaşamış ve geri kalan hayatını, iradesinin dışında gerçekleşip kendisini olumsuz etkileyebilecek olgulardan uzak durarak geçirmeye karar vermiştir. Hem Julie'nin eylem yönü hem de filmin teması olan bu özgürlük istenciyle, insani duygular arasında var olan çelişkili ilişkiyi, Stoacı filozof Seneca şu şekilde özetlemektedir:

İnsan hazza üstün geldiği gün, acıya da üstün gelecektir. Ancak bir insan, en sağı solu belli olmayan ve kendini kontrol edemeyen efendilere, yani hazlara ve acılara köle olduğunda bu köleliğin ne kadar da kötü ve tehlikeli olduğunu görüyorsun. Dolayısıyla özgürlüğe kaçmalıyız. Bunu mümkün kılan da sadece talihe kayıtsız kalmaktır (Seneca, 2020, s. 9).

Stoacıların kurtuluş reçetesi, uygulanması oldukça zor olan bir yaşam modeli sunmaktadır. Öyle ki, Stoacı Marcus Aurelius, "Çocuğumu

ytirmesem" diye yakaran birine karşılık olarak, felsefeyi içselleştirmiş birinin "Çocuğumu yitirmekten korkmayabilsem" diye yakarması gerektiğini belirtir (Aurelius, 2020, s. 123). Fransız filozof Andre Comte-Sponville, Stoacı felsefenin insani duygular karşısındaki katı tutumunu şu şekilde eleştirmektedir:

Çocuklarımdan birisi ölümcül, devasa bir hastalığa yakalansa nasıl mutlu olabilirim? Stoacı karşılık olarak bana derdi ki, eğer sağlığına kavuşmasını değil de sadece bana bağlı olanları (ona bakmak, onunla ilgilenmek, ölümüne yiğitçe katlanmak...), arzularsam, mutlu olmanın beni hiçbir şey alıkoymaz... Söylemesi kolay! Adım gibi biliyorum ki, çocuğumun yaşamasını istemeden yapmam, dolayısıyla stoacı olamam. Bu stoacılığı reddetmek demek değil; stoacılık, bu söylediklerimi zayıflığının itirafı olarak görürdü. Ama bu zayıflık gerçek bir olgu olduğuna göre, hesaba katılması gerekir (Comte-Sponville & Jean Delumeau & Arlette Farge, 2020, s. 30).

Sevgi kavramı, Kinizmde olduğu gibi Stoacılıkta da, erdem ve özgürlük kavramları kadar üzerine düşünölmüş bir olgu değildir. Hatta çoğu zaman insanların birbirlerine duydukları sevgi, bireysel bağımlılığın ve benmerkezci bir düşünce yapısının ürünü olduğu için reddedilmiştir.

Doğu felsefesinde önemli bir yeri bulunan Budizm öğretisi de 'ben' algısını yeniden yorumlayarak bütönlük, farkındalık ve denge odaklı bir felsefi yapı üzerine kurulmuştur. Dünyevi arzuların ve bağımlılığın, bireysel acıların kaynağı olduğunu öne süren bu öğreتيye göre dört yüce hakikat vardır. Bunların ilki, tüm yaşamın dukkha'yı yani ıstırabı barındırmasıdır. İkinci hakikate göre, ıstırabın sebebi arzudur. Üçüncü hakikat, arzunun ortadan kaldırılmasının ıstıraba son vereceğini; dördüncü hakikat ise bu sona ulaşan ve sekiz aşamalı olan yolun, hem düşünceyi hem de davranışları içerdiğini vurgulamaktadır. Budizm, bencil arzuların tamamen tasfiyesi sayesinde, bedensel varoluşun acı veren döngüsünden kurtulabileceğini iddia etmektedir. Arzular tükendiği zaman acı da biter ve bu durum kişiyi Nirvana durumuna ulaştırır. Budist kutsal metinleri Nirvana'yı deneyimlememiş bir kişiye bu kavramı anlatmanın imkansız olduğunu belirtse de; Nirvana genel olarak "mutlak özgürlük", "hakikat", "mutluluk" ya da "nihai gerçeklik" tanımlarıyla tarif edilir. Oysa Nirvana sözcüğü, tıpkı bir ateşin yok olmasında olduğu gibi "sönmek" ya da "tükenmek" anlamına gelmektedir. Fransız felsefeci Luc Ferry, Budist öğretilerde yer alan ve bireyin en yakınındaki insanlara bile bağlanmaması

gerektiğini öğütleyen felsefeyi uygulamanın zorluğundan bahsederek, bu bilgelik modelini Stoacıların bilgelik modeline benzetmiştir. Ferry'ye göre insanı özgür kılmayı amaçlayan her iki öğretilerde de eksik olan taraf, insani bir gereksinim olan sevginin ve onun getirdiği bağlılıkların hafife alınmasıdır (Ferry, 2020, s. 229-230). Nitekim Julie karakteri de film boyunca bu eksikliğin yarattığı insani çatışmayı yaşayacaktır.

İrade esasına dayalı bir yaşam modeli sunan bu felsefi akımların ortaya koydukları temel ilkeler, kocasını ve kızını kaybetmiş Julie'nin yeni yaşam ilkeleriyle birebir örtüşmektedir. Kazanın ardından içine kapanan, insanlara bağlanmaktan kaçan, geçmişi ve geleceği düşünmeden münzevi bir hayat yaşamaya başlayan Julie, esaretinden kurtulmanın yolunun bu şekilde yaşamaktan geçtiğini düşünmektedir. Fakat teorik olarak oldukça mantıklı görünen bu yaşam modelini uygulayabilmek ve filme adını veren mavi rengin sembolize ettiği özgürlüğe ulaşabilmek gerçekten mümkün müdür? Kieslowski, film boyunca Julie karakteri nezdinde, insanın özgürlüğünün sınırlarını sorgulayacaktır. Yönetmen, özgür olma istemiyle insani özellikler arasındaki çatışmayı "Ben özgür olmak istiyorum diyebilirsiniz, ancak kendinizi hislerinizden, kendi anılarınızdan, kendi arzularınızdan nasıl özgür kılabilirsiniz? Onlarsız yaşayamayız herhalde; bu da doğallıkla özgür olmadığımız, kendi duygularımızın esiri olduğumuz anlamına gelir" sözleriyle yorumlamıştır (akt. Bernard & Woodward, 2017, s. 181).

Esaretin, Özgürlüğün ve Sevmenin Sinematografisi

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.

Trafik kazasının ardından hastaneye kaldırılan Julie'nin içinde bulunduğu psikolojik durum yakın planlarla verilir. Doktorun Julie'ye, kocasının ve kızının öldüğünü haber verdiği sahne ile Olivier'in Julie'yi hastanede ziyaret ettiği sahnede yakın planların kullanımı belirgindir. Filmin devamında da görülen ve Julie'nin öznel bakış açısından çekilen bu planlar, genç kadının dış dünyayla olan iletişiminin kopması ve Julie'nin içine kapanması anlamlarını güçlendirmektedir. Kieslowski, bu sinematografik üslubu özellikle tercih ettiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

Ameliyat masasında ilk uyandığında ilk gördüğünüz lamba olur ve lamba ilk önce yoğun bir sis bulutuna dönüşür ve sonra gittikçe netleşir. Kazadan sonra, Julie odasına televizyon getiren adamı 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 (akt. Stok, 1997, s. 239).

Julie hastaneden çıkınca, geçmişte ailesiyle birlikte yaşadığı eve geri döner. İçinde bulunduğu duygusal çatışmadan kurtulmak isteyen genç kadının, irade odaklı bir eylem planı olduğu bu sahnede ortaya çıkar. Hayatının geri kalan bölümünü acı hissinden mümkün olduğu kadar uzak yaşamaya karar veren Julie, bu doğrultuda evi tamamen boşalttırarak, kendisine geçmişi çağrıştıracak bütün eşyaları çevresinden uzaklaştırır. Bununla birlikte, hayatını mütevazı bir şekilde yaşamasına yetecek miktarda parayı ayırıp, geri kalan bütün aile birikiminin kontrolünü, evin çalışanlarının masraflarını karşılaması için muhasebecisine devreder. Julie'nin dünyevi bağımlılıkları reddederek özgür olma adına gerçekleştirdiği bu irade eylemi, varlıklı bir aileden gelmesine rağmen tüm servetini dağıtan Kinik filozof Krates'in eylem yönünü çağrıştırmaktadır:

[...] o pazar meydanına koştı ve tüm servetini sanki bir pislik yığınıymış gibi yere attı, halk çevresinde toplanınca yüksek sesle, 'Krates Krates'e özgürlüğünü veriyor!' dedi. O andan itibaren sadece tek başına değil, üstelik çıplak, her şeyden bağımsız ve ömrünün sonuna kadar mutlu bir şekilde yaşadı (akt. Luck, 2011, s. 207).

Julie, son derece kararlı ve soğukkanlı bir tavırla boşaltılmış evi gezerken, kızının mavi taşlarla süslenmiş lambasının tavanda unutulmuş olduğunu fark eder ve anlık bir sinirle lambanın taşlarından birkaç tanesini koparır. Onun bu duygusuz görüntüsüne alışık olmayan evin hizmetçisi, Partice ve Marie'nin yasını bir kenara bırakarak Julie'nin bu beklenmedik tutumuna ağlar. Yaşlı kadının yıllardır tanıyıp sevdiği bu insan, bir yabancıya dönüşmüştür. Žižek'e göre, yas tutmayı başaramayan Julie, kendini "iki ölüm arasında" bulmuştur zira artık kendisi de yaşayan bir ölüdür (Žižek, 2001, s. 167).

Julie, film boyunca zihninde yankılanıp duracak olan ve ona geçmişi hatırlatan yarım kalmış konçertoya ait partiyon kağıdını bulduğunda, kağıttaki notaları evdeki piyanoda çalmaya başlar. Portede görünen notalarla eşzamanlı olarak besteyi çalarken, yarım kalmış müziğin notaları bir yerde son bulur fakat Julie şarkıyı çalmaya devam eder. Bu durum,



kocası Patrice'in bestelerinde Julie'nin bir katkısı olup olmadığı sorusunu akıllara getirir. Ancak Julie, bir kağıt parçasında yazılı olarak kalmış olan ve kendisine geçmişi çağrıştıran müziği sanatçı refleksiyle devam ettiriyor olsa da, aynı zamanda geçmişi yüzünden acı çeken bir insandır ve bu müzik de ona geçmişi hatırlatmaktadır. Bu noktada anlaşılır ki, bir eliyle partiyon kağıdını tutan Julie'nin öbür eli piyanonun tuşlarında değil, piyanonun kapağını tutan mandalın hemen yanındadır ve genç kadın bir yandan zihninde çalan müziği duyarken bir yandan da mandalı yavaşça serbest bırakmaktadır. Piyanonun kapağı büyük bir şiddetle Julie'nin elinin üstüne kapandığında, piyanodan değil de Julie'nin zihninden geldiği anlaşılan müzik son bulur. Bir eliyle partiyon kağıdı tutan, diğer eliyle de piyanonun kapağını elinin üstüne kapatan Julie imgesi, geçmişiyle var olan ve geçmişi silmeye çalışan iki Julie arasındaki çatışmanın boyutunu göstermesi açısından ilgi çekicidir. Nitekim bu çatışma film boyunca devam edecek ve Julie'nin ana ikilemi olacaktır.

Julie'nin geçmişle olan hesaplaşması o denli ciddi bir boyuta ulaşır ki, kocasının (ya da kendisinin) müzik geçmişi silmeye karar verir. Bu amaçla, Avrupa Birliği'nin kuruluşu için yazılan fakat Patrice'in ölümüyle yarıda kalan konçertonun partiyonlarını kopist kadından alarak bir çöp kamyonunun öğütücüsüne atar. Bu sırada zihninde çalmakta olan müziğin, kağıtların çöp kamyonunda ezilmesiyle birlikte deforme olması ve nihayetinde tamamen susması ilginç bir sinemasal çözümdür. Bestenin tamamen yok olması Julie'yi rahatlatır. Ancak Julie, geçmişiyle özdeşleştirdiği ve bu yüzden unutmak istediği müzikten kurtulamayacak; geçmişi anımsadığı ve acı çektiği anlarda aynı ezgiyi tekrar tekrar duyacaktır. Kieslowski, Julie ve müziği arasındaki ilişkiyi "Julie geçmişin üstüne sünger çekmeye karar vermiştir. Geçmiş yalnızca müzikle canlanır. Bu da kendinizi her şeyden tamamıyla koparamayacağınızı gösterir. Bunu yapamazsınız, çünkü içinizde bazen basit bir korku uyanır ya da yalnızlık hissi [...]" sözleriyle açıklamaktadır (akt. Stok, 1997, s. 229).

Tıpkı kızının odasında unutulmuş mavi lamba gibi, film boyunca Julie'nin karşısına çıkan bazı objeler, genç kadında yok etme dürtüsü uyarır. Eşyaları boşaltılmış evde yalnız geçirdiği ilk gece, çantasında tesadüfen kızına aldığı şekerlemelerden birini bulur. Bu şekerlemelerden bir diğeri mavi ambalajı, kaza sahnesinden önce seyirciye gösterilmiştir. Julie'nin kızı Anna, elini arabanın camından çıkararak, tuttuğu mavi jelatinin rüzgarda dalgalanmasını izlemiş ve ardından jelatin ambalaj kızın ellerinden uçmuştur. Julie şekerlemeyi ilk bulduğunda onu yavaşça ağzına alıp emer. Bu ilk tepki muhtemelen kızının şekeri yerken hissettiği duyguyu hissetmek için verilmiş anaç bir reflekstir. Ancak bunun hemen ardından şekeri dişleriyle kemirmeye ve ısırma başlar. Şeker bir anda, çabucak tüketilip yok edilmesi gereken bir objeye, acı veren bir anıya dönüşür. Kieslowski, Julie'nin bu davranışını bir "yıkım eylemi" olarak tanımlamaktadır (akt. Bernard & Woodward, 2017, s. 171).

Duygularının getirdiği yükü daha fazla kaldıramayan Julie, neredeyse panik halinde, kendisini hastanede ziyaret eden Olivier'yi arar ve ona kendisini sevip sevmediğini sorar. Olivier gerçekten de samimi hislerle Julie'yi sevmektedir, bu soruya olumlu yanıt verir. Julie duygusuz ve emredici bir tavırla Olivier'yi eve davet eder. Mahcup bir şekilde eve gelen ve yağmurda ıslanmış olan Olivier'ye üstündeki kıyafetleri çıkarmasını söyler. Bu sırada kendisi de soyunur ve ikili öpüşmek üzere birbirlerine yavaşça yaklaşırken Julie, Olivier'ye "Her şeyi aldılar, bir tek yatak kaldı" der. Bu söz ikili bir anlam içermektedir. Gerçekten de ev boşaltılmış; geçmişe ait eşyalar evden çıkarılmış ve geriye sadece Julie'nin yattığı yatak kalmıştır. Öteki taraftan Julie'nin de insani olarak her şeyi, bütün duyguları almıştır. Geriye sadece duygu içermeyen birtakım güdüler kalmıştır ve yatak da cinsellik çağrışımı itibarıyla bu ilkel güdülerini temsil etmektedir. Nitekim ertesi sabah uyandıklarında, Julie kazadan sonra yaptığı iyilikler için Olivier'ye teşekkür ettikten sonra ona "Beni özlemeyeceksiniz. Bunu kesinlikle anlamalısınız" der ve evi terk eder. Yeni bir hayata başlamak için kimseye haber vermeden Paris'in bir banliyösüne taşınacaktır. Julie geçmişini tamamen silmeye ve duygularından kaynaklandığını düşündüğü acıdan kaçmaya karardır. Ne var ki, bu seçimi yapmak da, geçmişini ve duygularını geride bırakmak da düşündüğü kadar kolay değildir. Olivier arkasından seslenirken Julie sıkıdığı yumruğunu bahçe duvarının taşlarına sürter ve elini kanatıncaya kadar bu şekilde yürümeye devam eder. Bu eylem, Julie'nin yeni bir hayat için yaptığı seçimlerin zorluğunu yansıtmaktadır. Bu seçimi yapabilmek Julie'yi

duygusal olarak o kadar zorlamaktadır ki, çatışmanın getirdiği yükü ancak fiziksel bir acıyla yatıştırabilir.

Hayatının sonuna dek kendisine yetecek kadar parası bulunan ve maddi anlamda "özgür" olan Julie, her şeyi geride bırakarak Paris'in bir banliyösünde yaşamaya karar verir. Kieslowski'ye göre bu bölge, kolayca kaybolabileceği, kimsenin onu bulamayacağı ve kalabalık içinde boğulup gidebileceği bir yerdir (akt. Stok, 1997, s. 240). İşlek sokaklarda dolaşarak emlakçı ararken, eski evinden getirdiği koliyi sıkı sıkıya tuttuğu görülür. Ailesiyle birlikte yaşadığı evi terk ederken yanına bu küçük koliden başka bir şey almamıştır. Cicero'nun övgüyle bahsettiği hukukçu Bias'ın, düşmanlar yurdu Priene'yi ele geçirdiğinde, diğer insanlar eşyalarının büyük bir kısmını yanlarına alıp kaçarken, birinin ona da aynı şeyi yapmasını öğütlemesi üzerine, "Ben de zaten aynıını yapıyorum, her şeyimi yanımda taşıyorum" demesi gibi (akt. Cicero, 2016, s. 39); 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 elle-riyle sarıldığı bu koli, içinde taşıdığı eşya itibarıyla Julie'nin irade odaklı eylem yönüyle bir tezat teşkil etmektedir. Kieslowski, bu noktada bir merak unsuru uyandırmış ve iki sahne sonra ortaya çıkacak olan bu tezatı sinematografik olarak yansıtmıştır. Bu ikilem; filmin ana ikilemi olan "İnsan, kişiliğini belirleyen duygularından kaçarak özgür olabilir mi?" sorusuyla ortaya çıkan ikilemdir. Potansiyel bir acıdan uzak kalabilmek için duygularını ve geçmişini yok etmeye çalışan Julie, bunu başardığı takdirde Julie olarak kalmaya devam edecek midir? Özgür olmak adına ödenmesi gerektiğini düşündüğü bu bedeli ödeyebilecek kadar güçlü müdür? Kieslowski'nin cevabını aradığı soru budur.

Julie'nin ev bulmak için bölgedeki emlakçıyla görüştüğü sahne, genç kadının "Binada çocuk olsun istemiyorum" cümlesiyle başlar. Ona geçmişi çağrıştıracak bir sese bile tahammülü olmayan Julie ile emlakçı arasında ilginç bir diyalog geçer.

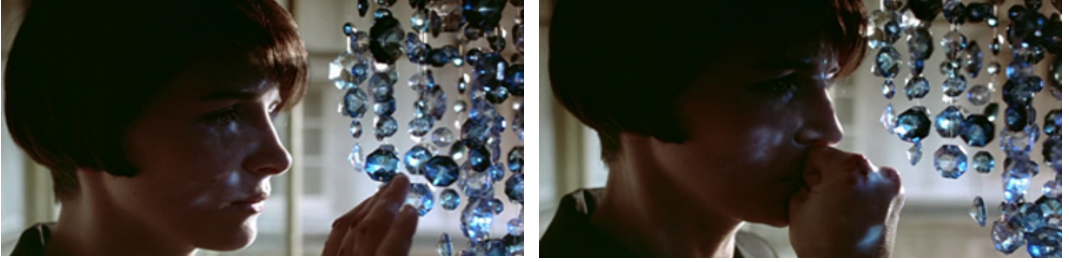
Emlakçı: İşimi kolaylaştıracak bir soru sormama izin verin. Neyle meşgulsünüz?

Julie: Hiçbir şeyle.

Emlakçı: Yani ne iş yapıyorsunuz demek istemiştin.

Julie: Hiçbir şey.

Emlakçı: Kesinlikle hiçbir şey mi?



Julie: Kesinlikle hiçbir şey.

Julie için geçmişin tamamen silindiği, konuşmanın devamında daha net bir şekilde anlaşılır. Emlakçı, evrak işleri için Julie'ye adını ve soyadını sorar. Genç kadın önce "Julie de Courcy" diye cevap verir. Fakat hemen ardından kızlık soyadına geri döndüğünü söyler ve cevabı "Julie Vignon" olarak değiştirir.

Gariptir ki hayatına sıfırdan başlayabilecek kadar güçlü bir kadın portresi çizen Julie'nin yeni evine taşınır taşınmaz yaptığı ilk iş, eski evinden çıkarken yanına aldığı tek şey olan koliyi açmak olur. 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. Parmaklarını yavaşça mavi taşlara götürürken müzik bir çınlamaya dönüşür. Bu sırada Julie, elindeki kanlı yarayı fark eder ve o anda yüzündeki sevgi ifadesi yerini öfkeye bırakır. İsteddiği kişi olmasına engel olan bu nostalji hissi karşısında, geçmişini silmenin bedelini sembolize eden kanlı yumruğunu sıkar ve dudaklarını yumruğuna götürür. Hafızası yüzünden acı çeken Julie, geçmişine takılı kalmadan hayatına devam eden güçlü bir Julie olmaya çalışmaktadır. Gerçek özgürlüğün, kanlı yumrukla sembolleşen bu hayatta olduğunu düşünmektedir ve öfkeyle de olsa o yumruğu öper. Ancak geçmişinden ve duygularından kaçan bir insanın gerçekten özgür olması mümkün müdür? Özgürlüğün sınırları kanlı yumrukta mıdır, yoksa mavi renklerle ışıldayan taşlarda mıdır? Julie, film boyunca bu ikilemi yaşayacaktır.

Yeni hayatına alışmaya çalışan Julie, yüzme havuzuna gitmeye başlamıştır. Filmin görüntü yönetmeni olan Slawomir Idziak, kendisiyle

yapılan bir röportajda, senaryonun ilk versiyonunda Julie'nin boş zamanlarında yürüyüşe çıktığını, kendisinin ise Kieslowski'ye kadının yürüyüş yapmak yerine yüzmesinin daha sinematografik olabileceği konusunda tavsiyede bulunduğunu belirtmiştir. Bunun sebebi olarak ise suyun metaforik bir anlamı olduğunu, su yüzeyinin ince çizgisinin üstünde yaşamın, altında ise ölümün olduğunu vurgulamaktadır (MK2, 1993). Gerçekten de Julie karakteri film boyunca yaşam ile ölüm arasındaki bu ince çizgide hem fiziksel, hem de psikolojik olarak gidip gelir. Anette Insdorf'a göre havuz, Julie'nin kayıplarıyla duygusal olarak yüzleşmek yerine fiziksel efor sarf etmeyi tercih ettiği bir yas mekanıdır (Insdorf, 1999, s. 144). Yaşadığı kuvvetli çatışma göz önünde bulundurulursa yüzme havuzunun Julie'nin bilincini temsil ettiği söylenebilir. Ayrıca özgürlük çağrışımı yapan mavi suların, havuzun duvarlarıyla sınırlanmış olması da bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Filmin içinde havuzun metaforik özelliğini destekleyici sahneler bulunmakta ve bu sahneler genellikle, Julie'nin geçmişle yüzleşmesini gerektiren sahnelerden hemen sonra gelmektedir. Örneğin, Julie'nin ailesiyle geçirdiği kazaya tanıklık etmiş tek kişi olan Antoine'ın kaza yerinde bulunduğu kolyeyi -ki bu kolye Julie'ye kocası tarafından hediye edilmiştir- Julie'ye geri vermek istemesi, genç kadına müzik aracılığıyla geçmişi hatırlatır ve Julie kolyeyi almak istemez. Bilinçdışına atmak istediği anıları çağrıştıran kolyeyi Antoine'a geri verir. Bu sahnenin ardından Julie, havuzda tek başına yüzerken görülür. İdzaak'ın da belirttiği üzere yaşam ve ölüm arasındaki ince katmanda hareket eden Julie, havuzdan çıkmak için hamle yaptığı sırada geçmişi hatırlatan müziği tekrar duyar. Kulaklarını kapatarak kendini suyun içine bırakır ve anne karnında hafızası olmayan bir bebekmişçesine, dizlerini karnına çeker. Ancak hafızasından silmek istediği müziği, boğuk bir tonda olsa da duymaya devam eder.

Kimseye ihtiyaç duymadan yalnız ve özgür bir yaşam sürme amacıyla olan Julie, korkuları yüzünden tek başına çözemeyeceği durumların içine girer. Bir gün evin ardiye odasında yeni doğmuş fare yavruları ve onları korumaya çalışan annelerini bulur. Farelerden korkan Julie, ilk tepki olarak odanın kapısını kapatır fakat içeride kalan farelerin sesleri yüzünden geceleri uyuyamaz. Bu durum, "hiçbir şey yapmak istemeyen" Julie'yi bir seçim yapmak zorunda bırakır. Sonuç olarak fare zararlı bir hayvandır ve üstelik Julie farelerden korkmaktadır. Ancak çocuğunu henüz kaybetmiş bir kadın olarak, anne fareyi ve yavrularını öldürmenin sorumluluğunu üstüne almak da istemez. Kimseye muhtaç olmama gibi bir gayesi olduğu için, insanlardan yardım da isteyemez. Ne kadar acı

verici olsa da kararı kendisi almalı, eylemi de tek başına gerçekleştirme-
lidir. Julie, komşusunun kedisini ödünç alarak onu ardiye odasından içeri
atar ve kapıyı üstüne kapatıp evi terk eder. Ancak o kapıyı tekrar açıp
ölü fareleri evden atacak gücü yoktur. Julie'nin sığınağı yine havuz olur.
Özgürlüğün ve sonsuzluğun sembolü olan, ancak bir çerçeveye sınırlan-
dırılmış sulara, görünmez bir güçten kaçır gibi hızlıca kulaç atarken,
alt komşusu Lucille havuzun kenarına gelir.

Lucille, Julie'nin mecburen de olsa iletişime geçtiği genç bir kızdır.
Bir striptiz kulübünde çalışmaktadır ve apartman yöneticisi tarafından,
"hayat kadını" olduğu gerekçesiyle evden atılmak istenmektedir. Bunun
için Julie'nin imzasına ihtiyaç duyan apartman yöneticisi, Julie tarafın-
dan reddedilince Lucille evinde yaşamaya devam edebilmiş ve bir minnet
göstergesi olarak, Julie'ye teşekkür ziyaretinde bulunmuştur. Julie'nin
eve taşındığında ilk iş olarak mavi taşlı lambayı tavana asma gibi, o da
eve girer girmez ilk olarak lambayla ilgilenir. Küçük bir kızken kendisinin
de böyle bir lambası olduğunu söyler. Lucille kişilik yapısı itibariyle Ju-
lie'yle tezat bir karakterdir. Hislerini özgürce dışavurmaktan kaçınmaz,
entelektüel bir birikimi veya hayata dair tabuları yoktur. Julie gibi çekici
ve güçlü bir kadının tek başına yaşamasına anlam veremez çünkü Lucille
-kendi tabiriyle- yalnız tek bir gece bile geçirebilecek birisi değildir.

Julie, havuzda yüzerken yanına gelen Lucille'e yavruları olan fa-
reye ilgili sorununu anlatır ve Lucille Julie'den evin anahtarını isteyek-
rek, evi kendisinin temizleyeceğini söyler. Karakter yapıları bakımından
birbirine tamamen karşıt özelliklere sahip olan ve yaşama bakış açıları
itibariyle anlaşabilmeleri mümkün görünmeyen bu iki insanın arasında
bir bağ oluşması ilginçtir. Üstelik Julie'nin kendini en çaresiz hissettiği
anda onu bu durumdan kurtaran kişi de, mecburen ilişki kurmuş olduğu
bu kişidir.

Yalnız bir yaşam sürme gayesinde olan Julie, kurduğu basit bir iliş-
ki sayesinde, kendisini etkileyen bir çatışmayı çözüme kavuşturabilmiş-
tir. Ancak bu durum, onun eylem yönünün değişmesine yol açmayacak
ve bilinçli olarak tercih ettiği münzevi hayatı yaşamaya devam edecek-
tir. Farelerden korkmasına rağmen, bir anne fareyi ve onun yavrularını
öldürdüğü için vicdani bir sorumluluk hisseden Julie, bilincini temsil
eden havuza tıpkı farenin yavruları gibi beyaz renkli mayolar içindeki
kız çocuklarının çığlık çığlığa atlaması karşısında çaresiz kalır. Sahnede-
ki anlam oldukça belirgindir. Julie'nin zihni, istediği dinginliğe bir türlü
kavuşmamaktadır.

Julie'nin ara sıra huzurevinde ziyaret ettiği annesi, metaforik olarak Julie'nin hayal ettiği hayatı yaşar. Alzheimer hastalığına yakalanmış olan kadın, geçmişini hatırlamamaktadır. Öyle ki ziyaretine gelen Julie'yi tanımaz ve onu kardeşi Marie-France ile karıştırır. Hafızasıyla birlikte duygusal tepki verme yetisini ve insani özelliklerini kaybetmiştir. Zamanını odasındaki televizyonu izleyerek geçirmektedir. 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". Acı çekmemek için hiçbir şeye bağlanmamak gerektiğini, böylelikle özgür olunabileceğini düşünen Julie bu sözleri söylerken, odadaki televizyonda bungee jumping sporu yapan insanlarla ilgili bir program yayınlanmaktadır. Julie'nin gözü, çok yaşlı bir adamın vinçten aşağı bırakılırkenki görüntüsüne ve adamın ayaklarına sıkı sıkıya bağlanmış olan halata takılır. Bu sahnedeki görsel anlatım, özgür olmak isteyen Julie için bir mesaj içermektedir. Belki de insanlığın hayal edebileceği en özgürce eylem olan, göklerde serbestçe süzülme eyleminin sonucu, Julie'nin kurtulmaya çalıştığı bağlar olmadan felaket olacaktır. İple bağlı olma metaforu, genç Antoine'ın filmin başında Julie'nin geçirdiği trafik kazasına tanıklık ettiği sahnede de kullanılmıştır. Kazadan önce yol kenarında otostop çeken Antoine, ortası oyuk bir küreyi tahta bir çubuğa geçirme esasına dayalı basit bir oyuncakla oynamaktadır. Çubuğa iple bağlı olan küre, kendi menzili içinde özgürce ve öngörülemeyen bir şekilde hareket etse bile bir nesne olarak kaderi, bağlı olduğu çubuğa önünde sonunda yerleşmektedir. Bu amaçla tasarlanmış ve yine bu amaçla meydana getirilmiştir. Nitekim Antoine birkaç başarısız denemeden sonra küreyi çubuğa geçirmeyi başardığı sırada kaza gerçekleşir. Bu an, aynı zamanda Julie'nin özgürlük arayışının başladığı andır.

Buna benzer bir anlam , Julie'nin gitmeyi alışkanlık edindiği kafenin önünde flüt çalan sokak çalgıcısıyla Julie arasında geçen bir diyalogda da görülür. Julie bir sabah kafenin sokağından geçerken, çalgıcıyı kaldırım taşlarının üzerinde uyurken görür. Adamın sağlığından endişe eder ve ona hasta olup olmadığını sorar. Bu sırada çalgıcı uyanır ve bir sorun olmadığını belli edecek şekilde Julie'ye gülümser. Julie çalgıcının daha rahat uyuyabilmesi için adamın yanında bulunan flüt kutusunu onun başının altına bırakır. Adam flüt kutusuna bir yastık gibi sarılırken ağzından belli belirsiz sözler duyulur: "Daima tutunacak bir şeyler bulmak gerekir". Apaçık ortadadır ki, fiziksel olarak flüt kutusunu tutan bu adamın yaşama tutunmasını sağlayan en önemli öge, yine müziktir. Izod

ve Dovalis'in yorumuna göre flüt, adama bir tür bağlılık hissi veren bir geçiş nesnesi olarak Julie'nin avizesine denktir (Izod & Dovalis, 2004, s. 63). Sokak çalgıcısının kurduğu ironik cümle, acı verme potansiyeli taşıdığı için bütün bağlılıklardan uzak durmaya çalışan Julie için bir tavsiye niteliği de taşımaktadır. Fakat Julie, adamın konuşma tarzından dolayı cümleyi anlayamaz. Ancak anlaşılmazlığın kökeninin dışsal etkenlerden çok içsel bir temele dayandığı da ortadadır.

Bu iki farklı karakterin yarattıkları müzikler, garip bir şekilde birbirlerine çok benzemektedir. Julie bir gün dayanamayarak kafeden çıkar ve sokak çalgıcısının yanına giderek, çaldığı ezgiyi nereden bildiğini sorar. Adam, pek çok beste icat ettiğini ve çalmayı sevdiğini söyler. Kieslowski, sahnenin anlamı hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

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 (akt. Roubourdin, 1994).

Üçlemenin bütün filmlerinde ortak olarak yer alan bir sahne vardır. Filmlerin ana karakterlerinin yakınlarında bulunduğu bir sırada, yürümekte zorlanan çok yaşlı bir insanın, sokaktaki geri dönüşüm kutusuna cam bir şişe atmaya çalıştığı görülür. Tek bir cam şişeyi geri dönüşüme kazandırabilmek için insanüstü bir çaba gösteren yaşlı insanların bu eylemlerine üç filmin ana karakteri de farklı tepkiler verirler. *Rouge* (Kırmızı,1994) filminde, insancıl ve dost canlısı genç bir kız olan Valentine, yaşlı kadını görür ve ona yardım eder. *Blanc* (Beyaz,1994) filminde, sınıf atlamak isteyen hırslı Karol, yaşlı adamı görmesine rağmen ona yardım etmez, hatta adamın azmi karşısında alaycı bir şekilde güler. Julie ise kendisini dış dünyaya o kadar kapatmıştır ki, yaşlı kadının eylemine tepki vermek bir yana, onu görmez ya da fark etmez. Aslına bakılırsa bu durum oldukça anlamlıdır çünkü kendisi ölümün eşiğinde bile olsa, ardında bırakacağı dünyaya ve insanlara karşı vazifesini yerine getirmeye çalışan bu yaşlı kadın, kendisini dış dünyaya ve insanlara karşı tamamen kapatmış olan Julie karakteriyle bir tezat oluşturur. Fiziksel olarak ölümü çağrıştıran yaşlı kadının eylemi, yaşamın sürekli döngüsünü kutsaması

bakımından ne kadar hayat doluyorsa, güneş ışığı altında sağlıklı, genç ve güzel görünen, ancak gözleri dış dünyaya kapalı olan Julie de bir o kadar yaşamdan kopuktur.

Julie'nin yaşadığı çelişkinin ve bu çelişki sonucunda içine kapanmasının sebebi, asıl amacından uzaklaşmış bir özgürlük ideasına ulaşmaya çalışmak olarak nitelendirilebilir. Genç kadının köklerinden kurtulmaya çalıştığı ve herhangi bir bağlılığı şiddetle reddettiği hayat, Kieslowski tarafından özellikle yakın planlar kullanılarak gösterilir. Julie'nin kafe sahnelerinde sıklıkla rastladığımız bu planlar, genç kadının kendini dış dünyadan ne denli soyutladığını göstermek için tasarlanmıştır. Julie ile geçirdiği gecenin ardından, genç kadın tarafından kendisini özlememesi gerektiği konusunda kesin bir dille uyarılan Olivier'nin Julie'yi kafede bulduğu sahne, bu tasarıma güzel bir örnektir. Julie'nin bir şişenin içine ters olarak yerleştirdiği tatlı kaşığı metronom gibi kullanması ve kaşığın yüzeyinden yansıyan görüntüsünü izlemesiyle başlayan sahne, genç kadının kahvesine hafifçe dokundurduğu şekerin yavaşça renk değiştirmesinin yakın planda görülmesiyle sonlanır. Uzun uğraşlar sonucu Julie'yi bulmuş olan Olivier, sahne süresince kadına sevgiyle yaklaşmaya çalışır ancak Julie soğuk bir tavırla adamı uzaklaştırır. Kieslowski, Julie'nin içinde bulunduğu psikolojik durumu ve bu durumu sinemasal olarak nasıl yansıttığını şu sözlerle açıklamaktadır:

Sonuçta saçma sapan bir kesme şeker kimin umurunda ki? Bizim de değil. Tabii bir an için. Kahramanımızın dünyasına adım atmadığımız sürece. Kendisini seven bir adamın, bir zamanlar aşığı olan bir adamın teklifini reddedebilmek için şekerin kahvede erimesini izleyen kahramanımızın. Teklifi, adamı ve müziği unutmak istiyor çünkü bunlar ona kesinlikle anımsamak istemediği bir şeyi hatırlatıyor (akt. Rabourdin, 1994).

Julie'nin Olivier'nin sevgisine karşılık vermediği ve onu soğuk bir tavırla reddettiği kafe sahnesinde, Kieslowski tarafından özellikle kullanılmış olan yakın planlar; genç kadının içinde bulunduğu hapsolmuşlük hissini görsel olarak vurgulamaktadır.

Julie, giderek yalnızlaşıp kendi benliğine hapsolsa da, acılardan kaçmak ve özgür hissedebilmek uğruna benimsediği vazgeçme temelli yaşamı sürdürmeye kararlıdır. Annesini huzurevinde ziyaret ettiği sahnede söylediği gibi, yapılacak tek şeyin hiçbir şey yapmamak olduğunu düşünmeye devam etmektedir. Julie'nin içinde bulunduğu ve muhtemelen ömrünün sonuna kadar sürdürmeyi tasarladığı eylemsizlik durumu,

Olivier tarafından zekice düşünülmüş bir planla sınanacaktır. Olivier, ulusal televizyonda yayınlanan bir programa katılır ve Julie'nin kazada ölen eşi Patrice'e Avrupa Birliği tarafından ısmarlanan, ancak müzisyenin ölümü sebebiyle yarım kalan konçertoyu bitirmesi için AB yönetiminin teklif aldığını kamuoyuna duyurur. Olivier bunun Julie'yi harekete geçirecek ya da başka bir ifadeyle seçim yapmak zorunda bırakacak tek durum olduğunu düşünmektedir. Çünkü Julie'nin, kocasına (ya da kendisine) ait olan bir sanat eserinin yanlış bir şekilde yorumlanmasına, sanatçı refleksi yüzünden tahammül edemeyeceğini bilir. Programda, Olivier'nin Patrice'in konservatuarındaki odasından aldığı dosyada bulunan bazı fotoğraflar ekrana yansır. Olivier bu dosyayı müzisyenin ölümünden sonra boşaltılan odasından almış; Julie'ye vermek istemiş ancak geçmişini tamamen geride bırakmakta kararlı olan Julie, bu teklifi reddetmiştir. Julie, programı izlerken, geçmişinden kaçamayacağını iki farklı yolla anlar. Öncelikle çöp arabasının öğretücüsüne atarak sonsuza dek yok ettiğini düşündüğü konçerto yok olmamıştır. Bestelerin kopyalarını çıkaran kadın bir kopyayı saklamış ve bu kopyayı AB'nin Strasbourg'daki ofisine yollamıştır. Bununla birlikte Patrice'in dosyasında bulunan ve ekrana yansıtılan fotoğraflardan bazılarında Patrice genç bir kadınla görülmektedir. Kaçmaya çalıştığı geçmişiyile bir anda tüm çıplaklığıyla karşı karşıya kalan Julie için bu durum, bir dönüm noktası olacaktır. Geçmişiyile hesaplaşmadan ve onu anlamadan yaşamına devam edemeyeceğinin farkına varır.

Julie, Olivier'nin hamlesine ilk başta öfkeyle karşılık verir. Hem Olivier'ye hem de kocasının sevgilisi olan Sandrine'e karşı bir kin duyar. Ancak Olivier'nin asıl niyetini anladığında ve kocasından hamile olan Sandrine'le yüzleşip kadının Patrice'e karşı olan samimi hislerini fark ettiğinde bir değişim geçirmeye başlar. Filmde bu değişimin sembolik olarak betimlendiği bir sahne vardır. Bu kısa sahnede Julie, annesini ziyaret etmek için huzurevine gitmiştir. Annesinin zemin kattaki odasına dışarıdan bakar ve kadının televizyon izlemekte olduğunu fark eder. Ekranda ip üstünde yürüyen bir akrobat görüntüsü vardır. Julie'nin gözü önce televizyondaki görüntüye, sonra programı dikkatle izleyen annesine takılır ve içeri girmekten vazgeçerek geri döner. Bu noktadan hareketle, annesini ilk ziyarete gittiği sahnede televizyonda gördüğü bungee jumping yapan insanların, özgürlük kavramı adına sembolik bir çağrışımı olması gibi, ip üstünde dengede durmaya çalışan akrobat da hayattaki karşıt unsurların zarif bir dengede bulunması gerektiğini gösterir.

Julie'nin annesi hafızasını yitirdiği için bir yabancıya dönüşmüş ve onu kendisi yapan kişiliğini kaybetmiştir. Aynı tehlike, acı bir olay karşısında güçlü duygusal tepkiler veren Julie için de söz konusudur. Geçmiş reddedip acılardan kaçmak, bir özgürlük istemi olarak nitelendirilebilir ancak her ne olursa olsun hafıza ve geçmiş, kişiliği belirleyen temel öğelerdendir. Julie yadsımak yerine anlamının ve barışmanın daha doğru bir yol olduğunu keşfeder. Hayatı için gerekli olan dengeyi sağlamanın yolu topyekun bir reddediş değildir. Gelecek için potansiyel bir tehlike olarak gördüğü sevgi, aslında elinde somut olarak bulunan tek şey olan "şimdiki zaman"ın anahtarıdır ve aynı zamanda insanları birbirine bağlayan, onları iyileştiren yegane olgudur.

Nitekim Julie, kaçtığı duygularla yüzleştiği zaman bir değişim geçirecektir. Boşalttığı aile evini, kısa bir süre sonra doğum yapacak olan Sandrine'e devreder. Bebeğin, kocasının soyadına ve evine sahip olması gerektiğini düşünmektedir. Böylece Sandrine'le aralarında bir bağ kurulmuş olur. Bu sırada, kazadan sonra boşalttığı evde kalan tek eşya olan yatağın, Olivier tarafından satın alındığını öğrenir. Birlikte bir gece geçirdikleri yatağa Olivier tarafından yüklenen bu anlam Julie'yi etkiler. Julie'nin geçmişle ve hafızasıyla olan mücadelesinin son bulmasında sevginin anahtar rol oynaması gibi, Julie'nin unutmaya çalıştığı şeyleri sembolize eden yarım kalmış bestenin tamamlanmasında da aynı unsur etkili olacaktır. Julie, beste üzerinde çalışan ancak müziğin ana temasını anlamakta zorlanan Olivier'ye, koronun ne söylemesi gerektiğini göstererek yardımcı olur. Bu, İncil'den bir parça olan 'Sevgi İlahisi'dir. Müziğin anahtarı buradadır. Kieslowski, ilahinin film için önemini şu şekilde açıklamaktadır:

Bu ilahinin iki bin yıl önce ortaya çıktığını unutmayın; İncil'de Tanrı'nın ya da dinin anılmadığı, sadece sevginin anıldığı tek yerdir. Muhtemelen bugün de Sevgi İlahisi'ni kullanmakta ısrar ederdim. Bence bu inanılmaz bir şey ve bizim insani durumumuza çok açık bir tanıklıkta bulunuyor; bu inanç, ona duyulan gereksinim ve hayatımızın itici motoru olarak sevginin zorunluluğu. Eğer birisi onu iki bin yıl önce formüle edebilseydi ve biz de bugün onunla bir ilinti kursaydık, sevginin bizim için de en önemli şey olduğunu söylerdik (akt. Bernard & Woodward, 2017, s. 241).

Tamamlanamayan konçertonun anahtarının sevgi ilahisi olması, Julie'nin kaçış odaklı yaşamındaki eksik parçaya işaret etmektedir. Özgür olmak adına kendini dış dünyadan soyutlayan Julie'nin hayatındaki

sevgi eksikliği, ilkesel mirasını devraldığı Kinizm, Stoacılık ve Budizm gibi kurtuluş odaklı öğretilerde de göze çarpmaktadır. Karl Jaspers, özgürlük merkezli Stoacı felsefenin, insanın çaresizliğini yeterince radikal görmeyerek yanıldığını belirtmektedir (Jaspers, 2018, s. 19). Luc Ferry, özgür olmak ve bağlanmamak için inziva hayatını seçen Budist bilgeliğiyle arasında kapanmaz bir mesafe olduğunun altını çizdikten sonra; gerekirse her gün ölümü düşünerek yaşamayı ve sevmeyi öğrenmemiz gerektiğini söylemektedir. Ferry'nin "sevginin bilgeliği" adını verdiği bu bilgelik, biz önce göçmezsek günün birinde mutlaka kaybedeceğimiz sevdiklerimizle birlikte, şimdi ve burada, neşe içinde ne yapmamız gerektiğini bulmak için bir rehber olabilir (2020, s. 230-231).

Julie, konçertonun eksik kalan kısımlarını tek başına bitirir. Bestenin son kısmını flüt solo ile tamamladıktan sonra -ki bu aynı zamanda sokak çalgıcısının enstrümanıdır- Olivier'yi arar ve besteyi tamamladığını, arzu ederse eve gelip partiyonları alabileceğini söyler. Bu noktada Olivier ilginç bir hamle yapar. Partiyonları almaya gelmeyeceğini, daha ağır ya da kötü olsa bile bu müziğin kendisinin olmasını istediğini belirtir. Eğer Julie'nin yazdığı şekliyle tamamlanacaksa da, bu bestenin kadına ait olduğunu herkes bilmelidir. Bu blöf, hayatını saklanarak ve kaçarak yaşamış olan kadını eyleme geçirmek için tasarlanmış planın bir parçasıdır. Julie bu öneriye herhangi bir cevap vermeden telefonu kapatır. Bir süre düşündükten sonra, artık hayatıyla ilgili bir seçim yapması gerektiğini anlar ve Olivier'yi tekrar arar. Ona, birlikte yattıkları yatakta uyuyup uyumadığını sorar. Olivier o yatakta uyduğunu söyledikten sonra Julie "Beni hala seviyor musunuz?" der ve Olivier "Evet" diye cevaplar. Bu konuşma, birlikte geçirdikleri ilk geceden önce yaptıkları konuşmaya çok benzemektedir. Ancak ilk konuşmada soğuk ve duygusuz bir tavırda olan Julie, artık farklı bir kadındır. Olivier'yi eve çağırarak yerine onun yanına geleceğini söyler. Partiyonları alıp evden çıkmaya hazırlanan Julie, eyleme geçmiş ve değişmiştir. Özgür olmak isteyen bu kadın, korkularını yenip evden çıkarken kamera da özgürlüğüne kavuşarak yükselir ve tavanda asılı olan mavi taşlı lambada durur. Bu sırada fonda, Sevgi İlahisinin sözleriyle tamamlanmış olan konçerto çalmaya başlar. Julie'nin müziği eşliğinde görülen mavi lamba, kadının duygularına tutundukça özgürleştiği çağrışımını uyandırır. Julie aslında film boyunca kendisinden kaçmaktadır.

Artık Julie'nin yolculuğunun sonuna gelinmiştir ya da başka bir deyişle genç kadın için yeni bir yolculuk başlamaktadır. Fondaki müzik



devam ederken, Olivier'yle sevişen Julie'nin yakın yüzü, gerçeküstü bir mekanda gösterilir. Bu planda Julie, doğumu için çaba gösteren bir organizmayı andırmaktadır. Bu görüntü, onun yeni başlayacak hayatının habercisidir.

İnsanları birbirine bağlayan şeyin sevgi olduğunu düşünen Kieslowski, bu fikrine uygun bir şekilde, Julie ile bir bağ kurmuş insanları sırayla gösterir. Julie gerçek özgürlüğe, Olivier'nin aşkını kabullenip çevresindeki insanlara ilgi ve cömertlik gösterdiğinde kavuşmuştur (Haltof, 2004, s.130). Estetik bir bağlantıyla, bebeğinin ultrason cihazındaki silüetini izleyen Sandrine'in bakışlarından, Julie'nin yataktaki uyumasını seyreden Olivier'nin gözbebeğine geçilir. Sandrine'in karnında doğumu bekleyen çocuk gibi Julie de çıplaktır ve cenin pozisyonundadır. Olivier'nin gözbebeğine yerleşmiş olan genç kadın kendi doğumunu beklemektedir.

Anaç bir sevgiye işaret eden bu planlar, aynı zamanda bir insanı sevmenin yaratıcı yönünü de vurgulamaktadır. Bu bağlantının izlerini, insanlığın ürettiği sözlü ve yazılı metinlerde de görmek mümkündür. Erich Fromm, anne sevgisinin sanatta ve dinde en yüksek sevginin simgesi olarak görülmesine şaşılmasına gerektiğine değinerek, tanrının insana ve insanın başka insanlara duyduğu sevgiyi dile getiren İbranice rachamim kelimesinin kökünün rechem (rahim) olduğunun altını çizmiştir (Russell, 2020, s.137). Bu etimolojik bağ, sevginin yaratım ve doğum kavramlarıyla arasındaki anlamsal ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

Nitekim bir sonraki planda görülen Julie'nin yakın 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 "sevgi"yle gülümser.

Kieslowski'nin de belirttiği ve filmde işlediği üzere, özgürlüğün bir birey için gerçekten mümkün olup olmadığı oldukça tartışmalıdır.

Ancak belki de insan için mümkün olabilecek en özgür durum, kişinin kendi esaretinin sınırlarını anladığı durumdur. Sevgi ise, bu esaret alanı içinde bireye sonsuzluk hissini en çok duyumsatan ve belki de bu yönüyle kişinin çizdiği sınırların dışında da var olabilen yegane duygudur. Bertrand Russell, "Fazla güçlü bir benlik, kişiyi bağlayan bir zincirdir; eğer dünyadan tam olarak zevk almak istiyorsa, kişi bu zincirden kurtulmak zorundadır. Gerçekten sevebilme yeteneği ise, kişinin bu zincirden kurtulmuş olduğunu gösteren belirtilerden biridir" demektedir (Russell, 2020, s. 137). Bu açıdan değerlendirildiğinde Julie karakteri, tam anlamıyla bir özgürlüğe hiçbir zaman kavuşamayacak dahi olsa, en azından zincirlerinden kurtulabilmek adına önemli bir eşiği atlamış; asıl esaretin sevgi yoksunluğundan kaynaklandığını anlamıştır.

Sonuç

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 bağlılık 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. Nitekim 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 keşfeder.

Kieslowski, Julie'nin kaza sonrası içine kapanmasını ve dış dünya ile bağlantısını azaltmasını yakın planlar kullanarak yansıtmıştır. Filmin genelinde de fark edilen bu sinematografik üslup, Julie'nin özgürleşme yolculuğunun, aslında kendi içine hapsolme sürecine dönüştüğünü vurgulamak için tasarlanmıştır. Nitekim, Julie'nin değişmeye başlamasıyla birlikte Kieslowski'nin sinematografik üslubu da değişir ve genç kadının gözünden takip ettiğimiz yakın planların kullanılması da son bulur. Yönetmen, Julie'nin özgürlük yolculuğunu, genel itibariyle mavi rengin baskın olduğu planlar kullanarak anlatmış ve yine aynı renkteki objeleri filmin içine yerleştirerek bu anlatımı kuvvetlendirmiştir. Bir müzisyen olan Julie'nin geçmişle bağlarının müzik yoluyla ortaya konması ve anahtar teması "Sevgi İlahisi" olan konçertonun tamamlanmasıyla eşzamanlı olarak Julie'nin kaçışının son bulması da, özgürlük ve sevgi kavramları arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren öğelerdir. Genel itibariyle ele alındığında film, özgürlüğün bireysel ölçekteki anlamının Julie'nin trajedisi ekseninde sorgulandığı felsefi ve insan odaklı bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Aurelius, M. (2020). *Düşünceler* (16. Baskı) (Çev. Ş. Karadeniz). Yapı Kredi

Bernard, R. & Woodward S. (2017) *İçsel Hayatların Sinemacısı: Krzysztof Kieslowski* (Çev. O. Akınhay). Agora

Cicero, M. T. (2016). *Stoacıların Paradoksları: Paradoxa Stoicorum* (2. Baskı) (Çev. S. Gür Kalaycıoğulları & C. Üstünel Keyinci). İmge

Comte-Sponville, A & Delumeau, J & Farge A. (2020). *Mutluluğun En Güzel Tarihi* (6. Baskı) (Çev. S. Özen). Türkiye İş Bankası

- Ferry, L. (2020). *Gençler İçin Batı Felsefesi* (9. Baskı) (Çev. D. Çetinkasap). Türkiye İş Bankası
- Gılgamış Destanı (13. Baskı, 2020) (Çev. Sait Maden). Türkiye İş Bankası
- Haltorf, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. Wallflower Press
- Homeros (2021). *Odysseia* (13. Baskı) (Çev. A. Erhat & A. Kadir). Yapı Kredi
- Hume, D. (2015). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme: Deneysel Akıl Yürütme Yöntemini Moral Konulara Uygulamaya Yönelik Bir Çalışma* (2. Baskı) (Çev. E. Baylan). Bilgesu
- Insdorf, A. (1999). *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Hyperion
- Izod, J. & Duvalis J. (2004). *Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski's Trois Couleurs: Bleu*. Jung Institute Library. 25:3. 49-73
- Jaspers, K. (2018). *Felsefe Konuşmaları: Felsefeye Giriş* (Çev. A. Aliy). Pinhan
- Kieslowski, K. (Yönetmen). (1993) *Trois Couleurs: Bleu / Üç Renk: Mavi* [Film]. Fransa-Polonya-İsviçre: MK2, Ced Productions, Cab Productions, France 3 Cinema, Tor Studio Productions, Canal+
- Luck, Georg. (2011). *Köpeklerin Bilgeliği: Antikçağ Kiniklerinden Metinler* (Çev. O. Özügül). Say
- MK2. (Yapımcı). (1993). *Trois Couleurs: Bleu – Bonus Features: Reflections on Blue*.
- Rabourdin, D. (Yönetmen). (1994) *Kieslowski-The Cinema Lesson* [Film]. MK2
- Russell, B. (2020). *Batı Felsefesi Tarihi: 1. Cilt İlk Çağ Felsefesi* (8. Baskı) (Çev. A. F. Yıldırım). Alfa
- Schopenhauer, A. (2013). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (Çev. A. Nalbant). Kalcı
- Schopenhauer, A. (2019). *Felsefe Tarihinden Kesitler* (2. Baskı) (Çev. A. Aydoğan). Say
- Schopenhauer, A (2021). *Mutlu Olma Sanatı* (6. Baskı) (Çev. Ş. Sunar). Can

Seneca (2020). *Mutlu Yaşam Üzerine: Yaşamın Kısılgı Üzerine* (8. Baskı) (Çev. C. C. Çevik). Türkiye İş Bankası

Spellman, W. M. (2017). *Ölümün Kısa Bir Tarihi* (Çev. A. B. Pekiner). Can

Stok, D. (1997). *Üç Renk. Krzysztof Kieslowki'yle Söyleşi, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*. AfaSinema

Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. British Film Institute

