

Metaforik Bir Deneyim Olarak 'Ölümden Uyanmak': Kiesłowski'nin 'Mavi'si

Çağrı Barış KASAP*

Özet

Trois Couleurs: Blue, (Üç Renk: Mavi, Kryztof Kiesłowski, 1993) Kiesłowski'nin, Fransız bayrağı renkleri üzerine yaptığı üçleme filmlerinden birincisidir. Bu filmde, bir trafik kazası sonucunda ailesini kaybeden filmin ana karakteri Julie'nin kendisini yeniden kurmak için bu kaza sonrası yaşadıkları anlatılmaktadır. Şimdiye kadar Kiesłowski'nin eseri hakkında yapılan çalışmalarda, travmaya uğramış olan filmin ana karakteri Julie'nin üzerine yapılan yoğun öznel odaklanmada mavi rengi temsil eden özgürlük teması ve Julie'nin yaşadığı travma ve yas üzerinde fazla durulmuştur. Bu çalışma, Kiesłowski'nin filmdeki matem betimlemesinin, ne rengin yapay kullanımı ile ne de Julie'nin en içsel kişiliğinin paylaşılmasıyla ilgili olmadığını tartışmaktadır. Ayrıca, mavi rengin filmde bir oyuncu olarak kullanılmasının, Julie'nin ruhsal durumuyla daha yakinen bir ilişkisi olduğu düşünülmüş ve Julie'nin yaşadıkları, daha ziyade renkser (kromatik), semiyotik bir dil deneyimi ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin bahsettiği anlamda 'oluş'lar serisi olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak, mavi rengin kullanımının özgürlük, yas ve ya hüüzün ile ilgili sabit bir anlamı olmadığı ve aslında geçirdiği travmadan sonra Julie'nin kendisine ait ritim içeren materyalist bir dil ve bu dile ait bir 'oluş' yaratmaya çalıştığı savunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Kiesłowski, Üç Renk: Mavi, Semiyotik, Oluş, Deleuze ve Guattari

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5629-2634>

E-mail : cagribkasap@hotmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.590984

Geliş Tarihi - *Recieved*: 11.07.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 11.12.2019

'Waking Up From Death' As A Metaphorical Experience: Kieślowski's 'Blue'

Çağrı Barış KASAP*

Abstract

Kieślowski's Three Colours: Blue (1993) is the first film of the director's trilogy relying upon the colors of the French flag. The film narrates the story of Julie who loses her family after a traffic accident and her attempts to construct herself a new life. So far, the articles written on the subject of the film concentrate too densely on the usage of the blue color as a symbol of freedom for Julie and the trauma and the mourning that she experiences as the protagonist of the film. This article discusses that Kieślowski's portraiture of mourning is related neither with the artificial usage of colour in the film nor with sharing Julie's innermost personality. In addition, the usage of the blue color is thought to have a closer relationship with Julie's condition and is rather related with a chromatic and semiotic experience of language and what Deleuze and Guattari define as a series of 'becoming's. As a result, it will be defended that the usage of blue does not have a fixed meaning as a representation of the principle of freedom, mourning or sadness as the symbolized themes of the film but rather with the fact of Julie's attempt to create a materialist language with a rhythm and a 'becoming' attached to that language, after the traumatic accident experienced.

Keywords: Kieślowski, Three Colours: Blue, Semiotics, Becoming, Deleuze and Guattari

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5629-2634>

E-mail : cagribkasap@hotmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.590984

Geliş Tarihi - Recieved: 11.07.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 11.12.2019

Giriş

Kieslowski'nin ünlü üçlemesi, Fransız bayrağındaki özgürlük, kardeşlik ve eşitliği temsil eden *Üç Renk: Mavi, Kırmızı ve Beyaz*'dır. Bunlardan ilki *Trois Couleurs: Bleu*'dur (*Üç Renk: Mavi*, Krzysztof Kieslowki, 1993) (buradan itibaren '*Mavi*' olarak bahsedilecektir). Filmin ana karakteri olan Julie'nin, kendisinin de dâhil olduğu bir trafik kazasında eşini ve kızını kaybetmesiyle hayatı tamamen değişmeye başlar. Filmde, Julie'nin geçirdiği travmadan sonra yok oluşunu ya da kendisini kaybetmesinin ötesinde yeniden hayata dönmesini görmekteyiz. Ama, Julie, bu dönüşü, geçmişini tamamen silerek yapamayacağını anladığından ondan bir parça olarak ya da onda kalmış olan durumları ve meseleleri tamamlayarak yapabilmektedir. Yani, özgürlüğü savunabilmesi için öncelikle kendisini özgürleştirilmesi gerektiğini keşfetmesi filmin ana temasını oluşturur.

Julie, şimdiki zamandan kopartmaya çalıştığı geçmişini duruma karşı gelemeyerek gene şimdiki zaman içerisinde yaşamaya çalışır. Zaten, filmin kendisi de şimdiki zaman içerisinde geçmektedir. Bu yüzden, geçmişe ait olan kaza anını ve hatta çocukluğu da dâhil olmak üzere geçmişten gelen hiçbir şeyi filmin izlenme süresi içerisinde göremeyiz. Dolayısıyla, filmin kendi zamanı söz konusu olduğunda, aslında her zaman için kaza-sonrası, yani, travma-sonrası zaman diliminin içerisindeyizdir. Kazanın, travmanın kendisi ya da Julie'nin çocukluğu, hareketli görüntünün (yani, filmin kendisinin değil) hareketliliğini bozan ve aynı zamanda da, onun daha ilkel hali olan fotografik görüntülerle verilmektedir. Annesinin odasındaki fotoğraflar, kocasının asistanı olan Olivier'nin sakladığı fotoğraf dosyaları ve daha sonra geçmişteki hayatını geride bırakmak için taşındığı 'gecekondu mahallesi'ndeki Lucille'in çalıştığı striptiz kulübünde kendisine izlettiği kocası hakkında yapılmış olunan televizyon belgeseli, hepsi, sabit görüntü ile yani, fotoğraf ile temsil edilmektedir. Hareketli görüntü dünyasının içerisinde sabit görüntüler koymanın anlamı filmin kendi dilinin kırılmasıdır. Bu sebepten, Julie'nin geçmişine ait olan dönem sabit görüntü bir şekilde izleyiciye gösterilirken, asıl yeni hayatını yaşamaya başladığı dönemi tetikleyen kaza anının kendisi asla filmin bir karesini oluşturmaz. Bundan dolayı, izleyicinin kendisi de, izliyor olduğu dönem olan kazadan-sonrası içerisinde, bu dönemi başlatan kaza anının filmin dili içerisinde konmamasından dolayı, Julie ile birlikte bu geçmişi reddetmeye zorlanır. Wilson'a göre, izleyiciye, Julie'nin geçmişini anlamlı bir dil içerisinde yorumlama izni vermeyen Kieslowski kendi sinematografisi içerisinde, bir yönetmen olarak kendisi de dâhil olmak üzere, Julie'nin kendi iç düşüncelerine, ya da başka bir deyişle, Julie'nin kendi 'sinemasını' gösterecek olan hafızasına ait giriş izni vermez (1998: 350). İşte bu yüzden, *Mavi*, aynı zamanda, her şeyi 'ortaya çıkarmakla' görevli olan görsellik dilinin reddedilmesidir (Wilson, 1998: 350). Dolayısıyla, görüntüye gelmeyen dışarıda bırakılarak görüntüye gelme eyleminin kırıldığı bir görsel dil, aslında, aristokratik önyarguların ılgınlığına değil, herkesin hakkında hiçbir şey bilmediği bir dünyayı sanki biliyormuş gibi davrandığı bir yerde bilmemeyi ve herkesin fark ettiği şeyi algılamamayı kendisine şiar edinebilme alçakgönüllüğünü gösteren bireyi temsil eder. Bu yüzden, film, ne bu bireyi temsil eden ne de kendisinin temsil edilmesine izin veren, iyi bir ruh halinden daha ziyade kötü niyetli olmasından dolayı doğal ve kavramsal olmayan bir şekilde düşünmeye rıza göstermeyen ve ancak bunlardan dolayı gerçekten kendisi hakkındaki her türlü varsayımdan arınmış bir bireyi temsil edebilir (Wilson, 1998: 350). Bu birey, Julie'nin kendisini dönüştürmeye çalıştığı kişidir.

Zaten kazanın getirdiği travmadan sonra, kendi hafızasını boş bir alana çevirdiği için, Julie'nin duygularına ve algılarına ait temsiller artık kendisine dışsal olarak sunulmaktadır. Mesela böyle bir temsiliyete ait bir sahne, geçirdiği kazayı anlattığı doktoru ile karşılaşma sahnesidir. Önceki sahnenin zaman ve mekanından bağımsız olan bir cam kırılması görüntüsüne yapılan hızlı bir geçiş, Julie'nin yaşadığı travmaya verdiği geç cevabı gösterir ve Julie'nin artık

boşaltmaya çalıştığı zihnine ait olan kliniğin boş beyaz duvarları gibi mekansal metaforları takip etmektedir (Wilson, 1998: 351). Fakat bu geçiş, Julie'nin zihninin artık boşalmış olduğu ve kimliğinden ve hafızasından kendisini uzaklaştırmasından dolayı bir sonraki sahnede, eşi ve kızıyla yaşıyor olduğu evi ve özellikle de evin içerisinde kendisine ait olan bütün objeleri terk edeceği anlamına gelmektedir.

Goethe'ye göre 'ışık', bir insanın algılayabileceği en bölünmez ve en homojen varlıktır. Işıkla karşılaştığı zaman düşünülecek ilk şey ise karanlıktır. Karanlık, basitçe, ışığın eksik olduğu bir durum değil, kendi içinde başlı başına bir alan olup ışık ile gölgenin etkileşiminden oluşur. Goethe'nin renk kuramında, türbidite¹ ortamına sokulan bir ışık demeti sarı renge bürünür, ışığın, yarı-transparent ve karanlıkta kalan kısmı ise mavi renk verir. Yani, karanlığın gerçek rengi aslında mavidir. Bu yüzden, karanlıkta en iyi görünen renk mavidir (Goethe, 2013). Bu bağlamda, Julie'nin yasını temsil eden karanlığın içinde, onu bu yastan çıkartacak olan renk mavidir.

Şimdiye kadar film hakkında yapılan değerlendirmelerde, filmde kullanılan mavi rengin travma geçiren filmin ana karakteri Julie üzerindeki etkisinin açıklanması için yapılan yoğun öznel odaklanmanın özgürlükle ilgili fazlasıyla kişisel bir boyuta ait olduğu iddia edilmiştir. Film hakkında dikkat çekici şekilde az sayıda olan Türkçe makaleler arasında Taş (1994), filmin tamamen bireysel özgürlük üzerine kurulduğunu öne sürerek, Julie'nin geçirdiği materyalist, dilsel ve oluşsal deneyime değinmemiştir. Kehr (1994) ve Coates (1996-7, 2002), Kiesłowski'nin bu filmi çekmesini tamamen kendi siyasi yaşamışlıklarıyla ve kişisel yaşamı ile bağdaştırmışlar, aslında ana karakterin yönetmeni temsil ettiğini iddia etmişlerdir. Grabowski (1995), Picart (2004) ve Santilli (2006) bu filmi ve genel olarak Kiesłowski sinemasını siyaset ve sanat felsefesi açısından ele almış ve Mann (2002) bilince ait anlatıbilime eklenmediği alanda filmin anlamının ortaya çıktığı iddiasında bulunmuştur. Paulus ve McMaster (1999), Izod ve Dovalis (2006) ve Robinson (2007), Julie'nin deneyimini tamamen klinik psikoanalitik ve müziksel açıdan değerlendirerek bu deneyimin aslında dil ile olan ilişkisine değinmemişlerdir. Clewell (2000) ise yirminci yüzyıldaki 'toplumsal yas' kavramları aracılığıyla sosyolojik olarak yorumlayıp filmin kişisel alanda yaşanan travmayı anlattığını göz ardı etmiştir. Evans (2005), filmdeki mavi rengin 'evrensel sembolizm'e ait olduğu ve seyirciye sinestetik bir deneyim yaşatmak için yapay bir kullanım yapıldığı iddiasında bulunmuştur. Troy (2017), Kiesłowski sinemasını, Deleuze ile ilişkili kılmaya çalışsa da, bu ilişkiyi çok genel motifleriyle ele almakta ve Julie'nin deneyiminin kişisel boyutunu göz ardı etmektedir. Woodward (2017), analizinde bunun semiyotik bir deneyimden kaynaklandığını söylememekte ve filmde, mavi rengin kullanımının sabit bir anlamı olmadığını iddia etmektedir.

Diğer taraftan, Wilson (1998) mavi rengin kullanımının herhangi bir yapaylık amacı gütmeyeceğini, aslında semiyotik olarak filmin doğasıyla organik bir bağı olduğunu söylemektedir. Redner (2008) ise Julie'nin deneyiminin Deleuze ve Guattari'nin bahsettikleri anlamda bir 'oluş'lar serisi olduğunu söylese de, bu deneyimin sadece fragmantasyonlar içerisinde kaldığını ifade etmektedir.

Bu makalenin amacı, filmde kullanılan ve filme ismini veren mavi rengin kullanımının sadece özgürlük, yas (ister kişisel ister toplumsal olsun) ve ya hüznü ifade etmek olmadığı, aslında, bu rengin kullanımının Julie'nin ruhsal durumu ile daha yakinen bir ilişkisi olduğunu irdelemektir. Makalenin ilk kısmında, bu rengin kullanımının, öznenin travma geçirerek

¹Türbidite, başka bir deyişle bulanıklık olarak tanımlanabilir. Su içinde bulunan asılı partiküllerin, yani asılı katı maddelerin ışığın geçişini engellemesi yüzünden suyun berraklığının bozulması durumudur. Suyun bulanık olmasına silis, kil, organik maddeler ve inorganik maddeler neden olmaktadır. (<https://www.laboratuvar.com> > fiziksel-analizler > turbidite-testi)

parçalandığı bir düzlemde, kromatik, dilsel ve materyalist bir deneyim kurma amacıyla olduğu Kristeva'cı psikanaliz ve felsefe aracılığıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu filmde, özne, kendisini, tarihsel ve materyal bir süreç içerisine gömmek üzere kaybetmekte fakat daha sonra kendisini yeniden kurmaktadır. Bu yeniden kurma eylemi içerisinde, özne, materyal ile karşılaştığında ritme dönüşmekte ve böylece kendisini yeniden oluşturabilmektedir. Makalenin ikinci bölümünde ise, bu kaybetme, ritme dönüş ve kendini yeniden kurma eylemlerinin Deleuze ve Guattari'nin (1987) bahsettikleri anlamda birer 'oluş'lar serisi olduğu ileri sürülerek, film bu değerlendirme aracılığıyla okunmaya çalışılacaktır. Buradan çıkışla, filmin, siyasi bir ideal anlatmak yerine, siyaseti mikro bir dünyada bir öznenin materyalist politikası üzerinde kurduğu gösterilecektir.

İşitsel, Renkser, Dilsel Deneyim ve Materyalizm

Aslında bütün film semiyotik anlamda bir Oedipal-öncesi dünyaya dönüş olarak da okunabilir. Tek başına renk kavramı bile, bir öznenin silinme anına karşılık gelmektedir. Kristeva'ya göre, öznelikten kopmak bir renk vermek olduğu gibi aynı zamanda da bir renk ile karşılaşmaktır (1980: 220). Travmatik bir kazadan sonra neredeyse daha önceki bütün yaşamını yitiren Julie için özneliğini nasıl yitirmiş olduğunu görmek hiç de zor olmamaktadır. Fakat bu film hakkında yazılan birçok makalede (Paulus ve McMaster 1999, Izod ve Dovalis 2006, Robinson 2007, Evans 2005, Troy 2017, Redner 2008) devamlı Julie'nin geçirmekte olduğu durumdan ve de bu durumu toparlamak uğruna sarf ettiği çabalarından söz edilmektedir. Aşağıda açıklanacağı üzere Julie'nin kuşkusuz bu türden çabaları mevcuttur ama bu çabalar, parçalanmış bir hayatı yeniden birleştirmeye uğraşan bir öznenin değil, özneliğini gömerek yeniden doğan bir 'oluş'un çabaları olarak görülmelidir. Zira semiyotik bir şekilde özne-öncesi ya da Oedipal-öncesi bir yapıya bürünmek Julie için bir yok oluş ya da zihinsel olarak dağılıp gitme değil, bu durumdan sonra, başka bir şekle bürünmek ve bir değişim geçirmek anlamına gelmektedir. Kelimelerini kaybetmiş gibi görünen Julie'nin halen bir konuşma çizgisi mevcuttur fakat bu çizginin karşısındaki boşluğu kendi derinliğinden çıkartacağı başka kelimelerle dolduracaktır. Lacancı anlamdaki 'sembolik' içerisine semiyotiğin yeniden kurgulanması olan bu normatif ve analitik yörünge aslında oldukça çelişkilidir (Kristeva, 1980: 220).

Rengi algılamak ya da onunla karşılaşmak anlamına gelen kromatik deneyim, bir özne için kendi bütünlüğünü yitirme anına karşılık gelmektedir. Kromatik deneyim, öz için bir tehdit oluşturduğundan onun yeniden kendisini kurmasını da engellemektedir. Kristeva'ya göre, kromatik aygıt, aynen, dilin içerisindeki ritim gibi anlamın dağılmasını sağlamakta ve özneyi diferansiyel bir alanın içerisine sokmaktadır (1980: 221). Fakat kuşkusuz, kendi zemininin kaymasıyla karşılaşan öznenin verdiği ilk tepki kendisini bir arada tutmaya çalışmaktır. Dolayısıyla, aslında kromatik deneyim, dilin alanına girmiş olan öznenin, ötekilerin dış hatları ile öteki kendisinin aynadaki görüntüsünden haberdar olmamasından dolayı bu eylemi tekrarlamasından başka bir şey değildir. İşte tam bu nokta, aslında, kromatik deneyimi, aynı zamanda da, bu kadar politik yapan düğümdür. Bu bağlamda, Çöloğlu'nun renk ve göstergebilim arasında olduğunu iddia ettiği güçlü bağdan bahsedilebilir (2006: 163). Zira kromatik deneyim, eğer ataerkil yasanın altında kalan bir eylem değil ise o zaman da bir karşı çıkma, sınırları aşma deneyimi de oluşturması gerekmektedir. Peki *Mavi*, bu deneyimi anlatan bir film olarak okunabilir mi? *Mavi* üzerine yazılan birçok makalede bu konuya değinilmemiştir (Kehr 1994, Grabowski 1995, Coates 1996-7 ve 2002, Paulus ve McMaster 1999, Clewell 2000, Mann 2002, Picart 2004, Evans 2005, Izod ve Dovalis 2006, Santilli 2006, Robinson 2007, Troy 2017 ve Woodward 2017).

Aslında *Mavi*, sadece basit bir kromatik deneyim ve semiyotik ile karşılaşan bir öznenin

hikâyesini anlatan bir film değil, bir dönüşümün ve değişimin de hikâyesidir. *Mavi*, Julie'nin kimliğinin olduğu kadar öz-temsiliyetinin de dönüşümünün, öznenin üzerinde bulunduğu zemini kaydıran görüntülerin eşliğinde, sinema sanatının hareketli şekillerinin bir çoğulculuk içerisinde yeniden düşünülmesinin, yeniden sabitlenmesinin ve yeniden şekillenmesinin de hikâyesidir. Daha kısa söyleyecek olursak, *Mavi* materyalist bir filmdir çünkü bir öznellikten koptuğundan dolayı sadece ritim içerisinde akan kişi olarak tanımlanabilen materyalistlerden bir tanesinin hikâyesini anlatmaktadır.

Kristeva'ya göre de materyalist mantık ya da dil diye bir şey yoktur (1980: 183). Mantık ve dilbilim, gösterenin heterojenliğini reddeden bir tavra sahip olarak konuşan öznenin belirli bir anına, yani, aşkın öznenin ortaya çıktığı ana uyum sağlar. Bu açıdan bakıldığı zaman, felsefe ve bilim açısından materyalizm mümkün değildir. Kuşkusuz materyalizm bir dünya-meselesidir; fakat bu durum, konuşan öznenin içinde bulunduğu dünyanın kendisinden bağımsız değildir. Dolayısıyla, materyalizm, kelimelerin temsil ettikleri anlamlar yerine, her şeyden önce, konuşan öznenin ortaya koyduğu ifadenin kendisidir. Bunun anlamı, öznenin kendisini hücrel, biyolojik, öznel, sembolik ve toplumsal patlamanın içerisine atmadan önce, bir ifadede bulunmanın ritim-tonlama-müzik şeklinde bir vuruş çizelgesine sahip olması gerektiğidir (Kristeva, 1980: 183). Çünkü bu durum müziksel bir ifadedir. Daha önceki konumuna geri dönmek için bu sürecin içerisinden geçmiş ve kendi poly-logic'i [*parçalı-çoğul-mantık*] içinde ses bulmaya çalışan bir 'Ben'in kendisi, konuşan bir materyalist'in kendisidir (Kristeva, 1980: 184). İşte, Julie'nin geçirmiş olduğu dönüşüm, tam da, birçok dogmatizmin üzerini örtmeye çalıştığı bu anı, yani, materyalizmin kendisini ifade edebileceği o an hakkındadır. Özne Julie, travmadan dolayı önce bir sessizlik haline girse de, bu sessizlik anı, kendisini dönüştüreceği bu sürece hazırlandığı bir dönemdir. Çünkü özne sessizliğin içerisine bürünmez, tam tersine, kendi içinde, atacağı çığlığın şeklini ve formunu belirler. Bu sessizlik anı, kendi mantıki konumlanışından önceki herhangi bir fikrin dışarısında oluşan sentez tarafından sınıflandırılan şizofreninin başboşsuzlaştırılması değil, daha ziyade, hareketsizlik veya bir ölümden olduğu gibi egonun mantıki, parçalı ve ritmik bir değerler çoğulluğunun [*polyvalence*] içerisinde yeniden görünür hale gelmesidir (Kristeva, 1980: 184). Özne, tarihsel ve materyalist bir süreç içerisine kendisini gömmek üzere kaybetmekte fakat bu arada kendisini yeniden kurmakta, öz-birliğini yeniden oluşturmaya çalışmakta ve ritmik bir şekilde çözümünü olduğu kadar geri dönüşünü de açıklamaktadır.

Materyalist bir söylem ritim içerisine konduğu ve acı ile yer değiştirdiği zaman bir neşe veya mutluluk ifadesi olarak belirir (Kristeva, 1980: 184). Materyalist söylem, dilin kendisini çoğaltan ve onun aşkın durumundan kaçınan bir ritim olarak acı tarafından öne çıkarılmakta itilmekte ve ritim, 'ben'i, vücudu ve her organı bölen acının ifadesi haline gelmektedir (Kristeva 1980: 184). Bu acı, bir gösteren ortaya konulur konulmaz deneylenmekte ve ifadede bulunan öznenin içerisinde, öncesinde ve sonrasında kullanılan bütün kelimelerden sonra ortadan kalkmaktadır. Ancak bu çoğul parçalanma içerisinde, öznenin acısı, maddenin ve tarihin diyalektik bir sürecinde yani tekil ve heterojen olarak çözümlenebilmektedir.

Öznelliğin yok oluşunun başladığı anda, öznenin ve bilginin yok oluşu, parçalanmanın acısı, öldürücü bir darbe ve anlam eksikliği mevcuttur. Kristeva için parçalanmaya ve hareketsizliğe müsait olan acı dolu ve ölümcül şekilde olumsuz olan bir itki bu süreci durdurmaz (1980: 191). Şizoid, yeniden bilinç üstüne çıkar ve ancak böylece konuşan özne kendisini toz haline gelmiş, organları ayrılmış ve sezgisel itki-ritminin çoğul diline göre yeniden oluşturulmuş bir şekilde bulmaktadır (1980: 191). Çoğaltılan ve sonsuzlaştırılan heterojen katlar (itki-müzik-dil) zincirinin yüzeyi olan materyalist bir özne, kendi vücudunun sesine daha önce hiç duyulmamış ve görülmemiş bir şekilde kulak verir (Kristeva, 1980: 191). Artık kendisi de çoğullaşan bu vücut, birbirlerine çarpmalarla başlayan sonsuz bir bölünme

içerisine girdikleri anda madde ve ses arasındaki hiç durmayan bir çelişkiye dönüşmektedir. Birbirleriyle sonsuz bir ilişkiye girdikleri sürece madde sese gelmekte ve ses sönükleşmektedir. Fakat nihayetinde, kendisini ortaya çıkartmak için konuşan bir bilincin birliğini keşfeder. Özne dengesizleşmekte ve fiziksel yerinden edilme onun eğrilemesi haline gelmektedir. Dolayısıyla, özne yok olmamakta, geri dönmektedir. Kristeva'ya göre, bu deneyimden yeni bir özne oluşmakta, yaratılan organsız ve ele gelmeyen vücut komünal bir kodun (yani söylemin) içerisinden geçerken yeni bir ritim oluşmakta, vücut kırılmış bir şekilde yeniden oluşarak sonsuza erişmektedir (Kristeva, 1980: 186). Öznenin 'en çoğu' ölmüş olanın hakkıdır ancak bu hak, çözümlenip sonuçlanmadan, hemen ölüme dönüşmektir. Bu dönüşüm, parçalanmadan sonra öznenin bir sese bürünebilmesine, bir zamanlar oldukça yabancılanmış olunan birliğin yeniden önceki haline dönmesine sebebiyet veren bu şaşırtıcı geri dönüşün temel koşuludur. Kristeva'nın belirttiği üzere, müzik ile karşılanan bu dağılma, histeriği rahatsız edecek, takıntılıyı hayal kırıklığına uğratacak, fetişistin sınırlarına dokunacak ve şizofreni kandıracak bir sürü notanın ortasında mantıklı ve sürekli bir anlatıma gereğinden fazla dayanıyor olsa da, ondan kaçış anlamına da gelmektedir (1980: 187). Julie, kendi parçalanışı karşısında kurtulmak istediği geçmişten ona kalmış bir parça olan kocasının bestesi ile karşı karşıya kalır. Bu karşılaşmayı gözden geçiren Julie, aynı izlere geri döner ve düşünülebilen ve hayal edilebilen her alanı, bir sonsuzlaştırma eylemi içerisine koyarak toplamını bulur.

Fakat kuşkusuz, her yerden aynı anda yapılan bu yeniden doğuş, Fallik Anne figürü ile karşılaşmadan oluşamaz (Kristeva, 1980: 188). Bu yüzden, Julie'nin kendi korkularını tanıması için annesiyle görüşmesi gerekir. Çünkü Fallik Anne dokunulmamış, aile dışında, karşısına alınarak, sanki mutlak gizlemlilikteki bir kod gibi yasanın karşısında bırakılmamaktadır. Daha ziyade, 'Anne'yi, 'Ben' ve 'Öteki' olarak kaybolduğu bir sürecin sınırı gibi eritmesi gerekmektedir. Geçmişte bunun adı, 'kutsal' olandı, yani, Julie'nin kendisini adanmış olduğu kocasına yaptığı karılık ya da kızına yaptığı annelikti. Julie, falliğin deneyimlenmesi esnasında, bu tamamlanmış ensest ilişki içerisindeki anaerkil serap açısından bakıldığı zaman cinselliğin bakirliğe geri dönüşüne ait olan cazibesini kaybetmiştir. Anneyi tanımak, yerine geçmek, jouissance'ını incelemek ve onu terk etmeden ötesine geçmek yapılması gerektirir. Bu sürece tanıklık eden dil, sürekli kendisinin de bahsetmediği bir cinsellik ile maske değiştirmekte ve ritme dönüşmektedir. Anne ve anaerkil görüntü adına varsaydığımız mekan, ritmin kendisinin durduğu ve kimliğin elde edildiği yerdir. Bunun yerini de, anlamları yıkan ve ifadeleri tarayan ritim belirlemektedir. Julie, ancak annesiyle karşılaştığı zaman kendi korkularını tanımlar ve aslında bu tanımları yapıyor olmaktan da korkar. Korkularıyla karşılaşmak, kaçmaya çalıştığı kimliğini tanımlanmasına da sebebiyet vermektedir. Çünkü bu karşılaşma, özne olmadan önceki duruma geçmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Julie için bir çeşit amnezi yaşayan Fallik Anne'nin aslında çözümlenip, anlaşılıp, bir tarafa konması yeni bir düzleme geçmeden önce yapılması gerekli olan bir eylemdir. Polis'in en temel kişisi ve şehrin yasasının bilinçaltındaki desteği olan Fallik Anne'den kurtulmaya çalışan özne bir 'vatandaş' olamaz (Kristeva, 1980: 188). Aynen, Kristeva'nın da bahsettiği gibi Plato tarafından Devlet'ten kovulan 'simulatif aktör,' hayvan, Tanrı ve İnsan gibi bütün kodlardan arınıp adeta anneye sahip olan bir Dionysus'a dönüşür (1980: 188-192). Gösteren/gösterilen arasındaki ayrım ile duygusal ve lirik olaylar dizisinde çoğalmış olan sözel söylem, yalnızca, bir travmayı değil, aynı zamanda da, Fallik Anne ile olan çatışmasında elde ettiği zaferin izlerini de taşımaktadır.

Yine Kristeva'ya göre, bu 'ikinci doğum' olan Dionysuscu doğum esnasında özne ve Odipal, anaerkil vücut yeniden bir araya gelmekte, bütün gücü sembolik'in sınırları içerisinde eritmekte ve özne bu çarpışmanın travmasını deneyimlemektedir (1980: 195). Bu noktada, ya özne içinden çıkılmaz bir yeniden canlandırılmış Oedipal deneyime kendisini teslim etmekte ya da kendisi ve semiyotik kapasitesi, bu sembolik birliği tehdit eden fakat gene de öznenin bir arada tutulduğu ve yeniden parçalandığı semiyotik bir süreç içerisinde tüketilmiş ve

rahatsızlık veren anne figürünün ötesine geçmektedir. Sonuç olarak, bu bahsedilen enstest, Julie'yi, anne hariç başka her şeyin ötesine başarılı bir şekilde gidebilecek bir şizoidin kendi deliliğine sığınabileceği bir yere götürmektedir. Bir yandan, yeniden keşfedilen anneyi diyalektiğin içine sokmakta ve diğer yandan da, gizlilik döneminde olgunlaşan göstereni, bu anne ile karşı karşıya getirerek 'yeni' özneyi oluşturmaktadır. Eğer Freud'un Totem and Taboo (1960) kitabındaki anlatısını takip edecek olursak, bu oluşumun mucidi, unutmayan çocuktur. Bir annenin hafifçe okşaması ile elde edilen yeniden üretme görevi, özne kendisinden haberdar olmadığı zamanlarda Baba'ya yansımaktadır. Baba, çocuğun isyan etmesi gereken bir güçtür ve bu isyan, anaerkil alanı keşfetmesini sağlayacak olan şeydir. Dolayısıyla, Fallik Anne'nin yanında, ondan daha çabuk fark edilebilir bir şekilde ama ondan daha az tehlikeli olmayan İlkel Baba ortaya çıkmaktadır. Fallik Anne'nin arzusunun kamçılayan üretken mucit, çocuğun kendisi olmakta ve üretim döngüsünden çıktığı andan itibaren normal ya da normal-dışı olarak sosyal ve cinsel kodlamalar içerisindeki yerini almaktadır. Anne ile karşılaşma, heterojen bir alana girme ve onu takip eden durgunluğun ortaya çıkmasının birliğidir. Şizofrenik bir bedensizleşmeden çıkabilmenin sebebi annenin jouissance'ıdır. Dolayısı ile burada, rollerin bir değiş tokuşu söz konusu olmaktadır çünkü ahenk içerisinde bir kimlik elde etmeye yönelmiş durumdaki annenin gücü tüketilmiştir.

Travma ve Bir Temsil Olarak Bilincin Dışına Çıkmak

Mavi, büyük ölçüde travma ve travmanın temsilinin dışını kurgulamaya çalışan bir film olarak düşünülebilir. Filmin bu kısmının analizi, hem fikir olunan Emma Wilson'un makalesine dayanılarak yapılacaktır. Wilson'a göre, *Mavi*'nin bir yas filmi olduğu da söylenebilir çünkü Julie, travması ve kendini yeniden kurması filmin ana teması olarak kurgulanan bir özne olup filmin temel ironisini de oluşturur (1998: 350). Görüşü bulanıklaştıkça görüntüyü de bulanıklaştıracak kadar ana karakterin bakış açısını açık bir şekilde paylaşan bu filmde asıl gösterilmek istenen başka birisinin -ki bu durumda travma geçiren birisinin- bakış açısını yeterince algılama ya da paylaşmanın imkansız olduğudur. Bu bağlamda, film, başkasının gözünden görme eyleminin etiğini anlatır. Haltof'un dediği gibi, Kieslowski, sinemasında, karakterlerin takıntılarını, yoğunluklarını ve stratejilerini anlattığını ve eşit derecede, görsel temsilin anlamsız ve yapay olduğu bir toplumda böyle bir özneyi etkileyecek filmsel görüntünün yeterliliğini sorgulamaktadır (2004: 229).

Wilson'u takip ederek bu filmin, temsil ile temsilin inkarı arasındaki bir çelişkiye kaldığı ve inkarın onun temel motifi olduğu iddia edilebilir (1998: 350). İzleyici ilk olarak Julie'nin bakış açısını bir inkar içerisinde görmektedir. Açılış sahnesinde, arabanın alt kısmının, çeşitli soyut resimlerini görürüz. Julie'nin bilinci henüz kapalıdır. Varolduğunun tek kanıtı olarak sadece sesini duyarız. Wilson'un bahsettiği gibi kaza anı, fiziksel travma anı, yoldaki bir otostopçunun -yani bir dışsal izleyicinin- gözünden kaydedilir (1998: 350). Kaza olduğu andaki aracın iç tarafı izleyiciye gösterilmez, sadece boş araba pencereleri ve çarpışmadan sonraki sessizlik görülür. Otostopçu arabaya yaklaştıkça, görüntü boşluğa geçer. Bu izleyicinin Julie'nin bilincine geçtiği andır. Wilson'a göre, bu durumu sadece travmanın bir yönü olarak görürüz (1998:351). Julie'nin kocası ve henüz bu aşamada adı verilmeyen çocuğunun öldüğü kaza Julie'nin bilincine yansımaz. Gene Wilson'a göre bu durum, *Mavi*'nin bir yokluğa, filmi temsile dönüştürecek bir boşluğa karşılık geldiği andır çünkü film, yoğun bir öznellik ve bakış açısının inkarı arasındaki bir ayırmda kalmaktadır (1998: 351).

Dolayısıyla, film bu travma-sonrası yokluk durumundan çıktıkça, ilk görüntüler de anlam kazanmaktadır. Bu görüntüler, Julie'nin dışsal çevresine ait olup aşırı yakın çekim kullanımı ile bakış açısının daralması sonucu izleyiciye dışsal olanın, Julie'nin öznelliğine

ve algısının sınırlarına hizmet ettiğini göstermektedir. Buna rağmen, Julie'nin bakış açısı içerisinde kalmayız. Wilson için, onun öznel bakış açısı, başka bir aşırı yakın çekim -bu defa, onunla konuşan bir doktorun yansımasını gördüğümüz göz bebeğinin yakın çekimi- ile tamamlanmaktadır çünkü artık hem onun gördüğü şeyi hem de onun gözünü görürüz (1998: 352). Gözü, doktor görüntüsünün yansıtıldığı ekrana dönüşür ve böylece film, Julie'nin bilinç sınırını izleyici ve filmin anlatısındaki olaylar arasına yerleşmektedir (Wilson, 1998: 352).

Wilson'a göre, *Mavi*, belirsizlik üzerine kurgulanmıştır (1998: 352). Julie'nin yüzünü, neredeyse takıntılı bir şekilde sürekli olarak kameranın bakışı içerisinde görmekteyiz. Gene, Wilson'a göre, Juliet Binoche'un yüzü, bu yüzün hissizliği ve donukluğu bir cazibe nesnesine dönüşür (1998: 352). Buna rağmen, bu yüz, gene de, izleyici ve Julie'nin duyguları arasında bir ekran görevi görerek büyük ölçüde ifadesiz kalmaktadır. Çoğu kez, kamera Julie'yi ileri doğru hareket ettiği zamanlarda takip etmekte, (mesela, hastaneden çıktıktan sonra boşaltılmış evinin odalarını gezerken) böylece izleyicinin Julie'nin bakış açısı olarak gördüğü kısım, kısmen başının arka kısmının karanlığıyla kapatılmış olmaktadır. Böylece, Wilson izleyiciye, her ne kadar onun bilincinden uzakta olsa da, her daim, Julie'nin bir adım arkadan takip edildiği ve her algısına katkıda bulunduğu hissi verildiğini iddia eder (1998: 352).

Wilson'a göre, *Mavi*, hafızanın birebir izdüşümünü ya da geriye dönüşlerini reddetmektedir (1998: 352). Film, her ne kadar parçalanmış bir 'şimdi' içerisinde geçse de, ana karakterinin şimdiki zamanda yaşama arzusuna saygılıdır. Wilson için, Julie'nin geçmişi inkarı, geçmiş varoluşunu geride bırakma çabası, izleyici için de istemsiz yoksunluklar yaratmaktadır (1998: 352). Julie'nin deneyimini görüntüleyemez ya da temsil içerisine yerleştiremeyiz çünkü ne olduğunu görmemekteyiz. Julie'nin geçmişine ait bütün görüntüler fotoğraf ile temsil edilmektedir. Wilson, bu sayede, Kieslowski'nin, Julie'nin içsel düşüncelerini adeta hatıralarının kişisel bir sinematografisi gibi sunarak bir yönetmen ayrıcalığı yarattığını düşünmekte ve bu bakış açısının, izleyici ile paylaşılmayarak ve izleyiciye herhangi bir ayrıcalık verilmeyerek, filmin Julie'nin düzenleme ve organizasyon gücünü sorgulatmayı amaçlamakta olduğunu iddia etmektedir (1998: 353).

Mavi'nin, ana karakterinin ruhani gerçekliğini temsil etmek için farklı yollar aradığı söylenebilir. Julie'nin hafızası olmadığından, algıları ve duyguları kendisine dışsal olan çeşitli yollarla verilmektedir. Bu durum, doktorun kendisine kaza hakkında bilgi verdiği sahnede, bir cam panelinin aniden kırılması görüntüsü, Julie'nin kendi travmasına karşı verdiği içsel bir tepkinin ertelenmesi olarak görülebilmektedir. Wilson'a göre, Julie, aynen, kocası ve kızıyla yaşadığı 'evdeki eşyaları boşaltma eylemi'nde olduğu gibi artık zihni de boşaltılmıştır (1998: 353). Julie'nin parçalanmış bilincinin bize izletilmesi başka bir sahnede de görülebilmektedir. Bu sahnede, Julie kendi hayatını anlamak için Olivier'in, kocasının ve kızının cenazesini izlesin diye hastaneye getirdiği küçük bir televizyonu izlemektedir. Julie, yine dışsal bir temsil olarak televizyon görüntüleri eşliğinde kendi acısını hissetmektedir. Ekrana dokunmak üzere parmağını kaldırır. Önce kaybettiği eşi ve çocuğunun görüntüleri görülür ve daha sonra sahne çocuğun küçük tabutu karşısında Julie'nin hissettiği sessiz ızdıraba döner. Wilson'a göre, televizyon, Julie'nin yeni ve her şeyden sıyrılmış bir kimlik kurmasına yardımcı olur (1998: 352). Bu anda, bütün film boyunca tekrarlanacak olan müziği de izleyiciler olarak ilk defa duymaya başlarız. Cenaze töreni devam ettikçe, Julie'nin acısı, eyleme geçme ve acısıyla yüzleşme gücünü aşmaktadır. Ama televizyonu kapatmamakta, tam tersine, ekran flulaştıkça görüntüler kaybolmaya başlamakta ve sahne bir müdahale ile durdurulmaktadır (Wilson, 1998: 353). Diğer bir deyişle, Julie'nin zihni temsili inkar ettikçe, televizyon görüntüsü ve izleyici olarak bu temsil bize de inkar edilir. Bu etki, filmi vurgulayan boş ekranlar serisi ile tekrar edilmektedir. *Mavi*, görüntü yokluğunda hafızanın inkarını göstermektedir (Wilson, 1998: 354). Bu yüzden de, yerinden edilmiş ya da dışsal olan araçlar, Julie'nin zihinsel durumunu

göstermek için kullanılmaktadır. Julie'nin zihni, müziğin ve yansıtılmış ışığın ürünüdür. Bu durumu, ilk defa, kliniğin dışında, muhtemelen uykuda olduğu bir anda görürüz.

Hareket halindeki bir kamera Julie'nin ve yüzünün üzerinde yoğunlaşırken mavi ışık sahneyi doldurmaktadır. Gazeteci görüntüye girip konuşmaya başladığı anda ses ve ışık kaybolur. Julie'nin sahneye zorla girişi, ekranda boş görüntünün oluşmasına ve görüntü ve dil geri dönmeye önce müziğin sahneyi istilasına sebebiyet vermektedir. Wilson için bu sahne, açık bir şekilde, istemsiz hafıza sahnesidir: Julie, kendi zihnini inkar eden işitsel ve görüntüsel bir rahatsızlık ile uyarılır ve algılamaya zorlanır (1998: 354). Travmatik algılarını ifade etmek için Julie'nin bu travmatik zorlamaları mavi ışık ya da müzik olarak mı deneyimlediğinden ya da filmin, görsel-işitsel temsilin en temel etkenleri olan duyuşsal analoglar mı bulduğundan hiçbir zaman emin olamayız (Wilson, 1998: 354). Ama izleyicinin, sessizliğin bu kırılışını, Julie ile paylaşması önemlidir. Onu travmanın olduğu yere, yani, dilin öncesine götüren kendiliğinden duyduğu yoğun ses -aslında, bilincinin sesi- olan müziği izleyici de duyar. Wilson'ın dediği gibi, Julie'nin zihni, hem filmin müziğini hem de rezonansını duyduğumuz bir yankı odasına dönüşmektedir (1998: 354).

Julie'nin zihinsel rahatsızlığının mavi ışıkları, yeni dairesine dikkatli bir şekilde taşınan ve eski evinin boşaltılan mavi odasında asılı olan camlı süs eşyası olarak gerçek mavi kristallerini yansıtmaktadır. Wilson'un belirttiği gibi, bu görsel efektler, psikolojik ve kromatik olarak film boyunca akan havuz sahnelerine bağlanmaktadır (1998: 354). Bu anlamda, rengin kullanımı mimetik ve ifadesel, aynı zamanda da hem nesnel hem de öznel olduğu söylenebilir. Yukarıda bahsedilen semiyotik deneyim ile açıklayacak olursak, bu sahnelerin, filmin yapısının çok katmanlılığını gösterdiğini söyleyebiliriz. Julie yüzdükçe havuz bir sığınak noktası haline gelmektedir. Wilson, semiyotik ile ilişkili olan pre-Odipal evreye dönüşen bu durumun, boğulmanın, yeniden dirilmenin ve doğuşun tekrarlanan serileri olduklarını iddia etmektedir (1998: 354).

Başka bir deyişle, havuz, Julie'nin zihinin nesnel bağıntısı olarak kullanılan bir metaforudur. Wilson'a göre, her üç sahnenin görüntüsündeki değişim Julie'nin ruhundaki değişimleri de yansıtmaktadır (1998: 354). İlk sahnede, Julie'nin yüzme şekli uzun çekimler serisi halinde sunulmuştur. Bu kamera için belirsiz olan bir şekle sahiptir. Sahnenin odak noktası, Julie'nin kulaçlarındaki duyusuz, ritmik tekrardır. İkinci sahnede, kulaçları suya çarptıkça yüzü kameraya daha da yaklaşmaktadır. Havuzdan çıkıp ayağa kalkınca, aşırı beyaz teni üzerinde mavi ışığın yansımalarını görürüz. Bu görüntü, halüsinasyonel müzikle sabitlenmiş şok edici bir görüntüdür. Üçüncü sahne ise Julie'nin izolasyonunu tamamen kıran niteliktedir. Lucille, havuza gelir ve sahnenin sonunda, havuzun sağladığı sığınak özelliğini ve yüzeyini kırarak çocuklar havuza atlarlar. Kromatik deneyim ile açıklayacak olursak ve Wilson'ın kelimeleriyle, ilk iki havuz sahnesi, renkser olarak ayırt edilebilmektedir: film, bize yansıyan ışığın ve suyun kapalı mekanını mavi filtreden süzölmüş olarak sunmakta; havuz, mağara gibi çevrelenmiş olarak görünmektedir (1998: 355). *Mavi'nin* izleyicisi için bu yüzme sahneleri, soyutlamaya yakın, duyusal zevk, temiz ve yoğun mavi ışık sunan sahnelerdir (Wilson, 1998: 355). Bu epizotlar, filmin yapısı ile bilincin inkarının ve yeniden iyileşmenin arasındaki dinamiği yaratmaktadır. Hem renkser hem de psikolojik olarak semiyotik deneyimi vurgulayan mekanlar - izleyicinin, renk, travma ve inkarı sorgulamasına izin veren mekanlar olarak - film için can alıcıdır. Wilson'a göre, filmin sonunda yeniden girilecek olan bir mekanın önceden şekillendirilmiş olarak sunulduğu söylenebilmektedir (1998: 355).

Parçasallaşma, Molekülerleşme

Mavi'yi, aynı zamanda fragmanlardan oluşan parçalı (ve bu yüzden, çoğul-parçalı-

mantık'a ait) bir anlatı olarak da okuyabiliriz. Filmin bu kısmında ise hemfikir olunan Gregg Redner'ın analizinden yararlanılacaktır. Filmin ilk sahnesi duyulabilen ama görülemeyen, açığa vurulmamış bir ses ile başlamaktadır. Kieslowski'nin bizi duyulardan yoksun bırakması bütün film boyunca devam eder. Duyarız ama görmeyiz, yoksunluğumuz görüntüden yana daha fazladır. Redner'a göre, Kieslowski, bize hareket halindeki bir hayattan fragmanlar sunmaktadır (2008: 278).

İlk sahnede, araba tünelden çıkınca, kameranın arabanın altında konumlandığını görürüz ama yerine kimin geçtiğini bilmeyiz. Julie'nin kızının arka koltukta olmasının ötesinde herhangi bir bilgi verilmez. Rüzgarda dalgalanan mavi şeker kabı tutan Anna'nın elini araba camının dışarısında gördüğümüzde onu tanırız. Yüzünü arabanın arka camında görürüz ve onun bakış açısını buradaki yansıma üzerinden izleriz. Anna'nın araba kapısından dışarı çıktığını görürüz ama sesini asla duymayız. Benzer şekilde, Anna'ya arabaya dönmesini söylerken Julie'nin sesini duyarız ama yüzünü görmeyiz. Patrice'i arabanın dışında gerilme hareketleri yaparken görürüz ama sesini duymayız. Daha sonra ailenin trafik kazasını duyarız ama kazanın kendisini görmeyiz.

Redner, bizi *Mavi*'nin baskın teması olan 'fragmanlar' ile tanıştırmak için Kieslowski'nin bu tekniği uyguladığını söylemektedir (2008: 278). Fragmentasyon, bu film bağlamında pozitif ve hayat kurtarıcı bir şey olarak tanımlanabilmekte çünkü bütün olan bir şeyin başlangıcını, Deleuze'cü anlamda, bir 'oluş'u tanımlamaktadır. Bu durum, hem Julie'yi hem de filmin müziğini bir soyutlama noktasına götürürken aynı zamanda da, oluş kavramının yeni bir kavranışına doğru sürüklemektedir. Julie'nin fragmentasyonu, filmin başlangıcında o ve diğer karakterler hakkında çok az şey bilmemize izin vermektedir. Julie'nin kaybettiği hayatını, sadece çeşitli fragmanlar film boyunca açıklandığı zaman anlayabilmekteyiz. Redner'a göre, bu yüzden, Julie'nin karakterinin başlangıçta molar² bir varlık olduğunu ama hastanede ailesinin öldüğünü öğrenerek uyandığı zaman da bu molaritenin dağıldığını söyleyebiliriz (2008: 278). Duydukları, Julie'nin molar kişiliğini yıkmakta ve bütün hayatını alaşağı ederek, Redner'e göre söyleyecek olursak, Deleuze ve Guattari'nin 'molekülerleşme' dedikleri bir yaratım ve oluş sürecini yaratmaktadır (2008: 278). Bu bağlamda, aşağıda, Redner'ın, 'fragmentasyon' ve 'molekülerleşme' kavramlarını kullanarak Julie'nin travmasıyla nasıl başa çıktığının analizi sunulacaktır.

Filmde, 8:52 dakikaya kadar herhangi bir müzik duymayız (Redner, 2008: 278). Kieslowski acaba neden müzik hakkındaki bir film için böyle bir başlangıç yapmış olabilir? Film, bir besteci ve onun henüz tamamlanmamış bestesi hakkında olduğundan, filmin müziğini, en başta yayınlamak onu filmin devamındaki fragmanlarından toplayarak birleştirme etkisini azaltmaktadır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, filmdeki beste, bir bütün olduğundan filme giriş yapamamaktadır: sadece bestecisi olan Preisner'ın film-dışı dünyasında ve diejetik bir özelliğe sahip olan Patrice'in film-içi dünyasında var olmaktadır. Bu yüzden, en başta var olamamaktadır; eğer olsaydı, Preisner'ın film-dışı bir ürünü olarak bitmiş bir beste olurdu. Redner ile söyleyecek olursak, Julie'nin hayatı gibi beste de film için molekülerleşmeye ihtiyacı olan bir molaritedir, yani tamamlanması gerekmektedir (2008: 278).

Julie'nin hayatının molekülerleşmesi kaza ile başlamakta ve hemen sonrasında devam etmektedir. Julie'nin hastanede ne kadar süre kaldığını bilmemekteyizdir ve Redner'a göre, Kieslowski böylece filmin ilk 'hafıza açıklığı'nı sağlamaktadır (2008: 279). Julie'nin molekülerleşmesinin fiziksel olduğunu anlamakta ve bu yüzden ailesinin durumunu öğrenmek için doktorun kelimelerini beklemek durumunda kalırız. Başka bir karede,

² *Molar*, kelimesi kimyasal olarak bir litrede bir mol olan anlamına gelse de burada küçük moleküllere bölünmüş yapı, *molarite*'de böyle bir yapıya ait yapısal durum anlamına gelmektedir. (<https://tureng.com/en/turkish-english/molar>)

Kieslowski, doktorun görüntüsünün Julie'nin gözündeki yansımaları en yakın çekim ile göstermektedir. Bu görüntü, aşırı bir fragmantasyon ve molekülerleşme ânı yaratmaktadır çünkü ailesinin ölümüne karşı Julie'nin gösterdiği tepkinin bütünü, burada gözbebeğindeki en küçük yansımaya indirgenmiş olarak doktorun bakış açısından deneyimlenmektedir. Bunu yorumlamak zor değildir: Julie'nin gözü, ruhunun penceresini yansıtmakta ve ruhu, doktorun görüntüsü ile bloke olmaktadır. Bu pozisyon, onun trajik haberleri içselleştirmesini imkansız hale getirmekte ve kendisi hakkındaki molar kavramsallaştırmasını yıkmaktadır. Bu durum, onu hafızasından ve iyileşme sürecinden tamamen koparmaktadır. Çektiği ızdırap, kendi hayatını sonlandırmaya çalışmasından ve bunu gerçekleştirememesinden belli olmakta ve böylece, Kieslowski, Julie'nin eyleme geçememesi gerçeğini, molekülerleşmesinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal da olduğunun altını çizmektedir. Redner'in da belirttiği gibi, cenaze müzisyenlerinin, Patrice tarafından bestelenen bir besteyi çalmaları yerine müziği nihayet kendi kulaklarımızla duyduğumuzda Preisner, Kieslowski'nin önceki bir filmi olan *Bez Konca/No End* (1985) için bestelemiş olduğu müzikten bir ipucunu yeniden kullanmaktadır (2008: 279). Özünde hızlı ve etkileyici bir tarzı olan beste, burada yavaş tempolu bir cenaze müziğine dönüşmüştür. Önemli olan şey, Preisner'in cenaze müziğinde dönüştürmüş olduğu başlangıçlar, duraklar ve eslerdir. Sanki Preisner, cenaze müziğini küçük parçalara ayırmakta ve böylece bir yas havasının oluşmasını engellemektedir. *Bez Konca* filmi *Mavi'*ye oldukça benzer bir konuyu işlemektedir. Redner'in anlattığı gibi, Preisner'in bu ipucunu kullanması, bilgili izleyicinin hafızasını tetiklerken aynı zamanda da, ipucunun ölüm konusu ile olan ilişkisini göstermektedir (2008: 279). Cenaze müziği, Julie'yi, Deleuze'cü bir 'oluş'a başlamasını sağlayarak izole etmekte ve molekülerleştirmekte, yani küçük parçalardan oluşan bir özne haline getirmektedir. Başka bir deyişle, cenaze müziği, Julie'nin birden çok kere yaptığı gözlerini kapatarak hayale dalmasına ve eksilteli anlatımlarına eşlik eden bir nakarat olmasına neden olmaktadır. Eğer, Deleuze ve Guattari'nin (1987: 300) dedikleri gibi nakarat müziği engelliyorsa o zaman cenaze müziği aracılığıyla Preisner da Julie'nin dünya ile etkileşim kurmasına ve geçmişi hatırlamasına engel olmaktadır. Dolayısıyla, Preisner, hem Julie'yi dünyadan koparmakta hem de Patrice'in bestesinin diejetik olarak duyulmasını engellemektedir.

Patrice'in ölümü, kendisi hakkındaki kavramsallaştırma molekülerleştiği için hem Julie'nin hayatını hem de henüz tamamlanmadığı için kendi eseri olan besteyi molekülerleştirmektedir. Julie artık, hafıza olmadan yaşamaya çalışarak geçmişinden sıyrılacağı bir hayat dönemine girmektedir. Fakat cenaze müziğinin ortaya çıkması, Julie'nin hafızasından tamamen kurtulmasını engellemekte ve Redner'a göre, Kieslowski bunu Julie'nin içsel mücadelesini göstermek için kullanmaktadır (2008: 279).

Her ne kadar önemli olmasa da, 'Konçerto'nun, Julie tarafından bestelenip bestelenmediği ilk defa iyileşme sürecinde onu ziyaret eden bir gazeteci tarafından ortaya atılır. Patrice ölmüştür ve eğer bitirilmesi gerekiyorsa, bestenin başka birisi tarafından tamamlanması gerekmektedir. Cenaze müziği ile eşlik edilen eksilteli anlatım, cevapsız kalan gazetecinin sorusuyla kesilir ve Julie konuşurken bayılır. Hafızanın geri dönmesiyle hissedilen acı, burada cenaze müziği ve gözlerini kapatarak dalma eylemi ile temsil edilmektedir ve gazetecinin sorusuyla şiddetlenmektedir. Julie'nin hafızası, onu en çok rahatsız edici faktör olan bestenin varlığı hakkındaki soru ile şimdiki zamana geçmektedir. Julie, bestenin var olan karalamalarını bir çöp kamyonuna atarak yok etmeye çalışır. Kişisel varoluşunu oluşturan hafıza ve müzik olmadan yaşamak, yani hem eş/anne hem de bir besteci olarak rollerinden vazgeçmektir. Fakat, Julie'nin haberi olmadan Olivier bestenin ikinci bir kopyasını saklar. Redner'a göre, bu durum, Julie'nin hayatında bir iz olarak kalan müziğin yeniden canlanmasını sağlar ve Deleuze'cü anlamda onun kadın-oluş'unun ve müzik-oluş'unun katalizörü olur (2008: 280).

Olivier ile birlikte olduktan sonra, Julie geçmişiyle ilgili bütün bağlarını koparır, sahip

olduğu her şeyi dağıtır ve evlilik öncesindeki soyadına döner. Bir hafızası olmadan yaşayacağı Paris'e geri taşınır. Yanına aldığı tek şey, kızı Anna'nın odasında asılı duran mavi kristal mumluktur. Redner'ın belirttiği gibi yeni dairesine taşındığı andan itibaren Julie'nin hayatı onu etkileşimden ve duygularından izole edecek bir ritüeller serisine dönüşür çünkü tekrarın içinde huzur ve kontrol bulur; aynı café'ye gider, her defasında aynı menüyü ister (2008: 281). Sürekli olarak geri döndüğü yerlerden bir tanesi, duygusal durumunun barometresi gibi davranan büyük bir yüzme havuzudur. Havuzu ilk ziyareti, kızının mavi kristal mumluğu ve birlikte geçirdiği anıları çağrıştırdığı için melankolik ama iyileştiricidir. Gözlerini kapatarak yaptığı dalma hareketi cenaze müziği eşliğinde olur, aynen diğer dalma hareketlerinde olduğu gibi, onu hafızasından korur. Julie'nin hafızasından kaçma gücü o kadar yüksektir ki, Patrice'in bestesini kucaklayamamasına paralel olarak kendisini yeniden molarize etme³ çabası da cenaze müziği tarafından engellenir.

Havuzdaki ikinci sahne, anlamsal olarak, ilkinden daha yoğunudur. Yüzdükten sonra, Julie, havuzdan çıkmak için vücudunu sudan yukarı kaldırmaya çalışır ama yeniden suya doğru yüzükoyun bir şekilde düşer ve bir fetal pozisyonda durur. Tam bu anda, cenaze müziği, Memento isimli ikinci bir besteye birlikte çalar. Memento, Julie'nin, bir karalamasını Patrice'in piyanosu üzerinde bulduğu daha önceki bir sahnede hiper-diejetik olarak sunulur. Bu sahnede, Julie bu besteyi Van de Budenmayer isimli bir besteci tarafından yazılmış bestenin bir parçası olarak düşünür. Julie için, Memento, onu dış dünyaya ve diğer olasılıklara açan cenaze müziğinin yerine geçen bir nakarattır. Komşusu Lucille'in ziyaretine kadar, Julie, kendisi dışındaki herkesi reddeder. Ama Lucille, onun başkalarıyla olma isteğini kamçılar çünkü ondan hiçbir beklentisi yoktur. Redner, burada, Julie'nin başka çevrelerle etkileşim kurma isteğinin, cenaze müziği ve Memento'nun yan yana konması ile gerçekleşen, ızdırabı ve hafızayı deneyimlemeye razı oluşunda kendisini gösterdiğini ifade etmektedir (2008: 281).

Parça , Bütün ve Müzik

Redner'a göre, Julie'nin müzik ile olan ilk diejetik etkileşimi, her zaman gittiği café'nin dışarısındaki gizemli bir kaset oynatıcısı ile gerçekleşir (2008: 281). Emprovize olsa da Julie 'Konçerto'nun müziğine benzeyen müzisyenin performansından etkilenir. Redner, hem istediği zaman gelip gitmesinden dolayı hem de emprovizyon özgürlüğünden dolayı sokak müzisyeninin Julie'nin bilinçaltını temsil ettiğini, dolayısıyla, Julie'nin kendi hayatı için bilinçaltında istediği her şeyi -bütün bağlardan kopmayı, sadece istediği insan ile iletişim kurmayı ve sosyal kısıtlamalardan kurtulmayı - temsil ettiği iddia edilebilir (2008: 281).

Burada klasik ve emprovize arasında bir ikilem olduğu ve yaratma özgürlüğünün sorgulandığı söylenebilir. Deleuze ve Guattari'nin de belirttiği gibi orkestrasyon-enstrümantasyon, sesleri bir araya getirmekte ya da onları ayırmakta, onları toplamakta ya da dağıtmaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 1987: 95). Julie müziği ayırıştırırsa da, 'müzik-oluş'unu gerçekleştiremez çünkü molekülerleşmesi henüz tamamlanmamıştır. Bu bağlamda, Redner'a göre, sokak müzisyenin rolü, Julie'nin oluş'unu tamamlamak için neyin gerekli olduğunu bize anlatmaktır (2008: 281). Lucille'in ortaya çıkmasıyla birlikte Julie kendisini başka insanlara açmaya başlar. Mesela, Olivier, Julie'yi café'de gördüğünde çok sevinmesine rağmen Julie kendisini geri çeker ve davetkar davranmaz. Böylece, Julie'nin molekülerleşmesi tamamlanır ve dünyası sonsuz sayıda küçük parçalara ayrılır. Filmin en çok hafızada kalan sahnelerinden bir tanesinde, Julie fincanındaki kahveyi emen bir şeker küpüne bakar. Bu görüntü ile Redner, Julie'nin molekülerleşmesini tamamlamış olduğunu belirtmektedir: diğerlerinin kendisiyle birlikte olma çabalarından tamamen izole olmuş

³ Molarize etme: küçük parçalara ayırma anlamına gelmektedir.

ve üstüne örtü çekmiştir çünkü Kieslowski'nin kamerasının sonsuz küçüklükteki doğası, Julie'nin artık oluş'unu tamamlamaya hazır olduğunu göstermektedir (2008: 282). Ancak bu oluş tamamlandıktan sonra Julie başkaları ile zaman geçirmeye başlar. Mesela, annesini huzurevinde ziyarete gider. Julie'nin annesi, Alain Resnais'nin 1959 yılı filmi olan Hiroshima, Mon Amour'un yıldızı Emmanuelle Riva tarafından canlandırılmaktadır. Wilson'un da belirttiği gibi, filmde Emmanuelle Riva'nın olması, filmi, Fransız sinemasının bir nesline bağlar ve Riva'nın yer alması, Kieslowski'nin, hafızayı incelemeyi ne kadar uzatabileceğinin testi olmaktadır (2000: 33).

Ziyaretinde Julie bir arayıştadır. Ama annesi onu tanımaz ve kız kardeşi ile karıştırır. Bu durumun, annesinin demansa bağlı hafıza kaybı olduğunu düşünsekte Redner, annesinin onu tanıyamamasının Julie'nin molekülerleşmesine bağlı olduğunu iddia etmektedir (2008: 282). Julie, artık, molekülerleşmiş olduğundan onu annesi bile tanıyamaz. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi, aşta ve diğer transgresif süreçlerde, 'oluş', birey özneler arasındaki bir etkileşim değil, çoğul bir 'asemblaj'⁴ oluşturmaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 1987: 242). Bu bağlamda, Julie'nin bu asemblaj sayesinde annesi ile bağ kurmaya çalıştığı ama başarısız olduğu söylenebilir. Burada, yukarıda bahsedilen, Fallik Anne ile karşılaşma ve maternal dili söküp atmaya çalışma etkinliğinin yaşandığı iddia edilebilir. Julie'nin yeni bir jouissance⁵ yaratabilmesi için annesinin parçalaması gerekmektedir. Kristeva'nın da dediği gibi, hiçbir dil, Fallik Anne ile karşılaşmadan şarkı söyleyememektedir (1980: 191). Julie'nin besteyi bitirerek yeniden müzik-oluş'u tamamlayabilmesi için anneye hiç dokunmadan geçmemesi gerekmektedir. Onu yutması, çiğnemesi ve 'ben', 'o', 'öteki' kavramlarının yıkıldığı bir potada ritme dönüştürerek sindirmesi gerekmektedir. Julie'nin annesinin kendisini tanımadığını da unutmazsak, bu yıkım ve ritme dönüş hiç de zor olmaz. Ayrıca oluş'ların her zaman moleküler olduğunu da unutmazsak, bu durumun, Julie'nin kadın-oluş'undaki ilk adım olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, Julie'nin molekülerleşmesi, artık, tamamlanmış ve Julie kadın-oluş'a açık hale gelmiştir.

Bu durumun başka bir örneği, Julie'nin apartmanında bulduğu farelerle daha güçlü bir şekilde ifade bulmaktadır. İlk olarak farelerden korkup korkmadığını annesine sorar. Eskiden fareden tiksinsen de, geceleri, fare yavrularının vıyaklamalarını dinler. Fare yavrularının, Julie tarafından oynatılan bir kutuya yerleştirdiğini görürüz. Bu sahneyi, Olivier'nin Patrice'in bestesinin bir kopyasının paketini açması ve 'Konçerto'nun bir kısmını çalarken kameranın farelere dönmesi izler. Fare kendi yavrularıyla ilgilenmektedir ve bu durum, Julie'ye kaybettiği kızını hatırlatır. Redner için, bu durum, Julie'nin, artık, başka bir oluş olan 'hayvan-oluş'a geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner 2008: 283). 'Hayvan-oluş', vahşileşmeyi gerektirdiği için Julie, komşusuna giderek kedisini ödünç alır. Bu sahneye, filmin bestecisi Preisner tarafından yeni bir müzik eklenir. Redner, bu müziğin, hem Julie'nin Patrice'in bestesini yok etmediğini hem de Olivier'nin onu tamamlamak istediğini açıkladığını iddia etmektedir (2008: 283). Aynı zamanda, bu durum, Redner'a göre, Preisner'in bestesi bağlamında bir etkileşim ve açıklık sağlayarak, Julie'nin Deleuze ve Guattari'nin söyledikleri anlamda 'müzik-oluş'a geçmesini sağlamaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 2008: 283). Dolayısıyla, bu sahnenin, Julie'nin hem müzik-oluş, hem de kadın-oluş'u gerçekleştirdiği sahne olduğu söylenebilir.

Bestenin müzik-oluş'u, Julie ve Olivier'nin onu tamamlamaya karar vermesiyle

⁴ Asemblaj (Fransızca 'agencement') Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından *A Thousand Plateaus* (1987) kitabında geliştirilmiş ontolojik bir çerçevedir. Asemblaj teorisine göre bir bedeni oluşturan parçaların birbirleri ile olan ilişkisi sabit değildir. Bu parçalar arasındaki ilişkide, parçalar diğer bedenler ile yer değiştirerek ya da onlar tarafından yerinden edilerek bir dışsallık ilişkisine göre düzenlenirler.

⁵ *Jouissance*, Lacancı psikoanalitik terminolojide, haz ilkesinin ötesinde acıyla karışık olarak hissedilen bir zevk anıdır. Lacan, terimi hayatın aşıldığı bir an olarak tanımlamaktadır. (Lacan, *Ethics of Psychoanalysis*, 1959- 1960).

başlamaktadır. Yeniden bir araya getirilmiş parçalarını duyana kadar beste intra-diejetik bir parçalar serisi olarak kalmaktadır. Burada, Redner'a göre, 'konçerto'nun korosal kısımlarının, 'sevgi yoksa hiçbir şeyin yoktur' satırlarının yer aldığı St. Paul'un Corinthians'a İlk Mektup'undan alınmış olması ile görsel, sessel ve kontrapuntal bir bileşim oluşur (2008: 284). Julie'nin besteyi tamamlamak için Olivier ile çalışmaya başlaması 'müzik-oluşu' devam ettirmek istediğini göstermektedir. 'Kadın-oluş' ile başlayan Julie'nin molarizasyonu, onun, 'Konçerto' ile etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Redner'a göre, bestenin/Konçerto'nun parçalarının bir araya getirilmesi büyük ölçüde Julie'nin kadın-oluşuna bağlı olduğu için beste mizansene bir molar varlık olarak girebilmektedir (2008: 284). Julie, Patrice'in metresi ile tanışmaya gittiği zaman gözlerini kapatarak düşünceye daldığı anda cenaze müziğini son kez duymaktayız. Julie, Patrice'in metresinin, hamile olduğunu öğrenir ve onun eski evinde yaşamasını ve çocuğun da, babasının soyadını almasını ister. Bu özgürlük, Julie'nin gözlerini kapatarak dalıp gidişlerini açıklar ve artık cenaze müziğini kesilir.

Bu özgürleşme hareketini aynı zamanda da, Julie'nin gözleri açık olarak havuza daldığı en sonuncu havuz sahnesinde de görürüz. Daha sonra Julie hava almak için yüzeye çıkarak cenaze müziğine eşlik eden dalma sahneleri geride bırakılır. Redner'a göre, Julie suyun altında geçirdiği süre içinde tamamen yenilenir ve artık bütün 'oluş'larını tamamlar (2008:285).

Julie annesini ziyarete gittiğinde annesinin onu tanımadığı zaman Olivier'nin müziği sahneye girer. Julie artık izolasyon içerisinde değildir. Redner için burada Olivier'nin müziği cenaze müziğinin yerine geçerek filmdeki ilk 'müzik-oluş' gerçekleşir (2008:285). Julie, Olivier'nin bestesini öğrenmek için onun dairesine gittiği zaman, beste, artık hem sessel hem de görsel bir boyut alır. Redner'a göre, daha sonraki sahnede sanki Olivier'nin besteyi çaldığı piyanonun ötesinde sanki enstrümanlar odanın içerisindeymiymiş gibi Julie'nin zihninin içerisinde besteyi duymamız, bestenin 'müzik-oluş'una ait bir durumdur (2008: 285). Başka bir deyişle, bestelerin kontrapuntal bir şekilde diğer melodilerle birleşerek bireysel varlıklar olarak kalmadıklarını - artık, bir 'müzik-oluş'un parçası olduklarını - anlarız. Nihayet bestelerin hem sessel hem de fiziksel olarak Julie'nin oluşunun neticesi olarak beste de sahnede görselleşir. Redner'a göre, Julie ve Olivier, Patrice'in fikirlerini, Olivier'nin müziği ve Julie'nin orkestrasyonu ile birleştirerek bestenin molaritesine olanak sağlamaktadır Olivier, bir zamanlar Julie'nin bulunduğu pozisyona düşer ve bu durum, Olivier'nin, Julie'nin 'kadın-oluş'unu anlamasını sağlar (2008:285). Bundan yola çıkarak denilebilir ki, bestenin 'müzik-oluş'u ve Julie'nin sonuncu kez 'kadın-oluş'u bestenin sonunda tamamlanmaktadır.

Julie, telefonda Olivier ile konuştuğundan sonra beste üzerinde çalıştığı dairesine geri döner. Şimdiye kadar, Julie'nin molekülerleşmesi bilinçli olarak kendisini toplumsaldan ve geçmişten ayırmasını sağlasa da , Redner'a göre bu sahneden itibaren, hem Julie'nin hem de bestenin 'müzik-oluş'u tamamlamak üzere Julie'nin, Olivier için hissettiği içkin duyguları, bestenin son bir 'müzik-oluş'una yol açacak şekilde çözmesi gerekmektedir (2008:285).

Olivier, Patrice'in bestesinin Julie'nin olarak kalabileceğini ama bu durumu herkesin bilmesi gerektiğini söyler. Julie de ona haklı olduğunu söyler ama besteyi kimin yaptığı sorusunu tam olarak yanıtlamaz. Redner'a göre, bu durum, bestenin yeniden molarizasyonun, bir oluş ile sınırlı değil, birden fazla oluşlar serisinin bir ürünü olduğunu göstermektedir çünkü molekülerleşmiş bestenin parçalarının bütününe içine geçmesi gibi Julie de artık duygusal olarak molekülerleşerek küçük parçalara ayrılmış değil, daha büyük bir molaritenin parçası olmuştur (2008:285).

Julie, birkaç dakika sonra Olivier'ye halen kendisini sevip sevmediğini sorar. Olivier, halen onu sevdiğini söyler ve koro, First Corinthians'dan 'aşk olmadan, hiçbir şeyim' satırını söylemeye başlar. Bir sonraki sahne, Julie ve Olivier'nin yerin altında olduğu düşünülen

bir odada bir camekanın arkasında birlikte oldukları bir görüntüdür. Wilson, bu sahnenin Hiroshima Mon Amour'un açılış sahnesini çağrıştırdığını söylemektedir (2000: 34). Kieslowski'nin, Riva'yı, Julie'nin annesi olarak seçmesiyle paralellik çizse de bu sahne, aynı zamanda, Julie'nin daha önce kendini gömdüğü ve bir oluşum içerisinde kendisini yeniden keşfettiğini anlatır. Redner'a göre ise bu sahne, bir anlamda, bir ölüm sahnesi olsa da, başka bir anlamda da, bir oluşlar serisinin bir araya gelmesidir çünkü Olivier ve Julie birlikte oldukça, Julie'deki oluşa paralel olarak 'müzik-oluş' unu tamamlayarak tamamen molarize olmuş olan bestenin müziği ilk defa duyulur (2008: 286).

Redner gibi söylecek olursak devamında gelen sahnede ise, Julie'nin oluşunda rol almış olan insanlar, bir tür hafızaya geri dönüş olarak sembolize edilirler (2008:286). Daha sonra iki önemli görüntü daha görülür. Birincisinde, arkası ona dönük bir şekilde Julie, Olivier'nin göz bebeğinde görünür. Redner'a göre, bu görüntü, filmin başında Julie'nin doktorun göz bebeğinde yansımaları hatırlattığından annesi tarafından hatırlanmayan Julie'nin oluşunun bu kadar küçük bir aralık içinde gerçekleşmenin yeterli olabileceğini ifade etmektedir (2008: 286). İkinci görüntü ise Julie'nin yanağından süzülen gözyaşı damlası görüntüsüdür. Redner'a göre, bu görüntü, Julie'nin iyileşmiş olmasına rağmen halen acı çekebildiği anlamına gelmektedir. Son sahnenin çok anlamlılığı 'oluş' üzerine bir yorum olarak okunabilmektedir. Ama burada bir çözümleme olduğu söylenemez çünkü hem Julie'nin hem de bestenin 'oluş'ları henüz yeni başlamaktadır (2008: 286).

Sonuç

Bir yeniden-doğuş filmi olarak *Mavi*, öncelikle, semiyotik deneyim için yeni olasılıklar önermektedir. Film için, semiyotik, bir geri dönüş noktası değil, bir çıkış noktasıdır. Özne Julie'nin, travmadan dolayı girdiği sessizlik anının, film hakkındaki birçok makalede bahsedildiği gibi kendini kaybettiği bir an değil, kendisini çoğulcu-mantık içinde dönüştüreceği bu sürece hazırlandığı bir dönem olarak görüldüğü düşünülmektedir. Bu çoğulcu-mantık, egonun mantığı, parçalı ve ritmik bir değerler çoğulluğunu da ürettiği için ortaya yeniden üretilmiş bir özne çıkar. İşte, *Mavi*, bu dönüşümün filmidir. Öznenin kendisini sembolik ve toplumsal dünyanın içerisine atmadan önce, ritim-tonlama-müzik şeklinde bir dil yaratır ve filmde, bu dilin rengi olarak da mavi seçilmiştir. Materyalizmin, her şeyden önce, konuşan öznenin ortaya koyduğu ifadenin kendisi olmasından dolayı bu dil materyalist bir dildir. Sadece her yöne dağılmış bir özne maddenin kendisi ile karşılaşabilir ve bu çalkantı içinde kendisini yeniden kurabilir. Julie, bir materyalisttir ve *Mavi* de materyalist bir filmidir. Bu anlamda, filmdeki 'mavi' rengin kullanımı, çoğu makalede belirtildiği gibi Julie'nin 'özgürlüğü'nü sembolize etmek için değil, onun dönüşümünü ve yeniden doğuşunu açığa çıkartmak için kullanıldığı düşünülmüştür. Film boyunca bir aktör gibi kullanılan mavi ışık filtrelerinin, materyalist Julie'nin yeni çoğul-mantık'ının çoğul-değerleri arasında ancak bir ritim içerisinde beliren beste olarak oluşturmaya çalıştığı dilin rengi olduğu düşünülmüştür.

Bu çoğulcu-mantık'ın çoklu değerlerine erişebilmek Fallik Anne figürü ile karşılaşmadan oluşamazdı. Özne'nin, her yerden aynı anda gerçekleşen bu yeniden doğuşta 'Anne'yi, 'Ben' ve 'Öteki' olarak kaybettiği bir sürecin sınırı gibi eritmesi gerektiği için annenin jouissance'ını incelemek ve onu terk etmeden ötesine geçmesi gerekir. Bu psikanalitik anlatım da, filmin ana temalarından birisini oluşturmaktadır.

Bu makalede, aynı zamanda, aynen bu değiş tokuşta olduğu gibi *Mavi*'nin temsil ve temsilin inkarı arasındaki çelişkide kalmış olan bir film olduğu da iddia edilmiştir. *Mavi*, hafızanın birebir izdüşümünü ya da geriye dönüşlerini reddeder, her ne kadar parçalanmış bir 'şimdi'de geçse de, ana karakterini şimdiki zamanda yaşatır ve geçmişini ve geçmişine ait temsilleri inkar etmesi üzerine kurar. Bu yüzden, Julie'nin geçmişine ait bütün görüntüler

fotoğraf ile temsil edilmektedir. Bu temsiller izleyici ile paylaşılmayarak ve izleyiciye herhangi bir ayrıcalık verilmeyerek ana karakterinin ruhani gerçekliğini temsil etmek için farklı yollar arama amacı güttüğü anlaşılmaktadır. *Mavi*, görüntü yokluğunda hafızanın inkarını göstererek yerinden edilmiş ya da dışsal olan araçları, Julie'nin zihinsel durumunu göstermek için kullanmaktadır. Burada, Julie'nin zihni, müziğin ve yansıtılmış mavi ışığın ürünü olarak görülebilir.

Başka bir okumayla da, *Mavi*'nin, bir Deleuze ve Guattari'nin (1987) bahsettiği, 'oluş'lar serisi ('müzik-oluş', 'kadın-oluş', 'havyan-oluş') olarak okumak mümkündür. Kocası tarafından yarım kalan beste, 'müzik-oluş'unu tamamlamak istemekte, Julie ise, 'kadın-oluş'unu bitirmek istemektedir. Özellikle, filmin sonunda, Julie'nin kimliği, ruhu, bize dışsal dünyadan verilmiş olan bir oluş'lar serisi ürünü olarak sunulmaktadır. Kieslowski, hareketli ve değiştirilebilir olan akışkan bir kimlikleştirme serisi sunar. Film, ruhani öznenin kimliği hakkındaki kavramları yeniden düşünmek için 'oluş'ları kullanmakta ve böylece öznenin yeni bir imgeleme alanını açmaktadır.

Fakat nihayetinde, filmin ikircikli olduğu söylenebilir. Film, öznenin travmasını ana konusu olarak ele alıp oluş'un zamandışı ve yüzeysel yapaylığındaki duygulanımın zayıflığını göstermektedir. Filmin son karesinde, yansıtılmış mavi ışık Julie'nin yüzüne düşer ama filmin sinematografisi, izleyicinin, ana karakteri gördüğü bakış açısını engellemektedir. Buradan, Kieslowski'nin filmciliğinin siyasi duruşunu anlayabilmekteyiz. *Mavi*'nin, renklendirilmiş ışığı, temsildeki bir krizi belirlemekte ve ruhani öznenin radikal bir şekilde yeniden düşünülmesini göstermektedir. Temsildeki kriz ve öznenin radikal değişimi materyalist bir dilin ifadesidir. Özne geçmişten vazgeçmekte ve karşılaştığı maddenin yüzeyi ile ilişki kurarak yaşamını dönüştürmektedir. Ama bu dönüşüm acı içerdiğinden, izleyicinin, mavi havuzlarda, mavi kristaller ve ışıklarda asla tamamen bilinçsiz bir zevk almasına izin verilmemektedir.

Sonuç olarak, mavi rengin kullanımının özgürlük, yas ya da hüznün ile ilgili sabit bir anlamı olmadığı, bu deneyimin daha ziyade, travma geçiren Julie'nin kendisine ait ritim içeren materyalist bir dil oluşturma çabası olduğu, filmin asıl konusunun Julie'nin geçirdiği dönüşüm ve bu dönüşüm esnasında deneyimlediklerinin kendi hayatında bir son değil, yeni bir başlangıç içerisinde bir 'oluş' yarattığı söylenebilir. Deleuze ve Guattari'nin (1987) bize hatırlattığı gibi, 'oluş' sonu olmayan bir deneyimdir.

Kaynakça

- Clewell, T. (2000). The Shades of Modern Mourning in "Three Colours" Trilogy. *Literature/Film Quarterly*, 28(3), 203-209.
- Coates, P. (1996-1997). The Sense of an Ending: Reflections on Kieślowski's Trilogy. *Film Quarterly*, 50(2), 19-26.
- Coates, P. (2002) Kieślowski and the Antipolitics of Color: A Reading of the "Three Colors" Trilogy. *Cinema Journal*, 41(2), 41-66.
- Çöloğlu, D. Ö. (2006) "Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi". *Kilad: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 8, Güz, 2006.
- Deleuze, G. and Guattari F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (çev. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Evans, G. (2005). Synaesthesia in Kieślowski's *Trois couleurs: Blue*. *Studies in French Cinema*,

5(2), 77-86.

Freud, S. (1960). *Totem and Taboo: Some Points of Agreement Between the Lives of Savages and Neurotics*. (çev. James Strachey). London: Routledge & Kegan Paul.

Garbowski, C. (1995). Kieślowski's Seeing I/Eye. *The Polish Review*, 40(1), 53-60.

Goethe, J. W. (2013). *Renk Öğretisi*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Haltorf, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press.

Izod, J. ve Dovalis J.. (2006). *Grieving, Therapy, Cinema and Kieślowski's Trois Couleurs: Bleu*. The San Francisco Jung Institute Library Journal, 25(3), 49-73.

Kehr, D. (1994). *To Save the World: Kieślowski's THREE COLORS Trilogy*, 30(6), 10-13, 15-18, 20.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language*. New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1997). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, (çev. Dennis Porter, ed. Jacques Alain-Miller). New York: W.W. Norton & Company Ltd.

Mann, K. (2002). Kieślowski's Narrative Conscience: Physical Time and Mental Space. *Quarterly Review of Film and Video*, 19(4), 343-353.

Paulus, I ve McMaster G. (1999). Music in Krzysztof Kieślowski's Film "Three Colors: Blue". A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 30(1), 65-91.

Picart, J. (2004). A Metaphysics Of The Transcendent Through A Phenomenology Of Film: Choosing Metaphysics Over Politics. *Review of Communication*, 4(3-4), 316-320.

Redner, G. (2008) Fragments of A Life: Becoming-music/woman in Krzysztof Kieslowski's Trois Couleurs: Bleu. *Studies in French Cinema*, 8(3), 277-287.

Robinson, H. T. (2007). The Ego, the Eye, and the Camera Lens - A Psychoanalytic

Reading of Traumatic Loss and Mourning in Krzysztof Kieślowski's Three Colours Blue (1993). *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 27(4), 510-524.

Santilli, P. C. (2006). Cinema and Subjectivity in Krzysztof Kieślowski. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism - Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy*, 64 (1), 147-156.

Taş, A. (1994) Kieslowski ve Üç Renk: Mavi. *Marmara İletişim Dergisi*, 8, 73-77.

Troy, E. (2017). Deleuze and Kieślowski: On the Cinema of Exhaustion. *Film-Philosophy*. 21(1), 37-59.

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

Wilson, E. (2000). *Memory and Survival: The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. London: Legenda.

Woodward, S. (2017). Blue, on second thought. *New Review of Film and Television Studies*. 15(1), 58-69.

Filmler

Argos Films, Como Films (Yapımcı) & Resnais A. (Yönetmen). (1959) *Hiroshima, Mon Amour*

[Sinema Filmi]. France, Japan: Daiei Studios.

P.P. Film Polski, Zespół Filmowy "Tor" (Yapımcı) & Kieślowski, K. (Yönetmen). (1985) *No End* [Sinema Filmi]. Poland: Stüdyo Yok.

MK2, CED, France 3 Cinéma Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1993) *Three Colours: Blue* [Sinema Filmi]. France, Poland, Switzerland: Stüdyo Yok.

MK2, France 3 Cinéma, CAB Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1994) *Three Colours: Red* [Sinema Filmi]. Switzerland, France, Poland: Stüdyo Yok.

MK2, France 3 Cinéma, CAB Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1994) *Three Colours: White* [Sinema Filmi]. Switzerland, France, Poland: Stüdyo Yok.

İnternet Kaynakçası

Türbidite Testi (tarihsiz). Eurolab – Confidence Testing Laboratory Services, <https://www.laboratuvar.com/gida-analizleri/fiziksel-analizler/turbidite-testi> [Erişim: 22.09.2019]

Molar (tarihsiz). Tureng – Multilingual Dictionary, <https://tureng.com/en/turkish-english/molar> [Erişim Tarihi: 22.09.2019]

Molarite (tarihsiz). Tureng – Multilingual Dictionary, <https://tureng.com/en/turkish-english/molar> [Erişim Tarihi: 22.09.2019]