



Duygular Sosyolojisi Bağlamında Kieslowski Sineması: Üç Renk Üçlemesi

Özge MAZLUM¹ ve Nurcan Pınar EKE²

Öz

Araştırma, Polonyalı yönetmen Kieslowski'nin *Üç Renk Üçlemesi* üzerinden sinemasında duyguların rolünü analiz etmek amacıyla yapılmıştır. Kieslowski, "insanlığın ortak değerleri zannedildiği gibi din, dil, ırk, bayrak değil; acı, keder, sevinç, aşk gibi kavramlardır" demektedir ve sinemasını bu temel felsefe üzerine biçimlendirmektedir. Filmlerinde büyük anlatılara, politikaya ve toplumsal yapıya değil; bireylerin küçük ve öznel dünyalarına yer veren bir isimdir ve bireylerin varoluş çabası ile ilgilenmektedir. "Benim asıl umursadığım şey, insanın bireysel varlığı" demektedir. Duygular sosyolojisi ise insan davranışlarının dinamiklerini ve toplumsal organizasyondaki etkileşim süreçlerini anlamada önemlidir. Duygular, toplumsal yapıdan ari, içsel ve öznel tepkiler değildir. Duygulanım biçimleri, toplumsallaşma sürecinde öğrenilmekte ve kültürel kalıpları da geleceğe taşıyan bir işlev görmektedir. Duygular toplumsal değerlerden, ahlaktan ve düşünüş biçimlerinden bağımsız ele alınamamaktadır. Ancak bu tespit, duygular üzerindeki sosyal etkilerin determinist bir yapıyla öznel iradeyi yok sayar biçimde iş gördüğü anlamına da gelmemektedir. Duygular, bireyselden toplumsala giden yolda önemlidir ve yaşam, duygular üzerine inşa edilir. Kieslowski, bu farkındalığı sinemasına etkileyici biçimde yansıtmış bir yönetmendir. Betimsel literatür taraması ile Kieslowski sinemasında anlam arayışının duygular sosyolojisi ile ilişkisi ortaya konulmuş ve *Üç Renk Üçlemesi*, Auteur eleştiri tekniği ile analiz edilmiştir. Araştırma neticesinde Kieslowski'nin auteur olarak tanımlanmasını sağlayan sinematografik üslubunun ve anlatı yapısının duygulara dair tüm öğeleri taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Kieslowski Sineması, Duygular Sosyolojisi, Üç Renk Üçlemesi, Auteur Eleştiri.

Kieslowski's Cinema in the Context of The Sociology of Emotions: Three Color Trilogy

Abstract


This research was made to analyze the role of emotions in Kieslowski's Cinema, based on the *Three Colors Trilogy*. Kieslowski said that "the common values of humanity are not religion, language, race or flag; the common values are pain, sorrow, joy, love," and he shapes his cinema on this philosophy. He doesn't focus on grand narratives, politics, and social structures in his films; he is a name that gives place to small and subjective worlds of the individuals. He is interested in the efforts of individuals to exist. "What I really care about is the individual existence of human," says Kieslowski. Sociology of emotions is also important in understanding the dynamics of human behavior and interaction processes in social organization. Emotions are not internal and subjective reactions free from social structure. Affective forms are learned in the process of socialization, and they function to carry cultural patterns to the future. Therefore, emotions cannot be handled independently of social values, morality and the ways of thinking. However, this finding does not mean that the social effects on emotions operate in a deterministic manner, ignoring the subjective will. Emotions are important on the way from the individual to the social and life is built on emotions. Kieslowski is a director who impressively reflected this awareness to his cinema. Within the scope of this study, which was designed with descriptive research method; the relationship between the search for meaning and the sociology of emotions in Kieslowski's cinema has been revealed and *Three Color Trilogy*, was analyzed with the Auteur Criticism Technique. As the result of the research, it has been seen that the cinema's of Kieslowski carries all the elements about emotions, cinematographic style and narrative structure, which enables the director to be defined as an auteur.

Key Words: Kieslowski's Cinema, Sociology of Emotions, Three-Color Trilogy, Auteur Criticism.


Atıf İçin / Please Cite As:

Mazlum, Ö. ve Eke, N. P. (2023). Duygular sosyolojisi bağlamında Kieslowski sineması: Üç Renk Üçlemesi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 8 (1), 55-77. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1250088>

¹ Doç. Dr. – Başkent üniversitesi, ozgemazlum@gmail.com

 ORCID: 0000-0003-2284-563X

² npinareke@baskent.edu.tr

 ORCID: 0000-0002-2412-947X

Giriş

20. yüzyılın önemli isimlerinden olan Senaryo Yazarı ve Sinema Yönetmeni Krzysztof Kieslowski, İkinci Dünya Savaşı sırasında, 1941 yılında Polonya'da doğmuş ve 1996 yılındaki ölümüne dek elliye yakın yapıma imzasını atmıştır. En etkin yılları 1969-1996 arasındadır. Kieslowski birçok prestijli ödülün sahibidir; Tarkovski ve Bergman gibi Avrupa sinemasının *auteur* yönetmenleri arasında kabul edilmektedir.

Doğu Avrupa ve Dünya sinemasına önemli isimler kazandırmış olan *Lodz Sinema Okulu*'nu bitirmiştir. Sinema kariyerine belgesellerle başlayan Kieslowski, zamanla gerçeğin yansıtılmasından ziyade metafiziksel ve hissedilen olgulara ilgi duymaya başlamıştır. Bir röportajında bu eksen kayması hakkında *"bazı şeylerin belgeseli olmaz, mesela aşkın belgeselini çekemezsiniz. Ben denedim beceremedim"* demiştir. Duyguları, şiirsel bir anlatımla filmlerine yansıtmanın yollarını aramıştır. *"Sinemanın dünyayı değiştirebileceğini sanmıyorum ancak dünyayı daha iyi anlamamıza yarayabilir. Dünyayı değiştirecek olan şey filmler değil, o filmleri izleyen insanlardır"* diyerek; aşk, sevgi, kıskançlık, hırs gibi, kendi deyimiyle, *"her insanı ilgilendiren metafizik konuları"* perdeye yansıtmıştır. Kieslowski yaşamın, ölümün, yargıların, aşkın ya da nefretin... Kısaca her insanın iç dünyasında farklı anlamlar bulan *olguların yönetmenidir*. Karakterlerinin iç dünyasını betimlediği filmlerinde, görsel anlatının imkânlarını sonuna kadar kullanır; *özenle seçilmiş kadrajlar, müzik, renk tercihleri, hikâyelerdeki küçük ama önemli detaylar*, izleyiciye duyguları geçirmek ve bu duygular üzerinde düşündürmek için dikkatle biçimlendirilir.

Kieslowski, sinemanın edebiyattan daha ilkel olsa da hikâye anlatmaya daha uygun bir araç olduğunu düşünmektedir. O'nun gözünde sinema, hikâyeler anlatmak için vardır ve bundan kaçmak mümkün değildir. Diğer taraftan izleyiciyi de ayrı bir önemle konumlandırır: *"Film seyircisiz olmaz. Ve izleyici en önemlisidir. İnsanlara dokunan bir hikâye anlatmak istiyorum çünkü dokunmak bana çok yakın"* (Miczka, 1997:9) demektedir. Sinnerbrink'e (2012) göre, filmlerin etkileyciliği ve duygusalılığı, izleyicinin duyarlılığı ile anlamlıdır ve duygusal arka plana bağlıdır. Ancak kendini tanıyan ve anlayabilen bireyler, sağlıklı bütünleşmeyi sağlayabilir ve diğerleriyle empati kurabilir. Kieslowski de anlatıcının önce kendi hayatının inanılır ve acımasız bir analizini yapması gerektiğini aksi takdirde hikâye anlatamayacağını söylemektedir. İnsan kendi yaşamını anlamlandıramıyorsa ne hikâyelerindeki karakterlerin ne de diğer insanların yaşamını anlayabilir. Bu yüzden hayatla ilgili hikâye anlatanların kendilerini ve kendi hayatlarını gerçek manada anlamaya ihtiyaçları vardır. O'na göre bazı şeyler, içgüdüsel olarak hissedilip kavranabilirse şayet olayların belli bir düzeni olduğu ve bu düzen ardındaki anlam da açığa çıkmaktadır.

Avrupa sinemasının Hollywood mantığından ayrıışan yapısı, hikâye anlatmada yönetmene bazı özgürlükler de tanımaktadır ve Kieslowski de bu özgürlük alanını son derece yaratıcı biçimde kullanmıştır. Örneğin *Mavi*'de kararın efektini klasik anlatıda görüldüğü gibi zamanın geçtiğini, sahnenin değiştiğini ifade etmek amacıyla kullanmak yerine; karakterin yaşadığı duygusal çöküntüyü anlatmak için kullanmaktadır. Bu, izleyici için bir belirsizlik olsa ve yorum farklarına yol açsa da anlamı ve etkiyi yaratmakta işlevseldir.

Sinemasal hikâye anlatımında önemli unsurlardan biri de sinematografik anlatıdır ve Kieslowski görüntü yönetiminde; kamera, ışık, görüş açısı, kurgu, dekor gibi öğeleri de ustalıkla kullanmaktadır. Hikâyelerinde görsel metaforlar ve sembollerden sıkça faydalanmıştır, bu son derece zor bir iştir. Adanır'ın (2012:49-50) altını çizdiği üzere;

Düşünceyle sinematografik dil yetisini çakıştırdığımızdaysa, sinemacı ya da yönetmenin işinin ne kadar güç olduğu ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak "mantıksal" harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandığıdaysa, filmsel öykü akıl mantıksal bir "gerçekliğe" sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacak, filmi ve öyküyü belki daha bir sevecektir.

Kieslowski, sinematografide gösterdiği ustalığı anlatı yapısındaki yalınlıkta da gösterir. Anlatım dilinin özgün ve benzersiz yapısı, izleyiciyi filme hızlıca çeker ve bırakmaz. Tematik

olarak, politikadan uzak, sıradan insanların gündelik deneyimlerine odaklı hikâyeleri, tıpkı bu araştırmaya konu olan *Üç Renk Üçlemesi*'nde olduğu gibi insanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışı kadar duyguları ve onlarla baş etme yollarını da beyazperdeye yansıtır.

Krzysztof Kieslowski için film çekmek, *insanların kendine olan yolculuğuna* eşlik etmek demektir. Kieslowski, filmlerinde izleyicisini detaylar, nesnelere ve imgelerle düşünmeye sevk eder. Filmleri, hayatın anlamını sorgular ve bireyi, yaşama bağlayan sebepleri önemser; *aşk, ölüm, yalnızlık, nefret, kaygı gibi duygulara* insanı tamamlayan, ideolojiler üstü bir değer atfeder. Duygular, Kieslowski sinemasının kurucu unsurudur. Kieslowski, insanların duygularıyla baş etme yollarından etkilenir ve bu yolları önemser, bu nedenle de duyguları sinema dili için bir rehber addeder. Araştırma bağlamında da Kieslowski sinemasının duygularla kurduğu bu ilişki ele alınmış ve *Üç Renk Üçlemesi* üzerinden detaylı olarak incelenmiştir.

Kuramsal Tartışma

1. Duygular ve Duygular Sosyolojisi

Kieslowski sinemasının ayırıcı niteliği olan *duygular* hakkında betimleyici bir tanım vermek esas olarak bir pozisyon seçmektir. Çünkü psikolojiden nörolojiye, tarihten sosyolojiye pek çok alan duygular üzerine düşünülmektedir. Duygulara ilişkin literatür incelendiğinde, uzunca bir zaman özellikle duyguların oluşumuna dair bir dışa kapalılık; bireyin zihni ve bedeniyle sınırlı bir uyarım ve tepki hali olarak ifade edilen bir içsel durum konu edilmiştir. Son derece özcü olan bu bakış açısı Batı'nın akli kutsayan modern felsefesinin de bir uzantısı olarak pek çok noktada tıkandıktan, duygulara dair daha ilişkişel bir yaklaşım gereği ortaya çıkmıştır.

Akademik duygulara mesafesi, yapısalcılık sonrası teori ve kuramların etkisiyle kırılmaya başlamış, hislerin ve duygulanım deneyiminin hakikate erişmede bir "yöntem" olarak kullanılabileceği fikri böylece yaygınlaşmıştır. Sosyolojik çalışmalarda da duyguların dikkate alınması benzer bir paradigma değişikliğiyle mümkün hale gelmiştir. 1970'li yıllardan itibaren duygular sosyolojisi ayrı bir alan olarak varlık göstermeye başlamıştır. *Theodore David Kemper, Thomas Scheff, Randal Collins, Susan Shott, Arlie Hochschild, Norman Denzin* gibi öncü isimlerin çalışmaları ile alan yazınının ilk örnekleri biçimlenmiştir. *Jack Barbalet, Mabel Berezin, Sara Ahmed, Robert Solomon, Lila Abu-Lughod, Zygmunt Bauman, Micheal Brady* gibi isimlerle ise alan sınırları genişletilmiştir. Makro sorunlardan mikro sorunlara yönelen bir dikkat, toplumsal anlamlandırmada duyguların önemini açığa sermiştir.

Bu bağlamda -Kieslowski sinemasının da ilişkilendirildiği- duygular sosyolojisi hakkında konuşmadan önce, "*duygu nedir?*" sorusuna yanıt arandığında; duygunun *affect* ve *feeling* olarak adlandırılan iki temel kavramla birlikte ele alındığı görülür. Massumi (1987)'nin altını çizdiği üzere, *affect/duygulanım, feeling/his* ve *emotion/duygu* arasında farklılıklar bulunmaktadır. Duygulanım bireysel olmayandır, his bireysel ve biyografiktir, duygu ise sosyaldır. Bir duygu bir hissin izdüşümü ve/ya görüntüsüdür. Hislerin aksine duyguların gösterilmesi hakiki ya da sahte olabilir. Duygulanım ise bilinç dışında yaşanan bir yoğunluk deneyimidir, soyuttur ve dilsel olarak tamamıyla tarif edilememektedir. Thoits (1989:318)'in Heise (1979)'dan aktardığı üzere hisler, duygulanımların yanı sıra (açlık, ağrı, yorgunluk gibi) fiziksel dürtü durumlarının deneyimlerini de içerebilir. Duygulanım; bir nesnenin, davranışın ya da fikrin (beğenme/beğenmeme gibi) olumlu ve/ya olumsuz değerlendirmelerini de ifade ettiğinden, yoğunluk ve eylemlilik boyutlarından ayrı düşünülebilecek bir kavram değildir. Dolayısıyla duygular, kültürel olarak tanımlanmış his ya da duygulanım türleri olarak görülebilir. Bu çerçevede sosyolojinin ilgi alanı olansa, sosyal bağlamda ortaya çıkan duygudur. Sosyologlar, insanların kültürü ve toplumsal yaşamı nasıl inşa ettiklerini incelediğinden; bu alanlarda etkileri ve yansımaları görülen duygular bir araştırma nesnesi olarak ön plana çıkmıştır.

Denzin (2009) duyguları, "*yaşanmış, yaşanıldığına inanılmış, yerleşik, bireyin bedensel deneyiminden geçici süre ile bilincine akan, bedenden geçerek ve beden canlı olduğu müddetçe hissedilebilen, bireyi sarsan ve onu tamamen yeni ve dönüşmüş bir gerçeklikle ilişkilendiren, duyusal deneyim sonucu inşa edilmiş bir dünyanın hakikati*" olarak tanımlamaktadır. Lawler ve Thye (1999)

ise duygular için, “bir tür ilişkisel özet; fizyolojik, nörolojik ve bilişsel öğelere sahip pozitif ya da negatif durum değerlendirmeleri” demektir.

Duygular bir kez uyarıldığında ya da bilişsel olarak açığa çıktığında bir daha stabil kalamamaktadır; duygu akışları ötekinin eylemleri, ilgili sosyal yapısal koşulları ve/ya kullandığı kültürel dil ve normatif kodlar ekseninde değişmektedir (Turner, 2009:342). Bu sebeple bir öznenin hissettiği duygular, hiçbir zaman çevrede üretilen varyasyonlara basit mekanik ya da fizyolojik yanıtlar olarak düşünülmemelidir. Brady'nin (2022:136-137) vurguladığı üzere, duyguların toplumsalla sıkı bir bağı vardır ve “belirli duygular temellerinde belirli bileşenlere sahip oldukları için yaptıkları türden şeyleri yapabilirler”. Örneğin Amerikan kültüründe mutluluk çokça arzulanan ve teşvik edilen bir duygudur. Bu sebeple Amerikalılar birbirlerini övmeye, iltifat etmeye, başarıları kupalarla ve madalyalarla desteklemeye karşı son derece duyarlıyken; eleştirel olmak konusunda çok çekingendir (Mesquita ve Walker, 2003:780). Görüldüğü üzere duyguların, taşıdıkları toplumsal yükler dolayısıyla eylemler üzerinde belirleyiciliği vardır. Diğer taraftan pek çok yaklaşımın altını çizdiği gibi öznenin duygusal deneyimi; bilinçli ya da bilinçsiz deneyimlenen eylem türü, eyleme atfedilen sebep, eylem sonucundaki beklentiler, öznenin mevcut eylem durumundaki aktif sosyal kimliği ve diğer kişi ya da gruplara karşı sergilediği performatif benlik sunumu gibi farklı faktörlere de bağlıdır (Bericat, 2016:493). Ve öznenin diğerlerine yönelik sergilediği duygusal bağlılıklar ile (arzular, tutumlar, değerler, ahlaki inançlar gibi) taahhütler, öznenin davranışının önemli bölümünü etkilemektedir (Thoits, 1989:317).

Ayrıca duygular hakkında konuşma biçimleri de zamanla değişmektedir; kültürel ve dilsel yapılar kelimenin yorumlanma biçimini dönüştürmektedir. Bu bağlamda *emotioning/duygulanım* ve *linguaging/dillendirme*; Şilili filozof ve biyolog Maturana tarafından insan düzeyindeki konuşmayı ve diyalogu üreten dinamiklere ilişkin süreçsel ve ilişkisel yapıları vurgulamak için uydurulmuş terimlerdir. Maturana'nın teorisi, insan yaşamı veya insanın duygulanma, dillendirme, konuşma, bilme ve muhakeme etme eylemleri üzerinde etkiler yaratan; son derece yaygın, dinamik ve biyolojik bir sürece işaret etmektedir (Magiolino ve Smolka, 2013:97-99). Dolayısıyla insan duygularının ve onların ele alınma biçimlerinin bu karmaşıklığı; duyguların dönüştürme, ardışık duygusal yapılar ile herhangi bir duygulanımsal duruma ilişkin çoklu kompozisyonlar oluşturabilme kapasitesi bağlamında, duygusal deneyim ve ifade arasındaki diyalektiğin kaçınılmaz bir sonucudur. Bu nedenle *duygusal deneyim (emotional experience/feelings)* ile *duygusal ifade (emotional expressions)* arasında mutlak bir ayırım şarttır. İçsel deneyimle dışsal ifade yer yer çatışıp problemlile hale gelebilse de dışsal tezahürlerin sosyal iletişimi sağlama işlevi dikkate değerdir (Bericat, 2016:494). Herhangi bir kültürde gözlenen yaygın iletişim biçiminin genel kabule uygun pratikleri uyarınca, bazı duyguların ifadesi konusunda teşvik gözlenirken; bazı diğer duyguların ise dile getirilmesi yazılı olmayan yasaklar kapsamındadır. Tüm duygusal deneyimler kamuya açıktır ancak tüm duygusal ifadeler kamusal alanda eşit biçimde dillendirilebilir değildir. Hangi duyguların konuşulabilir hangilerinin ise sessizlikle üzeri örtülebilir olduğu yaş, cinsiyet, sınıf, gelir durumu gibi demografik etmenlere bağlı olduğu kadar sosyal çevre, ideolojik yapı, kültürel doku gibi bireyin kontrol alanını aşan etkileşimsel faktörlere de bağlıdır. Ayrıca aynı toplum içinde dahi duygusal deneyimin duygusal ifade halini aldığı kabul görüp görmeyeceği; zamana, güç dengelerinin dağılımına ve egemen paradigmalara göre değişebilir bir niteliktir.

Bu çerçevede, duyguların sosyal yaşamı düzenleme işlevi de vardır ve bu işlev çoğunlukla duygusal ifadeler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Ortaya konulan duygusal ifadeler, bu ifadelere maruz kalan ötekinin olası duyguları, tutumları, ilişkisel yönelimleri ve davranışsal niyetleri hakkında öngörü/bilgi sağlayarak; toplumsal olgu ve olayları bir düzene bağlamakta ve kestirilebilir kılmaktadır (Van Kleef, 2009:184). Bu durum göz önünde bulundurularak sosyolojiye dönülürse, disiplinin iki nedenden ötürü duygulara eğilmek mecburiyetinde kaldığı görülecektir. Bericat'ın (2016:495) da vurguladığı gibi sosyoloji her şeyden önce, sosyal görüngüleri açıklama çabasıdır ve duygular da birer sosyal görüngüdür. Ayrıca sosyal davranışın temellerini açıklamak için de duygulara bakmak şarttır. Çünkü duygular ancak sosyal ilişkiler bağlamında anlam kazanmaktadır. Yalnızlık, kıskançlık, nefret, korku, utanç, gurur, dehşet, kızgınlık, keder, nostalji, güven, üzüntü, tatmin, sevinç, öfke, mutluluk, hayal kırıklığı ve

sayısız başka duygu... Sosyal ilişkiler ve etkileşimler içinde şekillenmiş geniş bir spektrumda, bireyin bilinç düzeyinde ifadesini bulan belirli sosyal durumlarda, ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bir duyguyu anlamak, onu üreten durumu ve toplumsal bağlamı anlamak demektir. Bu yüzden duygular sosyolojisi, duyguların sosyal doğası kadar; duygusal iklim neticesinde ortaya çıkan toplumsal gerçekliği de inceleme nesnesi olarak ele almaktadır.

Toplumsal gerçeklik, beden *buradalığı* ve mevcudiyetin *şimdiliği* etrafında düzenlemiştir. Ne var ki yalnızca bu bireysel varoluşa bağlı değildir; burada ve şimdi olmayan görüngülerce de etkilenir. Şöyle ki; toplumsal gerçeklik, uzamsal-mekânsal ve zamansal olarak farklı yakınlık ve uzaklık derecelerinde deneyimlenir (Berger ve Luckmann, 2008:37). Bu yakınlık ve uzaklık benzer olgu ve olaylar karşısında bireylerin farklı duygular üretmesinde de temel sebeptir. Söz gelimi, *Mavi* de görülene benzer biçimde, kendi çocuğunu kaybetmiş bir annenin henüz yarısı tazeyken hissettiği matem ve acı ile araya zaman girdiğinde hissettikleri bir değildir; tıpkı böyle bir olayı haberlerden öğrenen başka bir annenin, duydukları karşısında hissettiklerinin aynı olamayacağı gibi. Dolayısıyla duyguların açığa çıkmasında pek çok unsur bir arada iş görmektedir.

Bu noktada Kemper (1978:32-33), temel duyguların *güç* ve *statü* tabanlı iki ana sosyal etkileşim sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır. Örneğin korku, bir özne kendi gücünden daha büyük bir güçle karşılaştığında beliren duygudur. Öfke, öznenin hak edilmiş statüsünden ya da itibarından mahrum bırakıldığını düşündüğü zaman görünürlük kazanır. Depresyon, öznenin kayıplarında temellense de statü yitiminde açığa çıkar. Memnuniyet ise tehditkâr olmayan güç etkileşimlerine ya da arzulanan/umulan çıktılara dayanır. Görüldüğü üzere, sayısız duygudan her birinin hem anlamı hem de anlaşılması; öznelere geniş duygusal evrenini biçimlendiren belirli ilişki örüntülerle ya da başka bir ifade ile bu evrenin spesifik toplumsal doğasıyla yakından bağlantılıdır. Bu yönüyle duygular, özneyi motive etmek noktasında da ciddi bir işlev taşımaktadır. Pek çok sosyolog, duyguların davranışları doğurduğunu varsaymaktadır ve belirli duygu türleri sosyal kontrolle ilişkilendirilmektedir. Özellikle duygu yansımalarının özdenetimi teşvik ettiğine inanılmaktadır. Birey, diğerlerinin kendi düşünce veya davranışlarına verdiği hayali tepkilere bağlı olarak gurur ya da utanç gibi duygular geliştirmekte ve bu duygulara bağlı olarak da, gururu korumak ya da utançtan kaçınmak için normalize edilen davranışları sergilemektedir (Thoits, 1989:328). Henricks (2012:99)'in de altını çizdiği gibi bu açıdan bakıldığında, normların ya da ahlaki ilkelerin sıklıkla ve aynı zamanda güçlü duygular olduğu söylenebilir. Yani ahlak, boş zamanlarımızda üzerine düşünmekte özgür olduğumuz basit ve yavan fikirlerden ibaret değildir; daha ziyade, bizi harekete geçiren hatta harekete geçmeye zorlayan taahhüt niteliğindedir.

Duyguların bu toplumsal ve yaşamsal fonksiyonları, doğalarının ayrılmaz bir parçasıdır. Duygular, içinde yeşerdikleri ortama dair taşıdıkları bilgilerle, bu ortamı paylaşan ötekilerce de deneyimlenebilir. Duyguların içinde saklı bilgiler, beden duyguları yansıtan bir ayna gibi iş görmesi nedeniyle, başkalarına aktarılabilir ve paylaşılabilir. Ötekine yansıttığımız duyguların algılanması, ötekini de benzer bir duygu durumu içine çekme gücüne sahiptir. Dolayısıyla birey ve öteki ve/ya daha geniş çerçevede sosyal yapı etkileşimi, bireyin etkileşim dolayımındaki duygularının kalıcı biçimde sosyal bağlama gömülü hale gelmesinin de müsebbibidir (Parkinson ve Manstead, 1993:315). Ve ilke olarak sosyal bağlamın yaptırım gücü de, zora dayalı edimlerden değil; duyguları şekillendirmek ve hakikati tanımlamak vasıtasıyla diğerleriyle işbirliğine gitme arzusunun ortaya çıkarma yeteneğinden gelmektedir.

İstisnasız tüm sosyal görüngülerde duygular mevcuttur ve temel bir rol oynamaktadır. Duygular, terörist eylemler ya da spor müsabakaları gibi yoğun tutkuların merkezi bir yer işgal ettiği alanlardan; aile ya da arkadaş çevresi gibi birincil, minör ve yakın ilişkilerin hâkim olduğu alanlara dek tüm kolektif görüngülere içkindir. Sosyalizasyonun *iletimsel* ve *etkileşimsel* boyutu sebebiyle, toplumsal gerçeklik *kültürle*, *iletişimle* ve *bilinçle* ilintili olduğu kadar *yapılarla*, *eylemlerle* ve *erkele* de ilintilidir. Duyguların, tüm sosyal görüngülerin kurucu unsuru olmasının nedeni de budur (Bericat, 2016:496). Dolayısıyla duygular hem bireyi ve yaşamını biçimlendiren hem de bireyler tarafından içeriği ve anlamı dönüştürülebilir dinamik ve canlı birer organizmadır.

Bu çerçeveden bakıldığında duyguları, hissedilen şeylerden ya da insanları karakterize eden durumlardan ve duygusal duyarlılıklardan çok daha fazlası olarak kavramak mümkündür. Duygular bir halkın, sınıfın ya da ırkın kendisini ve çağını deneyimleme yollarından biridir. Bu deneyim kültür tarafından şekillendirilir ve her fikir, gaye ve eser deneyimin inşasına katkıda bulunur (McCarthy, 1989:58).

Kieslowski sinemasında da anlatı yapısını ve sanat anlayışını belirleyen temel çerçevenin yukarıdaki teorik alt yapı ile uyduğu görülmektedir. Kieslowski için duygular, *dünyanın hakikatine ulaşmada kilit rol oynayan birer anahtar* niteliği taşıdığından dünya değiştirilecek değil, ancak tarif edilecek ve belki biraz da anlaşılabilir bir yerdir. Kieslowski, bu bakış açısı ile kamerasını duygulara doğrultmaktadır.

Kendine özgü anlatımı, sinematografik üslubu ve insan yaşamına yönelttiği bu duygu odaklı yalın bakışı ile Kieslowski, dünya sinemasına çok önemli başarılar kazandırmış auteur bir yönetmendir. Bu araştırmada, sinemanın şairi olarak anılan Kieslowski'nin onu auteur yapan sinematografik üslubu ve anlatı yapısı, duygular sosyolojisi bağlamında ele alınmaktadır. Yönetmenin filmografisi dikkate alındığında, 1993-1994 yapımı *Üç Renk Üçlemesi*'nin ayrı bir öneme sahip olduğu görülecektir. Bu sebeple çalışma kapsamında da Kieslowski sinemasını temsilen üçlemenin üç filmi, *Mavi*, *Kırmızı* ve *Beyaz* özelinde yönetmenin duygulara bakışı incelenmiştir. Kieslowski'nin duygularla ilişkisini ve sinema dilini, onu hiç izlememiş olanlar için bile bütüncül çerçevede anlaşılır kılabilmek amacıyla analiz için auter eleştiri yöntemi seçilmiştir. Auteursist eleştiri, filmleri yönetmenin duygu ve düşüncelerinden beslenen ve bireysel duruşu ile ilişkili olarak inceleyen bir yöntem olduğundan; duygular sosyolojisi bağlamında Kieslowski sinemasının detaylarına yönelirken işlevsel olacağı düşünülmektedir.

2. Auteur Eleştiri

"Auteur", kökleri Latince'de *yazar* anlamına gelen "auctor"a uzanan, Fransızca bir kelimedir. Yaygın kullanımda alanında ilk olma özelliği sergileyen ve kendine has üslubu ile benzerlerinden ayrılan *yaratıcı yazar* niteliği taşıyan bireyleri ifade etmektedir. Türkçede *otör* de denilen auteur, edebiyattan sinemaya devşirilmiş bir kelimedir. Klasik sinemadaki belgeleme ve var olanı yansıtmaya anlayışının dışına çıkarak; tamamı yönetmenin yaratıcılığına, iç dünyasına ve bu dünyanın sınırlarına dayanan yapımlarla betimlenebilecek yeni bir tür sanat anlayışını temsil etmek için kullanılmaktadır. Auteur dünyayı kalıpların dışında özgün biçimde yorumlayan insan anlamı da taşımaktadır. Bu bağlamda sinemada auteur kavramına ve bu kavramla ilişkili ortaya atılan *auteur kurama* bakılacak olursa, Fransız Sineması'nda *Yeni Dalga* akımının da kurucularından olan yönetmen, oyuncu ve senarist *François Roland Truffaut* ismiyle karşılaşılacaktır. Truffaut'ın 1954'te kaleme aldığı *A Certain Tendency in French Cinema*³ adlı makalesi, kavramı sinema dünyasına taşıyan ilk adımdır. Truffaut bu makalesi ile filmlerin, yönetmenin şahsi duygu ve düşüncelerini ifade etmek için ideal bir araç olduğu savını dile getirmiş ve *"iyi ya da kötü film yoktur, yalnızca iyi ve kötü yönetmenler vardır"* tespitinde bulunmuştur.

Yine aynı makalede yer alan bir diğer dikkate değer görüş ise şudur; Truffaut'a göre yönetmenler, çektikleri filmlerde gerçekliğin yalnızca mekanik olarak yeniden üretilmesiyle ilgilenmek yerine görsel bir şölene çevirdikleri senaryodan ve diyaloglardan da sorumlu olmak istemektedirler. Burada dikkat edilmesi gereken auteur bir yönetmenin ekrana yansıttığı hikâyeleri nasıl icat ettiği ve son kertede, mizansen üzerindeki kontrol ile film ve seyircisi arasındaki yoğun ekran-dışı bağlantının "buradalığını" ve "metinselliğini" nasıl sağladığı meselesidir. Metinsellikten kasıt, yalnızca yazılı sözcükler değildir, yönetmenin göstermeyi amaçladığı ve izleyicinin deneyimlediği diyaloglar, toplumsal pratikler ve tüm diğer fiziksel ve sembolik yaratımlar/eserler de metne dâhildir (Wood ve Brown, 2012:134). Dolayısıyla fark edileceği üzere, auteur bir yönetmen çektiği filmlerdeki anlamı aslında izleyicisi ile inşa etmektedir; anlam, yönetmenin tekelindeki bir şey değildir. Bu yönüyle de filmler, tıpkı romanlar ya da diğer edebi türler gibi tekrar tekrar okunabilir çok katmanlı yapılar halinde algılanmaya

³ Makalenin tamamı için linke bakılabilir: <https://learning.hccs.edu/faculty/selena.anderson/engl2342/readings/a-certain-tendency-in-french-film-by-francois-truffaut/view>

başlanmıştır ve aynı filmde ne kadar çok anlam türetilbiliyorsa, yönetmen de o oranda auteur olmaya yaklaşmaktadır.

Bu sebeple Schepelern (2004:104) tarafından vurgulandığı üzere, Truffaut'ın genel çerçevesini çizdiği auteur kuramının bakış açısıyla; bir filmi yapmak için gerekli ticari araçlar da, pekâlâ bir yazarın kalemini ya da bir ressamın fırçasını kullanarak kendi kişisel yorumuyla sanatını icra ettiği gibi kullanılabilir. Dolayısıyla sanatsal yaratımda birey faktörü yegâne referans noktası olabilir ve yönetmen, bir filmde diğerine uzanan bu referans noktasıyla, eş deyişle kendi içine dönerek, kendi sesini bulabilir.

Auteurist yaklaşımın Amerikan Sineması dâhilindeki önemli temsilcilerinden Andrew Sarris, bir yönetmenin auteur kimliğine sahip olup olmadığını değerlendirmede üç ölçütün temel alınabileceğini belirtmektedir. “*Bunlardan ilki, bir değer ölçütü olarak bir yönetmenin teknik ustalığıdır. (...) İkincisi, bir değer ölçütü olarak yönetmenin ayırt edilebilen kişiliğidir. Bir grup film arasında, bir yönetmen kendi imzası yerine geçecek, tekrarlanan belirli üslup özellikleri sergilemelidir. (...) Üçüncüsü ise, içsel anlamla ilgilidir. (...) Sarris, içsel anlama “ruhun canlılığı” demeyi önerir.*” (Özden, 2004:136-137). Bu bağlamda auteur kuram için auteur yönetmen; sinema sanatının yaratıcı ilişkilerini vurgulayabilen ve yapıttan ziyade yapıttın üreticisi olarak kendisini ön plana çıkarabilir. Çünkü bu kuramın temsilcileri sinemayı 7. *Sanat* olarak kavramakta ve bu sanatın üreticisi niteliğinde olan yönetmeni de *sanatçı* kimliğiyle değerlendirmektedir (akt., Gökmen, 2018).

Andrew Sarris, auteur yönetmen dediği isimleri de kendi içinde üçlü bir ayrımla ele almaktadır; *Pantheon* yönetmenler (teknik sorunları kişisel bir vizyonla aşmış ve yeteneklerini tam olarak ifade etmeleri için uygun koşullarla işbirlikçileri bulacak kadar şanslı olmuş Charles Chaplin, Alfred Hitchcock gibi kişilerdir), *Far-Side-of-Paradise* yönetmenler (kişisel vizyonlarındaki bir parçalanma ya da yıkıcı kariyer sorunları nedeniyle *Pantheon*'dan geri kalmış olan Otto Preminger, Douglas Sirk gibi kişilerdir) ve *Less than Meets the Eye* yönetmenler (derin erdemleri genellikle sinir bozucu mizaçlarıyla gizlendiğinden ancak “ciddiyet ve zarafet” içinde açığa çıkan ve zor üsluplara sahip, tanınmayan isimler olan Elia Kazan, Fred Zinnemann gibi kişilerdir) (Hicks ve Petrova, 2006:185-186). Dolayısıyla auteur olarak anılan her yönetmen aynı seviyede değildir ve farklı nitelikleri bağlamında isimleri gündeme gelmektedir.

Bernard Dick (1998:167-175) ise *Anatomy of Film* adlı kitabında başka kriterlere dikkat çekmektedir. O'na göre bir yönetmenin auteur olarak anılabilmesi için ışıkçısından bestecisine, oyuncularından makyaj sanatçılarına benzer bir ekip yapısını tüm yapımlarında koruması, filmlerinin senaristliğini bizzat üstlenmesi, benzer tematik meseleleri belirli bir ideolojik perspektifte periyodik olarak ele alması ve diğer yapımlarıyla yeni yapımları arasında atıfsal bir bağ kurması gerekmektedir. Kısaca yönetmenin auteur sayılabilmesi için *tanınabilir* olması istenmektedir.

Auteur kurama günümüzdeki yapısalcı anlayışı kazandıran isim ise Geoffrey Nowell-Smith'tir. O'na göre, bir eserin tanımlayıcı nitelikleri ilk bakışta seçilemeyebilir. Bu yüzden *auteur eleştiri*, yüzeyleri kazımalı ve altta yatan anlaşılması güç motifleri su yüzüne çıkarmalıdır. Bu motifler ve onların bir araya geliş biçimleri yapıtta özgün olan şeyin nüvesidir (Wollen, 2004:41).

Auteurist film eleştirisi (la politique des auteurs), İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız eleştirmen ve kuramcı Andre Bazin ekolünden gelen bir eleştirmen kuşağı tarafından ortaya atılmış bir yaklaşımın adıdır. Bu yaklaşımda amaç, filmin yaratılmasında üslubu ve sorumluluğu açısından en büyük payı alan ve eser sahibi olarak adı filmle birlikte anılan “yönetmen”i teşhis etmektir. Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, dünyayı vizörden görüş açısını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, ışık sahne kullanımı ya da senaryo gibi içerik ve biçim bağlamında ortaya koyduğu üslup özelliklerini ve sinemasal anlatı dilinin tüm yapıtlarında gözlenebilen niteliklerini bir ilişki içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Özellikle Fransız ve Amerikan sineması bağlamında tercih edilen bir yaklaşımdır (Hess, 1973:51).

Auteur yönetmenler, tıpkı bir yazar gibi eserlerinde imzaları olmasa dahi tanınabilecek ölçüde filmlerini ayırt edilebilir kılmış sanatçılardır. Auteurist eleştiri, filmleri yönetmenin duygu

ve düşüncelerinden beslenen bireysel duruşu ile ilişkisi içinde incelediğinden, her eleştiride yalnızca bir isme ait olan filmler ele alınmaktadır. Auteurist eleştirinin temel hedefi, sanatsal değeri yüksek kabul edilen belirli bir yönetmenin filmlerinde ortaklaşan ve hemen her filmde tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin öznel ilgi alanlarını da oluşturan meşguliyetlerini çözümlenektir. (Özden, 2004:126-128).

Auteur yönetmenlerin elinden çıkan filmler, hemen her zaman sanatsal niteliği çok yüksek yapımlardır ve çoklu anlamlar içerebilir, çok katmanlı olabilir ayrıca sınırlı birkaç perspektiften çözümlenebilmenin aksine, seyreden birey sayısı kadar çeşitlikte açıklanabilir. Dolayısıyla “*bilinçaltında yoğunlaşmış düşüncelerin, düste simgesel (metaforik) bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında benzerlik olduğu kesindir. Bir başka açıdan filmdeki görüntüler yazılı anlatımın yoğunlaşmış “sembolik biçimleri” olarak da algılanabilir*” (Adanır, 2012:63).

Bu çerçevede iki ana *auteur eleştiri* okulundan söz edilebilir; çünkü auteurist eleştiri, organik biçimde geliştiğinden yöntembilim açısından tek sesli bir yapı arz etmemektedir. Genel olarak auteurist yöntembilim, iki temel tutum ekseninde ilerler. Bunlardan ilki, auteur kabul edilen bir yönetmene ait filmlerin tematik bütünlük, tekrarlayan motifler ve içsel anlamlar gibi yönlerden içerik eleştirisi yapılarak incelenmesidir. İkincisi ise biçimsel yapı ve mise en scene (sahneleme) yönünden daha şekilsel, teknik bir incelemedir.⁴ Ancak kimi durumlarda bu iki farklı odak sonucunda keskin ayrımlara gitmek de mümkün değildir. Sözelimi hala Raoul Walsh ya da William Wyler gibi bazı yönetmenlerin *auteur* mu yoksa *metteur en scene*/sahneleme ustası mı olduğu tartışmalıdır (Wollen, 2004:40). Andre Bazin (2004)’e göre; bir yönetmenin auteur mertebesine erişmesinde ve yapıtlarının şekillenmesinde, yönetmenin kişisel tarihi kadar kolektif tarihin, politikanın, toplumsal ve kültürel yapıların da etkisi vardır ve bu etki perdede görünenin çok daha fazlasını yaratmaktadır.

Sarris (1990)’in yorumuyla “*Kieslowski (de) yaratıcı ve kendine özgü bir yönetmen; bir auteur. yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olması onun sinema dilini tanımlar. Filmlerinin bütünündeki ortak özellikler o yönetmenin kişisel stildir. Auteur filmine hâkimdir, filme hâkimiyet ona stiline de kazandırır. Filmin üslubu, dünya görüşü kişiliği, filmde aktardığı anlamlar, sürdürülebilir kişisel stil yönetmenin imzası olur. İçsel anlam, büyük yönetmenlere has bir özelliktir*”.

Auteur eleştiri kapsamında Kieslowski ve sinema anlayışı incelenecek olursa, buraya kadar aktarılan bilgiler ışığında, öncelikle bakılması gereken yönetmenin biyografisidir. Çünkü daha önce de altı çizildiği gibi yönetmenin kişisel tarihi toplumsalla iç içedir ve toplumsal olan, duygular kadar yönetmenin sanatı üzerinde de söz sahibidir.

3. Kieslowski ve Sinema Anlayışı

3.1. Kieslowski’nin Biyografisi

1941 yılında Polonya’nın başkenti Varşova’da doğan Kieslowski, savaş çocuğudur. Ülkesi 1939’dan beri Alman Nazi orduların işgali altındadır ve bu işgal II. Dünya Savaşı’nın da başlangıcıdır. Kieslowski’nin yaralarla ve bu yaraların ardındaki *duygularla* tanışıklığı çok erken yaşlarda başlamıştır. İnşaat mühendisi bir baba ile memurluk yapan bir annenin oğlu olan yönetmen, babasının tüberküloz hastalığına şifa aramak amacıyla ailesi ile Polonya’nın pek çok şehrini dolaşmış; çoğunlukla da kırsalda yaşamıştır. Doktorlar, hastalığa yakalanma riskinin Kieslowski için de yüksek olduğunu düşündüklerinden, çocukluğu sokaklardan ziyade ev içinde ve kitaplarla meşgul olarak geçmiştir. Kendisini en çok etkileyen yazarlar arasında *Fyodor Dostoyevski*’yi ve *Albert Camus*’u saymaktadır; varoluşçu felsefeye merakı çocukluk yıllarına dayanır. Bu kadar çok yer değiştirmek, farklı insanlarla karşılaşmasını ve farklı hayatlara tanıklık etmesini de sağlamıştır. Bir röportajında toplumu için “*Polonya; hayatları zor, acı çeken insanlarla dolu bir ülke. Gerçek problemler o kadar çok ki hayali olanları kimse aramıyor*” demiştir.

1957 yılında tekrar Varşova’ya taşınan ve buradaki *Tiyatro Teknisyenleri Lisesi*’nden mezun olan Kieslowski; Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi ve Roman Polanski gibi ünlü yönetmenlerin de

⁴ Çalışma bağlamında da daha ziyade içerik eleştirisi yapılmıştır.

yetiştığı *Lodz Sinema Okulu*'nda okumuştur. Okul, yalnızca bir sinema okulu değildir; Polonya'nın siyaset ve düşünce tarihine de yön veren yönetmen ve entelektüellerin yetiştiği önemli bir kurumdur. Bu okuldan mezun olan dünya sinemasının sayılı yönetmenleri, aynı zamanda halklarının bilinçlenmesinde önemli görevler üstlenen aydın kişilerdir.

Kieslowski de kariyerine, henüz bu okuldan mezun olmadan önce, Polonya televizyonu için yaptığı *Zdjęcie/Fotoğraf* (1968) da dâhil olmak üzere belgeseller çekerek başlamıştır. İlk önemli filmi *Murarz/Duvarcı* (1973) ise siyasete olan inancını yitiren ve eski mesleği olan duvarcılığa dönen bir siyasi aktivistin öyküsüdür. 1970'lerde Polonya sağlık sistemindeki sorunları ortaya çıkarmak için gizli bir kamera kullandığı *Szpital/Hastane* (1976) gibi çoğu televizyon için olan birçok önemli belgesel yapmıştır. Kısa belgeseli olan *Z punktu widzenia nocnego portiera/Bir Gece Bekçisinin Bakış Açısından* (1979) ise totaliter dünya görüşüne sahip bir bekçiye konu almaktadır. Polonya'daki sosyal, ekonomik ve politik gerçekleri su yüzüne çıkaran pek çok belgeseli bulunmaktadır ancak bunlar, film eleştirmeni Tadeusz Sobolewskibu'nun altını çizdiği üzere, "sistemle savaşıyor" işler değildir; aksine filmlerine konu olan kahramanların sistem içinde "var olma savaşı"nın belgeleridir. "Karakterlerin kendi kişisel problemlerini öne çıkartırken; günlük hayatın tüm sosyal sorunları ve zorluklarını her zaman arka planda bir yerde bıraktım" demektedir.

Kieslowski'nin yaratıcılığı, onun kişiselliği ile vücut bulmuştur; çünkü ardında bıraktığı tüm eserler bu kişisel sürekliliğin izini takip ederek doğmuştur (Akgün, 2017:76). Savaş sonrası yılların komünist iktidarı boyunca, diğer çoğu Polonyalı yurttaşı gibi Kieslowski de yurtdışına seyahat edememiştir ancak bir film yapımcısı olarak belgesel filmleri için neredeyse tüm Polonya'yı bu dönemde dolaşmıştır. Komünist yönetimin sansürleri sebebiyle her ne kadar çalışmaları kısıtlanırsa da belgesellerinde gerçek Polonya'yı anlatmaktan hiç vazgeçmemiştir ve bu ısrarını, metaforlar ve imalar üzerinden bir şiirmişçesine yazdığı hakikat tasvirleri ile hayata geçirmiştir. O'nun hakikati anlatmaya dair bu çabası, yapımlarının felsefeye yakın bir yerde değerlendirilmesini sağlamıştır. İleride yapacağı kurmaca filmlerde de düş ile gerçeğin iç içe geçtiği, derinlerde hep bir felsefi sorunun irdelendiği, detaycı, imgesel ve yer yer de simgesel anlatım özellikleri göstermiş; izleyicisine daima tatmin edici bir deneyim sunmuştur. O'nun perdeye yansıttığı hayatlar kelimenin tam manasıyla son derece yalındır; politikadan, alışverişlerden, geleneklerden ve diğer belirleyici etkenlerden uzak bir anlatı yapısı içinde, bireyi odağına almaktadır. Böylece, O'nun filmlerini izleyen herkes, kendinden ve/ya kendi yaşam öyküsünden bir parçayı kolayca yakalamaktadır. Kendi ifadesiyle;

Filmlerimin konusu ne olursa olsun, ben seyircilerde kendiminkine benzer duygular (bir otobüs durağında ağlayan bir adam gördüğümde, boşu boşuna insanlara yaklaşmaya çabalayanları gözlemlediğimde, bir insanın ucuz bir restoranın artıklarıyla beslendiğine tanık olduğumda, bir kadının elinde oluşan lekeleri görüp, o kadının da acı biçimde onların farkında olduğunu anladığımda, insanın yüzünde gözle görülür yaralar açan dehşetengiz ve telafisi imkânsız adaletsizliklerle karşılaştığımda üstüme çöken fiziksel çaresizlik ve keder gibi duygular) uyandırmanın bir yolunu bulma peşindeyim. İşte bu acıları seyircilerime ulaştırmak, eserlerime sızmaya başladığını düşündüğüm bu fiziksel ıstırapları seyrettirmek istiyorum. O yüzden burada, bir yol arayışı içinde emek harcıyorum. Mutlaka daha mutlu olmaları gerekmeyen bir avuç insanın dışında, şu anda hepimiz aynı noktadayız (Kieslowski, 1981:51).

3.2. Kieslowski Sinemasının Genel Yapısı

Kieslowski sinemasında Polonyalı kökenlerinin izi büyüktür. Kieslowski sinemasının içinde yer aldığı ve *Lodz Sinema Okulu*'nun da bir temsilcisi olduğu Polonya sineması, II. Dünya Savaşı'nın yıkıntıları arasında yeşeren ve her türlü baskıya rağmen kendi sinema anlayışını oluşturmayı başaran yaratıcı bir sinemadır.

Polonya sinemasında 1976-1981 yılları, *Ahlaki Kaygı Sineması* denilen akımın hâkim olduğu zamanlardır. Bu akım uyarınca filmlerde, politik eleştiriden ve büyük anlatılardan uzak bir yapı kurulmakta; esas olarak insanların psikolojik dünyaları ve gündelik hayatları merceğe alınmaktadır. Kieslowski, *Personnel* filmiyle akımın ilk örneğini vermiş isimdir. Tıpkı bu filmde olduğu gibi, daha sonra yaptığı hemen tüm işlerde de öncü olma niteliğini koruyan Kieslowski, zamanının ötesinde bir yönetmendir. 1996 yılındaki, henüz 54 yaşındayken geçirdiği bir kalp krizi

sonucu gelen, ani ölümüne dek sayısız filme imzasını atmış ve bunların neredeyse tamamında sergilediği benzersiz tarzıyla, Avrupa ve Dünya Sinemasına damgasını vurmuştur.

Sinema hayatı belgesellerle başlayan Kieslowski'nin üslubunda, belgesel yönetmenliğinin kayda değer etkisi gözlenir. Miczka (1997:5); *"Uzun metrajlı filmler çekerken Kieslowski, Polonya gerçekliğini gözlemlemeye dayalı belgesel tekniğine sadık kaldı. Bir bireyin hayatını, duygusal olarak birleşmiş bir çifti veya küçük bir gruptan olanları referans aldı"* demektedir.

Kieslowski sineması; öznenin, her şeyden çok *"insan"* olduğu düşüncesine dair bir hakikatle temellenir. Bir röportajında: *"Ben insanın dışındaki her şeyi elemeye çalışıyorum, tabii bu da beni insanın metafiziğine yaklaştırıyor"* demiştir (Atam, 1994:32). Çağdaşı pek çok sanatçı böyle bir konuya değinmemişken; Kieslowski, en önemli sorun olarak gördüğü *insanlık meselesini* keşfetmiştir. Çağdaşları, Polonya'nın dramına, halkın çektiği acılara, zorlu ekonomik koşullara ve benzer konulara odaklanırken; Kieslowski çok daha derinlere inerek, insanın *içini* perdeye yansıtmıştır. O'nunki duygular üzerine kurulan ve duygular dikkate alınmaksızın açıklanamayan bir sinema anlayışıdır.

Kieslowski'nin filmleri bir tür şiir gibidir. *Sinemanın şairi* ya da *içsel hayatların sinemacısı* olarak da anılan Kieslowski; filmlerinde özgürlük, aşk, ahlâk, adalet, sevgi gibi duygu temelli kimi kavramları incelemiştir. Sineması; hikâyeyi gerçek-imge-simge düzlemlerinde ele alan bir yapı arz etmektedir. Her hikâyesinde bir görünen; bir de psikanalizdeki gibi dibe gömülen, bastırılan, metaforlarla ve metonimlerle kendini dışa vuran örtük ancak çok sahici bir taraf vardır. Adanır'ın (2012:77) da altını çizdiği gibi sinema, bir düş ve duygu üretim aracıdır ve Kieslowski, bu aracı maharetle kullanmaktadır.

Filmlerinde büyük sorular sorabilen; tartıştığı kavramlar, karakterlerinin içine düştüğü durumlar ve yaptığı seçimler ile izleyiciye kendi iç dünyasını da sorgulatan ve izleyicinin yüzleşmekte zorlandığı duygularla uzlaşması için cesaret aşılayan bir yönetmendir. O'nun filmleri, Latek ve Loiselle (1989:85)'in vurguladığı gibi;

Yargılayıcı olmadan ahlaki sorunları ele almaktadır. Kieslowski'nin film yapmaktaki amacı cevaplar vermek değil, sorular sormaktır. ... İnsanlar gerçekliğe bakmayı, hayatı olduğu gibi görmeyi hep reddetmişlerdir. İşler tam da böyle demeye çok az insan cesaret eder, çünkü gerçek karanlıktır ve hiç kimse bunun söylendiğini duymak istemez.

Kieslowski, hakikati cesaretle ve özenle irdelemiştir. O, *idealar dünyasının yönetmenidir*. Miczka (1997:6-7)'ya göre kurgusal hikâyeler sunmak, karakterlerinin yalnızca ideolojiyle lekelenmiş dünyadan değil, aynı zamanda insan doğasından da kaynaklanan psikolojik karmaşıklıklarına konsantre olmasını mümkün kılmıştır. Dünyanın film yoluyla tam olarak temsil edilmesinin imkânsızlığını vurguladığı filmlerinde, insanın bilişsel yeteneklerinden duyduğu şüpheyi giderek daha sık kullandığı sembollerle göstermiştir.

Krzysztof Kieslowski, kariyerinin yapıtaşı sayılan belgesel yıllarından, televizyon için çektiği 10 bölümlük orta metraj filmler olan *Dekalog*'lara ve sinemasının doruğu sayılan *Üç Renk Üçlemesi*'ne değin tüm yapımlarında eşsiz şiirsel üslubunu ve özgün bakış açısını korumuştur. Filmlerinde seyircisini şiirsel üslubuyla sarmalayarak senaryonun içine çekerken, ayna tuttuğu toplumsal yapılara, kurumlara ve sorunlara da bireylerin öznel dünyası bağlamında derinlemesine dâhil olunabilecek fırsatlar yaratmış, böylece seyircilerini tanık mertebesine taşıyarak anlatıdan deneyime giden bir yol açmıştır. Bu yol, Kieslowski sineması için önemli ve belirleyicidir. Polonyalı Filozof Józef Tischner, bu yola dair şu ifadeleri kullanır: *"Diğer sanatçılar insanların dünyaya olan yolculuğuna odaklanmışken O, insanların kendilerine olan yolculuğuna odaklandı"*. Bu odak, sinemasının ayırıcı yönü olarak da dikkate değerdir; çünkü Kieslowski için sinema, hikâye anlatmak demektir. Ve hikâyeler, dışarıdan önce insanın kendi içindedir. Stok (1997:58)'un aktardığı üzere:

Senaryo ve yönetmenlik dersi verdiğim genç meslektaşlarımı kendi yaşamlarını incelemeye teşvik ediyorum. ... Kendi hayatını anlatamıyorsan ne hikâyelerindeki karakterlerini ne de diğer insanların hayatlarını anlayabilirsin. Hayatla ilgili hikâyeler anlatanların kesinlikle buna ihtiyaçları vardır. Kendi yaşamlarını gerçek anlamda anlayabilmeye...

Kieslowski filmlerinin anlam ve motif merkezli olduğu, yönetmenin kimliğini, kişiliğini, duygu ve düşüncelerini filmlerine aktardığı; bunu yaparken de perdeye yansıtılandan çok daha derin bir içsel anlama odaklanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bir yönetmen teknik olarak çok iyi olsa da Kieslowski örneğinde görülen tarzda bir yaratıcılık sergilemiyorsa ve anlamı kendi kişiliğinin içinden filmlerine aktaramıyorsa, auteur kabul edilmemektedir.

Kieslowski, üslubu, anlatı tekniği, kullandığı renkler ve çekim açıları gibi sinematografik seçimleri kadar hemen her filminde işlediği özgürlük, din, tanrı, aşk, ahlâk, doğa gibi evrensel ve ontolojik temalarla da çağdaşlarından ayrılan bir yönetmendir. O, bireyin iç dünyasından başlayan ve yine bu dünyadaki dönüşümle son bulan hikâyelerinde, sıradan insanlar vasıtasıyla sıra dışı olayları benzersiz biçimde ele almakta; filmlerinde yarattığı mistik, metafizik ve melankolik atmosferle açılış saniyelerinden itibaren tanınabilir işler ortaya koymaktadır. Tüm bu özellikler ise O'nun, otoriteler nezdinde *auteur* olarak anılmasını sağlamıştır.

Kieslowski'yi *auteur* yapan kendine özgürlük, adını kolayca koyup tanımlamanın mümkün olmadığı bir ruhtur. Yönetmenin dokunuşu filmlerinin her karesinde hissedilir; diyaloglarda nefesi duyulur, filmler adeta yönetmenin sözcükleriyle konuşur. Seyirci, Doğu Avrupa'ya, O'nun icat ettiği dilin imkânlarıyla tanık olur. Filmlerinin iskeleti olarak da anılan *daimî sorular*, tarzının imzasıdır. Hikâyeleri, ardında hep büyük bir felsefi sorgulamayı barındırır. O, taraf olmadan ve seyirciyi de buna zorlamadan anlatmak ve anlamak çabasıdadır. Kieslowski'yi *auteur* yapan içsel anlam işte buralarda gizlidir ve filmleri zamanının ötesinde olduğu gibi hiçbir döneme de ait değildir.

Yöntem

Çalışma kapsamında, Kieslowski sinemasındaki anlam arayışının duygular sosyolojisi ile ilişkisini ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışma, duygular sosyolojisinde olduğu gibi Kieslowski sinemasında da anlamın, duygular üzerinden kurulduğu savı üzerine inşa edilmiştir. Bu savın geçerliliğini test etmek için Kieslowski sinemasının genel yapısı ve duygular sosyolojisi ile benzer noktaları, auteur kuramından da faydalanılarak, tekrarlayan temalar ve ön plana çıkan unsurlar üzerinden ele alınmıştır. Yöntem olarak, nitel bir araştırmaya uygun biçimde, genel/betimsel tarama metodu kullanılmıştır.

Genel tarama metodu olarak da anılan betimsel tarama metodu, “*evren hakkında genel bir yargıya varmak amacıyla evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama*”dır (Karasar, 2004:79). Burada temel amaç, mevcut olgu ya da olayı betimlemektir. Böylece elde edilen betimsel analizler sayesinde veri yığınları özetlenebildiği gibi anlaşılır ölçüde sadeleştirilip sınıflandırılabilir.

Betimsel tarama metodu ile Kieslowski sinemasının genel yapısı ile duygular sosyolojisine dair kuramsal temel ortaya konulmuş; sonrasında ise *Üç Renk Üçlemesi*, auteur eleştiri tekniği ile analiz edilerek, Kieslowski sinemasında duyguların nasıl ele alındığı film örnekleri ile somutlanmıştır.

4. Bulgular ve Analiz

4.1. Kieslowski Filmlerinde Tekrarlayan Temalar ve Diğer Unsurlar

Kieslowski'nin benzersiz üslubunun bir yansıması olarak filmlerinde sıklıkla kullandığı bazı temalar vardır. Çalışma kapsamında analiz edilen *Üç Renk Üçlemesi* bağlamında bir tespit yapılması gerekirse; bu temaların *kader*, *seçimler* ve *şans* üzerinde odaklandığı görülecektir.

Yönetmenin metafiziğe olan ilgisinin de etkisiyle filmlerinde baskın şekilde görülen temalardan ilki *kader* kavramıdır. Kieslowski, bu kavram üzerinden; bilinmez bir geleceğe göz kırpan olgu ve olaylar karşısında nasıl hareket edeceğini ya da ne yapacağını, nasıl davranacağını bilmeyen bireylerin iç dünyasındaki çalkantıları perdeye taşımıştır. Bakış açısını, “*filmlerim her zaman, bir insanın duruş noktasını tanımlayabilmesi için onu seçim yapmaya zorlayan durumlara dair gözlemlerim üzerinedir*” diyerek anlatır. Kieslowski, kahramanlarının kaderle mücadelelerini perdeye aktarırken tesadüfi gibi gözükken karşılaşmalara, sembollere, imalara, kasıtlı olarak yavaşlayan ya da hızlanan tempoya, özlü diyaloglara ve bir dizi yinelenen motiflere başvurur

(Haltof, 2004:79). Romantizmi bile fatalist bir çizgide ele alır; “... Benim romantizmim herhalde daha insani ve şahsi eksende, bireyin yazgısına daha fazla eğilen bir çizgide ve kanımca filmlerimde bu öğelere bol miktarda rastlanır.” demektedir (Bernard ve Woodward, 2017:217). Söz gelimi *Kırmızı*'da kaderin gücüne dair sorgulamasını “*hâkim, 40 yıl sonra doğsaydı ne olurdu?*” sorusu etrafında; çağrışım oyunları, rastgele karşılaşmalarla, çift taraflı şanslarla, gizemli tesadüfler ve kaderle ilintili olarak sahneler Haltof, 2004:141). Kader ve onun insan yaşamı üzerindeki anlamı Kieslowski için yanıtı hiçbir zaman netleşmeyecek soruların başındadır. “*Benim filmlerim birer muamma, hayat da öyle. Yazgının rolü var. Varoluşun çerçevesi ise daha geniş. Ancak bu çerçevede biz özgürce hareket edebiliriz. Bize yalnızca yazgı ya da tesadüfler yön vermiyor; kendi irademiz de işin içinde.*” demektedir (Griffin, 2017:195).

Kieslowski'nin filmlerinde sıkça tekrarlanan ikinci tematik vurgu *seçimler* üzerinedir. Sıradan hayatlar süren karakterlerinin yaptığı seçimlere ve bu seçimlerin yaşamları üzerindeki etkilerine odaklanır. Hatta zaman zaman bu seçimleri, evrensel değerlerin tartışıldığı ahlaki bir zemin olarak da kullanır. Kieslowski çoğu zaman karakterlerden ziyade izleyiciyi, “bilen kişi” konumuna yerleştirir: “*İnsanların filmde adı konmamış, hatta ifade edilmemiş yönler fark edip bunları yorumlamaları hoşuma gidiyor. Filmlerin hayat bulması dediğimiz şey bu. İşte bu yüzden film çekiyorum.*” (Bernard ve Woodward, 2017) diyerek; seyircinin okuması için metni daima açık bırakır; sorular ortaya atar ama asla çözümler önermez. Ve tıpkı filmlerindeki karakterlerin seçimleri gibi seyircinin de bu sorular karşısında kendi yanıtlarını seçmesini; böylece kendi yolunda ilerleyip ne olacağını görmesini ister. Çünkü Kieslowski'ye göre ahlaki seçimler ve bu seçimlere dair duyulan sorumluluk, bireyin *kim olduğunu* da belirler. Diğer taraftan Kieslowski, seçimlerin her zaman kolaylıkla ve açıkça alınabilen kararlara bağlı olmadığını da bilincindedir. O'nun filmlerinde seçimlerle kader arasında hissedilen bir ortaklık her daim vardır ve seçimlerin iradi yönünü önemsediği de aşikârdır.

Kieslowski için insanlık halinin nüvesi, bireyin doğru seçimin ne olduğunu gerçekten bilmeden kararlar vermek zorunda olduğu, *varoluşçu görüştür*. Ne var ki, eylemlerinin sonuçlarının tüm sorumluluğunu üstlenmek yine bireyin görevidir. Birey hangi yolu seçerse seçsin, o yol sonunda ortak bir kadere varacaktır ve Kieslowski de filmlerinde bunu vurgulamaktadır.

Kieslowski'nin üzerinde durduğu son tema ise *şanstır*. Zizek (2008)'in aktardığı üzere;

“Ben dışarıdaki her şeyi elemeye çalışıyorum. İnsanın dışındaki tabii... Bu beni insanın metafiziğine yaklaştırıyor. Olay olarak, toplumsal ve politik olanı reddediyorum. Hiçbir zaman kaderimizde ne yazılı olduğunu bilmiyoruz. Şansın bizim için neler sakladığını bilmiyoruz. Duygusal dünyamızda, çok daha fazla özgürlüğe sahibiz. Toplumsal hayatımızın neredeyse tamamında şansımız bizi yönlendiriyor” demektedir.

O'nun için şans aslında yaygın algının ötesinde bir kavrama; iradeye bağlıdır. Çünkü O şansı, insanın varoluşundaki şansın felsefi keşfinde bulmakta ve bilinçli seçimler yapma becerisiyle insanın kaderini şekillendirmede oynadığı rolle ilişkilendirmektedir. O'nun için şansın kaderi nasıl etkilediğine dair sorgulamalar yapmak, bu yüzden önemlidir. Kieslowski, tıpkı *Beyaz*'da olduğu gibi insanın kendi şansını kendisinin yarattığına inanmaktadır.

Kieslowski, hem çalışma kapsamında ele alınan üçlemesi *Üç Renk*'te hem de genel olarak tüm filmlerinde, insanlığın ortak duygularına temas etmekte ve insanın *oluş halindeki* evrenselliğin altını çizmektedir. O'nun filmlerindeki tüm karakterler, ne kadar zıt görünürlerse görünsünler, nihayetinde ortak duygularda bir araya gelir ve birbirlerine benzerler. Bu benzerlik; kadere karşı duruşta, belirsizliğin yarattığı buhranda, beklenmedik anlarda yaratılan şanstaki, varoluş gayelerinin sorgulanmasında ya da özneliğin inşasındaki tüm diğer ortaklıklarda görülen benzerliktir. Dolayısıyla Kieslowski, kimin hikâyesini anlatırsa anlatsın, orada *insan* ve/ya *insanlık hali* vardır.

Tekrarlayan temaların yanı sıra, Kieslowski filmlerinde aşına olunan başka unsurlar da vardır. Söz gelimi, filmlerinin *senaryolarını* birlikte yazdığı *Krzysztof Piesiewicz*, O'nun sinemasında oldukça önemli bir isimdir. Piesiewicz, avukat kökenli eski bir senatördür ve Kieslowski ile yolları 1982'de bir belgesel projesi vesilesiyle kesişmiştir. Daha sonra 17 ayrı film

için birlikte çalışmışlardır. Kendi deyimiyle, tıpkı Kieslowski gibi O da sinemada gerçek insan sorunları hakkında konuşmak istiyordu: Özellikle nostalji, aşk, ahlak ve etik gibi sorunlar odağında olan konulardı. Ve O da tesadüflerin insanların yaşamını biçimlendirme gücüne hayrandı. Dolayısıyla ikili arasında yakalanması zor bir frekans uyumu vardı ve bu, birlikte çalıştıkları tüm filmlere de yansdı. Kieslowski'nin ifadeleri ile *"tesadüfen buluşmamıza ve belirli bir dalga boyunda çok şeyi paylaşmamıza rağmen bir araya gelmemiz rastlantısal sayılmaz, çünkü metafizik gibi, gizem duygusu gibi öğeler daha önceki filmlerimde hep vardı. İkimiz de ifade etmeye ihtiyaç duyduğumuzdan Krzysztof'la çalışmaya başlamamız tesadüf değil"* (Szczeparski, 1991:139). *Üç Renk Üçlemesi*'nde de Fransa'nın siyasi özgürlük ideallerini metafizik boyutta dramatize etme fikriyle ortak bir çalışma içine giren ikili; Piesiewicz'in geçmiş kariyerlerinden beslenen, çok zengin alt metinleri ve yaratıcı içerikleri olan senaryoları ustalıklı ve incelikli örmüşlerdir. Kieslowski sinemasını derinden etkilemiş olan Piesiewicz, birçok prestijli ödülün sahibi ve Amerikan Film Akademisi üyesidir.

Aynı şekilde film müziklerini besteleyen *Zbigniew Preisner* ve eserleri de Kieslowski sineması ile özdeşleşmiştir. Müzikler, Kieslowski'nin lirik anlatımını pekiştirmiş ve her bir filmi ölümsüz kılmıştır. Preisner'in müziklerinin hikâye üzerinde şekillendirici bir etkisi vardır. Bu etki, hikâyeye en gergin anlarda bile genellikle romantik bir aura vererek eşlik eden ama aynı zamanda arka plan sesi olarak da kalmayıp; post prodüksiyonda besteci ve yönetmenin yol gösterici dokunuşlarını hissettiren tarzda bir etkidir. Kieslowski'nin Preisner ile yarattığı müzik ve sinema ortaklığında, sadece ikisine özel bir sanat dilinin varlığını gözlemek mümkündür. Bu dil, filmlerin senaryolarını doğrudan beslemekte ve duygu aktarımı açısından Kieslowski'nin işini kolaylaştırarak, seyirci ile filmler arasında bir köprü görevi görmektedir (Kabil, 1989:83).

Kieslowski'nin, filmlerinde ustalıklı kullandığı ve sık tekrarlayan unsurlar arasında *renkleri* de anmak gerekir. Öznel bir anlatım aracı olarak renk, yedinci sanatta anlatım dilini oluşturan önemli bir öğedir. Renkler; ışık, kamera açıları, filtreler, imgeler ve sembollerle birlikte kullanılarak görüntüyü oluşturmada ve anlatım dilini özgün hale getirmektedir (Koca, 2019). Kieslowski de filmlerinde renklerin sunduğu olanaklardan yararlanarak, baskın renk seçimleri etrafında kurgulanmış özel atmosferler yaratmakta ve böylece anlamı oluşturmaktadır. Renk kullanımıyla en çok öne çıkan filmleri; Fransa hükümeti tarafından finanse edilmiş yapımlar olduğu için adını da Fransa bayrağının renklerinden alan ve bu renklerin simgeledikleri üzerine kurgulanan, *Üç Renk Üçlemesi: Mavi/Beyaz/Kırmızı*'dir. Mavi; özgürlüğü, beyaz; eşitliği, kırmızı ise kardeşliği simgelemektedir. Kieslowski, her üç filmde de özgün renk kullanım stili ve teknik başarısıyla şiirsel bir görsel dil ortaya çıkarmıştır. Bu filmlerde renkler sadece dekorun bir parçası değildir; karakterlerin ruh haliyle örtüşen, tematik ve sembolik anlamlar yaratan aktif bileşenlerdir.

Kieslowski filmlerinin ayırt edici ve sık tekrarlanan yönlerinden biri de kullandığı *çekim tekniği*dir. Şüphesiz ki tek başına ne içerik ne de teknik, bir yönetmeni auteur kılabilen başarıyı ve mükemmeliyeti yakalayabilmektedir. Diğer taraftan Kieslowski sinemasında görüldüğü yoğunlukta bir düşünce ve duygu birikiminin de basit kamera çekimleri ile verilebilmesi olası değildir. Kieslowski, oyuncuların oyununa odaklanırken; izleyicilerin de oyuncuların duygularıyla hemhal olabilmesi için sıklıkla yakın ve kapalı çekimler kullanır ki bu durum filmin ruhuyla olduğu kadar karakterlerin iç dünyasıyla duygudaşlık kurmayı da kolaylaştırır (Dursun, 2018). Ve bunu yaparken, hiç hoşlanmadığı Amerikan mantığından da uzaktır. *"Önemli bir nokta yönetmenin, insanın içini karartan sahneleri bir Hollywood filminin aksine, acıyı sömürmeden ama o acıyı insanın içine işleten bir şekilde sunması"* diyerek, acının pornografisine düşmeden gerçek bir duygu aktarımı sağlamaktadır.

Bir auteur olarak kabul edilen Kieslowski, sinemasının bütününde olduğu gibi *Üç Renk Üçlemesinde* de; sezgisel düşüncenin, müziğin, performansların ve sinematografinin ürettiği duyguları birbirine kusursuz bir şekilde bağlayarak, anlatı örüntülerini özenle seçilmiş ayrıntılarla yoğurarak; her filmi şiirsel bir destana dönüştürmüştür. Kieslowski perdeye yansıttığı anlatı yapısı, hikâyeleştirme stili, karakter temsilleri, müzik ve renk seçimleri, melankolik ve mistik öğeleri ve benzersiz üslubu ile özgün ve etkileyici yapımların yönetmenidir.

4.2. Filmlerin Kurucu unsuru Olarak Duygular: Üç Renk Üçlemesi

Kieslowski'nin kendine has üslûbu, filmlerinde katman katman kazınan derinlikte bir entelektüellikte göze çarpmaktadır. Kullandığı sinematografik öğeler ve ele aldığı temalar, O'nun kendine özgü auteur stilini biçimlendirmektedir. Tüm filmlerinde görülen ancak burada makalenin sınırlılıkları dolayısıyla *Üç Renk* üzerinden incelenen, duygular ve onların perdedeki tezahürleri de stilinin kurucu unsurları olarak son derece önemlidir. *Üç Renk: Mavi-Beyaz-Kırmızı*, yönetmenin sıradan insanların küçük ve gündelik hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışına odaklandığı filmlerindendir. Filmler isimlerini Fransız bayrağının simgesi olan ve Fransız Devrimi ile Avrupa'nın ortak değerleri haline gelen *özgürlük*, *eşitlik* ve *kardeşlik* ideallerinden almıştır.

Kieslowski'ye göre dünyada ne özgürlük ne de eşitlik vardır. Ancak insanoğlu bu fikirleri akılda kalıcı kılmaya; hatta onlara giden yolu bulmaya çalışmalıdır. Bu nedenle Fransız Devrimi'nden doğan aydınlanma düşüncesinden ilham alan filmler, yeni değerlerin ancak bireysel tavırlarla yaratılabileceği etik ve estetik karmaşalarla dolu bir gerçeği yansıtmaktadır. *Mavi*, müziğin eşdeğeri haline gelerek ölümleri anımsatmakta; *Beyaz*, daha derin anlamlar isteyen bir dünyanın temsili olmakta ve *Kırmızı*, sevgi ile nefretin birleştiği noktada durmaktadır (Miczka, 1997:9). Açık ki, tıpkı yaşamda olduğu gibi Kieslowski'nin filmlerinde de duygular yalıtılmış ve birbirinden uzak anlamlar taşımamakta; devingen ve dönüşüm potansiyeline haiz bir yapı ile birbirlerini kucaklamaktadır. Her ne kadar ayrı ayrı ve uzlaşmaz gibi dursalar da, günün sonunda tüm duyguların bireyin içsel dünyasında yerini bulduğu bir an vardır.

Farklı yerlerdeki farklı insanlar aynı anda aynı düşünceleri düşünüyor olabilir. Farklı yerlerdeki farklı insanların aynı şeyi ama farklı nedenlerle düşünmesi benim için bir saplantı. İnsanları birbirine bağlayan filmler yapmaya çalışıyorum.

... diyen Kieslowski, bu denklemi filmlerine şöyle yansıtır:

Üç Renk'te birbirinden tamamen ayrı üç hikâyeye anlatıyorum. Fakat aralarında sinemayı entelektüel oyunları seven seyircilerin okuyup yakalayacağı bazı gizli bağlar da yok değil. ... Ben her zaman basit hikâyeler anlatırım, fakat aynı zamanda hikâyelerimin akışına başka yorumlar yapılma ihtimali doğuracak öğelerle, hikâyenin kendisine farklı bir şeyler katmak için özel bir gayret sarfederim (Takahashi, 1993:153).

Kieslowski'nin üçlemesinin ortak özellikleri renkler, dokular ve ritimler kadar duygularla kurduğu ilişkidir. İlk üç unsur; sadece birer estetik gereklilik olarak filmlerde mevcut değildir, aksine duyguları en yoğun şekilde betimlemek için etkin birer araç vazifesi görmektedir. Söz gelimi, *Üç Renk Üçlemesi*'nde renkler filmdeki atmosferi yansıtmaktadır; bu sayede imge, gerçekliğin yoğunlaştırılmış biçimi olarak, gerçekte olduğundan daha iyi yakalanır. Andrew (2016:39); "*Kieslowski'nin ses ve imgeyi kullanmasında beliren sessiz dışavurumculuğun; rengi, kompozisyonu, kurguyu ve beklenmedik, çerçevenin dışından gelen gürültüyü kullanım biçimiyle açığa çıktığını*" söylemektedir. *Üç Renk Üçlemesi* de bu bağlamda filmlerin isimlerinde yer alan renk paletlerini vurgularla gösterir. Aynı zamanda bu renklerin ifade ettiği anlamlar, hikâyelerin tamamına yedirilerek izleyicide bütünsel bir algı oluşturulmuş ve duygu geçişleri için renkler bir enstrüman gibi kullanılmıştır. Yönetmen burada, mesela sadece kırmızı kullanmak istediği için kırmızı bir renk paletine yoğunlaşmaktan ziyade; aynı zamanda kırmızının anlamları kadar insanda uyandırdığı duygusal çağrışımlar üzerine de yoğunlaşmıştır. Böylece *Mavi*, özgürlük duygusunu; *Beyaz*, eşitlik ve adalet duygularını; *Kırmızı* ise sevgi ve aşk duygularını yüzeysel bir sembolizmle değil, insanın içine işleyen ve etkisi uzun müddet geçmeyen derinlikte bir duygulanım ile başarılı şekilde anlatabilmiştir. Kısacası Kieslowski filmlerinde renkler yalnızca görsel bir şölen yaratmak amacıyla değil, duyguların dışavurumu olarak, anlam inşasında yönetmenin üslubundan ayrılmaz bir mahiyette kullanılmaktadır. Bu seçimde, Kieslowski'nin, "*sanatçının toplumsal ya da siyasal alandaki varlığıyla değil; seyircilerin bilinçaltına kalıcı şekilde dokunma becerisiyle kışkırtıcı bir rol oynayabileceği*" yönündeki hâkim düşüncesinin etkisi açıktır (Bernard ve Woodward, 2017). Duyguların bilinç düzeyinde ve toplumsal arenada var olmadan önce bilinçdışında konuşlanması gibi; Kieslowski filmlerinde de renkler önce imgeler dünyasında, bireyin en gizli arzularıyla ilişkide sonrasında ise yaşamın tüm gerçekliğinde yer almakta ve böylece duyguların görsel ifadesi haline gelmektedir. Haliyle renkler filmlere adını verecek denli tanımlayıcıdır.

Kieslowski, *Üç Renk Üçlemesi* ile yönetmenlik kariyerinin doruğuna çıkacağı imgeler ve durumlar tasarlamaya yönelmiş ve üç filmde de kendi tutkularına kapılmış sıradan bireylerin daha seçkin, daha güzel ve daha düşkün hallerini ön plana çıkarmıştır. Üç filmde de kapsamlı bir felsefi arka plan vardır.

Bu çerçevede üçlemeyi, Hegelci aile, sivil toplum ve devlet üçlemesi bağlamında da okumak olasıdır. *Mavi* mahrem aile düzeyinde, sevginin dolayimsızlığı kılığında uzlaşma sağlamakta; *Beyaz* sivil toplumda olabilecek tek uzlaşmayı yani biçimsel eşitliği, "alacak verecek dengesi"nin uzlaşmasını ortaya koymakta; *Kırmızı* da, en yüksek uzlaşmaya, yani topluluğun kendisinin kardeşliğine atıf yapmaktadır (Zizek, 2008:99-100).

Fark edileceği üzere ne Kieslowski ne de karakterleri hayatla kavgası olan bir profil sergilemektedir. Aksine, hayatın tüm acımasızlığına, zorbalığına ve zalimliğine rağmen uzlaşma yolları arayan ve hayata tutunmaya çalışan umutlu karakterler resmedilmektedir. Gündelik hayatında karamsar olduğunu verdiği röportajlarda açıkça belirten yönetmen, sinemada, "umut", "sükûnet", "berraklık" ve bazen de "mutluluk" aradığını ifade eder. Her ne kadar "Mutluluğun anahtarının etrafımızdaki şeylerden keyif almakta somutlandığına inanırken, hep daha fazlasını istediğimiz için bunun gerçekleşmesinin mümkün olduğuna da inanmıyorum" dese de; bu inançsızlık, umuda belki biraz kırgındır ama küskün değildir. Ve yine fark edileceği üzere, Kieslowski'nin karakterleri fazla dramatize edilerek gerçeklik bağıni yitirmiş karikatürize ve donuk tipler de değildir. Her biri, sokakta her an karşılaşılabilir kadar hayatın içinden, sıradan ve bizdendir. Dolayısıyla duyguları deneyimleme biçimleri de yalıtılmış ve abartılmış değildir; ağlarken bir anda gülebilen, nefret hissederken aşkla tutuşabilen ya da korkarken en cesur olabilen, devingen ve salınımlı duygularla hareket eden karakterlerdir.

Bu yüzden, Kieslowski'de özgürlük ancak başkalarının seviyle kabul edilmesiyle desteklenirse gerçek özgürlük olmaktadır (*Mavi*'de, başkalarını sevgiyle kucaklamanın somut özgürlüğü vardır). Eşitlik hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyen, ama ütopyacı bir umut olarak kalan karşılıklılığa dayanmaktadır (*Beyaz*'da yeniden bir araya gelme umudu vardır). Kardeşlik inanca dayanmakta; inanç olmadan, soğuk soyut bir karşılıklı bağımlılık olarak kalmaktadır (*Kırmızı*'da, ötekilere yönelik inanç, güven duygusunu yaratır) (Zizek, 2008:88).

Kieslowski, filmlerinde yer verdiği bu felsefi temeller ve çok katmanlı yapıyla, insanoğlunun tecrübe edebileceği birçok duyguyu ve bu duygular karşısındaki ketumluğu, en keskin ve soğuk haliyle perdeye yansıtarak seyirciyi her defasında yeniden sarsmaktadır.

4.2.1. *Mavi ve Duygular*

Mavi; bir insanın yazgısı üstünde duran kasvetli ve kederli bir filmidir; sevdiklerini kaybetmiş bir kadının penceresinden dünyanın neye benzediği subjektif bir yolla anlatılmak istenmiştir. Kieslowski'nin tanımıyla "Mavi'de çok az aksiyon, daha çok duygular ve hisler vardır. Mavi elbette duygular hakkında bir filmidir. Ama duygu da bir hikâyedir".

Film, araba kazası sonucu kızını ve ünlü bir besteci olan kocasını yitiren *Julie*'nin yaşama tutunma çabasını konu almaktadır. Julie, ailesinin yokluğuna dayanamayıp kazanın ardından intihara yeltense de, bunu başaramamakta ve birtakım rastlaşmalar sonucu kocasının ölümü nedeniyle yarım kalan bir besteyi tamamlamaya girişmektedir. Avrupa Birliği'nin kuruluşunu kutlama amacıyla sipariş edilmiş bu bestenin tamamlanma sürecinde, eski çevresinden ve arkadaşlarından uzaklaşan Julie, kocasının sağlığında yardımcısı olan ve kendisine gizli bir aşk besleyen Olivier Benoit ile yakınlaşır. Bu sayede kendi içine, -bastırdığı tüm duygu düşünce ve yeteneklerine- dönerek, kendisiyle de yakınlaşır. Yaşadığı içsel sorgulama ve deneyimlediği yeni durumlar, Julie'yi özgürlüğe taşımaktadır.

Çünkü Julie için ne geçmişi silmek ne de ona sarılmak söz konusudur. O da üçüncü bir yol olarak Oliver'ın sevgisini kabul eder. Tam anlamıyla değişimin başladığı yer burasıdır. Çevresindeki her şey aynı kaldığı, dünya aynı şekilde döndüğü halde; Julie her şeyi farklı bir gözle görür. Artık geçmişi ve çevresini unutmanın da tasarlamasının da peşinde değildir, hissettiği saf bir özgürlüktür (Yazıcıoğlu, 1994:57). Bu özgürlük, sevmeye başlamasıyla yaşamaya da başlamanın getirdiği bir histir.

Mavide özgürlük temasının siyasal olmayan bir düzlemde işlendiği açıkça belirtilir; burada bahsedilen derin bir bireysel özgürlüktür. Kieslowski, filmin 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.

Mavi'de bireyin kontrolünde olmayan şans, tesadüf, ölüm gibi kavramlar sonucunda ortaya çıkan acıdan ve acının getirdiği *utanç, keder, hüznün, öfke* gibi negatif duygulardan kaçabilmek için; insani değerlerini baştan belirlemeye çalışan bir karakterle, Julie'yle birlikte, seyirci de kendi acılarına doğru bir yolculuğa sürüklenmektedir. Diğer filmlerde de olduğu gibi, Kieslowski'nin tutumu insanları özgürleştirme yönündedir, söz konusu olan seçimlerdir (Kabil, 1989:84).

Özgürlük kavramını bir reddediş eylemi olarak yorumlayan Julie'nin de, filmin sonunda yaşamla özgürlük arasındaki bağları fark ederek direnişini sonlandırdığı görülecektir. *Sevgi* duygusu her ne kadar Julie için ayrılık, ölüm gibi olası tehlikeler ortaya çıkaracak olsa da bu duygudan uzak durmak Julie'yi özgürleştirememiştir. Bunun tersine Julie, geçmişinde gizlenen korkulardan uzaklaşmamış, dış dünyadan soyutlanarak içe kapanmasına neden olan bu korkularla yüzleşmeye karar verdiği zaman özgürleşmeye başlamıştır. Julie, özgürlüğün, *sınır* demek olduğunu anlamıştır; bu öyle bir sınırdır ki kişinin eyleme kapasitesinin uç noktalarını belirler ve bu noktalar arasında sonsuz bir hareket alanı yaratır. İnsanların birbirlerine karşı hissettikleri sorumluluk ya da sevgi gibi duygular, teorik olarak kişinin eylem alanını kısıtlama tehlikesi içerse de bunlar aynı zamanda insan olmanın gereklilikleridir ve insanları birbirine bağlayan ortaklıklardır. Ayrıca eylem alanının kısıtlanması ancak o kısıtlı alan içinde her şeyin kabul edilebilir bırakılması, ferahlık da yaratarak özgüvenin yanı sıra dünyaya/ötekine güven duygusunu da pekiştirir. Korkularıyla yüzleşerek de olsa bu duygulara tutunan Julie, insana özgürlük alanı açan en önemli duygunun sevgi olduğunu böylece anlar. Kieslowski'nin de belirttiği gibi her insan aslında *ihtiyaçları, arzuları ya da korkuları* sebebiyle esaret altındadır ve bu esaretin kilidi ancak duygularla yüzleşildiği zaman açılmaktadır.

Mavi, seyirciyi yaşayan her varlığın ölümlü olduğu gerçeği ile karşı karşıya getiren ve insanın maddi dünyayı algılama ve onda bir anlam bulma arayışında karşılaştığı bu en büyük engelle nasıl başa çıktığını gösteren bir filmidir. Mutlak yok oluş karşısında, bireyin mevcut varlığının ve ürettiği değerlerin de anlamını yitirmesi her zaman olasılık dâhilinde bir risktir. Bu risk bireye tükenmiş hissettirerek; başarı, keyif, neşe, haz ya da yaşam sevinci gibi tüm olumlu duyguları sönmeler. Ne var ki insan, ölümüne koşsa da yaşama sarılma arzusuyla dolu bir varlıktır ve tıpkı bu dilemması gibi duyguları da düz bir hat çizmez; iniş çıkışlarla dolu sarmal ve kaotik bir yapı arz eder.

Belki de bu yüzden *Mavi*, *Sevgi İlahisi/Hym to Love* ile biter. Bu ilahi iki bin yıl önce ortaya çıkmıştır: İncil'de Tanrı'nın ya da dinin anılmadığı, sadece sevginin anıldığı tek yerdir. İlahi, insani duruma çok açık bir tanıklıkta bulunur; inanç, ona duyulan gereksinim ve hayatın itici gücü olarak sevginin zorunluluğu... (Hendrykowski ve Jazdon, 2017:241). Robert Frank'ın *Passions Within Reason: The Strategic Role of the Emotions* (1988) adlı kitabında vurguladığı gibi, sevgi duygusu modern bireyin rasyonel ve faydacı ve hatta çıkar odaklı düşünce ve davranışlarının etkisini minimize ederek uzun vadeli kalıcı ilişkiler için bir imkân yaratmaktadır. Dolayısıyla yaşamın akışında, ilişkilerin inşasında ve dış dünyaya duyulan ilginin canlılığında stratejik bir değeri vardır.

4.2.2. Beyaz ve Duygular

Beyaz, buruk bir aşk hikâyesidir. Polonyalı bir göçmen olan Karol'un, Fransa'da Fransız bir kadınla tanışıp evlenmesi ve devamında ortaya çıkan iktidarsızlık problemi nedeniyle aldatılmasını konu alır. Ne var ki Karol, bu aldatmaya rağmen çok sevdiği karısı Dominique'ten vazgeçmez ve O'nun hayalindeki erkek olmak için çabalar. Büyük oranda, eşitlenmek üzerine gösterilen bir çabadır bu. Ki zaten *Beyaz* da, Fransız Devrimi'nin üç mottosundan biri olan *eşitliği* ele alır; ancak, bunu güçle ilgili olarak ve "*güç paylaşılmadan eşitlik olabilir mi?*" sorusu ekseninde yapar. Kieslowski için bu sorunun yanıtı olumsuzdur. *Beyaz*'ın mesajı açıktır; uluslar gibi insanlar arasında da simetrik güç ilişkileri veya en azından kıyaslanabilir bir güç dengesi yoksa eşitlik de yoktur, olamaz. Ve iktidarı elde edip sürdürmek için para gibi ekonomik araçların yanı sıra dil

becerisi de gerekir. Kieslowski bir adım daha ileri giderek böylesine karşılaştırılabilir bir güç ve dolayısıyla eşitlik olmadan, uzun vadede bireyler arasında aşkın da söz konusu olamayacağını bize anlatır (Olivier, 2002). Çünkü Nietzsche tarafından da vurgulandığı gibi, “âşık, seven kişi değildir; sevdiği kişinin mutlak sahibi olmaya çalışandır” (Schopenhauer, 2016:26).

Mavi gibi *Beyaz* da bir bakıma yeniden sevebilme üzerine bir filmidir. Ne var ki bu yeniden sevi, ancak ödeşme tamamlandıktan, denge elde edildikten, taraflar eşitlendikten sonra olasıdır. Film, koşullar sağlandığında aşkın ve tutkunun önünde bir engel kalmayacağı mesajını vermektedir ki son sahnesinde, iki ana karakterin birbirlerine duydukları sevgiyi el işaretleriyle, bakışlarla ve gözyaşlarıyla ifadesi de bu mesajı teyit etmektedir. Kieslowski *Beyaz* için; “Benim açımdan temel olan, birbirlerinden nefret eden ve birbirlerinden nefret etmeleri gereken o iki insan arasında bir tür “mutlu son” olmasıydı; kadın erkekten nefret ediyor, erkek kendini aşağılıyor diye kadından nefret ediyor ve nefret üzerinden bir aşka yürünüyor” demektedir (Haltof, 2004:135).

Dolayısıyla filmde de açıkça görüldüğü üzere, fiziksel ve/ya duygusal ıstırap, her zaman ve her koşulda kötü ve kaçınılması gereken duygular değildir. Her ne kadar olumsuz duygular kategorisinde sınıflandırılırsalar ve yarattıkları yoğun acı sebebiyle arzulanmasalar da; insan, acı ve/ya ıstırap içermedikçe bazı gayelere ve/ya edimlere değer veremediği gibi peşinden de gidemez. Bu negatif duygulara rağmen peşinden gidilen ve başarılan şeyler, bireyin meziyetlerine yaptığı vurguyla özsaygıyı ve özdeğeri de yücelttiğinden; nihai etkileri aslında olumdur (Brady, 2022:154-155).

Üçlemenin diğer filmleriyle karşılaştırıldığında, *Beyaz*'ın görüntü yönetimi, daha ana akım ve anlaşılır olan hikâyenin kendisi gibi, doğal ve işlevseldir. Beyaz renk bir sembol olarak aşırıya kaçmadan, hafif dozlarda kullanılmıştır. Renk, esas olarak iki anla ilişkilendirilir: Dominique'i beyazlar içinde eski, karanlık bir kiliseden güneşli bir meydana çıkarken, el kamerasının onu yakından takip ettiği sahne ve Dominique ile mucizevi bir şekilde “dirilen” Karol arasındaki sevişme doruk noktasına ulaşırken, ekranın kararıp beyaza döndüğü sahne. Bunlar dışında Karol'a Dominique'i hatırlatan kaymaktaşı büstü, Mikołaj ve Karol'ın Polonya'ya dönüşlerini kutladıkları donmuş Vistula Nehri'nin beyazlığı ve sarışın Dominique'in beyaz teninin güzel görünümü gibi filmdeki birçok beyaz öge de, yine filmin adına ince referanslar yollar (Haltof, 2004:139). *Beyaz*'da rengin kullanımı, tıpkı *Mavi* de olduğu gibi, yine birtakım duygu yoğun anlara işaret eder; ancak burada öne çıkan daha ziyade eski güzel günlere özlem niteliğindeki nostalji duygusudur.

Nostalji, geçmişe yönelik biliş ve özlem içeren karmaşık bir duygu olarak tanımlanır. Nostalji yaparken, birey geçmişinden bir anıyı- tipik olarak da olumlu ve anlamlı bir anıyı- hatırlar, düşünür ve değerlendirir: Çoğunlukla mutlu ama bir kayıp geçmişin izi sürülmektedir. Nostalji oldukça sosyal bir duygudur ve nostaljik yansımanın içeriği de büyük ölçüde toplumsaldır. Özellikle sosyal bağları kurmada ve bu bağlar vasıtasıyla olumlu içsel sonuçlar doğurmada etkin olan nostalji duygusunun -filmde de tanık olunduğu üzere- bireylerarası sonuçları da vardır (Juhl ve Biskas, 2023:1). Kieslowski, beyazı, nostaljiyle ilişkilendirilmiş bir renk olarak perdeye yansıtır.

Diğer taraftan beyaz renk, mavi gibi melankoliyle dolu değildir ya da kırmızıya hâkim olan o hayati değerlerle ilişkilendirilemez. Beyaz, kısmen soğuk, sert, acımasız ve amansız; renk olmayan bir renktir. Bu haliyle, bir hastane odasının beyaz çarşafly yataklarında yatan herkesin aynı hasta statüsüne indirgenmesi gibi, insanları eşitlediği iddia edilebilir (Olivier, 2002:126). Bu eşitlik, ekonomik indirgemecilikte -paranın getirdiği eşitlikte- de görülür. *Beyaz*'da ölümden saygıya ve aşka kadar her şeyin satın alınabildiği bir Polonya tasvir edilir; karaborsacı ve işportacı kapitalizmin karikatürize edilmiş bir eleştirisi yapılır (Hattenstone, 2017:198). Kuşkusuz, mülkiyet konusu *Kırmızı*'da (metresini bir başka erkekle gözleyen Auguste örneğinde) olduğu gibi *Beyaz*'da da (eski karısını başka bir erkekle sevişirken gözleyen, onun sevişmesini dinleyen Karol örneğinde de) vardır. Fakat *Beyaz*'da, bu konu doğrudan piyasanın alışveriş ekonomisinin terimleri ile çevrilidir: zengin olmak, satın almak ve sonra “hesaplaşmak”. Kieslowski bu mal mülkiyetini (komünizm sonrası Polonya'da kapitalizme dönüş koşullarında) cinsel mülkiyete/iktidarsızlığa bağlar (Zizek, 2008:107-108). Böyle bir atmosfer ise duyguların

“saflığı”na olan inancı zedelerken; güce/güç istemine olan arzuyu pekiştirir ki Nietzsche’nin de *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (2015) isimli kitabında altını çizdiği üzere “Canlı olan şey kuvvetini dışarı salmak ister. Yaşam güç istemidir.”

4.2.3. Kırmızı ve Duygular

Kırmızı, iletişim, dostluk ve koşullar üzerine bir filmidir. *İki insan arasında bir dostluk kurulabilmesi için hangi koşulların karşılanması gerekir?* sorusu üzerine temellenmiş bir hikâyedir. Hikâyenin ana karakteri serbest model olarak çalışan genç bir Fransız kadın, *Valentine*’dir. Valentine’nin erkek arkadaşı Michel, sürekli yollarda seyahat halinde olan, ara sıra Valentine’i arayarak ona yönelttiği şüpheli sorularla tüm hastalıklı sahiplenme belirtilerini gösteren biridir. Valentine’nin erkek kardeşi ise uyuşturucu bağımlılığıyla mücadele etmektedir. Film, Valentine’nin bir akşam, reklam çekiminden dönerken arabasıyla bir köpeğe çarpması üzerine başlayan olaylarla gelişir.

Bu kaza sebebiyle Valentine’nin, kendisinden oldukça yaşlı, emekli bir yargıçla kurduğu ilişki; hayatında büyük fırtınalar yaratacaktır. Yargıcın evine gittiği bir gün, ihtiyar adamın komşularının telefonlarını dinlemek gibi bir alışkanlıktan mustarip olduğunu fark eder ve ikili arasındaki ilişki etik değerlerin ve anlamlarının sorgulandığı hayata dair bir mahkemeye döner.

Bu mahkemede Kieslowski’nin göstermeye çalıştığı; insan hayatındaki kritik tek bir anın bile pek çok faktör tarafından belirlendiğidir. Dolayısıyla hayatın, indirgemeci bir neden-sonuç ilişkisi içinde seyretmesi mümkün değildir. Bu nedenle, insanları yapıp ettikleri yüzünden yargılamak kadar, doğru ve yanlış hakkında keskin kararlara varmak da sorun teşkil etmektedir (Bülbül, 2017:98). Kieslowski, doğrunun ve yanlışın sınırlarını belirleyen (din, hukuk, siyaset, vb.) her tür kuruma şüpheyle yaklaşan bir yönetmendir. Film karakterlerinden Yargıç Kern’e de başkaları hakkında neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermenin ahlaksızlık olduğunu söyleyerek; bu şüphesini perdeye yansıtmıştır (Stok, 1997). Bunu yaparken de tesadüflere ya da şansa dair hayatın sunduklarını, mistik anlamlarla boğup gerçekliğinden koparmamıştır. Aksine, son derece yalın biçimde, bilinçdışına yerleşen olasılıkların ve bilince varmakta zorluk çeken belirleyicilerin, insan davranışlarının sonuçlarını nasıl değiştirdiğini anlatmıştır (Bülbül, 2017:97). Kieslowski’nin yargılara dair mesafesi duygulara olan yakınlığı ile ilintilidir çünkü Solomon (2003)’un altını çizdiği gibi duygular yargı taşır ve bunlar normatif, çoğu kez de ahlaki yargılardır. Bilmenin getirdiği yargı, duyguları biçimlendirir ve insanı eylemliliğe sürükler. Dolayısıyla yargılarla uğraşırken duyguları görmezden gelmek mümkün değildir.

Bu anlamda *Kırmızı*, doğru ve yanlışın tanımlanmasını değerler hiyerarşisi üzerinden tartışmak ve öncelikler belirlemek konusunda *Üçleme* açısından şiirsel bir bitiridir. Dişi, güzel, iyi, şefkatli ve kırmızı... İnsan, eşitlik ve özgürlük için aklın yettiğince uğraşabilir; akıl rehberliğinde ilerleyebilir, sorumluluk alabilir. Ne var ki sevgi ve kardeşlik olmaksızın iyileşme ve gerçek bir özgürlük mümkün değildir. Her türlü hak, hukuki bir zeminde tanımlanabilse de sevgi ve şefkat olmadan, kardeşlik duyguları gelişmeden umudu üretmek de uzak bir ihtimaldir. *Kırmızı*’da Valentine’den yayılan kardeşçe iyilik, güzellik ve şefkat; insanlığın özgür ve eşit geleceği için ihtiyaç duyulan ana malzemelerdir. Bu nedenle filmin sonunda seyirci, üçlemedeki tüm karakterlerin büyük bir badirenin ardından hayatta kaldıklarına tanık olur (Bülbül, 2017:96-97).

Kieslowski, kendisini karamsar olarak tanımlasa da insan iyiliğine yaptığı vurgu ve üçlemeyi bitirdiği *Kırmızı*’da gösterdiği sevgi, şefkat gibi duygularla; umuda işaret eder. Bir tür inanç hissi olan umut, içinde yoğun miktarda anlayış ya da merhamet denilen duyguyu barındırmaktadır ve bu sayede insan, *Üçlemenin* de işaret ettiği türde bir- bencillik kıskacından sıyrılarak “birlikte hissetmeye” doğru yol alabilmektedir (Solomon, 2016:106-107).

Bu öyle kuvvetli bir umuttur ki her üç filmde de tekrarlanan ve Kieslowski’nin insanın özündeki iyiliğe dair bakışını yansıtan bir sahne ile somutlanır. Bu sahne aynı ihtiyarın, geri dönüşüm kutusuna tek bir şişe atmak için sergilediği yılmaz gayretin sahnesidir. *Mavi ve Beyaz*’da karakterler ihtiyara yardım etmese de *Kırmızı*’da Valentine’nin yardımı ile verilen mesaj; iyiliğin ve diğerkâmlığın, bencillik ve bireycilik karşısında kazanacağına dair inançtır (Bülbül, 2017:95).

Üçlemenin son filmi olan *Kırmızı*, sinemasal ifadenin sınırlarını zorlayan bir filmidir. Kieslowski film için; “*Biz Kırmızı’da filmi, parça parça, küçük ayrıntıları ya da belli olmayan zaman bağlantılarını birbiriyle ilişkilendirerek anlatmayı hedefledik*” demektedir. Bunu nasıl yaptığını ise şöyle anlatmaktadır; “*Dünya ayrıntılardan oluşur. ... Biz tesadüfün yazarları olmak istiyoruz. Bu da ayrıntılardan, raflarda hangi kitapların durduğundan daha ziyade, anlatma tarzıyla, zaman ve mekân içerisinde insanlar arasındaki bağlara işaret etmeyle ilgili bir şey*” (Sobolewski, 2017:165-167). Görüldüğü gibi Kieslowski için bağlar ve o bağların ardında yatan duygular, filmlerinin sinematografik nitelikleri kadar anlatı yapısını da kurmak için vazgeçilmez birer öğedir. Çünkü gerçek bağlar, nesnedeki ortaklıklar dolayısıyla değil; duyuş ve düşünüşteki birlik vasıtasıyla elde edebilir ki karakterlerin de senaryonun da gerçekliği buradan gelmektedir.

Kieslowski'nin hikâyeleri bütünüyle olmasa da büyük ölçüde iki düzeyde hareket eder: Müziğin, rengin, kamera açıların vb. öğelerin akılcı, hatırlatıcı ve sembolik kullanımı göz önüne alındığında- gerçekçi seviye ilk düzeydir. İkinci düzey ise karakterlerin gerçek insanlar olarak anlaşıldığı ve olayların tanınabilir sosyal alanlarda inandırıcı olarak yansıtıldığı seviyedir. Özellikle bu ikinci seviye, duyguların ve duyuş bağlarının kurulduğu alandır. Brady (22:137)'nin altını çizdiği üzere, bu alan ve bu alanda karşılaşılacak duygular, kişiler arası ilişkileri sürdürmeye ve güçlendirmeye yardımcı olduğundan sosyal bir değere sahiptir. Bireyci ve faydacı algıya sahip bireylerin etkileşiminde ortaya çıkan pürüzleri ya da diğer bir ifade ile bağlanma sorunlarını çözmek açısından da işlevseldir.

Dolayısıyla duygular; bireyin ve toplumun “içinde” olmayıp, her ikisinin de birer nesneymiş gibi betimlenmesinin yolunu açan sınır ve yüzeyleri üretmekte ve bulaşma ve/ya temas yoluyla bedenler arasında dolaşıma girmektedir. Burada bireyden ötekine geçen şey duygunun kendisidir ve duyguların, atmosferi ya da başka bir deyişle duyuş mekânlarını yaratma gücü vardır. Duygu mekânlarından kasıt, duyuş yoğunluğunun açığa çıkardığı ortak hissiyat ve bunun etrafında gelişen konumlanma tarzlarıdır (Ahmed, 2015:20-21). Bu tarzlar, fanteziden gerçeğe ya da gerçekten fanteziye evrilme potansiyelini de içinde taşır.

Serinin diğer filmlerinde olduğu gibi *Kırmızı’da* da renkler duygulara bağlanmıştır. Görsel kurguda kırmızı renkte kullanılan pek çok obje ile rengin sembolik anlamları duygularla denkleştirilmiştir. Özellikle iletişim ve ulaşım teknolojileri ile bağlar arasında kurulan ilişkide gördüğümüz kırmızı tonlu sahneler, duygusal mesafeye ve yalnızlığa yaptığı vurguyla filmin seyirci üzerindeki etkisini artırmıştır. Bunlar dışında, Valentine'nin şehrin işlek bir caddesine asılan kırmızı fonlu devasa reklam afişinin, metropol bireyinin kalabalıklar içindeki yalnızlığına dikkat çekmesi ya da yargıcın adına açılan bir dava yüzünden mahkeme salonu önündeki bekleyişinde yüzüne vuran kırmızı ışığın, dayanıklılığına ve gücüne vurgu yapması gibi... Renk ve duyguların ilintilendirildiği başka pek çok sahne vardır. Kieslowski, görünmeyeni renklerle görünür kılma konusunda da üstattır.

Sonuç

Kieslowski sinemasında anlam arayışının duygular sosyolojisi ile ilişkisini ortaya koymak amacıyla yola çıkan bu çalışma; duyguların ne olduğu sorusundan ziyade insanların duygularla ne yaptığı sorusuna odaklanmış ve yanıtı Kieslowski'nin filmlerinde aramıştır. İnceleme sahası olarak Kieslowski sinemasının seçilme sebebi, Kieslowski'nin “insan”a ve “duyuş”lara verdiği önemdir. Bu önem o denli belirleyicidir ki yönetmenin duyguların sinemacısı olarak anılmasını sağlamıştır.

Kieslowski, sinemasını tarif ederken “benim ilk filmimden son filmime kadar hepsi, pusulalarını şaşırılmış, nasıl yaşaması gerektiğini bilmeyen, doğruyu ve yanlış ayırt edemeyen ve umutsuzca bir arayış içinde olan insanlar hakkındadır. Leh gerçeklerinden bıktım, çünkü her şey bize rağmen, bizim üstümüzde bir yol tutturmuş gidiyor ve bizim de elimizden bir şey gelmiyor” (Cebenoan, 2017:106) demektedir.

O'nun sinemasında, filmlerin kendi hayatları vardır ve filmler, bilinçli olarak yüklenmeyen anlamlar da taşımaktadır. Bu da sonsuz anlam, çözüm, yorum içeren katmanlı ve derin bir çalışma alanı yaratır. Kieslowski “insan”a dair filmler yapmış ve bunların genişlikten ziyade derinliği, dışa

açılmaktan ziyade içe dönmeyi yansıtmamasını tercih etmiştir. Sıradan insanların hayatlarına odaklanan Kieslowski için her hayat dikkatle ele alınmaya değerdir, her hayatın kendi sırları ve dramları kadar umutlu yanları da vardır ve her hayat, duygularla ilgilidir. Kieslowski, duyguları yalnızca kelimelerle değil; renkler, espaslar, detaylar ve müzik gibi öğelerle de anlatabilmiş auteur bir yönetmendir.

Etik Beyan

“Duygular Sosyolojisi Bağlamında Kieslowski Sineması: Üç Renk Üçlemesi” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir

Kaynakça

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların Kültürel Politikası* (Çev: Sultan Komut). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akgün, C. N. (2017). Anlama Çabası, Hakikat Anlatısı ve Tesadüfler, *Psikesinema*, 13, 74-77.
- Andrew, G. (2016). *Üç Renk Üçlemesi*. İstanbul: Alfa.
- Atam, Z. (2015). Avrupa Sinema Kuramları İçinde. Ian Aitken, Zahit Atam (Edt.). *Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler* (7-35). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (2004). *What is Cinema?* (Vol.2). Oakland: University of California Press.
- Berger, P., Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası* (Çev: Vefa Saygın Öğütle). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bericat, E. (2016). The Sociology of Emotions: Four Decades of Progress. *Current Sociology*, 64(3), 491-513. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0011392115588355>.
- Bernard R., Woodward, S. (2017). *İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski* (Çev: Osman Akınbay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brady, M. (2022). *Meraklisına Duygular* (Çev: Mervener Vural). İstanbul: Nova Kitap.
- Bülbül, B. (2017). “Kırmızı”: İnsanlığın Özgürlük ve Eşitlik Hayallerinin Kardeşçe Onarımına Dair Bir Film. *Psikesinema*, 13, 92-99.
- Çobanoğlu, Y. (2018). Eğitim, Din ve Bilim Ekseninde Krzysztof Kieslowski'nin “Dekalog-Jeden” İsimli Yapıtı Üzerinden Sosyolojik Bir İnceleme. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, 16(61), 10-36.
- Denzin, N. K. (2009). *On Understanding Emotion*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers
- Dick, B. (1998). *Anatomy of Film*. UK: Macmillan Education.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *The Journal of International Social Research*, 11(58), 649-668.
- Griffin, J. (1994). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R. ve Woodward, S. (Edt.), *Yönetmen: Ömür Boyu İlgisini Çekmiş Renkler* (ss. 192-195). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Haltorf, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. London: Wallflower Press.
- Hattenstone, S. (2017). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R. ve Woodward, S. (Edt.), *Kendi Yıkımının Auteur'ü* (ss. 196-201). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Henricks, T. (2012). *Selves, Societies and Emotions: Understanding the Pathways of Experience*. London: Routledge Published.
- Hendrykowski, M., Jazdon, M. (2017). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R.veWoodward, S. (Edt.), *Osmego Dnia Theatre'daki Buluşmadan Parçalar* (ss. 235-242), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hess, J. (1973). Auteur Criticism: A Film Maker's Approach to the Cinema. *Journal of the University Film Association*, 25, (3), 50-58, <http://www.jstor.com/stable/20687215>
- Hicks, A. ve Petrova, V. (2006). Auteur Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Poetics*, 34(3), 180-203. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.01.001>
- Juhl, J., Biskas, M. (2023). Nostalgia: An Impactful Social Emotion. *Current Opinion in Psychology*, 49: 101545. 1-5. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2022.101545>
- Kabil, İ. (1989). İzleyicinin Yaşamı Bir Kez Daha Gözden Geçirmesini İstiyorum, *Ve Sinema*, 8(83-84), İstanbul: Hil Yayın.
- Karasar, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kemper, T. (1978). Toward a Sociology of Emotions. *The American Sociologist*, 13(1), 30-41, https://www.jstor.org/stable/27702310?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Kieslowski, K. (1981). İçsel Hayatların Sinemacısı - Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R. ve Woodward, S. (Edt.), *Genişlikten Ziyade Derinlik* (ss. 45-51). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kornatowska, M. (1994). Kreaçja W Czerwieni (Creation in Red). Kino No. 7-8, s.29.
- Latek S. ve Loiselle, C. (1989). İçsel Hayatların Sinemacısı – Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R. ve Woodward, S. (Edt.), *Çaresizliğin Silahı* (ss. 84-88). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lawler, E. J. ve Thye, S. R. (1999). Bringing emotions into social exchange theory. *Annual Review of Sociology*, 25, 217-244.
- Magiolino, S., Smolka, B. (2013) How Do Emotions Signify? Social Relations and Psychological Functions in the Dramatic Constitution of Subjects, *Mind, Culture, and Activity*, 20(1), 96-112, <https://doi.org/10.1080/10749039.2012.743155>
- Massumi, B. (1987). Notes on the translation and acknowledgments. In G.Deleuze ve F. Guattari (Eds.), *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.; pp. XVI-XIX). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCarthy, D. (1989). Emotions are Social Things: An Essay in the Sociology of Emotions. *Sociology Faculty Publications*. 51-72. https://fordham.bepress.com/soc_facultypubs/5
- Mesquita, B. ve Walker, R. (2003). Cultural Differences in Emotions: a Context for Interpreting Emotional Experiences. *Behaviour Research and Therapy*, 41, 777-793. doi:10.1016/S0005-7967(02)00189-4
- Miczka, T. (1997). Krzysztof Kieslowski'nin Film Sanatı, *Kinema*, İlkbahar, 1-9, <https://doi.org/10.15353/kinema.vi.855>.
- Olivier, B. (2002). Kieslowski's film trilogy: Three Colours Blue, White and Red: The colours of life, *South African Journal of Art History*, 17, 1-18, https://www.researchgate.net/publication/316169458_Kieslowski's_film_trilogy_Three_Colours_Blue_White_and_Red_The_colours_of_life Erişim tarihi: 10.01.2023
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Parkinson, B. ve Manstead, A. (1993). Making Sense of Emotion in Stories and Social Life. *Cognition and Emotion*, 7, 3-4, 295-323, <https://doi.org/10.1080/02699939308409191>
- Sarris, A. (1990). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. "Auteur Kuram Hayatta, İyi durumda ve Arjantin'de Yaşiyor", (Çev: Nuran Hilal Tuğan), İstanbul:
- Sarris, A. (t.y.). Notes on the Auteur Theory in 1962. https://moodle.swarthmore.edu/pluginfile.php/436907/mod_resource/content/1/FMST1_PW_Sarris_Notes_on_the_Au
- Schepelern, P. (2004). *The Making of an Auteur*, (Inside: Visual Authorship, Eds. by Grodal, T ve Larsen, B.) Copenhagen: Museum Tusulanums Press, 103-129.
- Schopenhauer, A. (2016). *Aşkın Metafiziği*. (Çev: Banu Kaynak). Ankara: Nilüfer Yayınları.
- Sinnerbrink, R. (2012). Stimmung: exploring the aesthetics of mood. The Author 2012. Published by Oxford University Press on behalf of Screen. All rights reserved. <https://acade-mic.oup.com/screen/article-abstract/53/2/148/1627524>. doi:10.1093/screen/hjs007.
- Sobolewski, T. (1993). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R.veWoodward, S. (Edt.), *Perdenin Arkası* (ss. 136-150). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Solomon, R. (2003). *Not Passion's Slave*. New York: Oxford University Press.
- Solomon, R. (2016). *Duygulara Sadakat*. (Çev: Funda Çoban). Ankara: Nika Yayınları.
- Stok, D. (1997). *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*, (Çev. Aslıhan Kutay). İstanbul: Afa.
- Szczeparski, T. (1991). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R. ve Woodward, S. (Edt.), *O Ağaç* (ss. 136-150). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Takahashi, H. (1993). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski. İçinde Bernard R.veWoodward, S. (Edt.), *Güzel Sloganlar ve Gizem* (ss. 151-157). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Thoits, P. (1989). The Sociology of Emotions. *Annual Review of Sociology*, 15, 317-342.
- Turner, H. J. (2009). The Sociology of Emotions: Basic Theoretical Arguments. *Emotion Review*, 1 (4), 340-354. <https://doi.org/10.1177/1754073909338305>
- Van Kleef, G. A. (2009). How Emotions Regulate Social Life: The Emotions as Social Information (EASI) Model. *Current Directions in Psychological Science*, 18(3), 184-188. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8721.2009.01633.x>
- Yazıcıoğlu, K. (1994). Kieslowski'de İnanc: Mavi, *Antrakt*, 33, 53-57.
- Wood, M. ve Brown, S. (2012). Film-based Creative Arts Enquiry: Qualitative Researchers as Auteurs. *Qualitative Research Journal*, 12(1), pp. 130-147. DOI 10.1108/14439881211222787
- Wollen, P. (2004). *The Auteur Theory*. (Inside: Film Theory, Ed. by Simpson, P., Utterson, A.). London: Routledge Publishing, 39-57.
- Zizek, S. (2008). *Kieslowski-Maddeci Teoloji* (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Encore.

EXTENDED ABSTRACT

This research was made to analyze the role of emotions in Kieslowski's Cinema, based on the Three Colors Trilogy. Kieslowski said that "the common values of humanity are not religion,

language, race or flag; the common values are pain, sorrow, joy, love," and he shapes his cinema on this philosophy. He doesn't focus on grand narratives, politics and social structures in his films; he is a name that gives place to small and subjective worlds of the individuals. He is interested in the efforts of individuals to exist. "What I really care about is the individual existence of human," says Kieslowski.

Krzysztof Kieslowski, screenwriter and film director whose one of the important names of the 20th century, was born in Poland in 1941 during the Second World War and produced nearly fifty productions until his death in 1996. Between the 1969-1996, are the most active years of him. He is the owner of many prestigious awards; He is counted among the auteur directors of European cinema like Tarkovsky and Bergman.

He graduated from Lodz Cinema School, which brought important names to Eastern European and World cinema. Kieslowski, who started his cinema career with documentaries, gradually became interested in metaphysical and felt phenomena rather than the reality. In an interview, he said about this axis shift, "Some things can't be documented, for example, you can't make a love documentary. I tried and failed,". He sought ways to reflect emotions in his films with a poetic expression. By saying that "cinema can't change the world, it can only help us understand the world better. The thing that will change the world is not the movies, it is the people who watch those movies": He reflected on the screen "metaphysical issues that concern every human being", such as love, jealousy, and ambition. Kieslowski is the director of phenomena that find different meanings in the inner world of each person; showed the life, death, judgments, love or hate... He uses the possibilities of visual narrative to the fullest in his films in which he describes the inner world of his characters; carefully selected frames, music, color preferences, small but important details in the stories are shaped to convey emotions to the audience and make them think about these emotions.

Kieslowski thinks that although cinema is more primitive than literature, it is a more appropriate tool for storytelling. In his eyes, cinema exists to tell stories and it is impossible to escape from it. On the other hand, he positions the audience with a special importance: "A film cannot be made without an audience. And the audience is the most important. I want to tell a story that touches people because touching is very close to me" (Miczka, 1997, 9) said Kieslowski. According to Sinnerbrink (2012), the impressiveness and emotionality of the films are meaningful with the sensitivity of the audience and depend on the emotional background. However, individuals who know and understand themselves can achieve healthy integration and empathize with others. Kieslowski also says that the narrator must first make a credible and ruthless analysis of own life, otherwise cannot tell a story. If a person cannot make sense of own life, cannot understand the lives of the characters in the stories or the lives of other people. That's why storytellers need a real understanding of themselves and others own lives. According to Kieslowski, if some things can be felt and grasped instinctively, it becomes clear that there is a certain order of events and the meaning behind this order.

The structure of European cinema, which differs from the logic of Hollywood, also gives some freedom to the director in storytelling, and Kieslowski used this freedom area in a very creative way. For example, in *Mavi*, instead of using the blackening effect to express that time passes and the scene changes, as seen in the classical narrative; uses it to describe the emotional breakdown that the character experiences. This is functional in creating meaning and impact, even if it is an ambiguity for the viewer and leads to differences in interpretation.

One of the important elements in cinematic storytelling is cinematographic narrative, and Kieslowski skillfully uses elements such as camera, light, angle of view, editing, and decor in image management. He frequently uses visual metaphors and symbols in his stories. This is an extremely difficult job. Kieslowski shows his mastery in cinematography in the simplicity of the narrative structure. The original and unique structure of the narrative language quickly draws the audience into the film and does not let go. Thematically non-political and focused on ordinary people's daily experiences, just like in the *Three Colors Trilogy*, their stories reflect emotions and ways of coping with them, as well as people's search for meaning and freedom in their individual lives.

Emotions are the founding element of Kieslowski cinema. Kieslowski is influenced by and cares about people's ways of coping with their emotions, so he considers emotions a guide for the language of cinema. In the context of the research, this relationship that Kieslowski cinema establishes with emotions has been discussed and examined in detail through the Three Colors Trilogy. As a method, general/descriptive survey method was used in accordance with a qualitative research. The Three Colors Trilogy was analyzed in detail with the auteur criticism technique, and the role of emotions in Kieslowski's cinema was embodied with movie examples.

As the result of the research; it has been seen that the cinema's of Kieslowski carries all the elements about emotions, cinematographic style and narrative structure, which enables the director to be defined as an auteur.