

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KRZYSZTOF KİESLOWSKİ SİNEMASI'NIN
KAYGI KAVRAMI EKSENİNDE İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Gülseren DİNVAR

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Zühal ÇETİN ÖZKAN

İzmir-2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Krzysztof Kieslowski Sineması'nın Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28 / 12 / 2016

Gülseren Dinvar

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30. / 12. / 2016. tarih ve ...20... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ...9... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi ...Gülseren DİNAR... 'nın "Krzysztof Kieslowski Sineması'nın Kaygı Kavramı Ekseninde..." konulu tezi incelenmiş ve aday 22. / 01. / 2017. tarihinde, saat 13:00... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...60... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...başarılı... olduğuna oy ...birliği... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Zühal Gökten İZKAN

ÜYE

Prof. Dr. Gökten Şendur ATABEY
Gökten

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Zehra ZIRAMAN
Zehra

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: Dinvar

Adı: Gülseren

Tezin Türkçe Adı : "Krzysztof Kieslowski Sineması'nın Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi"

Tezin Yabancı Dildeki Adı : "The Investigation of Krzysztof Kieslowski Cinema in Anxiety Concept Axis"

Tezin Yapıldığı:

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yıl: 2016

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

☒

Doktora

☐

Sanatta Yeterlik

☐

Tıpta Uzmanlık

☐

Dili

: Türkçe

Sayfa Sayısı

: 166

Referans Sayısı

: 128

Tez Danışmanı / Danışmanlarının:

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr

Adı: Zühal

Soyadı: ÇETİN ÖZKAN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Kieslowski
- 2- Polonya Sineması
- 3- Kaygı
- 4- Varoluşçuluk
- 5- Psikanaliz

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Kieslowski
- 2- Polish Cinema
- 3- Anxiety
- 4- Existentialism
- 5- Psychoanalysis

Tarih:28.12.2016

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum:

Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

İnsanın ruhsal durumundaki tedirginlik halini ifade eden kaygı kavramının, gündelik dildeki karşılığının ve öncelikli olan çağrışımının ötesinde, psikoloji ve felsefede çok daha karmaşık ve katmanlı bir yapısı vardır. Keskin bir şekilde belirgin bir lezyona bağlanamayan, bu nedenle de kurtuluşu zor olan nevrotik kaygının, içten geldiği için varoluşsal kaygı ile de ilintili tarafları mevcuttur.

Genel olarak psikanalizm ve varoluşçu düşünce içerisinde tinin yükseltici bir gereği olarak kabul edilen kaygı kavramı, varlık için kaçınılmazdır. İnsan, düşürüldüğü/ fırlatıldığı bu dünyada kaygıya ve ölüme yazgılıdır. Ancak kaygı kavramı, psikanalizm ve varoluşçu felsefe içerisinde asla negatif bir kavram değildir. Kaygı; en büyük olanak sağlayıcı, eylemlere yön verici, imkan yaratıcı bir misyon üstlenmektedir ve varlık için asli bir duygu halidir. Çünkü varlık, ancak varlıksal yüceliğe erişme kaygısı duyarsa varoluşunu sorgulayıp duyumsayabilir ve bu sayede tinini yükseltip otantik/sahici varlık olma yolunda atılım gösterebilir. Dolayısıyla kaygı, tinin bir gereğidir ve kaygı yokluğu esasında tin yokluğudur.

Öte taraftan, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra kaygı; savaşlar, ekonomik buhranlar, nükleer silahlar, salgın hastalıklar, artan terörizm ve çeşitli kimlik krizleri etrafında bocalayan çağdaş insanın genel ruh halini ifade eden başat kavramlardan biri olmuştur. Küresel boyuttaki bu tekinsiz atmosferden fazlasıyla etkilenen Polonya Sineması' da, kendi siyasi tarihinin gündelik yaşamdaki karşılığını perdeye yansıtmayı başaran politize olmuş bir sinemadır. Polonya toplumunda giderek yükselen bir hissiyat olan bu kaygı ise, bilinçli bir sinema eğilimi olan Ahlaki Kaygı Sineması dönemini başlatmıştır.

Çalışmada da; Dünya Sineması'nda kendine özgü anlatım dili ile özel bir yer edinen Kieslowski Sinemasının etkilendiği bilişsel ve duygusal kaygı faktörlerinin hangi koşullar içerisinde, hangi kaynaklardan beslendiği araştırılmış ve seçilen filmler bu bağlamda incelenmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde; varoluşçu düşünürler tarafından sık sık kaygı etkeni olarak gösterilen -Kieslowski Sineması'nda da karşılığını fazlasıyla bulan- günah, sorumluluk, özgürlük, hiçlik, kader, rastlantı ve zorunluluk gibi temel kavramların kaygıyla olan ilişkileri saptanmış, film çözümlemeleri de bu çıkarımlar doğrultusunda yapılmıştır.

ABSTRACT

The concept of anxiety expressing doubtfulness in the mental state of a person has a much more complicated and stratified structure in Psychology and Philosophy beyond the counterpart of everyday language and the privileged connotation. Neurotic anxiety, which cannot be sharply linked to an evident lesion and is therefore difficult to survive, is also related to spontaneous existential anxiety.

In general, the concept of anxiety, which is regarded as a means of raising the spirit in psychoanalysis and existentialism, is inevitable for existence. Humans are destined to worry and die in this world, where they are dropped / thrown. However, the concept of anxiety is never a negative concept in psychoanalysis and existentialist philosophy. Anxiety is the biggest possibility provider, the director of actions, an essential feeling for existence, and undertakes a creative mission, because existence can question and feels itself only if it feels anxious to access existential nobility and in this way, it may raise its spirit and make a breakthrough to become an authentic / genuine entity. Therefore, anxiety is a requirement of spirit, and the lack of anxiety is basically the lack of spirit.

On the other hand, anxiety, especially after the second half of 20th Century, became one of the dominant notions that express the general mood of the contemporary human being faltering around wars, economic depressions, nuclear weapons, epidemic diseases, rising terrorism and various identity crises. Polish Cinema, which is highly influenced by this uncanny atmosphere on a global scale, is a politicized cinema that has been able to reflect the counterparts of its political history in its everyday life to the screen. This anxiety, which is a rising sensation in Polish society, started a conscious cinema tendency, the era of Moral Anxiety Cinema.

In this study, the cognitive and emotional anxiety factors, which influenced Kieslowski Cinema, which has a special place in World Cinema with its own language of expression, have been investigated in terms of which conditions and sources they were fed, and selected films have been examined in this context. As a result of these findings, the relationship between anxiety and fundamental concepts such as sin, responsibility, freedom, nothingness, fate, chance and necessity -frequently referred to as anxiety factors by existentialist thinkers and found in Kieslowski's Cinema -has been determined. Film analyses have also been made in the direction of these inferences.

ÖNSÖZ

Kieslowski Sineması'yla, -bir rastlantı eseri- *Üç Renk: Mavi* filmi aracılığıyla tanışmış, özgürlük üzerine olan bu filmin varoluşu kavrayış biçimine, sinema ve varoluşçu düşünce konusundaki zayıf bilgi birikimime rağmen, çarpılmıştım. O günden sonra sinema konusu hangi mecliste açılırsa açılsın, bana muhakkak birkaç cümle kurdurtan Kieslowski Sineması'na hep ruhani bir yakınlık duydum. Bu anlamda tez konumun bir zorunluluğun ürünü olduğu itirafında bulunabilirim.

Dolayısıyla ilk teşekkürüm; kamerasının ölçeğini şiir ve felsefe açısına odaklayarak, tek bir kelimesini dahi bilmediğim dillerde filmler çekerek; bana duyguların coğrafyasızlığını ispat eden, “ruh diye birşeyin varlığını kanıtlayan” sevgili Kieslowski'ye. Devamında da, çalışma boyunca fikirleri ile algımın kapılarını tekmeleyen -bu yolla kendi varoluşumu sorgulamama olanak tanıyan- benim için epeyce zorlu, ama aynı zamanda verimli de olan bu sürecin hazırlayıcılarına; tüm varoluşçu düşünür ve yazarlara minnet ve teşekkür duygularımı sunmayı borç bilirim.

Ayrıca çalışmanın hazırlanmasında değerli eleştiri ve önerileriyle beni yönlendiren, yardımını ve yol göstericiliğini esirgemeyen; tez danışmanım, sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Zühal Çetin Özkan başta olmak üzere, yüksek lisans eğitimim süresince tüm bilgilerini paylaşma açan, ulaştığım noktada ölçülemez emekleri bulunan tüm hocalarıma teşekkürlerimi iletirim.

Ve son olarak; böylesi çetin bir sürecin başlangıcından bu yana yanımda olan, çalışmanın oluşum süresince kıymetli fikir ve görüşlerine sık sık başvurduğum, konuya ilişkin kaynaklara ulaşmamda maddi-manevi her türlü yardımlarını benden esirgemeyen, en umutsuz olduğum anlarda bile inancımı diri tutmam konusunda beni motive eden, sevgili Rüya Delice'ye ve Berk Pekşen'e sevgi ve teşekkürlerimle...

Gülseren DİNVAR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR.....	x
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

KAYGI KAVRAMI

1.1 Korkudan Ayrılan Kaygı	6
1.2 Kaygı Nedir?.....	8
1.3 Disiplinler Arası Kaygı Kavramı	8
1.3.1 Psikolojide Kaygı Kavramı	8
1.3.1.1 Bir Nevroz Olarak Kaygı	9
1.3.2 Varoluşçu Felsefe Ve Kaygı Kavram	12
1.3.2.1 Soren Kierkegaard Ve Kaygı Kavramı	18
1.3.2.2 Martin Heidegger Ve Kaygı Kavramı	20
1.3.2.3 Jean-Paul Sartre Ve Kaygı Kavramı	25
1.3.2.4 Varoluşsal Kaygı'nın Temel Kavramları	28

1.3.2.4.1 Kalıtsal Günah,Yitirilen Masumiyet, Suçluluk Ve Sorumluluk	29
1.3.2.4.2 Özgürlük , Haz Ve İstenç.....	32
1.3.2.4.3 Kader/ Yazgı / Rastlantı Ve Zorunluluk	36
1.3.2.4.4 Hiçlik	40
1.4 Modernizmin Bireyler Üzerinde Yarattığı Gündelik Kaygı	46

2. BÖLÜM

POLONYA SİYASİ TARİHİ, SİNEMAYA ETKİLERİ VE KRZYSZTOF KİESLOWSKİ SİNEMASI'NIN İNCELENMESİ

2.1 Polonya Sinemasının Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	50
2.2 Polonya'da “Ahlaki Kaygı Sineması” Dönemi İçinde ve Sonrasında Sinema Anlayışı	62
2.3 Belgesel Filmlerden Kurmaca Filmlere, Krzysztof Kieslowski Sineması ...	73

3.BÖLÜM

KRZYSZTOF KİESLOWSKİ SİNEMASI'NIN KAYGI KAVRAMI EKSENİNDE İNCELENMESİ

3.1 Amatör	
3.1.1 Filmin Künyesi	82
3.1.2 Amatör Filminin Öyküsü	82
3.1.3 Amatör Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	83
3.2 Kör Talih	
3.2.1 Filmin Künyesi	94
3.2.2 Kör Talih Filminin Öyküsü	94
3.2.3 Kör Talih Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	95
3.3 Dekalog	

3.3.1 Filmlerin Künyesi	104
3.3.2 Dekalog Serisinin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	105
3.4 Üç Renk: Mavi	
3.4. 1 Filmin Künyesi	113
3.4.2 Üç Renk: Mavi Filminin Öyküsü	113
3.4.3 Üç Renk: Mavi Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	114
3.5 Üç Renk: Beyaz	
3.5.1 Filmin Künyesi	121
3.5.2 Üç Renk: Beyaz Filminin Öyküsü	121
3.5.3 Üç Renk: Beyaz Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	122
3.6. Üç Renk: Kırmızı	
3.6.1 Filmin Künyesi	130
3.6.2 Üç Renk: Kırmızı Filminin Öyküsü	130
3.6.3 Üç Renk: Kırmızı Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi	131
SONUÇ	140
KAYNAKÇA	146
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
çev.	Çeviren
M.Ö	Milattan Önce
s.	Sayfa
ss.	Sayfalar Arası
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
START	Stowarzyszenie Milosnikow Filmu Artystycznego/ Society of Devotees of Artistic Film
WFD	Devlet Belgesel Stüdyoları

GİRİŞ

Bu araştırmanın amacı, Dünya Sineması'nda kendine özgü anlatım dili ile özel bir yer edinen Kieslowski Sinemasının etkilendiği bilişsel ve duygusal kaygı faktörlerinin hangi koşullar içerisinde, hangi kaynaklardan beslenerek sinemada karşılık bulduğunu araştırmak ve seçilen filmleri bu bağlamda incelemektir.

Bu amaca hizmet edecek biçimde çalışma üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde geniş bir ontolojik düşünce ağını kapsayan kaygı kavramı; iki disiplinin felsefe ve psikolojinin başvurularına dayanarak daraltılmıştır. Birinci bölüm içerisinde bu iki disiplinin kaygıyı tanımlarken kullandığı yan kavramlara alt başlık olarak yer verilirken; üçüncü bölümde incelemeye alınan örneklem filmlere sağlayacakları katkı da göz önünde bulundurulmuş ve çok boyutlu bir kavram olan kaygı bu şekilde sınırlandırılmıştır. Tezde, Kieslowski Sineması'nda karşımıza çıkan kaygı halleri ile ilişkisi olmayan tanımlamalar ve başvurular, anlam kaybı ve karmaşası olmayacak biçimde mümkün olduğu kadar titizlikle elekten geçirilmiş, daha çok kavramın konuya hizmet eden yönleri üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar ışığında da kaygı, nevrotik ve varoluşsal bağlamda değerlendirmeye alınmıştır.

Yapısındaki belirsizlik ile korkudan ayrılan ve Freud ile birlikte psikoloji literatüre giren kaygı kavramı; psikanalizmin içerisinde bilinçaltı bastırmaları, savunma mekanizmaları, rüyalar ve onların çözümleri ile ele alınan bir nevroz olarak saptanır. Toplumsal hayatın belirlediği kurallar yumağına uyum sağlama çabasının sürekli hale gelmesi ve güvensizlik, huzursuzluk halinin kişi üzerinde oluşturduğu baskıların giderek artması ile kronikleşen bu kaygı hali, nevrotik kaygı olarak değerlendirilir.

Çalışmada keskin bir şekilde belirgin bir lezyona bağlanamayan, bu nedenle de kurtuluşu zor olan nevrotik kaygının, içten geldiği için varoluşsal kaygı ile de ilintili bulunan taraflarına değinilmiştir. Nitekim varlık üzerinde ciddi bir etkisi olan kaygı kavramı, varoluşçu felsefenin ve psikanalizmin önemli kavramlarından ve araştırma konularından biridir. Dolayısıyla kaygı kavramı hususunda psikanalizm ile varoluşçuluk arasında birbirini destekleyen, özel bir bağın varlığından da söz etmek mümkündür. Her ne kadar bazı Freudyen açıklamalar, insanı tamamen hür iradesiyle hareket eden, emsalsiz yaratılmış, özel bir varlık olarak gören varoluşçu düşüncenin varlık anlayışıyla

tezatlık gösterse de; mevcut verilerdeki benzerliklerin çokluğu, varoluşçular ve psikanalistlerin konu üzerindeki bakış açısı birliklerini ispatlar niteliktedir. Başta Rollo May gibi varoluşçu psikologlar, nevrotik kaygı ile varoluş kaygı'nın aynı düzlemde ele alınabileceği noktasında benzer açıklamalarda bulunmuşlardır.

Tüm bu bağlamlar dâhilinde yürütülen tezin ilk bölümünde, kaygı kavramının anlamı araştırılırken varoluşçu felsefenin de beslendiği düşünce pratikleri üzerinde durulmuş, kaygıyı kendi felsefelerinin merkezine alarak yorumlayan üç varoluşçu düşürün- Kierkegaard'ın, Heidegger'in ve Sartre'ın- konu üzerindeki fikirlerine başvurulmuştur. Kuşkusuz dünyaya düşüşten bu yana hamuru kaygıyla yoğrulan insanı harekete geçirici, otantik varlık olma yolundaki sıçrayışı için olanak sağlayıcı, temel güç onun varoluşsal kaygısıdır.

Bu sebeple, her ne kadar varoluşçu düşünce içerisinde “ Özgürlük” en büyük olasılıkların üstünde olasılıkların olanağı olarak kabul edilip, yokluğu temel kaygı etkeni olarak görülse de; yazgı/kader, rastlantı zorunluluk, ölüm, hiçlik gibi varoluşsal nedenlerden de, bir defa yaşamın içine düşen insan, aynı anda kaygıya da düşmüştür. Ancak bu kaygı, varlık için asla negatif değil aksine pozitif yönlüdür. Çünkü varlığa anlam ve tin kazandırır. Kierkegaard'a göre de: kaygı duymayan kişi tin'sizdir. Kaygı yokluğu ise; esasında tin yokluğudur. “Kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır”. Varlık da, düşüşle beraber gelen verili kazanımlar ya da bir şekilde elde edilmiş statüler dünyasının öznesi olmaktan, ancak kaygı çukuruna girerek kurtulur.

Bu noktada “İnsan özgürlüktür” savı tüm varoluşçu düşünürler için geçerliliğini korumaktadır. Yalnız Sartre bu savın da içinde varlık için kaçınılmaz bir zorunluluk hali bulundurduğuna: “İnsan özgürlüğe mahkûmdur” aforizması ile değinir. Çünkü insanın özgür atılımlarında dahi, düşüşten bu yana gelen bir zorunluluk hali olan, yaşamı devam ettirmekte güdüsüyle hareketlerine yön vermekte olduğu açıktır. Yine de bilişsel düzlemde kendi varlığını, kendi varlığını çevreleyen toplumu ve evreni sorgulamaya başlayan varlık, çeşitli atılımlarda bulunmak ve zorunluluğunu/ yaşamını nitelikli hale getirmek, anlam katmak noktasında, kendisi için bir motivasyon kaynağı olan kaygı aracılığıyla kamçılanır.

Ayrıca gelişen teknolojiyle paralel olarak ortaya çıkan yeni hastalıklar, virüsler, ekonomik krizler, savaşlar, nükleer silahlar, artan terörizm ve kimlik bunalımlarının kaygı egemen bir dünya yarattığı konusu da “modernite karşısında duyulan kaygı” bağlamı ile tezin kapsamı dahiline alınmıştır. Nitekim nesnesi olmayan ya da nesnesi hiçlik olan ve korkudan bu yönüyle ayrılan kaygı kavramının, özellikle bu sorunların arttığı 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, çağdaş insanın genel ruh halini ifade eden esaslı bir kavram olduğu çok açıktır. Bu sebeple kaygı kavramının modern dünyanın halen daha yürüttüğü güncel tartışmaların gündem maddesi olduğu da tezde önemle altı çizilen bir diğer konudur.

Tüm bunların yanı sıra, Kieslowski Sinemasının kaygı kavramı ekseninde incelenmesinde; bir türlü istikrar sağlayamayan Polonya’nın siyasi tarihinin Polonya Sineması’na ve dolayısıyla Kieslowski Sineması’na olan etkileri de, tezin önemli araştırma konularından birini oluşturmaktadır. Hareketli resim teknolojisinin başladığı ilk yıllardan bu yana Polonya Sineması başlı başına, siyasal ve sosyo-kültürel zeminden fazlasıyla etkilenmiş, sıkıntılı süreçlerde dahi, ülkenin içinde bulunduğu koşulları göz ardı eden elitist bir tavrın sinemasına dönüşmemiş bir ülke sinemasıdır. Bu sebeple özellikle Nazi istilasından sonra, İkinci Dünya Savaşı ertesinde, Sovyetlerin desteğiyle komünist yönetim altına giren Polonya’daki mevcut bürokratik aksaklıkların, yöneticilerin halka karşı haksız, zorba tutumlarının; dönemin sanat ve sinema anlayışı (ve tabii Kieslowski Sineması) üzerinde ne derece etkin bir rol üstlendiğine, çeşitli referanslar ile çalışmada yer vermek, çalışmanın niteliği bakımından bir zorunluluk haline gelmiştir. Zira Kieslowski Sineması ile; Polonya siyasi tarihinin, sosyo-kültürel sürecin ve topluma hâkim olan kaygı ikliminin arasında organik bir bağ mevcuttur. Leh halkının gündelik hayatlarında maruz kaldıkları her türlü sıkıntı da, özellikle İkinci Dünya Savaşı ertesinde, tüm sansür mekanizmalarının devrede olmasına rağmen, perdede de olagan gerçekliğiyle karşılığını bulmayı başarmıştır.

Çalışmada da, Polonya’daki bu baskı ortamında, halkın temel kaygılarından doğma bir sinema anlayışının giderek nasıl gelişim gösterdiği üzerinde duruluş, çeşitli başvurulara yer verilerek, dönemin bilinçli bir sinema hareketi olan Ahlaki Kaygı Sineması’nın temel hedefleri aktarılmıştır. Nitekim Kieslowski’nin de dahil olduğu, 1975 -1982 yılları arasında çekilen filmleri ortak paydada birleştiren, dönemin aktif,

bilinçli bir sinema hareketi olan “Ahlaki Kaygı Sineması”, genel olarak etik problemleri konu edinen, sistemin çürümüşlüğüne vurgu yapan bir sinema eğilimi olarak dikkat çekmektedir. Resmi ideolojinin dayatmalarına hem açık hem de gizli bir saldırı olarak aynı düşünce etrafında birleşen sinemacıların amaçları, komünist rejimin halk üzerindeki zulmünü, çarpık yapılanmayı ve yönetimdeki anti-demokratik tutumları eleştirel bir dille perdeye aktarmaktır. Polonya’daki yaşamın salt gerçekleri üzerine filmler çekerek, halkın sesi olma hedefi etrafında birleşen yönetmenler, ahlaki değerlerin yeniden dirilmesini sağlayan kanaat önderleri misyonunu üstlenmişlerdir. Dönemin sanatçıları, partinin dayattığı sosyalist yalanlar yerine, kendi yaşayarak deneyimledikleri gerçekleri; sansürcülerden kaçarak, seyirciyle buluşturmak adına, metaforlarla örülü bir anlatım dili geliştirmek zorunda kalmışlardır. Ayrıca, Ahlaki Kaygı Sineması mensubu yönetmenler; Dayanışma Hareketinin de halka ulaştırmayı hedefledikleri düşünceleri filmlerinde dolaylı olarak işleyerek, Polonya’da 70’li ve 80’li yıllarda yükselen Dayanışmada da aktif rol üstlenmişlerdir.

Ahlaki Kaygı Sineması mensubu bir yönetmen olarak Kieslowski’ de, ülkesinin tüm çalkantılı dönemlerinde Dayanışma Hareketinin içerisinde, -baskılara rağmen- gerçekleri deforme etmeden, süslemeden, hiçbir cilaya gerek duymadan; salt gerçekler etrafında şekil almayı her zaman başarabilmiş, ülkesi ve ülke insanları konusunda duyduğu kaygıları perdeye aktarmayı sinemasının temel prensibi haline getirmiştir.

Araştırmadan elde edilen tüm bu bulgular neticesinde, varoluşçu düşünürler tarafından sık sık kaygı etkeni olarak gösterilen -Kieslowski Sineması’nda da karşılığını fazlasıyla bulan- günah, yitirilen masumiyet, sorumluluk, özgürlük, hiçlik, kader / yazgısallık, rastlantı ve zorunluluk gibi temel kavramların kaygıyla olan ilişkileri saptanmış, üçüncü bölümündeki film analizleri de kavram taramasından elde edilen bu çıkarımlar doğrultusunda yapılmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümde ; Kieslowski’ nin Ahlaki Kaygı Sineması dönemi içerisinde ve sonrası dönemde çektiği 6 filminin kaygıyla ilintili olan tarafları incelenmiştir.

Genel olarak bu çalışma, söz konusu konulara ilişkin olarak ortaya atılan yeni bakış açılarını geliştirme ve Kieslowski Sineması konusunda kavramlar arası temel bir

birliğe varma denemesidir. Henüz yurt dışında dahi yapılan birkaç bilimsel araştırmada, yalnızca satır aralarında bahsi geçen, “Krzysztof Kieslowski Sinemasının kaygı kavramı ekseninde incelenmesi” başlığını taşıyan bu tez; Türkiye’deki araştırmacılara ve yeni ęalıřma konularına kaynaklık etmesi yolunda mütevazı bir motivasyonun ürünüdür.



1.BÖLÜM

1 KAYGI KAVRAMI

1.1 Korkudan Ayrılan Kaygı

19. yüzyıl'da Danimarka'lı ünlü düşünür Kierkegaard, daha önce Batı felsefe tarihinde ayrı bir konu başlığı olarak incelemeye alınmamış kaygı (angest/anxiety) kavramına dikkat çeker. Düşünür, modernleşen bireyi giderek daha çok meşgul edecek olan bu hastalıklı ruh halinden kurtulmanın imkansızlığından ve boşunaliğinden bahsederek kaygı kavramına ilişkin öncü çalışmalar yapar. Özellikle Kierkegaard'ın kaygı ve korkuyu birbirinden ayırma yöntemi ve ortaya attığı yeni fikirler, disiplinler arası konuya yaklaşımda ve kaygıya ilişkin hemen her çalışmada öncelikli başvuru kaynağıdır.

Kaygı kavramının en çok benzetildiği ve doğal olarak karıştırıldığı kavram korku kavramıdır. Bu nedenle Kierkegaard öncelikle *Kaygı Kavramı* adlı çalışmasında kaygıyı belirli bir içeriğe sahip olan korkudan (fear) ayırma ihtiyacı duyar. Düşünürün: “Bu terimin “korku”dan ve korkuya bağlı, belirli bir nesnesi olan benzer kavramlardan tümüyle farklı olduğunu belirtmeliyim. Kaygı bu nedenle hayvanda bulunmaz; çünkü tin, hayvana yüklenmiş bir nitelik değildir” (Kierkegaard, 2006: 35). şeklindeki açıklamaları; kaygı kavramını belirli bir dayanağa, göndermeye sahip olan korku ve benzeri kavramları ayırmada kullandığı temel dayanağıdır. Ona göre korku belirli bir şeye yönelmiştir ve bir nesnesi vardır. Kaygı ise tam bir belirsizliktir ve herhangi bir nesneye yönelmemiştir. Yani kaygı “...herhangi bir yönelimi olan bir duygu değil, nesnesi olmayan bir “ruhsal durum” dur” (Ditfurth, 1991:7).

Korkudan farklı olarak kaygının nesnesi yoktur, diğer bir ifadeyle nesnesi hiçliktir. Bu nedenle diyebiliriz ki, kaygı nesnesi olmayan bir ruhsal sıkıntıya işaret eder. Korku ise kaygının aksine belirgin bir nesneye ve nedene bağlıdır. Ölüm, tehlike, şiddet, acı, düşman gibi nesnelerle kendisine bir kaynak bulur. Bu kaynak/ nesne ortadan kalkarsa korku hali geçer. Fakat kaygının kaynağı olmadığı, daha doğru bir ifadeyle tam bir belirsizlik hali olduğu için, kaygı tinde sürekli olarak devam edebilir ya da zamanla sönebilir.

Cüceloğlu bu iki kavramı birbirinden ayırmada önem teşkil eden iki başka noktaya dikkat çeker:

“Korku ile kaygı arasında üç temel fark bulunur. Bunlardan ilki kaynaktır. Korkunun kaynağı bellidir, kaygının kaynağı belirsizdir. İkincisi şiddettir. Korku kaygıdan daha şiddetlidir. Üçüncüsü süredir. Korku kısa, kaygı ise uzun süre devam eder. Korkudan ayrımı bu şekilde yapılan kaygının ortaya çıkmasında etkili olan bazı öğeler vardır. Bunlardan ilki, alışlagelmiş ortamın ortadan kalkmasıdır, ikincisi olumsuz sonuçların ortaya çıkaracağı sonuçlardır. Üçüncüsü kişinin inandığı bir fikre zıt olarak yaptığı davranışın ortaya çıkardığı çelişkidir. Sonuncu öğe ise, gelecekte neler yaşanacağını bilinememesidir” (Cüceloğlu, 1991: 277-278).

Cüceloğlu’ nun da belirttiği gibi; korku ve kaygı kavramları yalnızca kaynak/ nesne olarak değil, şiddetleri ve süreleri bakımından da birbirinden ayrılır. Korku, insanın ruhsal yapısına daha hızlı ve etkili bir şekilde yayılırken; kaygı daha ağır ve sezgisel bir şekilde nüfus eder. Fakat “...düşmanı belli olduğundan yenmesi nispeten kolay olan korku duygusu, benliğimiz gelişip insan olmamızın sonucu olarak yerini düşmanı belli olmadığından yenmesi de zor olan kaygı duygusuna bırakır.” (Dağ, 1999: 188).

Buradan hareketle kaygıya sebep olan şeylerin kişisel duyular düşünömler olduğu sonucuna ulaşmak pekala mümkündür. Yani kaygıya sebep olan şey kişisel anlamlar, yaşam deneyimleri iken, korkunun herkes için genel geçer bir tarafı olabilir. Bu da demek oluyor ki: korku nesnel iken, kaygı öznel dir. Yani korku ve kaygı kavramlarını “...“nesnesi olan ve nesnesi olmayan” yerine Kierkegaard’ daki gibi, “olanak ve gerçeklik” kavramlarıyla sınırlamak” da mümkündür (Ditfurth, 1991:21). Sonuç olarak insanları korkutan bir gerçeklik, kaygılandıran ise bir olanaktır. Bu sınırsız olanak içerisinde meydana gelebilecek tüm olasılıklar bireyi kaygılandırırken, mevcut gerçeklik korkutur.

“Albert Camus için de, hem iç hem de dış dünyasında paramparça olmuş bir gerçeklik içinde yaşayan çağdaş insanı belirleyen en önemli nitelik, korkudur. Ancak Camus’nün korkuyu ele alış ı korkuya yüklediği anlam farklıdır. Ona göre 20. yüzy ılda yaşam ının kendisi korkudur ve bu yüzy ıl korku çağ ıdır” (Savaş, 2013:144). Tam olarak, “17.yüzy ıl matematik çağ ı, 18. yüzy ıl fizik çağ ı, 20. yüzy ılım ız korku çağ ıdır (Camus, 1983:59). şeklinde, yüzy ılları tanımlayan Camus’ nün düşüncesinden hareket

edilerek; 21.yüzyılı da “kaygı çağı” olarak tanımlanabilir. Zira dünya ekseninde değişim gösteren toplumsal dinamiklerle birlikte, 21. yüzyılda kaynağı belirgin olan korku, tahtını hızla kaygı iklimine devretmektedir.

Sonuç olarak, 20. yüzyılın ikinci yarısında, küresel dünyanın dinamizmi ile birlikte, daha da gün yüzüne çıkmaya başlayan modern toplumlardaki korkudan kaygıya geçiş hali daha keskin hatlarıyla alenilemiştir. Her ne kadar kaygının nesnesi/ kaynağı yok kabul edilse de, diyebiliriz ki; 20. ve 21. yüzyılın modern imparatorluğunda dünya sahnesinde boy gösteren vahşet dolu savaşlar, ekonomik buhranlar, yeni virüsler, terörizm ve diğer başka tehditler kaygı dolu modern bireyler için kaçınılmaz bir huzursuzluk, güvensizlik haline sebep olmuştur.

1.2 Kaygı Nedir?

Kaygı ve korku kavramlarını birbirlerinden ayırdıktan sonra, asıl meselemiz olan kaygı kavramını açarak, bir tanımlama getirecek olursak; farklı disiplinlerin mercekleri altında çeşitlilik kazanan bir kavramla karşılaşırız. Kaygı kavramı, bugüne değin geçen süre zarfında, bir kavram olarak en yoğun şekilde psikoloji ve varoluşçu felsefe içinde tartışma alanına sahip olmuştur. Amerikalı varoluşçu psikolog “Rollo May de, psikanaliz ile varoluşçuluk arasında bir bağ kurarak, nevrotik kaygının varoluş kaygısı ile aynı düzlemde ele alınabileceğini öne sürmüştür” (Şahin,2015:17).

Bu bağlamda çalışmanın bu ilk bölümünde, ana bölüme hizmet etmesi bakımından önem teşkil eden, kaygının psikoloji ve felsefedeki anlamına bakılacak ve kaygıya ilişkin temel çıkarımlar bu iki disiplinin başvurduğu kaynaklar doğrultusunda aktarılacaktır. Oldukça geniş bir ontolojik düşünce sistemine sahip olan kavram, psikoloji ve varoluşçu felsefedeki karşılığı ile; çalışmanın ana bölümü olan, Kieslowski Sinemasının incelenmesine özel bir bağlamda çözümleme imkanı sağlayacaktır.

1.3 Disiplinler Arası Kaygı Kavramı

1.3.1 Psikolojide Kaygı Kavramı

Kaygı kavramının en sık başvurulan ve ilk elden akla gelen tanımı insanın ruhsal duygu durumuna ilişkin olan tanımıdır. Kaygının psikolojideki anlamı gündelik hayatta sıklıkla kullandığımız endişe verici, sıkıntı ve huzursuz durumların bağlayıcı

görevini üstlenir. Konuşma dilinde nedeni/ kaynağı belirgin bir durum karşısında bireyin düştüğü ruhsal durumu tanımlamak için “kaygılı” ya da “kaygısız” ibareleri tercih edilir. Kavramsal boyutta yanlış olan bu kullanım, bilinçli bir endişe hali ile kaygı halinin birbiri ikame eder bir şekilde kullanılmakta olduğunu gösterir.

“Kaygı kavramının Türkçe’de günlük dilde bu şekilde sıradan kullanımı, ülkemizdeki psikiyatri uzmanlarını bunun yerine orijinal terimi (anxiety) Türkçe’ye benzer biçimde anksiyete olarak kullanmaya zorlamakta, ancak bunun da dilimize uymamasını dikkate alan bazı uzmanlar bunaltı karşılığını kullanmaktadırlar”(Öztürk,1997:6).

Kaygı kavramının korkudan ve benzer diğer tüm huzursuz duygu durumlarından ayrımı net bir şekilde yapılmış olsa da, görüldüğü üzere kavramsal kullanımı konusunda tam bir fikir birliğine halen daha varılabilmemiş değildir. Kimi psikiyatri uzmanları bilinçli ve kaynağı belirgin endişe halini de “kaygı” olarak tanımlarken, kimileri bunu keskin bir şekilde reddeder. Bu noktada tekrar bir tanımlama getirecek olursak, “genel anlamıyla kaygı, herhangi bir tehlikenin korkusunun yansıması olarak insanda ortaya çıkan tedirginlik ya da akıl dışı korku durumu olarak tanımlanabilir”(Budak, 2000: 437).

Bu tanımda yer alan “korkunun yansıması” ve “akıl dışı korku durumu” ifadeleri kaygıyı tanımlarken sıklıkla altı çizilen temel dayanak noktalarıdır. Bir kez daha belirtmek gerekirse, korkunun ve korku gibi diğer ruhsal durumların bilinç düzeyinde algılanabilen belirgin bir nedeni varken, kaygının nedeni bilinmezliğini korur. Kaygının özünde psikolojik zemini olan bir inanış vardır.“Davranışçı yaklaşımların savunucuları kaygıyı tehdit edici bir uyarıcıya karşı kişinin gösterdiği sempatik sinir sisteminin tepki örüntüleri olarak görmektedir. Kaygının öğrenilmiş de olabileceği düşüncesi, davranışçı yaklaşımda uyancı-tepki bağı ile açıklanmaktadır”(Korkut,1992:151). Bu inanışla beraber oluşan kaygı hali, elbette geçmiş yaşam deneyimleri ve bilinçaltına itilen bir takım korkularla da yakın bir ilişkisi içerisindedir.

1.3.1.1 Bir Nevroz Olarak Kaygı

Kaygı, psikanalizde rüyalar ve onların çözümlemeleri ile saptanır. Kişinin nevrotik çatışmaları düşler yoluyla gerçeklik kazanır ve içyüzü anlaşılıp yorumlana

bilinir. “Kaygıyı psikolojik bir olgu olarak sistemli bir biçimde tanıtan ve kaygının anlaşılmasına yardımcı olan ilk adım psikoanalitik yaklaşımdır. Onun sayesinde kaygı kavramı psikiyatride kullanılmaya başlamıştır.” (Öner,1977, Akt, Korkut:151).

“Psikolojide insanın yaşadığı bir ruhsal durumu ifade eden kaygı kavramı ilk olarak Freud tarafından egonun bir işlevi olarak tanımlanmıştır. Önceleri biyolojik bir kavram olarak kabul edilen bu kavram Freud ile birlikte psikolojik literatüre girmiştir. Freud’un öncülüğünü yaptığı psikanalizm’de Freud’un ardıllarının da işlediği önemli kavramlardan birisi haline gelen kaygı kavramına, insanın yaşadığı bir ruhsal durumdan öte anlamlar da yüklenerek kavram daha da genişletilmiştir.”(Manav,2010:4).

Faruk Manav’ın da çalışmasında belirtmiş olduğu üzere; psikolojinin araştırma alanına Freud ile birlikte giren kaygı kavramı, ileriki yıllarda Freud’un yoğun etkisi altında kalan diğer psikanalist araştırmacılar tarafından da mercek altına alınmış ve kaygının insan psikolojisi üzerindeki etkileri saptanmaya çalışılmıştır. İnsanda aniden ortaya çıkabilen bu akıldışı tedirginlik hali ile baş etmenin yolları ve kaygı içindeki bireyin geliştirdiği savunma mekanizmaları üzerine çalışmalar giderek hız kazanmıştır.

Darwin’in ancak kendi çıkarları lehine hareket eden, kendi varoluşu için çabalayan canlıların yaşamlarını sürdürebilecekleri savına inanan Freud, bu düşüncüyü geliştirmiştir. Freud’a göre, düşman bellenen bir çevre tarafından varlık alanının engellene bilir olması durumu bir paranoya yol açar ve daimi bir kaygıya sebep olur. Olası bir tehlikenin tehditleri ile baş etme durumunda kalan bireyler için ise kaygı kaçınılmazdır. Yaşamını nitelikli bir şekilde sürdürebilmenin en kestirme ve garanti görünen yolu ise normlara ve kurallara uyum sağlamaktır.

Darwin ve Freud bireylerdeki bu uyum sağlama eğilimini, fiziksel ve toplumsal çevreden gelecek tüm baskılamaların önüne geçme çabası olarak değerlendirirler. Bu uyum yeteneğinin toplumsal hayat içerisinde zamanla edinilip, benimsendiği şüphesizdir. “Kaygı da fiziksel ve toplumsal çevreden gelen tehlikelere karşı bireyi uyarma, gerekli uyumu sağlama ve yaşamı sürdürme işlevine katkıda bulunan doğal bir duygudur”(Geçtan, 2005: 76). Yani kaygı bireyler için bir taraftan koruyucu bir işleve sahipken diğer taraftan baskılayıcıdır da.

Zira toplumsal hayat içerisinde kendilerine her daim varlıkları için güvenli bir alan yaratma çabası içerisinde olan bireylerin yoğun bir kaygı hali içerisinde olmaları,

bir takım psikolojik rahatsızlıkları da beraberinde getirir. Toplumsal normlara ve sistemin ördüğü kurallar yumağına uyum sağlamaya yönelik taşınan bu baskılayıcı hâl, ruhsal dengede ciddi hasarlara sebep olabilir. Kişinin duygu durumunda oluşan bu huzursuzluk hissi, herhangi bir kurtuluş yolunun olmadığı fikriyle pekişip süreklilik arz ederse kaygı kronik bir ruh hastalığına dahi dönüşebilir. Bu da “nevrotik kaygı”nın başlangıcıdır. “Rollo May’e göre kaygının çözümü kişinin bilinçli bir şekilde dikkatini kendine yöneltmesi ile olur. Böylece yaşamının dümenini eline alarak varoluşsal nevrotik kaygının üstesinden gelebilir. Buradaki kilit “bakış açısı” değişimi kaygıya dair tüm durumlar için kullanılan psikoterapi yöntemi olarak da ön plana çıkar” (Şahin,2015:17).

Daha önce de belirtildiği gibi; psikanalizm içerisinde ciddi bir araştırma alanı olan kaygı kavramı; bireyin ruhsal durumunda da belirgin bir şekilde görüp-hissedilen sıkıntılı ruh halinin yanı sıra, bilinçaltına itilen baskılamalara da ilişkin bir kavramdır. Freud burada oluşabilecek karmaşaya da bir açıklık getirmeye çalışır ve kaygıyı iki şekilde ele alıp inceler. Ona göre; kaygı belirgin bir tehlike durumunda, güvensiz bir halde kendini ortaya çıkarıyorsa yani dış uyarıcılara bağlıysa normaldir ve kişiye özel bir tarafı yoktur, yani herkese mahsusdur. Fakat kaygı kendine yaşam alanı yaratarak bir şekilde içte varlığını sürdürmeye devam ediyorsa, taşınan bu kaygının Freud’a göre kişisel nevrotik bir zemini mutlaka vardır. Örneğin; baskılanmış cinsellik ve saldırganlık dürtülerinin oluşturduğu iç tehlikeler, kişinin kendine özel nevrotik kaygılarıdır.

Keza kaygı kavramını daha çok nevrotik bir olgu olarak kabul eden Freud’un bu alanda yaptığı hemen her çalışmasında, bilinçaltı baskılamaları önemli bir yer teşkil etmektedir. “Freud’un ilk teorisinde kaygı, bastırılmış libidoyla ilgili bir şeydir. Bilhassa cinsel ilişkinin yarıda kesilmesine (coitus interruptus) odaklanır. Freud: cinsel enerji boşalımının tekrar tekrar önlenmesinin kaygı nevrozuna yol açtığını iddia eder”(Salecl,2004:26).

Yine Freud’a göre; kişiliğin süperegö ve egodan bağımsız ilkel yanını oluşturan id’ine yani bilinçaltına inilirse, kaygının en öz haline de inilmiş olunur. Çünkü ona göre kaygının özünü, ilkel id’in iç tepkilerinin ego ve süperegö tarafından

bastırılması oluşturur. Baskılanan id, tıpkı bir kaygı fabrikası gibi çalışmaya ve ego-bilinç düzeyi tarafından nesnesi/ kaynağı anlaşılmaz olan bir takım kaygılar üretmeye başlar. İşte bu bilinç düzeyi tarafından belirli lezyonlara bağlanarak açıklanamayan kaynağı belirsiz kaygılar, nevrotik kaygıları oluşturmaktadır. Freud kaygı üzerine ilk çalışmalarında kaygıyı, bastırma sonucu ortaya çıkan bir durum olarak görürken, sonraki dönem çalışmalarında bastırmayı üreten, ona yol açan asıl gerçekliğin kaygı olduğu saptamasında bulunur (Freud,1989: 32).

Bu bağlamda psikoloji bilimindeki kaygı araştırmaları daha çok kaygının insan ruhundaki etkinlik alanları ve ruhsal denge üzerindeki dönüştürücü etkisi üzerinedir. Ancak psikanalizmin iki önemli ismi Freud ve Lacan başta olmak üzere diğer tüm psikanalistler için de kaygı sadece ruhsal durumu tanımlamada başvurulan bir kavram değildir. “Freud gibi, ruhsal dışavurumları nihai anlamda organik bir temelde açıklama eğilimi gösterenler için, fizyolojik süreçlerle olan yakın ilişkisi nedeniyle kaygı zor bir problemdir”(Horney, 1994:143). Kaygının dışardan da anlaşılabilen çarpıntı, mide bulantısı, baş dönmesi, hızlı soluk alıp verme, uyku düzensizliği ve terleme gibi fizyolojik belirtileri olduğu kadar bir takım psikolojik belirtileri de vardır. Kaygı kavramını karmaşıklaştıran, tanımlanmasını ve her yönüyle tahlil edilmesini zorlaştıran da bu çok boyutluluğudur. Kaygı da -tıpkı korku gibi- ruhu kemirir, bilinci tırmalar ve varoluşu ısıtır.Ancak korku tehlikeye yönelik coşkusal bir tepki iken, kaygı daha çok bir iç tepidir. Varlık alanını saran kaygı bu nedenle varoluşçu felsefenin en önemli kavramlarından biridir.

1.3.2 Varoluşçu Felsefe Ve Kaygı Kavramı

19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan, 20. yüzyılın en önemli düşünce akımlarından biri olan Varoluşçuluk, temel farkını insana verdiği önem bakımıyla ortaya koyar. Varoluşun, yalnızca akılla kavranamayacağına ve sistemli hale getirilemeyeceğini savunan varoluşçu felsefenin - hiçbir zaman kabul gören, sistemli bir doktrini olmadığı için- tanımını yapmak her zaman bir tartışma konusunu da beraberinde getirir.

Bu ‘tanımlanamazlık’ noktasında ‘Varoluşçu’ olarak anılan yazarların ve düşünürlerin arasında dahi, ortak bir düşünce kalıbının, tek bir anlayışın olmaması

etkin faktördür. Bu muğlaklığa- Jean Paul Sartre'ın “Varoluşçuluk bir hümanizmadır” başlıklı ünlü konuşma metnini Türkçeye çeviren ve Türkiye’de bu metni ‘Varoluşçuluk’ adıyla yayına hazırlayan - Asım Bezirci, çalışmasının önsözünde şöyle değinir : varoluşçuluk “tümel bir tanıma ulaşmıyor. Ulaştıysaydı “varoluş özden önce gelir” ilkesi apayrı yorumlara uğramazdı” (Bezirci, 2015: 8).

Üstteki alıntıda Bezirci’nin bahsetmiş olduğu “varoluş özden önce gelir” ilkesi, varoluşçu felsefenin insanın ‘öz varlığını’ merkeze alan temel tutumunun Sartre tarafından ifade kazandırılmış halidir. Dolayısıyla “Varlık” hususunda dahi Varoluşçular arasında bütünsel bir anlayışın olmadığını, bu nedenle varoluşçuluğun hiçbir zaman bir doktrine dönüşemediğini, tanımlanmasındaki güçlüğü de temel öğretisinden kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Üstelik varoluşçu felsefenin tanımlanması hususunda karşımıza çıkan açmaz sadece bununla da sınırlı kalmaz. İnsanı yalnızca bir düşünce olarak gören, rasyonalizme hapseden felsefi anlayışlara ve kalıplara meydan okuyan; adı varoluşçu düşünce ile birlikte anılmaya başlanılan Avrupalı entelektüellerin birçoğu kendilerinin “Varoluşçu” olmadıklarının açıklamasında bulunurlar.* Buna rağmen varoluşçu olmadığını söyleyen bu yazar ve düşünürler birçok edebiyat eleştirmeninin ve kuramcının isimlerini Varoluşçuluk ile yan yana zikretmesinin önüne geçemezler. “Fakat daha da şaşırtıcı olan şey, her ne olursa olsun, bütün varoluşçular listesinde yerleri demirbaş olan üç adın- Jaspers, Heidegger ve Sartre- bile en temel konularda bir uzlaşmaya varamamalarıdır” (Kaufmann,1977:79, akt:Savaş,2010:55). Üstelik varoluşçular arasındaki bu keskin düşünsel ayrım sadece Kaufmann’ın bahsettiği bu üç isimle de sınırlı değildir.

Konuya ilişkin başka bir şaşırtıcı açmazı da, “Varoluşçuluğun Tarihçesi” ni yazan Fransız filozof Jean Wahl: “ Heidegger, derslerinden birinde, varoluşçuluk adı verilen şeye karşı konuşmuş, Jaspers, varoluşçuluğun varoluş felsefesini öldürdüğünü söyledi” (Wahl,1999:10). şeklinde aktarır.

* Varoluşçu felsefenin iki önemli ismi kabul edilen Albert Camus, (diğeri Jean-Paul Sartre) çok açık bir şekilde varoluşçu olmadığını söyler. Hatta bir makalesinde Sisifos’u dahil varoluşçulara karşı yazdığını ifade eder. Heidegger ve Jasper ise varoluşçu olmadıklarını duyurmanın yanı sıra, varoluşçu felsefeye karşı ciddi eleştirilerde de bulunurlar.

Detaylı Bilgi: Jean Wahl, Varoluşçuluğun Tarihçesi, Payel Yayınevi, İstanbul

Velhasıl, varoluşçu düşünce akımının neredeyse bir asrı geride bırakmasına yaklaştığımız günümüz de dahi, kimin varoluşçu kabul edilip- kimin dışarıda kaldığı, kökeninde ne olduğu, beslendiği kaynakların içinde neleri barındırdığı konusu; tanımı kadar göreceli tartışmalar arasındadır. Tüm bu ayrımlara dikkat çeken bir başka yorumu da Asım Bezirci yapar. Bezirci Varoluşçuluğun tanımlanması noktasında karşımıza çıkacak olan birbirinden farklı yorumları şu şekilde özetler:

“Varoluşçuluk nedir? Şimdiye değin çeşitli yanıtlar verilmiş bir sorudur bu. Sözgelişi, Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalımdır, Mounier’ye göre umutsuzluk, Humelin’ e göre bunaltı, Barfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm(düşüncülük) Benda’ya göre usdışılık (irrationalisme), Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir” (Bezirci, 2015:7).

Hemen fark edileceği üzere, varoluşçuluğun içinde barındırdığı farklı temalara işaret eden bu tanımlayıcı noktalarda -yanlılık olmasa da- ciddi eksiklerin olduğu aşıkardır. Tüm bunlar ışığında söyleyebiliriz ki; böylesi kaotik bir ortamda tek bir tanımlama yaparak varoluşçu düşüncenin kapsamını belirlemek ya da- alternatif bir yol olarak- tek bir ismin görüşlerine başvurarak varoluşçuluk konusunda genel bir çıkarıma varmak, varlığa ve varoluşa epeyce uzak bir mesafeden bakmak olacaktır. Bu sebeple, varoluşçuluğun tanımını ve kapsamını tanımlanamaz ya da daha doğru bir ifadeyle pek çok şekilde tanımlana bilinir olması noktasının üzerinden hareket ederek sunmak en doğru yöntem olacaktır .

Keza “ne kadar varoluşçu düşünür varsa o kadar varoluşçuluk vardır” (Foulquie,1995: 45). Foulquie’nin bu saptaması varoluşçuluk konusunda belki de en doğru tespiti içermektedir. Gerçekten de ne kadar varoluşçu düşünür varsa, o kadar farklı varoluşçuluk anlayışı vardır. Bunun yanında Walter Kaufmann: “Varoluşçuluk, varlık sorununu, salt insan olma sorunuyla bağdaştırarak, insanın kendisine yabancılaşmadan özgürlüğü içerisinde var olmasını ve kendisini gerçekleştirmesini isteyen bir felsefi öğreti olarak tanımlanabilmektedir” (Kaufmann,1992).

Varoluşçu felsefenin tarih sahnesinde çıkışı ise, 1930-1940’lı yılların arasında özellikle de bu on yılı kapsayan süre zarfında üretilen çeşitli edebi ve felsefi denemelerle olmuştur. Bu dönemin dikkat çeken ve varoluşçu olarak adlandırılan isimleri; Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Kafka, Dostoyevski’dir. Daha ileri ki

yıllarda edebiyat alanında bu isimlerin yanına Camus ve Sartre da eklenecek, Varoluşçuluğun kitleyle buluşup, “popüler” bir akıma dönüşmesi de asıl bu iki ismin yazdıkları doğrultusunda olacaktır.

Bilindiği gibi, varoluşçuluğun insanın varlığını sorgulamaya odaklı öğretileri, özellikle dünyanın başına gelen ikinci büyük savaşın ardından benimsenmeye, ilgi görmeye başlar. İkinci Dünya Savaşının insanın ruhunda bıraktığı ezici tahribat, çaresizlik hissi dönemin sanat ve edebiyat alanına da sızmış, böylece varoluşçuluk daha çok bahsi geçen bir felsefi akıma dönüşmüştür.

Varoluşçuluğun, yalnızca elit Fransız kafelerinde oturan birkaç entelektüel okuru değil, daha geniş kitlelere de kendisine çekmiş olması durumunda, kuşkusuz felsefede açtığı çığırın- “duyguları” devreye sokmasının- etkisi büyüktür. Her şeyden öte “Varoluşçuluk saf düşüncenin absürdlüğüne karşı bir protesto olarak başlamıştır” (Blackham, 2012:10). Varoluşçu düşünür ve yazarlar da, Batı felsefesinin “efendisi/ Tanrısı ” olan bilimden, analitik düşünce ve mantık konuları üzerinden değil; varoluş, varlık ve yaşamla ilgili temalar üzerinden felsefe yapmayı temel ilkeleri olarak benimsemişler ve bu temalar üzerinden üretim yapmışlardır.

Bilhassa savaş sonrası boşluğa düşmüş insanı ve onun yaşantısını, duygusunu kendisine mesele edinen, bu bağlamda varlığa mahsus duyguların en coşkulu ve sert halinin de analizlerine yer veren; mevcut küresel buhranın da yüksek sesle konuşulmaya başlandığı felsefi akım içerisinde kaygı kavramı başlıca temalardan birisi haline gelmiştir. Böylelikle kaygı kavramının ontolojik anlamının ne olduğuna ilişkin cevaplar da felsefede ilk kez varoluşçuluk içerisinde aranmaya başlanır.

Oysa varoluşçu düşünceye değin felsefe içerisinde bahsi hiç geçmeyen kaygı kavramının temelleri, aslında çok eski bir tarihe dayanmaktadır. “Dünya-kaygısının temeli tarihte ilk kez antik dönemin sonunda, inanç çağının doğuşu ile Hıristiyanlığın ilk yıllarında atılır. Yeryüzü Tanrı tarafından reddedilmiş bir yerdir; üzerinde düşmanımı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir” (Ditfurth, 1991:8). Hıristiyanlık inancına değin- nedeni belirsiz bir korku hali olarak- hep korku kavramının içinde değerlendirmeye alınan kaygı kavramına, Platon’da ve Yunan felsefesinde de hiç yer verilmez.

Çünkü Varoluşçu Felsefeden önce Batı Felsefesi varlığı hep analitik olarak görmüş, kaygı gibi duygulara hiç yer vermemiştir. Aristo'dan Hegel'e kadar varlık, hep kendi tarihselliği içinde kabul edilmiş ve sadece akıldan ibaretmiş gibi değerlendirilmiştir. "19. yüzyılda Hegel'in ölümü ile başlayan değişimin esası, dünyanın akıl üzerine kurulduğunun asılsız olduğu düşüncesinin ortaya çıkmasında yatar" (Ditfurth,1991:10). Hegel'in "Gerçek olan akılcı, akılcı olan da gerçektir." savı, hiçte akılcı olmadığı halde "gerçek" olan savaşlarla birlikte sarsılmıştır. Fransız filozof, yazar Julien Benda'nın ifadesiyle "düşünceye karşı yaşamın isyanı" (Benda, akt:Colette, 2006:19) olan varoluşçuluk akımı, felsefeye sancağını bu şekilde dikmiştir. Bu bakımdan da varoluşçuluğu, felsefeyi bilimin kölesi gibi gören, akıl ve mantıktan ötesi ile ilgilenmeyen anlayışlara karşı bir "başkaldırı", olarak nitelendirebiliriz.

Varoluşçu Felsefe içerisinde kaygı kavramını korkudan tamamen ayırma çabasıyla kaygı üzerine derinlemesine araştırmalar yapan, keskin iddialarla kaygı kavramını başlı başına bir kavram olarak sosyal bilimler arasında tartışmaya açan ilk isim Soren Kierkegaard' tır. Özellikle varoluşçuluk felsefesinin başlangıç ismi kabul edilen Kierkegaard, Hegelci akıl merkezli anlayışlara karşı ciddi bir karşıt tavır sergilemiş, gerçeğin ve bilginin asla ölçülemez olduğunu sık sık çalışmalarında tekrarlamıştır. Sartre'ın, Kierkegaard'tan "Hegel'in usçuluğuna karşı durmadan, yaşamış olanın indirgenemezliğini ve özgürlüğünü ileri süren" (Sartre,1988:20) olarak bahsetmesi, Danimarka'lı düşünür Kierkegaard'ın Hegel'in öğretilerine karşı nasıl bir savaş açtığının ispatı niteliğindedir. "Hegel'in varlığı kendi sistemi içerisinde anlama çabasının karşısına Kierkegaard birey, varoluş ve içsellik kavramlarını çıkar" mış (Akış,2015:37). ve sadece akılla yol almayan, duyguları yadsımayan bir varlık felsefesinin öncü ismi olmuştur.

Kierkegaard'ın etkisinde kalan bazı varoluşçu düşünürler de, felsefe içinde yeni keşfedilen kaygı gibi duyguların, inanın düşüncelerinin de üstünde bir aşkınlık noktasına temas etmesi üzerinden felsefe kurarlar. İnsanı yalnızca bir düşünceden ibaret gören geçmişteki tüm anlayışlara karşı Albert Camus: "İnsan bir düşünce değildir, Rambert!" (Camus,2013:165) narasını atar. Duygusu olmayan bir düşüncenin/ felsefenin güdüklüğünden: "O bir düşüncedir ve aşka sırtını çevirdiği andan itibaren güdük bir düşüncedir" şeklinde bahseder.

Yani o tarihe değin klasik felsefenin hiç konusu dahi olmayan duyguları ve yaşanmışlıkları felsefenin konusu haline getiren, dünya gündemine taşıyan varoluşçuluk akımı modern insanın ilgi odağına, onun yaşamsal gerçeklerini kendi meselesi haline dönüştürerek girmeyi başarmıştır. Nasıl ki “Varoluşçuğun öncüsü Kierkegaard’ın bunalımı, Hegel sonrası Kuzey Avrupa’nın üst üste taktığı ikircilikli maskeleri çıkarıp atmak ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki varoluşçuluğun bunalımı da, insanı alt üst eden değerler altında ezdirmeme çabasıdır” (Savaş, 2013:86).

Yalnız bu nokta da şunun da altını önemle çizmek gerekir: modern ama ne yapacağını bilemeyen bireye derdinin ne olduğunu söylemeye niyetlenmiş bir felsefi akım olan varoluşçuluğu, yalnızca toplama kampı anılarından ve savaş dekorlarından ibaret bir bunalımın doğaçlaması olarak görmek büyük bir hata olacaktır. Çünkü savaşın bitmesine, sıcak savaş koşullarının geride kalmasına rağmen (Savaş,2013:78) varoluşçuluk aurasını hiç kaybetmemiştir. Bu nedenle varoluşçu düşünceyi savaş sonrası oluşan bir “bunalım felsefesi” olarak algılamak ya da “ felsefi bir sözden çok, hiç için koparılan bir yaygara” (Beaufret:1971, 109) olarak nitelendirmek, büyük bir yanılgıdır. Varoluşçu düşünce, “Hayat yaşamaya değer mi, değmez mi?” (Camus,2016:9), ‘insanın bu dünyadaki varlığı Sisifos’un varlığından farksız mıdır?’ sorularına cevap arayan, bir nevi derinleşme çağrısıdır. Bu nedenle varoluşçuluk: temelde bir yaşam felsefesi, bir varlık sorgulamasıdır. Bu nedenle de, ismi varoluşçu düşünce ile birlikte anılan hemen her düşünür için : “önce yaşamak , yaşamı tanımak oradan bilgiye ulaşmak gerekir” (Timuçin,1998:714).

Dönem içerisinde mutluluktan, varlıksal yücelikten bahsetmek isteyen yazar ve düşünürler gündelik yaşamın bezdiriciği karşısında duydukları kaygıyı da anlatmadan kendilerini alı koyamazlar. Çünkü gerçek anlamda “varoluş ancak eylemde ortaya çıkar ve ölüm, acı, kaygı, tedirginlik, korku gibi insanı belli bir olgunun sınırına götüren durumlarda gerçekleşir” (Jaspers, 1997:9). Temel prensipleri bakımından çok farklı düşüncelere ve inanışlara sahip olan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre ve Nietzsche gibi önemli düşünürlerin şekillendirdiği varoluşçu felsefe içerisinde kaygı kavramı genellikle olumlu anlamlar içerir. Tezin bu bölümünde, kaygı kavramını kendi felsefeleri içerisinde temel başlıklardan biri olarak ele alan varoluşçu düşünürlerin

Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre- referanslarına başvurarak kaygı kavramının ontolojik anlamı genişletilmeye çalışılacaktır.

1.3.2.1 Soren Kierkegaard Ve Kaygı Kavramı

“Kierkegaard bütün bir 20. yüzyıl boyunca Batı Felsefe düşün dünyasını şekillendiren varoluşçuluk akımının babası olarak bilinir ve Nietzsche, Heidegger, Sartre ve Wittgenstein gibi önemli 20. yüzyıl düşünürleri üzerinde son derecede etkili olmuştur” (Gödelek,2010-8). Yaptığı çalışmalar ile pek çok özgün fikirler, yeni perspektifler ortaya koyan Kierkegaard, Tanrı ve varlık arasındaki tutkulu ilişkiyi bir iktidar ya da çıkar ilişkisinden tamamen ayırarak işler.

Düşünür, Lutheran’da ciddi bir papazlık eğitimi alsa da, tüm hayatını özellikle dini meseleler üzerine yazarak geçirir. Hatta “Marx ve Engels’in birlikte *Komünist Manifesto*’yu hazırladıkları sırada Kierkegaard da kendi dini manifestosu olan *Aşk Yazıları*’ nı (Works of Love:Some Christian Reflections in the Form of Discourses - Kjerlighedens Gjerninger Nogle christelige Overveielser i Talers Form) yazmaktadır” (Gödelek,2010:13-14). Çünkü ona göre; varlığa anlam katan bu dünyadaki en yüksek varoluş biçimi, erişilebilecek en yüce mertebe “iman şövalyeliği” dir. Böylesi bir inanç şövalyeliğini de üstlenerek hareket eden Kierkegaard, tüm ömrünü bu alana ilişkin çalışmalara adanır. Din dışı konularda yazdığı metinlerin büyük bir bölümünü ise takma isimler kullanarak yayınlar. (Vigilius Haufuiensis vb.)

Kierkegaard, Kaygı Kavramı adlı çalışmasında kaygıyı pek çok farklı açıdan, farklı ifadeler kullanarak tanımlar. * Bu tanımlar arasında en göze çarpan ve üzerinde daha çok durulan tanımlama ise: “Kaygı hem bir sempatik antipati (sympathetic antipathy) ve hem de bir antipatik sempatidir (antipathetic sympathy)” (Gödelek,2010:424). şeklindeki tanımıdır. Kierkegaard bu tanım ile; insana bir şekilde iyi gelen, hoş giden, iyi huylu kaygı halini (Benoegetelse) irdeler.

“Kierkegaard için kaygı sadece duyuusal bir mod olmanın ötesinde soyut felsefi sistemlerin bireyi açıklamadaki yetersizliklerini keşfettiği nokta, Hegel gibi filozofların

* “Kavram olarak kaygı Kierkegaard’a ait bazı pasajlardan İngilizceye ilk defa 1924 yılında Walter Lowrie tarafından dread (korku, dehşet) olarak aktarılmıştır. Lowrie’nin bu kelimeyi kaygının karşılığı olarak tercih etme sebebi anxiety’yi hali hazırda danca Bekymring (kişinin kendi kontrolünde olmayan üzüntü) kelimesinin karşılığı olarak kullanmış olmasıdır” (Beabout,1996:16).

gözden kaçırdıkları bir durumdur”(Akış,2014:16). Kierkegaard için kaygı, bu sebeple de asla kötü çağrışımlı bir kavram ya da hissiyat değildir. Onun: “Kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır” (Kierkegaard,2006:35). şeklindeki analizi, varoluşçu düşüncenin dayanağı kabul edilen felsefesinde, kaygıya biçtiği önemi vurgular niteliktedir. Hatta öyle ki Kierkegaard’a göre: kaygı duymayan kişi tin’sizdir. Kaygı yokluğu tin yokluğudur.

Düşünür heterojen bir yapıya sahip varlıkta, kaygının tek boyutlu olabilmesinin imkansızlığına değinir sık sık. Birey aedium vitae’sını* yenmek için kaygı yükünü taşımak zorundadır. Zaten kaynağı kendisinde olmadığından ve yapısındaki muğlaklıktan dolayı tin kaygıyı ortadan kaldıramaz. Sonuç olarak; Milan Kundera’nın "ağırlık gerçekten nefret edilesi, hafiflik de göz kamaştırıcı mıdır?" (Kundera,1989-15). sorusunun benzerine Kierkegaard daha 19. yüzyılda keskin bir şekilde “hayır” cevabını vermiş ve kaygıyı tinin göstergesi, temel unsuru kabul etmiştir. Bu nedenle “Kaygı, hem pay almak istediğimiz, hem de karşısında durduğumuz bir ‘pathos’tuc” (Kierkegaard,2006:35)” der. Kaygı ona göre: varlık için hem sürekli bir tehdit, bir huzursuzluk halidir hem de, garip bir biçimde, varlığın ulaşmayı hedeflediği arzudur. (Bir nevi Lacan’ın jouissance’ı gibi.) *

Kierkegaard’a göre kaygı aynı zamanda özgürlüğün de imkanıdır. Kaygı ve özgürlük arasındaki bağı, ‘kaygının özgürlüğün olanağı’ olması şeklinde ifade eder. Bu sebeple Kierkegaard’ın çalışmalarındaki özgürlük kavramı, kaygı kavramının kapısını açan kilit kavramlardan biri olarak karşımıza çıkar. Düşünür kaygı ve özgürlük arasındaki bu özel bağlantıyı “olasılığın olasılığı” olarak tanımlar ve özgürlüğün getirdiği kaygıya değinir. Ayrıca, “Dilin kullanımı içerisinde kaygının, kendisi gibi muğlak olan gelecekle sürekli bir araya gelmesi kaçınılmazdır. Kierkegaard Hristiyan Söylemler’de ‘kaygı nedir?’ sorusunda ‘gelecek gündür’ cevabını verir. Gelecek ise

* Yaşamın kişi üzerinde yarattığı yorgunluk/ bezginlik tükenmişlik hali.

* Jouissance: Kelimenin kökü olan jouir, fransızca’da argo bir anlamda cinsel boşalmayı ifade ederken, hukuki alanda kullanılan “jouir de droit” kalıbı ile “haktan istifade etmek” anlamını içinde barındırır. Öte yandan Jouissance, özellikle Lacan’ın "haz ilkesini" anlatırken başvurduğu temel kavramlardan biridir. Lacan’a göre: jouissance basit bir haz tatmininin ötesinde, bir 'dürtü tatmini'dir ve bu nedenle özne için doyurulması imkansız bir eşiği nitelemektedir. Ulaşılması imkansız jouissance ile, özne acı duyduğu semptomundan aldığı bilinçdışı keyfi artırır.

bizim için henüz bilinemeyen olanaklardan oluşan bir bütün olarak kaygı duyulan şeydir”(Akış, 2014:21).

Özetle: Kierkegaard kaygı kavramını salt bir sıkıntı, huzursuz bir endişe hali olarak değil; varoluşun kapsadığı sınırsız olasılıklar içinde, tını var eden, onu yükselten/yücelten bir olanak ve özgürlüğün imkanı olarak yorumlar.

1.3.2.2 Martin Heidegger Ve Kaygı Kavramı

Kaygının ontolojisini yapan ve kaygıyı varlık için temel bir sorun halinde değerlendirmeye alan bir diğer varoluşçu düşünür Martin Heidegger'dir. Bu noktada kaygı kavramını, Varlık kavramı ile ilişkilendirmeden anlatmak; “felsefe yapmak Varlığın anlamını sorgulayan sorular sorarak onu açıklamaktır” (Heidegger, 1959:12) diyen bir düşünürün felsefesine tümüyle tepeden bakmak olacağı için, önce Heidegger' in Varlık kavramına değinmek gerekmektedir.

Bilindiği gibi, Heidegger felsefesinin oluşumunda, varoluşçu düşüncenin ve özellikle Kierkegaard'ın kaygıya ilişkin çalışmalarının belirgin izleri dikkat çeker. Buna rağmen Heidegger, Kierkegaard'tan ve onun çalışmalarından özellikle hiç bahsetmez. Çünkü düşünür, Varlığa dair erişilebilecek tüm anlamlara; birlik ve bütünlük içinde, herhangi bir sınırlamaya tabii tutulmadan yönelmek istediğini, kendi felsefesini varoluşçuluğun içinde görmediğini, temel probleminin Varlık olduğunun iddiasını taşımaktadır.

“Heidegger sürekli olarak kendini varoluşçu felsefeden ayırt eder; zira, kendisinin kişisel varoluş ya da ahlaki unsurlar veya buna benzer insani koşullarda değil, Varlık problemi ile ilgilendiğini söyler. Her şeye rağmen o kaçınılmaz olarak varoluşçular kategorisinde değerlendirilmektedir, çünkü temalarında ve fikirlerinde ve bunları ele alışı ile kullandığı dilde onlardan biridir. Kierkegaard'dan esinlenişinde ve başkaları -özellikle de Sartre-” üzerindeki etkisinde de o bir varoluşçudur(Blackham, 2012:92).

Bunun yanında Heidegger'i ve onun varoluşçu felsefesini diğer varoluşçulardan ayıran belki de en temel ayrım; Varlık alanına ilişkin çalışmalarında kullanmayı tercih ettiği özgün terimlerle inşa etmeye çalıştığı yeni düşünce sistemleridir. Düşünür, felsefesinin odağına yerleştirdiği Varlık'ı incelerken de özne merkezinden hareket ederek yol almak ister ve bununla da sınırlı kalmaz .

“Heidegger Varlık' ı, hepsi de (büyük harfle) Özne'yi merkeze alan girişimler olarak, modern Hristiyan tarihselciliğinin (Brentano ve Bultmann), Kierkegaard'ın varoluşçuluğunun, Kant'ın transandantalizminin, (Hristiyan tarihselciliğinin bir felsefe sistemi içerisinde meşrulaştırılmasını hedefleyen) Hegel'in tin felsefesinin ve Husserl 'in fenomenolojisinin etkilerinin açıkça görüldüğü bir düşünme tarzı altında ele alır”(Pöggeler, 1995:23-24).

Görüldüğü gibi; Heidegger'in özneyi yorumlamasında ve kendi Varlık felsefesini oluşturmada etkilenmiş olduğu isimler yelpazesi bir hayli geniştir. Her ne kadar düşünürün hedefi; çıkış noktası olarak belirlediği, Özne'den hareket ederek Varlık alanını sorgulamak olsa da, Heidegger felsefesinde Özne tartışmaları zaman zaman Varlık incelemelerinin dahi önüne geçer. Bu sebeple de, Heidegger'in Varlık incelemesi aynı zamanda bir Özne incelemesi olarak da düşünülebilir. Heidegger incelemelerinde karşılaşılabilecek tehlikelere karşı da kendine has bir terim kullanır: “Dasein”.*

Dasein: Heidegger felsefesinden bahsedilirken herhangi bir dile tercüme edilmesi imkansız teknik terimlerden biri olarak kabul edilir. Düşünürün, genel olarak: varlığın varoluş şeklini, şeylerin özünün ne olduğunu ifade ederken başvurduğu terimdir. Varlık, bir olasılıklar silsilesidir ve sürekli bir olma dürtüsü ile kuşatılmıştır. Bu bakımdan varlık üzerinde kaygının yer etmesinde ‘Dasein’ önemli bir terim olarak karşımıza çıkar. Hatta Heidegger'e göre kaygı kendini Dasein üzerinde gösterir. Dasein'in dünya içindeki varlığı bütünüyle kaygıdır. Bu nedenle düşünür, Dasein'ı, Varlık kaygısının hazırlayıcı analizi olarak sunar. Çünkü “Varlık hala kendisinin insan tarafından hatırlanmasını beklemektedir” (Heidegger, 2002: 48).

“Dasein, basit anlamda insan varlığı değil, ontikliğinin üzerine ontolojik varoluşunu inşa eden ve varoluşunu anlamlı yapabilen ‘insan olma olanağı’dır” (Çüçen, 2003: 40-43). Çüçen'in burada değindiği “insan olma olanağı” Dasein'ın fırlatılmışlığının farkına varmasıyla şekillenir. Dasein'ın diğer varlıklar arasında kendi varlığını ölçen, konumlandırma çabası güden, konu edinebilen tek varlık olduğunu anlaması; onun olanaklarının da farkına varması demektir. Bu noktada plan ve projeleri

* Dasein, Almanca'da Da (Burada) ve Sein (Var Olmak) kavramlarının birleşiminden oluşturulmuş bir kavramdır. Heidegger'in bu kavramı seçmesinin temel sebebi: varlığı ortaya çıkarmakta en iyi ve yeni ifade oluşturma çabasıdır. Dasein terimi Türkçeleştiğinde “burada”veya “orada” varolmak olarak kullanılır.

Daha geniş bilgi için bkz. Çüçen, Heidegger'de Varlık ve Zaman

yöneten, kontrol eden, özgür seçimleriyle olanaklarını gerçekleştiren tek varlıktır. Dasein olanaklarının farkına varırken, bir taraftan da kendisini bekleyen “olanaksızlıklar” silsilesi ile de yüzleşmek durumunda kalır. Dasein’ı kaygıyla kuşatan, bitip tükenmez olasılık hesapları, yani bu “olanakların olanaksızlığıdır.” Sürekli bir “olma” dürtüsüyle hareketlerine yön veren Dasein için, kaygı hali kaçınılmazdır. Çünkü bir taraftan da kendisini bekleyen, tüm olanakların tükendiği başka bir olanak noktası vardır; Ölüm. “Ölüm hayatı manalı ve değerli yapar. İnsanın sadece kendisinin tecrübe edebileceği ölüm daimi kaygı kaynağıdır” (Magill, 1992:58-59). Henüz gerçekleştirilmemiş bir olanak olarak Dasein’ı kaygılandıran ölüm, onu dünya içinde/ kaygı içinde varlık yapar.

Belki de bu yüzden Heidegger, Dasein’ı tanımlarken temel varlık yapısının “in-der-weltsein / dünya içinde varlık” (Heidegger, 2002:78) olması noktasını, sık sık geri dönüşler yaparak hatırlatır. Varlık ve Zaman’da Dasein’ı “özel olarak hep kendi imkanı olduğu için, kendi varlığı içerisinde kendisini “seçebilmekte”, kazanabilmekte, kendini kaybedebilmekte ya da hiçbir zaman kazanamamakta veya sadece “görünürde” kazanma imkanına sahip olmakta olan” (Heidegger, 2008: 45) olarak tanımlar. Peki bu neyi ifade eder? Esas olarak Dasein; verili kazanımlar ya da bir şekilde elde edilmiş statüler dünyasının öznesi konumundadır. Öznenin seçme özgürlüğü bir takım sorumlulukları da beraberinde getirir. Bu sorumluluklar da hemen arkasına kaygıyı takar. Burada Kierkegaard’ın bahsetmiş olduğu ‘Özgürlükten duyulan kaygı ve sorumluluk’ Heidegger’ de de karşımıza çıkar.

Heidegger de çalışmalarında sık sık, Kierkegaard’ın çalışmalarında bahsetmiş olduğu gibi, varlığa dair bazı anlamların Batı düşünce geleneği içerisinde unutulmuş, atlanılmış olduğuna değinir. Bu kavramlardan biri de Kaygı’dır. İki düşünürün Kaygı’ya ilişkin yorumlarındaki temel farklılık ise: “Kierkegaard dünya-kaygısını özgürlükten kaygı olarak somutlaştırır. Heidegger ise Kierkegaard’dan daha radikal olarak kaygıyı dünyanın içinde olma kaygısı olarak betimler ve ardından gene bu kaygıyı ölüm karşısındaki kaygıya dönüştürür” (Schulz, 1991:13). Zamanla Heidegger , Kierkegaard’ın ayak izlerini takip etmeyi hepten bırakır ve onun açtığı yoldan saparak varlığın anlamına dair kendine yeni yol haritaları oluşturmaya başlar.

Anlaşılabacağı üzere; Heidegger'e göre "Dünyanın içinde olmak" olgusu tek başına kaygı hali için yeterlidir. Benzer biçimde Yuhanna'nın İncili'nde de bahsedilen kaygı Heidegger'in dünyada olma kaygısıyla birebir örtüşmektedir. Yuhanna'nın incilinde geçen: "Dünyada kaygınız vardır, ama tasalanmayın, çünkü ben Dünya'yı aştım"(Ditfurth, 1991:8). gibi benzer ayetler, dünya kaygısının temeli olarak inanç çağının doğuşu ile Hristiyanlığın ilk yıllarının kabul edilmesinde önemli bir saç ayağıdır.

Toplum düzeni de, Heidegger felsefesinde kaygı halinin sürekliliğini sağlayan önemli bir mekanizma olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern çağda yeni bir salgın hastalık gibi değerlendirilmeye alınan kaygının merkezinde, toplumsal algıya güdümlü olarak yaşama, aksi halde kabul görmeme tehlikesi vardır. Dasein kendi gibi olursa sürekli bu tehditle yüzleşmek durumunda kaldığı için de kaygıdan kurtulamaz. Bu yüzden de dünyada olmak kaygı duymaya eşittir. Heidegger'e göre, insan dünya içindedir demek "onun meslek içinde, ordu içinde, politika içinde, sevgi içinde varlık" (Magill, 1992:50)olduğunu söylemeye denktir. Yani ona göre bunların içinde olma durumu ya da bunların dışında kalmanın tehlikeli hali kaygıya sebep olur.

"Dasein'in dünyası birlikte-dünyadır (mitwelt). İçinde var olmak demek, başkalarıyla birlikte olmak demektir. Onların dünya-içindeki bizatihi varlığına birlikte-Dasein (mitsein) denir"(Heidegger, 2008: 124). Dasein kendi hergünlüğü içine hep başkaları ile birlikte. Herkesle birlikte, bir olmak demek hiç kimse olmak demektir. Heidegger, kendini başkaları ile var eden, hemen yanı başındakileri modelleyen Dasein'in yaşam alanını "das Man" olarak ifadelendirir.

Heidegger'e has, başka dillerde karşılığı tam bulunamayan bir başka teknik terim de das Man'dir. En genel anlamıyla kamusal alanı ifade eden das Man, pek çok kaynakta Türkçe karşılığını "Onlar" olarak bulur.

" Onlar insanın kendinden kaçışının, kendi varlığının unutulmasının aracı olan ortamın, yani gündelik yaşamın öznesidir. Bu özne kimdir diye sorulacak olursa verilebilecek en kestirme yanıt herkes ve hiç kimse olacaktır. Çünkü "Onlar" ne bunlar ne şunlar ne bazıları ne de hepsinin toplamıdır. "Onlar" varlık alanı, kamu olarak adlandırılan muğlak bir yığındır ve "das Man" bu varlık alanının kendisini bir yaşam biçimi olarak gösterir. Söz konusu yaşam

biçiminin en belirgin niteliği, kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermemesidir” (Savaş, 2013:185).

Hakan Savaş’ın da “Sinema ve Varoluşçuluk” çalışmasında belirtmiş olduğu gibi; “Hiçbir belirliği olmayan ve toplam olarak değilse de ‘herkes’ olan ‘das Man’ bize günlük yaşamın varlık tarzını kabul ettirir” (Heidegger, Akt Kızıltan, 1986:68). Bir kez daha söylemek gerekirse Heidegger felsefesinde : “Onlar” alanından kurtulamayan herkes Dasein’dir, herkes hiç kimsedir. Das Man, ise Dasein’in düşmüşlüğü’nün (Verfallen) ifadesidir.

Dasein, günü birlikteliğinin içerisinde gerçek varoluşunu unutup “Herkes” gibi vasatlaşabilme tehlikesi gösterir. “Vasatlık, herkesin eksistensiye bir karakteridir” (Heidegger, 2008:134). Dasein, düzen içerisinde kendi hergünlüğünü devam ettirme vasatlığı ile kuşatılmıştır. Heidegger’e göre bu onun varoluşundan gelen bir karakterdir. “Her öteki, bütün ötekilerin yerine geçebilir. Ötekilerin kimliği, ne bu ne de şu kimse; ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği "kimsesizlik"tir ya da "herkes"tir. Bu "göze batmazlık" ve "belirsizlik" içinde "herkes alanı" ("onlar alanı") ve bu alanın egemenliği gelişir”(Soykan,2007:55). Yani “Günü-birlik-yaşamda Dasein’in kim olduğu sorusu hep Dasein’in diğerleriyle birlikteliğini ve onlardan biri olduğunu ortaya çıkarır. Dünya, onun her zaman diğerleriyle paylaştığı yerdir.” (Çüçen, 2003:66)

“Heidegger'e göre "düşmüş", dünyaya fırlatılmış insanın Varlık'a dönüşünü sağlayan tek bir temel ruh hali vardır: Angst. "Kaygı [Angst], Ekzistens olarak insanın yaşadığı bir psikik süreç değildir; tersine bizzat Ekzistens olma halidir” (Deren,2007:112) Yani kaygı Heidegger felsefesinde, Dasein için, das Man alanından, yani bu düşmüşlük içinden, bir çıkış olanağı olarak kendini gösterir.

Nurullah Ataç ve Ece Ayhan’ın “kara kamu” olarak tabir ettiği bu yığın içerisinde kabul görmek adına giderek vasatlaşma eğilimi gösteren Dasein için kaygı, bir nevi kurtarıcı güçtür de diyebiliriz. Kaygı, “Dasein’i dünyaya düşkün oluşturan çekip çıkarır. Böylece onun hergünkü aşinalığı bir anda çöker” (Heidegger, 2008:199). Çünkü das Man (Onlar)’ e düşen ve burada hamuru mayalanan Dasein için kaygı; yabancılaştığı kendi öz Varlığıyla tanış olmayı ve kendi Dasein’ini inşa etmeyi şart

koşar. Dasein'ın bundan sonraki temel kaygısı; düştüğü/ düşürüldüğü kabuğu kırmak, kozasından çıkmak ve öz Varlığını bulmak olacaktır. Dasein, Yuhanna'nın incilinde geçen “dünyada kaygınız vardır” a denk olarak, düştüğü das Man (Onlar) alanından ancak duyduğu kaygı sayesinde kurtulabilir.

Varoluşun hiçkimselikten/ herkeslikten kurtulup Birey/ Varlık olmaya atılımı için kaygı şarttır. Aksi halde das Man alanında kalan, kaygı duymayan Dasein, seçimlerinde özgür olmadığı için sorumluluk kabul etmeyecek ve kendi düşkünlüğü içinde yaşayıp ölecektir. “Bu yaşam biçimi her gün üzerine bir kürek toprağın daha atıldığı bir çukurdan başka bir şey değildir” (Savaş, 2013:189).

Görüldüğü gibi, Kaygı kavramı Heidegger felsefesinde de, Kierkegard ‘ta olduğu gibi, varlık için nahoş bir ruh halini ifade etmez. Aksine kaygı: “algının kapıları” nı açan, Varlığı hiçlikten ve herkeslikten ayırabilen, ölmeden evvel olmuşlar ve olacak olan olasılıklar konusunda varlığa sorumluluklar yükleyen, vasatlaşmayı törpülen bir kavramdır.

1.3.2.3 Jean –Paul Sartre Ve Kaygı Kavramı

Jean- Paul Sartre'ın varoluşçu felsefesinde; özgürlük, sorumluluk, hiçlik, saçma ve “bulantı” kavramları ön plandadır. Varoluşçuluğun hamurunu Marksizmle beraber yoğurmaya niyetlenen düşünür, dönemin oldukça sert eleştiri oklarına da maruz kalır. Fakat Sartre, Marksistler tarafından kendisine sık sık yöneltilen “burjuva karamsarlığı” eleştirilerine “Marksçılık insanı, fikrin içine hapsederken, varoluşçuluk, onu, her yerde aramaya koyulmuştur: Bulunduğu yerde, işinde, evinde, sokakta”(Sartre,1988:40) şeklinde cevap verir ve varoluşçuluğun sınıf gözetmeyen anlayışına “varoluşçuluk bir hümanizmadır” adlı ünlü konuşmasıyla dikkat çeker.

Bireyi içerisinde bulunduğu toplumun anlamsız değerlerinden ayrı tutan hemen hemen tüm varoluşçular: “Kişi yalnız değilse ve kitlenin değerleriyle yaşıyorsa, gündelik yaşamında içerisinde bulunduğu toplumun bütün değerlerini benimsiyorsa, herkes gibi olmaktan mutsuz değil de mutlu oluyorsa, o sahici olmayan bir varoluş içerisinde” görüşünü taşırlar”(Cevizci, 2002:902). Sartre'ın “varoluş- insanda ama sadece insanda- özden önce gelir” sözünün temelinde de bu düşünde vardır “Daha açık

bir deyişle insan tasarlandıktan sonra varlığa gelmez aksine insan var olduktan sonra özünü oluşturur. Burada Sartre, insanın bir eşya gibi olamayacağını vurgulamaya çalışır.” (Aşar,2014:93) Bu nedenle toplum düzeninin varlık üzerinde yarattığı bu varoluşsal kaygıya ve baskılayıcı manipülasyona Heidegger felsefesinde olduğu kadar , Sartre felsefesinde de rastlanır.

Fakat kendi felsefesini oluştururken Husserl’in fenomenolojisinden, Kierkegaard’ın kaygı kavramından ve Heidegger’in özellikle Varlık sorgulamasından oldukça etkilenen Sartre, dünyaya bırakılmışlık duygusunu kaygı olarak değil, “bulantı” veya iç daralması olarak tanımlar. Sartre’ın “bulantı” sı temel hatlarıyla Heidegger’ in kaygısıyla benzer niteliktedir.

Sartre’ a göre insan kendini yaratan, geliştiren, özünü kendi özgür seçimleri doğrultusunda oluşturması gereken bir varlıktır. Bu bakımdan özgürlük kavramı Sartre felsefesinde çok ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü özgürlük, kendi varoluşunu kendi seçimleriyle oluşturacak insanın öz varlığına tek ulaşım yoludur. Sartre’a göre “varoluşu özden önce getiren” temel kriter de onun özgür olmasına bağlıdır. Çünkü varoluş, kendi dünya görüşünü ve değerler bütünü oluştururken, ancak özgür olması kaydıyla öze sinebilir. Sartre’ın “ Biz ne isek, özümüz de odur” ilkesi ancak özgürlükle mümkündür.

Keza kendini kurma çabası içinde olan insan, özgür olduğunu hissetmiyorsa asla sorumluluk da kabul etmeyecektir. Bu noktada düşünürü göre özgürlük tercihleri, tercihler hayatı, hayat varlığı şekillendirir. Varoluş, yitip gitme ve var olma kavşaklarında kamusal alanın buyruklarına göre değil de, kendi özgür iradenin seçimlerine bağlı olarak şekillenirse o sahici “otantik” bir varlıktır.

Sartre felsefesinde varlık; “kendinde varlık (l’ etre en – soi)”, “kendisi için varlık (l’etre pour – soi)” ve “başkası (öteki) için varlık (l’etre pour – autrui)” gibi üç alan üzerinden şekillenir. Bu alanda, sadece var olan, başka varlıklarla herhangi bir ilişkiden yoksun olduğu için gereksiz de varolan “şeyler”, kendinde varlık (l’ etre en – soi)”tır. Kendinde varlığın, kendisiyle dahi bir ilişkisi yoktur. Bu varlık biçiminin bir (var) oluş hali de yoktur.

“Kendisi için varlık (l’etre pour – soi)” ise: yalnızca yaratılmış olan, maddi varlıktır. Dünyanın varlık alanını ve tüm “şeyler” arası ilişki yumağını kapsar. Bilincin hakim olduğu bir varlık alanıdır. Kendisi için varlık: sorular soran, yanıtlar arayan, kendi varlığının dünya üzerindeki farkına da bu sayede varan, oluş halindeki varlıktır. Yani “Bunlardan “ilki, şeylerin varlığıdır, ikincisi ise insanların. Şeyler basitçe vardır; kendilerinde tamdır. İnsan varlıkları ise tam değildirler; onlar geleceğe, henüz gerçekleştirilmemiş bir geleceğe doğru açıktır. Bu geleceğin boşluğu, failin seçimleri tarafından doldurulmalıdır”(MacIntyre, 2001:38).

“Öteki için varlık (l’etre pour – autrui)”, ise başkalarıyla ilişki içerisinde varlık gösteren ve sosyal alanı da olan varlık alanını ifade eder. Kişi her zaman toplum içinde başkaları ile birlikte var olacağı için; “kendisi için varlık” aynı zamanda “başkaları için de varlık”tır. Burada varlığın kendini oluştururken başkalarını da devrede tutma zorunluluğu “kendisi için varlık” olabilmenin önüne geçer ve bulantıya/iç daralmasına sebep olur. Fakat bu bulantı “öteki için varlık” tarafından başkalarına hiç açık edilmez ve sürekli maskelenir. Bulantı gizlenir ve toplum içinde daimi bir maske ile dolaşarak, giderek kaybolur. Kısacası Sartre’ın varlık ayrımı: varlıkların tutumlarını, kamusal alan içerisindeki varoluş hallerini içeren bir ayrımdır.

Kurtarıcıyı tamamen devreden çıkaran Sartre Tanrı’nın ve onun ilahi söylemlerinin, kutsal değerlerin özgürlüğün engelleyicisi olduğunu düşünür. Özgürlüğün olmadığı yerde varlık gerçek bir seçimde bulunamayacağı için kendi varoluşu için herhangi bir atılım yapamaz. “Bırakılmışlığın kaynağı olarak Tanrı’nın yokluğu, özgürlüğün ve sorumluluğun varoluşu en açık nedenler olarak gösterilebilir”(Gündoğan, 2004:2). Sartre’ a göre insan yaratılmamıştır. Varlığını kendisi seçip belirleyecek, her türlü eylemlerinden sorumluluk duyacak ve kendi kendisini yaratacak . “Tanrı olmadığına göre, insan için önceden belirlenmiş bir öz ve “gidişimizi haklı gösterecek değerler, emirler” de yoktur” (Reneaux, 1994: 68).

Tanrının yokluğunda, insan kendi bırakılmışlığı içerisinde kalacağı için bulunduğu her eylemden ancak kendini mesul hissetmek durumunda kalacaktır. Yasa koyucu yoksa, yerine getirilmesi gereken bir buyrukta yoktur. O zaman salt özgürlük

vardır, özgürlük sonunda ise sorumluluk. İşte Sartre'ın temel bulantı'sı/ Kaygı'sı bu sorumluluktan ileri gelir.

Sartre'a göre : “kaygı ya da iç daralması kişinin kendi olanakları karşısında ortaya çıkar. Çünkü iç daralması insanın bu ya da şu olmama bilincinde, yani kendi kendinin geleceği olmanın bilincinde ortaya çıkar” (Aşar,2014:95). Bulantı özgürleşmeye ve sorumluluklarının farkına varmakla beraber artar ve derinleşir. Bulantı çoğaldıkça, varoluş meydana çıkar. “Bir olanaklar varlığı olarak insan, her an verili olanın dışına çıkarak varlığını gerçekleştirebilir, onu kazanabilir ya da hak edebilir. Benzer şekilde olanaklarını kullanmayarak varlığını yitirebilir de...”(Savaş, 2013:179) Varlığın içi ne kadar çok daralıyorsa, özgürlüğünün bilincine ve varoluşuna o kadar çok yaklaşıyor demektir.

Sartre için; yığın içinde kaybolmayan, varoluşunu kendi özgür seçimleri ile şekillendiren insanın kaygısı, kendi değerlerinin kendi yazarı olmasından da ileri gelir. Tanrısızlığın kendisine verdiği bu sınırsız özgürlük ortamında, sürekli bir olma dürtüsü ile eylemlerine yön veren insan; aynı zamanda kendisi ve başkaları için iyinin ve kötünün yaratıcısıdır. Bu noktada Sartre için önemli olan, insanın eylemlerin neticesinden arta kalan sorumluluk duygusunun kaygısı taşıyıp taşımadığıdır. Fakat yalnızca sade, süssüz, yalansız , maskesiz, tamamen şeffaf bir yaşamın ‘otantik kişisi’ tüm kaygılarının ve böylesi bir varolmanın dayanılmaz ağırlığının farkına varabilir. Bu nedenle tüm varoluşçular otantik yaşamın, erişilmesi ve sürdürülmesi gereken yaşam biçimi olduğu üzerinde mutabıktırlar. Çünkü ancak böylesi bir yaşam bırakılmış/ fırlatılmış olduğu bu yerde, varlığa mana katabilir. Yani varlığı geliştiren, dönüşümünü sağlayan temel ruh halinin adı kaygıdır.

1.3.2.4 Varoluşsal Kaygı'nın Temel Kavramları

Çalışmanın bu bölümünde Varoluşçu felsefede Kaygı kavramını incelerken sık sık karşılaştığımız, Varoluşçular tarafından kaygı unsuru olarak değerlendirilen, ana etkenler incelenecek ve kaygı kavramının ontolojik ağı bu sayede daha da genişletilmeye çalışılacaktır. Ayrıca bu bölüm, Kieslowski Sineması'na doğrudan ya da dolaylı şekilde yön veren başlıkları ve referansları içermesi yönüyle de, ikinci ve üçüncü bölümlere hazırlık niteliğindedir.

1.3.2.4.1 Kalıtsal Günah, Yitirilen Masumiyet, Suçluluk ve Sorumluluk

Varoluşçu felsefe içerisinde değerlendirilen hemen her düşünür, insanın dünyaya fırlatılmış, kendi buradalığına terkedilmiş / bırakılmış olduğu tekrarlar. Fakat erken dönem varoluşçulardan kabul edilen ve varoluşçu düşüncenin babası olarak görülen Kierkegaard'ın anlayışı bu noktada diğer varoluşçulardan epeyce bir farklılık gösterir. Kierkegaard, bir “iman şövalyesi” olarak, felsefesi içerisinde Tanrısallığı ve onun kutsal öğretilerini hiçbir zaman kenara itmediği gibi, daima merkezde konumlandırır.

Kierkegaard'ın kaygı kavramı, günah özgürlük ve suçluluk kavramlarıyla da doğrudan ilişki içerisinde. Düşünür günahın tam olarak bilinemeyeceğine ve hiçbir bilim tarafından açıklanamayacağına dikkat çeker. Kaygı kişinin ontolojik yapısında doğal olarak ortaya çıkan tamamen doğal bir durumdur. Ona göre kaygıya dair analiz yapılırken kökensel koşullara dönmek bu bakımdan zorunludur. Kökensel koşuldan kastı ise: Hristiyanlığın temel inançlarından biri olan kalıtsal günahıdır.

Hristiyanlık dininin genel inancına göre: yaratılan ilk insan Adem'in Tanrı'nın buyruğunu delip, yasak ettiği elmayı yemesinin günahı, tüm Ademoğullarına kalıtsal olarak geçer. Yani ondan olma herkesin bu ilk günahın vebali ile dünyaya geldiği ve masumiyetin Adem'in elmayı yemesiyle birlikte dünyadan silindiği inancı yaygındır. Hristiyanlık inancında bulunan vaftiz edilme de, kişinin bu günahı arınması, ruhunun yasak meyvenin zehrinden temizlenmesi için farz olan bir inanç ritüelidir.

Kierkegaard'a göre ise her birey masumiyetini, Adem'le olan ilişkisi ve onun günahının bedelini ödemesi olarak değil, tıpkı onun gibi Tanrı buyruğunu delmesi ve suç işlemesi sebebiyle yitirir. Çünkü:

“Adem'in günahı özsel olarak farklı ve diğer bütün bireylerin günahları üzerinde etkili olsaydı, o zaman insanlık tarihinde özgürce günah işlemiş tek birey Adem olurdu. Bu durumda Adem dışında günah işlemiş tüm bireyler özgürce değil zorunlulukla günah işlerler ki bu tam anlamıyla günah olarak kabul edilmez. Günah ve özgürlük birbirini gerektiren kavramlardır. Özgürlüğün olmadığı bir yerde günahı söz edilemez”(Akış, 2014:72).

Kierkegaard felsefesinde; “Günah bilginin, içinde olmayıp istencin içindedir.” (Kierkegaard,1989:106) “Günah, bir bilgi meselesi değil, ancak bireyin kendisi

tarafından tecrübe edilmesi gereken bir paradokstur”(Akış, 2014:64) Danimarkalı düşünür için: kalıtsal olarak gelen günden ziyade, işlediği günahla birlikte masumiyetini yitiren insanın, Tanrı’nın buyruklarına rağmen, özgür seçimleri aracılığıyla her an günaha düşebilme olasılığı başlıca kaygı sebepleridir.

İnsanın kaygısı Adem’in düştüğü günden ötürü değil, Adem’in günahına tekrar tekrar düşme ve cezalandırılma olasılığından kaynaklıdır. Bu nedenle Kierkegaard’ ın kaygıya bakışı, “özgürlükten duyulan kaygı” eksenindedir. “Kierkegaard için Adem bir günahkarın prototipidir. Adem’in ilk günahı kendisinden sonra günah işlemiş bütün diğer bireylerin ilk günahıyla aynıdır”(Beabout,1996:72).

İncil’in en gizemli, en anlaşılmaz ve görece konularından biri olan kalıtsal günaha ilişkin yorumlarını Kierkegaard, *‘The Concept of Anxiety’** nin girişinde, çalışmadaki amacının kalıtsal günah dogmasını daima aklında tutarak ve göz önünde bulundurarak "kaygı" kavramını derinlemesine incelemek olduğunu belirterek sunar. Ona göre: şeytanın baştan çıkarması sonucunda işlenen bu ilk günah miti, insan iradesini dışarıda bırakmaktadır. Oysa insanın iradesinde etkili olan tek ayartıcı güç, yine insanın kendisinde bulunan kaygıdır. Özgürlüğün ve iradenin olmadığı yerde günah zaten bulunamaz. Yılanı insan iradesine musallat olan bir güç olarak görmek İncil’e de aykırı bir tutum sergilemek olacaktır. Neticede Adem’i ve diğer günahkarları, günahın içine sürükleyen, onları ayartan güç, bizatihi kendi kaygılarının güçleridir. Düşünür bu ve benzeri iddialarla, kalıtsal günaha ilişkin var olan dogmaları, kutsal kitaplara ters düşmeyecek şekilde, ama bir düşünüre de yakışan sorgulayıcılıkla irdeler. Bunu yaparken,

“Kierkegaard düşüş mitinde günah işleme/ suç işleme ya da düşüş’ün ne olduğunu açıklamaktan ziyade, onun ne olmadığı üzerinde durur. Düşüş masumiyet durumunun öncelediği mantıksal bir süreç değildir. Düşüş zorunlulukla ‘meyveyi yemeyeceksin’ gibi bir yasağı gerektirmez. Eğer yasak düşüşü gerektiriyorsa, o zaman düşüş içinde kişinin hissedeceği bir sorumluluk barındırmaz ya da suçluluk meydana getirmez”(Akış, 2014:79).

* Haufniensis, 1980, Bu kitap, ilk olarak 17 Haziran 1844 'te Virgilius Haufniensis takma adıyla yayımlanmıştır. *The Concept of Anxiety*-
Akt: Seçil Deren, *Angst ve Ölümlülük*, Doğu Batı dergisi,1999,4. Basım 2007, Sayı 6

Kierkegaard felsefesinde: “Adem’in ilk günahı ile günah yeryüzüne inmiştir” (Kierkegaard,2006:25). Fakat masumiyetten suçluluğa doğru sıçrama ancak kişinin kendi ilk günahını işlemesi ile gerçekleşir. Bu aynı zamanda yarı ontolojik bir dönüşümdür. Ona göre masumiyet cehalettir. Cehaletin burada karşılık geldiği anlam, varlığın kendi varlığının ve olanaklarının bilgisine henüz varmamış olmasıdır. İşlediği günahla birlikte varlık, dünyaya bırakılmışlığının, yalnızlığının ve özgürlüğünün farkına varır. Kendi bireyselliğini ve aşkınlığını keşfeder, kendi varlığının ve olanaklarının bilgisine ulaşır. Sorumluluklarını kavrar, kaygıya düşer ve ondan kurtulmaya da çalışır. Kısaca, varlığın sahici anlamda varlık haline geldiği ilk eylem, kendi işlediği günah vasıtasıyla gerçekleşir. Çünkü bu aynı zamanda Tanrı buyruğuna karşı bir başkaldırıyı, bir uyumsuzluğu da ifade etmektedir.

“Gündelik yaşamın pratiklerinde kaybolmayı seçen insan, Kierkegaard'a göre günahkardır, Heidegger'e göre ise düşmüştür. Kierkegaard'a göre insan Angst'tan kaçmaya ve risksiz, güvenli bir yaşam peşinde koşmaya başladığında günah işlemiş olur. Heidegger'e göre günah, kişi otantik olmamayı seçtiğinde, kendisine sahip çıkmadığında ortaya çıkar” (Deren,1999:123).

Günaha karşı tüm sorumluluğu üstlenmeyi kabullenmek ve suçluluk duygusuyla baş etmek konusunda Heidegger de, tıpkı Jaspers gibi, Kierkegaard'ı takip eder. Fakat Tanrı tanımaz varoluşçulardan biri olan Heidegger, Tanrı otoritesi de dahil olmak üzere herhangi bir otoriteyi tanıyan insanın kötülüğün/günahın kendisine dönüşmüş olacağı düşüncesine sahiptir. Bu düşünce ile Tanrı'ya ve onun öğretilerine sıkı sıkıya bağlı olan Kierkegaard'tan epeyce bir ayrılır. Heidegger sorumluluk duygusunun, “sahici varlık” içinde vicdanın içine yerleşmiş olacağını, daimi kaygının da burada kök salacağını ifade eder.

“Çağırın, suçlayan ve yargılayan vicdan zaten Kaygının yapısı içindedir. Zihnime saplanan suçluluk duygusu, sahte bir şekilde yaşama suçu değil, sahici bir şekilde yaşamaya karar vermenin suçudur; bu özgündür, çünkü ne yaparsa yapsın Dasein'in kendi, hiçbir zaman efendisi olmayacağı bir varoluşu kabullendiği anda, kötülüğün kaynağına dönüşür; bir daha değiştirilemeyecek şekilde belirlenen ve buna mahkûm olan bir fani varoluşu kabul edip onun sorumluluğunu üstlendiğinde, ne yaparsa yapsın suçludur. Tüm belirli hatalar ve yanlışlar metafiziksel olarak Dasein'in bu kusurlu doğasında yer alır” (Blackham,2012:101-102).

Tanrı tanımaz başka bir varoluşçu düşünür olan Nietzsche, Heidegger’ den çok daha keskin biçimde, insanın doğasındaki kötülüğü ilk kez 1882 yılında ‘*Şen Bilim*’ de * Tanrı’nın ölümünün ilanı ile duyurur. Nietzsche ‘nin “Tanrı Öldü. Tanrıdan geriye bir ölü kaldı. Ve onu öldüren biziz” beyanı, hiçbir insanın masum olamayacağı, insanın yazgısını seçerken kötüyü seçmeye yatkın olması düşüncesinin de temelidir. İnsan doğası gereği kötüdür ve insan doğduğu günden itibaren günahkardır.

Öyleyse günah, yeryüzüne her insanla birlikte tekrar tekrar inmeye devam eder. İnsanın, babası Adem’den aldığı kalıtsal tek miras, günaha düşmeye olan meylidir. Doğasındaki bu yasa delicilik ve peşi sıra gelen suçluluk hissi insanın asla kaçamadığı kaygısıdır. İnsanı, üzerindeki bu kaygı ağırlığından- o ana kadar yeryüzünde işlenen tüm günahların kefareti ödeyecek olan - Mesih (İsa) inancı dahi kurtaramaz. Varoluşun kendisi günahdır ve bu günah varoluşsal kaygıdır. İşte bu nedenle de kaygının dünyaya günahın içinde girdiği kabul edilir. İlk günahın ardından yitirilen masumiyet, günahın tekrarlaması hali ve suçluluk psikolojisi, kaygının en büyük olanağı olarak karşımıza çıkar.

1.3.2.4.2 Özgürlük, Haz Ve İstenç

Kierkegaard felsefesinde kaygının, özgürlüğün imkanı/ “olasılığın olasılığı” olarak karşımıza çıkan kilit kavramlardan biri olduğu üzerinde daha önce durmuştuk. Bir kez daha hatırlatmak gerekirse: Kierkegaard felsefesinde özgürlük, kişiye olanaklar ve seçimler aracılığıyla kendi kendisiyle ilişki kurma imkanı tanıyan temel bir olanak olarak karşımıza çıkar. Ona göre özgür olmama günahın köleliğidir, çünkü insan gerçekliğinin temeli özgürlüğe dayanır. Günahın buradaki paradoksu ise, insanı özgürlükten özgür olmamaya, yani kendisinin kölesi haline dönüştürmesini kapsamaktadır.

Kierkegaard’ a göre özgürlük, diğer olanaklar gibi seçebileceğimiz ya da seçemeyeceğimiz bir olanak değildir. Kendisini varlığa dayatan bir olanaklar bütünüdür. Düşünürün özgürlüğü “olanağın olanağı” olarak da tanımlaması da bu sebeptendir. Bir özgürlük olanağı olarak ortaya çıkan kaygı varlığa kendisini dayatır. Kaygıdan kurtulmaya çalışmak ise boş ve gereksiz bir çabadır. Çünkü “özgürlüğün

* Almanca: Die Fröhlische Wissenschaft

olanağı kendisini kaygı içinde ortaya çıkarır. Ancak insan özgürlüğün kendisini gösterdiği anda aynı özgür olmayandır da. Bu karışıklık içerisinde kaygı kendisini insanın içinde muğlak bir güç olarak gösterir. Kişi kendisi olabilmek için öncelikle bu muğlak güçle yaşamayı kaygı içinde olabilmeyi öğrenmelidir”(Akış,2015:14).

“Kierkegaard “Kaygı özgürlüğün baş dönmesidir” diyerek kaygının insanı pozitif bir edimselliğe ittiği görüşünü dile getirmiştir. İmkan olarak “yapabilirim” demeden önceki ilk durak kaygıdır. Bir birey bu bakımdan kendi imkanını gerçekleştirmek için ne kadar çaba harcarsa, özgür edimini gerçekleştirmek için harcadığı her çaba kadar kaygı içerisinde olacaktır”(Sayar, 2000:73, akt: Tepeli,2010:7).

Kierkegaard ‘*Ölümcül Hastalık*’ adlı çalışmasında kaygının hem özgürlükle yüzleşmekten hem de günahtan kaynaklandığı üzerinde durur. Ona göre bu kaygı günahın ya önüne geçen ya da günaha yol açandır. Yol açandır, çünkü özgür iradenin keşfedildiği yeryüzünde günah kaygısı kaçınılmazdır. İnsan iradesini, çok çabuk haz ve isteklerinin hizmetkarı yapabilir ya da kendi varlığına istekleri doğrultusunda değer katabilir. Bu nedenle insanı özgürlüğe mahkum eden Heidegger ve Sartre felsefesinde evrensel bir özgürlük tanımı ve yaşantısı yoktur. Eğer insan, otantik varlığını sadece kendisinin haz ve istekleri üzerinden oluşturursa kendini özgür hissedebilir, ama yine de kaygıdan kurtulamaz.

Özgürlüğün insana cazip gelen tarafı, ona kendi kendini kurma olanağı tanınmasıdır. Fakat aynı zamanda özgürlük bu kurulumun sorumluluklarını da yine insanın kendi varlığına yükler. Buradan hareketle Sartre kaygı ve sorumluluğun birbirinden ayrılamayacağı fikrini ortaya koyar. “Sartre’ı ve onun temsil ettiği düşünceyi tanımlayacak sözcüklerin başında taşınması ağır mı ağır bir sözcük; sorumluluk gelir. O kendinden ve çağından sorumludur”(Savaş, 2013:49). Sartre bağlantısı olmayan, bir şeyi değiştirmeyi hedeflemeyen özgürlüğün yararsız olacağına sık sık vurgu yapar. Kaygının özgürlükle ve eylemlerle olan ilişkisini ortaya koymaya çalışır.

“Nihayetinde, bir filozof olarak Sartre’ın ve onun varoluşçuluğunun “ İnsan özgürlüğe mahkumdur” derken dile getirmek istediği özgürlük anlayışı da budur. Sartre ‘a göre (1996,s:93), insan tutuklu olabilir, hüküm giymiş, ölüme mahkum edilmiş olabilir, ama yapıp ettiklerine sahip çıkıyorsa, eyleminin sorumluluğunu taşıyorsa, eylemlerinde kendini buluyorsa , özgürdür. Fakat

asıl ya da öncelikli sorun, insana özgür olduğunun bilincini vermek ve ona bu bilincin taşınması ağır yükümlülüğünü kabul ettirebilmektir” (Savaş,2013:75).

Nitekim Sartre’ın “Kaygı bizi eylemlerimizden ayıran bir perde değildir. Tersine eylemlerimizin bir bölümünü oluştur.”(Akt. Ditfurth,1991:17) şeklindeki açıklaması, kaygının harekete geçirici, eylem doğurucu bir tarafının da olduğu gerçeğini destekler. İnsanın yerinden kalkıp, hareket etmesini sağlayan ne refah ne mutluluktur. İnsanı eyleme yönelten tek temel duygu, onun kaygısıdır. Kaygı varlığın özgürlük yolundaki iç kamçısıdır.

“İstemek özgürleştirir: Çünkü istemek yaratmaktır.” (Nietzsche, 2011:224) Modern dünya, keyifle dolu dinginlik haline izin veren bir yeryüzü cenneti olmadığına göre, insan kendi özgür olanakları dahilinde isteklerine yönelmeli ve doyuma/ haza erişmelidir. Yalnız bu toplumun-das Man alanının-kara kamunun da kurallarına özgürlük tanımına ters düşmemek kaydıyla gerçekleşebilir. Çünkü insan bir yandan kendi hazlarını tatmin edip, doyuma ulaşırken, bir yandan da toplum düzenine katkıda bulunmalıdır. İnsanı kör bir kaygı çukuruna iten asıl durum da budur. Kendi özgür olanaklarının içinde dahi kendisi dışında gelişen bir takım olanaksızlıkların ayırımına varan ve aslında toplum içinde kendi olamayışının da gerçeği ile yüzleşen varlık, kaygıya teslim olur. Çünkü bu sayede varlık ölüm anına dek tekrar edecek olan bu isteme ve haz duyma dürtüsüyle başa çıkamayacağı ile de yüzleşir. Başka bir deyişle: “Özgürlüğü ararken köle olmanın ontolojik bir dram olmasının ötesinde, insanın eylemlerine kendi karar veriyor olması yanılsaması, yani tamamen totolojik bir şekilde "özgürlüğe mahkum olması", diyalektik değil de, zıtların tahripkar birliğinin sonucu, kaygıyı başlıca insani duygu haline getirmektedir. (Kılıçbay, 2007:137)

Her istediğine erişemeyecek olmanın bilgisinden doğan kaygı ve her özgürlük ortamının beraberinde getirdiği sorumluluk duygusundan doğan kaygı insanın peşini asla bırakmayacaktır. Bu sebeple de varlık her ne olursa olsun kaygıdan kaçışının olamayacağını, var olmanın, dünyada bulunmanın kaygı duymak olduğunu anlar. Daha M.Ö Euripides’in söylemiş olduğu “İnsan endişeden yaratılmıştır” söylemi, bu anlamda değerlendirildiğinde, akıllarda hiçbir çelişki bırakmaz.

Öte taraftan, Kierkegaard ve Heidegger'in üzerinde, Schelling' in 1809' da yazdığı '*Özgürlüğün Özü*' diye bilinen yapıtının izleri de hemen farkedilir. Schelling özgürlükten doğan kaygının noktasını haz ve istenç olarak belirler. Onda, güdülerin de hayata egemen olmasına dayanan bu düşünce son dönemlere rast gelir. Çünkü düşünürün dünyaya ve yaşama olan güveni iyice sarsılmış, her şey katı bir anlamsızlığın içine düşmüştür. Bu nedenle her ikisinin de insan üzerinde aynı anda birliktelik göstermesi hali ona göre bir zorunluluktur. Kierkegaard felsefesinde karşımıza çıkan, tin'in yerini tümüyle güdülerin/ haz ve istencin alması ya da tam aksi olup, tinin bunları tamamen yadsıması durumunda varlığın yok olacağı iddiasını da ilk ortaya atan Schelling'tir.

Schellingci varoluş düşüncesi, kendinin kendi aracılığıyla yükselişini- ve nihai kertede de istenç olarak kökensel varlık anlayışını içerir(Colette,2006:12). Tanrı'yı doğa ve tin'in birlikteliği olarak gören Schelling, varlığın içinde barındırdığı kötülükle bu beraberliği muazzam bir kargaşaya sürüklemiş olduğundan bahseder. "Vahşet, der Schelling, ruhun, doğal zevk ve doğal şehveti ortadan kaldıran bir sapıklığıdır. Yıkıp yok etmeye duyulan arzu haline gelen Kötü, serbest bırakılır ve bundan var olduğu şekilde zevk alınır. Fakat bunun arkasında da son bir kaygı yatar." (Ditfurth,1991:12)

Schelling 'in burada bahsetmiş olduğu kaygı, dünyada var olma sebebi; ideal bir düzeni akli vasıtasıyla sürdürmek olmayan (Hegel'in bahsetmiş olduğu gibi) varlığın, kendine has özgürlük olanaklarının kaygısıdır. "Varlığın kendi olanaklarını tasarlayabilen, yaratabilen ve gerçekleştirebilen kimse, bununla anladığını gösterir. Öyleyse kendini tanıma, kılı kırk yararak düşünmekle olmaz; tam tersine kendi gücünü deneyerek, ne kadar başarabileceğini anlamakla, denemekle olur. Öyleyse insan özgürlük içinde yarattığı ve gerçekleştirdiği kendi yapı planının kurucusudur"(Akarsu, 1987: 210).

Yalnızca akıyla kendi kendisinin efendisi olamayacağını kavrayan insan, hayatını yönlendirme ve varlığına bir an önce anlam katma kaygısını hep içinde taşır. Seçimler yapmalı, elinde bulundurduğu özgürlük olanağını en iyi şekilde değerlendirmelidir. "Bu da bize insanların artık ne sığınacağı bir Tanrı'nın var olduğunu ne kötü eylemlerini gizleyeceği genel ahlak yargılarının, ne de kaderin var olduğunu

gösterir. İnsanın elinde sadece özgürlüğü vardır ve insan daima seçimlerde bulunmak durumundadır”(Aşar,2014: 94) Böylelikle, kendi özgürlüğünü salt bir varoluşsal olanak olarak gören insan, düşürüldüğü dünya başlı başına bir zorunluluk olsa dahi, sorumluluk bilincine de erişmelidir.

Sonuç olarak: “ Kaygı ne zorunluluğa ne de özgürlüğe ait bir kategoridir. Kaygı karışık, zorunlulukla değil kendisiyle başı belada bir özgürlüktür. Kaygı kendisiyle boğuşan, kendisiyle mücadele içinde bir özgürleşmeyi, özgür hale gelmeyi anlatır” (Çiftçi, 2013:15). Varoluşçu düşünceye göre: İnsanın varlık alanına sıçramasına ve aşkınlığa erişmesinde etkin olan kaygı, kendini özgürlüğün olanakları dâhinde ortaya koymaktadır. “Kaygı ve özgürlük hiçbir zaman kaybolmayan ya da etkisini yitirmeyen varoluşsal öğelerdir”(Akış,2015:131).

1.3.2.4.3 Kader/ Yazgı / Rastlantı ve Zorunluluk

Varoluşçu düşüncenin temelini oluşturan, varlığın kendi kendini kurma ve daima “olma” yolundaki atılımları, ancak özgürlükle mümkün olabilir. Bu nedenle “İnsan özgürlüktür” savı tüm varoluşçu düşünürler için geçerlidir. Fakat özgürlüğün varlık için önemi konusunda hem fikir olan varoluşçular, özgürlüğün sınırları konusunda farklı düşüncelere sahiptirler. Bir otorite olarak Tanrı’nın kabulünden ya da reddedilişinden kaynaklı olan bu ayrım yazgısallık/ kader konusunda da görüş ayrılığına sebep olur.

Örneğin Dostoyevski, Tanrı ve onun kontrol mekanizması olan kader konusunda okuru düşünmeye; “Ecinniler” adlı kitabında bir karakterine şunları söyleterek davet eder: “Eğer tanrı varsa, insan özgür değildir; eğer insan özgürse Tanrı yoktur. İnsan özgürdür ve Tanrı yoktur” (Dostoyevski, 1984: 268-270).

Tanrı yoksa her şey özgür iradenin elinde ve sorumluluğundadır. İnsan kendisi için var olur ve sürekli olarak kendi dünyasını kendi için yaratır. “Onun kaderi budur ve hiçbir şey insanı kendi iradesinin sorumluluğundan alıkoyamaz. İnsan artık, bir rastlantıyla içine düştüğü bu evrenin duygusuz enginliği içinde yalnız olduğunu biliyor. Yazgısı gibi görevi de bir yerde yazılı değildir. Bir yanda cennet (krallık), bir yanda cehennem (karanlıklar) : Seçmek kendine kalmış.”tır (Monod,1997:156)

Ünlü Fransız hekimi ve biyoloğu olan Jacques Monod gibi yazgıyı/ kaderi dışlayan ve rastlantısallıktan bahseden bir kesim; insanın kader varsa salt olarak özgür olamayacağına, varlığın Tanrı'nın onun için ördüğü kozadan hiçbir zaman çıkamayacağına dahası bir zorunluluklar dünyası içerisinde bocalayıp duracağına inanır. Bu kesim, varlığın atılımında/ varoluşsal sıçrayışında en büyük engelleyici güç olarak kaderci bakış açısını gösterir. Ayrıca Demokritos'un "Evrende varolan herşey rastlantı ve zorunluluk ürünüdür"(Monod,1997:7). savından da yola çıkarak , varoluşa yönelik bir yazgının olmadığı, evrendeki oluşumun ise; bir rastlantı ve zorunluluk olduğu düşüncesini paylaşırlar.

Kader'i öteleyen bu kesimin hemen karşısında ise kadere teslim olunması gerektiğine inanan bir kesim durur. Fakat kaderi kabul eden bu kesim için de, kaderin varlık üzerindeki şekillendirici gücü belirli sınırlar dahilindedir. Genel kader inancını da kapsayan bu düşünceye göre; birey her ne kadar özgürlüğün sağladığı olanakla seçim yapma iradesine sahip olsa da, olanaklarla buluşması Tanrı'nın ona biçtiği yazgı dahilinde şekillenir ve bir takım zorunluluklara bağlı olarak gelişme gösterir.

Bu bilinmeyi bol denklemde Yazgı/ Kader inancı da; Tanrı'nın varlığın varoluş yolunu önceden bilip yazması ve onun özgürlüğünü kısıtlayıcı gücü bazı sınırlar dahilinde elinde bulundurması olarak karşımıza çıkar. Özünü kendisi yaratan bireyin üstünde, onun yol haritasına müdahale eden bir gücün olup olmadığı noktası hiçbir zaman kesin/ kabul gören bir yargıya ulaşamadığı için, yazgı konusu da içinde hep belirsizlik/ görecelik barındırır.

Varoluşçu düşünceye göre ise "Kader, zorunluluk ile rastlantısallığın birliği demektir. Kierkegaard, bunu hiç kimsenin söylemediğini belirtir. Ona göre, putperestçe kader üzerine konuşulmuştur ama bu, sadece zorunluluk olarak görülmüştür. Orada kader yüzünden suçluluk vardır. Bu, trajedideki suçsuz suçludur"(Soykan,2007:47). Heidegger'in "İnsanın tözü varoluştur." aforizmasının anlamı da Kierkegaard'ı destekler biçimdedir. Heidegger de insanın tözünün Tanrı ya da onun herhangi bir gücü tarafından oluşturulmadığı, böyle bir zorunluluğun bulunmadığı, tözü ancak insanın kendisinin oluşturabileceği düşüncesindedir. Çünkü varolma durumunun sadece yazgı ile şekillendiğine inanmak , varlığın kaygıyla kendisini daima tasarlama

yolundaki çabasını kısır bir döngüye hapseder. Bu noktada Heidegger, kendi yazgısını takip eden insanlar için ortak tarihin kader olduğu tespitinde bulunur. Ve yine kendine has teknik bir terim olan ‘Faktisite’ kavramını kullanır. Faktisite genel olarak ; Dasein’in olgusalıdır ve bir varolanın “dünya içinde”, diğer varlıklarla kendi “kaderi”nin içine, yine kendini bağlanmış bir varolma durumunu içerir.* Daha açıklayıcı ifadeler eşliğinde açacak olursak;

“Dünyada var olmaya yazgılı Dasein, aynı zamanda ‘ile olmak’ olduğundan, otantik tarihselliği, Heidegger’in “birlikte tarihsellik” dediği hale dönüşür.” Bu anlamıyla kader ve yazgı arasındaki ayrım görünür. Kader, yazgıdan farklı olarak toplumun birlikteliğidir. Bir-arada-olmak birlikte tarihe gelmek olarak anlaşılması gereken kader, “paylaşılan bir tarihe ortak bir dünya içindeki etkileşimimiz tarafından tek bir yazgı içinde düzenleir.”(Tepeli, 2010:148)

Heidegger’e göre; “ Kaderin bizzat kendisi tarihseldir” (Heidegger,2002:94). Kader, insanların birlikte , toplum içinde bir tarihsellik döngüsünü ifade ederken, yazgı bu tarihi kişi nezdinde kuran çemberdir. Başka bir ifadeyle: kader bütün bir toplumun geleceğine dair genel bir planlama iken, yazgı tek bir varlığın ölümle sonlanacak hayat öyküsüdür. Tarihin kendisi olan kadere, varlığın yazgısı eklenir. Bu zorunluluktan Monod şu şekilde bahseder; “Yüz binlerce yıl boyunca bir insanın yazgısı, onun dışında hayatını sürdüremeyeceği kendi toplumunun, yani oymağının yazgisından ayrılamazdı. Oymağa gelince, o da yalnızca birliğine dayanarak kendini savunabilir, yaşayabilirdi. Bu birliği örgütleyen ve güvenceye alan yasaların büyük öznel gücü buradan gelir.” (Monod,1997:147). kader, yazgıyla bütünleşir ve varlık için bir zorunluluğa dönüşür.

Kaderin bu aktif tarihselliği içerisinde “otantik/ sahici bir varlık” olabilmek ise kişinin yazgısını nasıl yöneteceği ile ilgilidir. Varlığın kişisel tarihi yazgı ise, bu tarihin yazarı da varlığın kendisidir. Varlık, kendi varoluşunu şekillendirirken toplumun kaderine ne kadar içkinse o kadar aşkınlıktan uzaklaşır. Tüm hayatını kaderin ellerine bırakır. Yani varlık, toplumun kaderi dahilinde var olmayı seçip, kendisine olanak olarak sunulan seçimleri de geri çevirme özgülüğüne sahiptir . Fakat bu varlık kendini kuramadığı için , herkes gibi olan ve herkes alanı içinde hiç kimseleşen varlıktır. Tözü olmadığı için bir varoluşa da sahip değildir.

*Detaylı bilgi için Bkz. Ökten, **Varlık ve Zaman Kılavuzu**, s. 171.

Şunu da belirtmek gerekir ki; toplumun içinde, toplumu oluşturan varlığın yazgısında kaderin içkinliği her ne olursa olsun belli ölçüde bulunur. Şüphesiz bu durum otantik varlığı daha da çok kaygılandırır ve verili olmayan / seçili olan olanakları konusunda derinleşmesini hızlandırır. Aynı zamanda kader konusunda duyulan bu kaygı, varlığa sürekli yeryüzündeki yersiz/ yurtsuz olduğunu ve yazgısında ölümün yazılı olduğunun da hatırlatıcısıdır. Varlık ne yaparsa yapsın ölüme olan yazgısının silinmezliğinden ve bu ölüm yazgısının kaygısından kurtulamayacağını bilincindedir. Keza mezarların yazgısını yenemeyenlerle dolu olduğu gerçeğinden kaçamaz. Çünkü “ Psikolojik kaderde bile bütün bedellerin sonunda ödenmesini sağlayan bir otorite vardır” (Adorno,2005:166).

Kendi ölümüne yazgılı olduğunu bilen varlık bu otoritenin, (Tanrı fikri ya da ölümün başlı başına kendisi) kendi otoritesi dışında bir zorunluluk içerdiğini kavrar ve ölüme yazgılı olmak ile geleceğin kendisini tasarlamak noktasında derin bir kararsızlık yaşar. Hayatın sonunda hep bir ölüm yazgının bulunuyor olması, yaşamı ve kendi varlığı konusunda titizlenen, kaygı duyan bireyi çaresiz hissettirir. Her ne yaparsa yapsın, seçimleri ne yönde gelişirse gelişsin, hayatı konusunda daha önceden belli olan bir yazgıya doğru sürükleniyor olması düşüncesi onu kaygının eşlik ettiği bir umutsuzluğa düşürür.

Kierkegaard’a göre bu tür bir umutsuzluk ölümcül bir hastalıktır. Sartre’ a göre ise anlamsızlığın içinden doğan başka bir anlamsızlıktır. Zira “Var olmadan önceki durum neydi?” veya “Öldükten sonra ne olacak?” soruları onu pek ilgilendirmez. Onun felsefesinde insan, var olmakla, temelinde anlamsızlık yatan ve sonunda zorunlu olarak yenilgi bulunan bir maceranın kahramanıdır.” (Ceylan,2007:105). Fakat Mounier, teist varoluşçular için ölümün bir son olmadığını aksine olanaklar başlangıcı olduğunu ifade eder (Mounier, 1986: 90). Öyle ki Heidegger felsefesi içerisinde ölüm bir meditasyondur. Ona göre: Varlık yaşama ilişkin her ne öğrenecekse, ancak ölümle sürekli olarak yüzleşerek ve onunla hesaplaşmasını ömrü boyunca sürdürerek öğrenebilir.

İnsan bu dünyaya kendi istemi dışında fırlatılmış / düşürülmüş ve Tanrı tarafından bir başına bırakılmış ise, kendi yazgısının sonunu değiştiremeyecek de olsa

en azından onu eline geçirme olanağı ile de kuşatılmış olmalıdır. Aksi halde ondan, eylemlerinin karşılığı olarak sorumluluk duymasını beklemek abes olacaktır. “Kierkegaard insanı zorunlu ve özgür; sonlu ve sonsuz; ruh ve beden arasında olan bir sentez olarak görmekle aslında, ölüme olan yazgısını aşan” olarak değerlendirmektedir. (Tepeli,2010:151). Çünkü “Doğaya bir anlam vermek için, insanın ondan dipsiz bir çukurla ayrılmamasını sağlamak, son olarak da yine bu dünyayı, şifresi çözülebilir ve anlaşılabilir kılmak için ona bir tasarı vermek gerekiyordur”(Monod,1997:40). Ve bu Varoluşun asli zorunluluğudur.

Özetle; varoluş bir zorunluluk halidir ve bir takım rastlantılar ile yazgıyı oluşturur. Nietzsche’nin bahsettiği yazgı sevgisi (amor fati) ise bu zorunluluk ve rastlantısallık içinde anlam arayan, değer peşinde koşan varlığın hayata ve onu bekleyen ölüme karşı bir başkaldırısıdır. Bu meydan okumayı ‘yazgı sevgisi’ olarak değerlendiren Nietzsche, ‘*Böyle Buyurdu Zerdüşt*’ te kader ile özgürlük arasında sıkışan varlığın durumu konusunda da şunları dile getirir; “Bir zamanlar kahinlere ve münecimlere inanılırdı: Ve o yüzden şu inanç vardı: “Her şey kaderdir: Yapmalısın, çünkü mecbursun!” Daha sonra bütün kahinlere ve münecimlere kuşkuyla bakıldı: O yüzden şuna inanıldı: “Her şey özgürlüktür: Yapabilirsin , çünkü istemektesin!” ” (Nietzsche,2011:219).

Nietzsche gibi diğer varoluşçular da; kaderin ağlarını onun için örmesini beklemeyen, arzuları konusunda harekete geçen, eylemde bulunan, hazza ulaşan ve sorumluluklarının bilincine varan varlığın yazgısallık karşısında asla mağlup durumuma düşmeyeceğini konusunda hemfikirdirler. Hatta böyle davranan- varlığın otantik/ sahici varlık olma yolunda olduğu için- zamanla yazgısını aşacağını, hayatıyla ve ölüme olan yazgısıyla barışacağını düşünürler. Çünkü insan içsel olarak kaygıya yazgılıdır, ama bu aynı zamanda özgürlüğün, varlıksal sıçramanın, güçlenmenin ve derinleşmenin bir zorunluluğudur.

1.3.2.4.4 Hiçlik

Varoluşçu felsefe içerisinde “hiçlik” teması, çoğu zaman varoluşçu düşüncenin sadece bir hiçlik sorgulaması olarak algılanmasına sebep olacak kadar baskın bir temadır. Öyle ki, bir pop ögesi gibi varoluşçuluğun ağızdan ağıza dolaştığı dönemlerde,

varoluşçu felsefeyi “felsefi bir sözden çok, hiç için koparılan yaygara” (Beaufret,1971:109) olarak nitelendirenler dahi olmuştur. Şüphesiz ki; varoluşçu düşünce konusunda derine dalınmadan, yalnızca kulak aşinalığı ile yapılmış bu yorum, “hiçlik” konusunda genel ve yanlış çıkarımların bolluğunun ispatı niteliğindedir.

Varoluşçu düşünce içerisinde ciddi bir ağırlığı olan hiçlik, kitlenin en çok ilgisini çeken belki de bu yüzden anlam karmaşasının kendini en yoğun olarak gösterdiği temadır. Varlığın hiçlik ve kaygıyla olan ilişkisi de bu sebepten ötürü hep farklı şekillerde yorumlanır. Bu belirsizlikte, daha öncede belirtmiş olduğumuz gibi, kaygının korkudan farklı olarak nesnesinin “hiçlik” olması durumu da etkin bir faktördür.

Nesnesi olamayan ya da nesnesi “hiçlik” olarak kabul edilen kaygı, kaynağındaki bu muğlaklıktan ötürü daima negatif bir algı yaratır. Her şeyi bilmek isteyen insan için kaygının bilinmezliği, ölçülemezliği onda kendi hiçliğinin hatırlatıcısı olur. Yani kaygı insanın hiçliğinin farkına varıp, kendi yaşamını anlamlandırmasına yardım eden, eylemlerine ivme katan bir olanaktır. “Kaygı, insanın dünyanın anlamsızlığı karşısında üzerine çöken hiçlik durumundan silkinmesi ve kendine gelmesi için gerekli olan bir ruh durumudur” (Güçlü ve diğerleri, 2002: 710). Kısacası kaygı kavramına hangi taraftan bakarsak bakalım: hiçlik’ten, var olma bilincine yönelik sıçrayışta etken güç olması noktasına geri döneriz. Çünkü varlığın en derinine nüfus eden kaygı hiçliktir. Bu nedenle “Hiçlik kaygısı kaygıların hasıdır”(İnam, 2007:83).

Bununla beraber Kierkegaard’ ta kaygıyı insanın hiçlikten silkinmesi ve arınması için gerekli olan ruh hali olarak görmüş, kaygıyı değil olumsuz, “mükemmel” bir kavram olarak nitelendirmiştir. Ona göre geleceğin bilinmezliğine ve olanakların olasılığına karşı duyulan kaygı, hiçliğe içkindir. Düşünür bu nedenle Kaygı Kavramı adlı çalışmasında gittikçe daha fazla bir şey olan hiç’ ten, bütüne egemen olan hiçlikten sık sık bahseder. Kierkegaard felsefesi içerisinde kaygı, hiçlikten sıyrılıp otantik/sahici varlık olmak için gerekli olan uyarıcı güç olarak da karşılık bulur. İnsan kendi boşluğundan ve boşunaliğinden kaygı vasıtasıyla çıkabilir. Hiçlik duvarını, ancak kaygı çukuruna girerek devirebilir.

Heidegger de kaygı'yı bir hiçlik hali olarak gördüğünü belirtir. Hiçlik'e dair görüşlerini, asıl söylemlerini son dönem yapıtlarından biri olan "*Metafiziğe Giriş*" te aktarır. Heidegger öncelikle daha önce hiç sorulmamış, haliyle cevaplanmamış olan "Niçin hep varolan var da, Hiç yok?" sorusunu sormuştur. Üstelik yalnızca sormakla da kalmamış Hiç'in varlıksal anlamını da kendi tartışma konusu yapmıştır.

Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, Heidegger'e göre Kaygı, Dasein'in sonlu varlık oluşu ile yüz yüze gelmesi, yani ölüme olan yazgısını farketmesi ile dünyadaki hiçliğini kavraması sonucu ortaya çıkan haldir. "Ölümün bu katıksızca kabulü (amor fati) yaşandığında sahici kişisel varoluş ortaya çıkar. Her şey olasıdır. Her şeyin önemi azalmıştır. Kişisel varoluş ve kişisel varoluşa dahil her şey bir hiçlik olarak, olası imkânsızlığına kapılmış bir anlamsızlık olarak kabullenilir" (Blackham, 2012: 101).

"Ölümün kaçınılmazlığı hiçlik duyguları yaratır ve işte bu bunalım, insanı anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılandırır" (Geçtan, 2005: 305). Bir hiç olduğunun ayırımına varan varlık, bu hiçliğin içinde bir anlam arayışına girer. Bu arayış içerisinde arzu ettiği değeri hiç bulamayacağına yönelik bir takım kaygılara kapılır. Aynı zamanda bu kendi hiçliğin muazzam ağırlığı altında ezilmekten de duyulan kaygıdır. Çünkü varlık için hayatın: "Adı, soyadı /Açılır parantez/ Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti/Kapanır parantez"(Necatigil, 209:163). diyen Necatigil'in bahsetmiş olduğu, iki parantez arasına sıkışmışlıktan öte bir anlamı olmalıdır.

"Jaspers, tüm karmaşıklığı ve dallanıp budaklanması içinde, düşünceyi takip etmek yoluyla bu inatçı ama doğru deneyime bir açıklık ve felsefi açıdan resmi bir geçerlilik kazandırmayı istemiştir. Konuyu bu şekilde ele alışı temel aşaması bir hiçlik doktrini geliştirmektir. Tabiri caizse, dünya hiçbir zaman toplumun diline tercüme edilemeyecek gizli bir metindir. Yalnızca insan varlığı tarafından anlaşılabilir ve ancak her biri tarafından kendine göre deşifre edilebilir. "Ben hiçlerle yaşıyorum. Onları anlamıyorum ama onları kendi içimde saklıyorum" (Blackham, 2012: 65).

Kendi hiçlik doktrinini oluşturma peşine düşen varlığın sorgulaması, kendine göre dünyayı deşifre etme çabasıyla başlar. "Dünyaya neden düşürülmüştür?", "Tanrı karşısında bir kukladan farksız mıdır?", Kendisinin İpleri tümüyle Tanrı'nın elinde midir? eğer öyleyse "Tanrı'nın, bir kukla yöneticisinden farkı nedir?" gibi sorular,

varlık içinde bulunan cevaplar kadar boldur ve nihai bir doğruyu barındırmamaktadır. Belki de ne bir kukla vardır, ne de onun bir yöneticisi.

Bu durumda her şey bir rastlantı, her şey bir hiç ise, yaşam yine beyhudedir ve hiçliğin ta kendisidir. İşte bu sebeple Jaspers'e göre varlık "herhangi bir doktrin ya da metodun mutlaklığına yeltenirse yanıltıcı olur, çünkü hiçlik olmayan bir şey yoktur ve hiçbir şey için mutlak bir anlam olamaz; hiçbir kod ya da anahtar yoktur" (Blackham, 2012: 65) Yani insan da hep olmak isterken hiç olandır. Varlık için her şey ne kadar hiç ise, hiç o kadar her şeydir/ her şeydedir.

Yaşamın çözülmüş bir şifresi ya da bilinen bir formülü yoktur. Sartre "Varlık ve Hiçlik" kitabında bu durumu şu şekilde ifade eder: " varlık ne olacaksa, bu, zorunlu olarak olmadığı şeyin fonu üzerinden elde edilecektir. Bu yanıt ne olursa olsun, şu biçimde formülleştirilebilir: "Varlık bu'dur ve bunun dışında hiçbir şey değildir." (Sartre,2009:52). İnsan her deliğe uyacağını öngördüğü bir anahtar ile hayatın tüm kapılarını açamaz. Tek formül, senin için biçilen hayat formuna rıza göstermek yerine, kendi yaşamını değerli kılmanın peşine düşmektir. Hiçlik duygusuyla ancak bu şekilde başedilebilir. Matta'nın *İncil*'inin 5. bölümü İsa'nın şunu öğrettiği ile başlar: "Ne mutlu ruhta yoksul olanlara." Oysa varoluşçu düşünce içerisinde uygunu Ne yazıktır, ruhta ziyan olanlara. Bu nedenle kara kitaplar, ruhunu yitirmiş dünya tasvirleriyle doluyken, Sartre: "Bilinç hiçlikten öncedir ve 'kendini' varlıktan 'devşirir'. Bu demektir ki varlık hiçlikten öncedir ve hiçliği kurar" (Sartre,2009:64) diyerek sesini yükseltir.

Schopenhaur'ın nihilist felsefesinden yola çıkarak kendi nihilist anlayışını oluşturan ve Hiç'lik ile adı birlikte anılan Nietzsche'ye dönersek, diğer varoluşçulardan daha belirgin karanlık bir tablo ile karşılaşırız. Fakat bu tablodan Nietzsche'nin dünyanın başına gelecekler konusunda bir felaket tellalı ya da kötücül bir kahin olduğu sonucu asla çıkmaz. Nietzsche'nin hiçlik üzerine kurduğu felsefe, aydınlığa karanlık yollardan geçerek ulaşmayı, mevcut karanlığı görmezden gelmemeyi hedefler.

İnsani değerlerin, ideallerin ve ideolojilerin hiç olduğu bir yüzyılda, Tanrı'nın ölümünü duyuran Nietzsche, aslında bir bakıma insanlığın ölümünü ilan eder. İnsanlar, üzerlerine medeniyet hırkası giydiğinde, uygarlık masalını her gün daha gür bir sesle tekrarladığında dünya daha yoz daha "hiç" bir hale bürünmektedir. Zira 'Modern

otantik birey' hiçliği kendi özgürlüğünün temeli olarak kabul eden ve geleneksel metafizik değerleri aramayı bırakan birisidir" (Kovacs,2010:99).

Durmadan savaşlar doğuran bu dünyada, Tanrı'nın ölümünün ilan edilmesinde varoluşçu düşünceye göre, abes hiçbir şey yoktur. Çünkü Georg Trakl'ın bir dizesinde geçtiği gibi "Tanrılar bir gecede yıkılabilir",* her şey bu dünyada hiç olabilir. Zira Nietzsche de, gelecek konusunda insanları karamsarlığa sürükleyen bir kötümserden ziyade; dünyayı olduğu gibi - tüm rezilliği ile- betimleyen, esaslı bir düşünür olarak hem kendi döneminde hem sonraki dönemlerde sesini duyurur.

"Onun nihilizminde yadsınan, hiçlenen, dünya ya da yaşam değil, o dünyaya yakıştırılan ve sorgulamadan kabul edilen değerlerdir, değer yargılarıdır. Yeniden değerlendirilmediği için değersizleşen değerlerin insanı yıkıma götüreceği ve bu tutumun kendisinden bir sonraki yüzyılın felaketi olacağını öngörürken yanılmamıştır" (Savaş,2013:140). Nietzsche'nin dünyanın başına gelecekler konusunda söylemiş olduğu tüm düsturlar mevcut gerçeğimiz olmuştur. Nermi Uygur da, "Nietzsche'nin geleceği bizim bugünümüzdür."(Akt: Savaş,2013:142) derken, düşünürün 1884' te duyurduğu bir geleceğin içinde yaşamakta olduğumuza vurgu yapar.

Bu doğrultuda Nietzsche'nin hiçlik felsefesinin, dünyayı aldatıcı bir görkeme boğmanın anlamsızlığını insanların yüzüne sert bir şekilde çarptığı kesindir. Bir illüzyon yaratma ya da büyüleme ve büyülenme tutkusu olmadan dünyayı hakkettiği şekilde algılamak, onu kocaman bir "hiç" olarak algılamaktır. " Tanrının ölümünü açıkça ifade edebilen tek insan Nietzsche olup, Sonsuzlukla Sonsuzluğun kadavrası karşısına dikilebilen büyük nihilisttir"(Baudrillard,2013:2014). Nietzsche'nin bu noktada oluşturduğu bilinç; varlığın karşısına yoklukla çıkarak, ona "hiç" i gösteren dik bir bilinç olsa da, zaman içerisinde Nietzsche'de nihilizmi (Hiççilik) yeniden kurup temellendirme çabası da dikkatleri çeker.

Nihilist düşünce içerisinde yüksek ideallerin değer kaybından kaynaklanan yaşamı olumsuzlaştırma eğilimi Nietzsche'ye göre yanlış anlaşılmadan kaynaklı kötümser bir tutumdur.* Yaşamı olumsuzlaştıran değil, onu olumlu hale dönüştürme

* Georg Trakl "Üç Rüya" şiiri

* Nietzsche, çalışmalarında nihilizmi yanlış ve eksik yorumlayanlardan " Pesimistler" olarak bahseder.

gayreti taşıyan bir felsefe geliştirmek gerekir. Mana peşinde olan insanın hiçlik karşısında sergileyeceği tutum; yaşama her yönüyle “evet” demek, yılgınlık göstermeden onu aşabilmek olmalıdır.

Bu nedenle de Tanrı’nın dahi öldürüldüğü bu yerde yaşamsal değerleri tekrar gözden geçirmek, hiç’in bulaşmadığı bir değer kalmışsa onu bulup çoğaltmak esas amaç olmalıdır. Başta Nietzsche olmak üzere diğer varoluşçularda da kendini açıkça gösteren bu amacı Blackham şu şekilde aktarır : “Ölümü, varoluşumun en önemli ve kuralcı olasılığı olarak kabul etmeyi seçmek, dünyayı reddetmek ve gündelik uğraşlar içine katılımı reddetmek anlamına gelmez: Onları layık oldukları şekilde algılamak demektir: hiçlik. Bu kopuştan sahici kişisel varoluşun gücü, saygınlığı ve hoşgörüsü doğar” (Blackham, 2012: 101). Mutlak bir ölümle sonuçlanacak olan bu zamansal süreç içerisinde, dünyayı hak ettiği biçimde “hiçlik” olarak algılamak ancak kararlı ve kendi kişiselliğini keşfeden varlık için mümkündür. Çünkü “Hiçlik kaygısı özgür olmanın kaygısıdır, özgürleşme kaygısıdır: Zincirlerini kırma kaygısı. Bu kaygı kayırma kaygısıdır: Güzel bir dünyayı, güzel insanı kayırma, insan olarak var olmaya özen gösterme kaygısı. Kaygıya açık olma kaygısı” (İnam,2007:101).

Bu bağlamda hiçlik kaygısını da alt etmeye çalışmak boşa bir çabadır, çünkü hiçlik ile yaşamak varlığın dünyadaki kapladığı alanın ufaklığının farkına varması ve varlığına anlam katması için olanaktır. Kaygı “Hiç'in kendini açması ve varlığa çıkması gibi, insanın iç varlığından çıkarak yayılır. Bu, varoluşun yayılımıdır” (Soykan,2007:45) Varoluşun yayılımı evrendeki hiçliği perdeler. Çünkü “Kaygı bizi Hiçin bekçisi yapar ve varlığın aydınlanmasına giden yolda varlığın peçesini kaldırır”(İyi,2003:37).

Özetle Hiçlik, varoluşçu felsefede genel olarak yokluk olarak değil var olamama, tamamlanamama olarak tanımlanır. Düşünen özne ya da bilinç, özünü, varlık'ın karşıtı olan hiçlik'le ortaya koyar. Hiçliğin varlığa musallat olma şeklidir bu. “Nietzsche’nin “uzun süren hastalığım” olarak da adlandırdığı bu öldürücü nihilizmden sıyrılmak ve acıyı bilgiye, bilince dönüştürerek ‘özgür istem’e gerçek sağlığa kavuşmak da yine insanın kendi elindedir” (Savaş, 2013:218). Aksi halde Dünyada

rastlantılar içinde varolan insan, ölüme olan yazgısı sebebiyle kendisini hiçbir zaman güvende hissedemez.

1.4 Modernizmin Bireyler Üzerinde Yarattığı Gündelik Kaygı

20. Yüzyıldan bu yana dünya ekseninde faaliyet gösteren, yeryüzünde cennet vaadi ile cehennemi dizayn eden bir modernizm büyüğü vardır. Bu küresel boyuttaki dizayn; süsle/ cilayla tüm şaşı ve görkemiyle gündelik hayatın kurgulayıcı gücü konumuna hızla yükselmektedir. İmaj devrinin bireysel mahkûmlukların/ yabancılaşmanın hakim duygusu ise korkudan ziyade kaygıdır.

İlkel kabile düzeninden, çağdaş medeniyetler düzenine değin geçen tarihsel süreç içerisinde korkunun bilinen/ belirgin nesneleri sürekli bir dönüşüm içerisinde. Çağın özellikle inanç ritüellerinde ve bağlı olduğu değer yargılarında oluşan bu dönüşümler, o dönemin bireylerinin korkularına olduğu kadar belirsiz kaygılarına da yön veren temel unsurlardır.

Bu dönüşümü korku ve kaygı tartışmaları üzerine eğilen Rudolf Bilz şu şekilde ifade eder: “Dünya düşmandan arındırılıştır: Vahşi hayvanların soyu tüketilmiş, nine ve dedelerimizin batıl inançları ve korktukları şeytanlar ve büyülmek mekanlardaki hayaletler ‘Aydınlanma’ yoluyla yok edilmiştir. Şimdi ise kaygı ve korku başı boş dolanıp, kendilerine içerik aramaktadır” (Bilz,1991:24). Bilz’in bahsetmiş olduğu bu içerik, bu yüzyılda, modern dünyanın rasyonel aklının ulaşamadığı alanlara kadar sızmayı başarmıştır.

Bu sebeple modern insan kaygıdadır, çünkü var ettiği medeni yaşam ona duvarları belirsizlikle, kaygıyla örülmüş hapishaneler inşa etmektedir. Modern birey kaygıda olduğu sürece kaygıdır da; çünkü ruh ve sinir yapısı mevcut koşuldaki kaos ortamından besin sağladığı için, yaşamakta olduğu çağda kendisi de çoğu zaman belirsiz bir nesne, bir hiçtir. Korkusunun nesnesini/ nedenini bilirken, kaygısının nedenini bilemeyen; buna rağmen onu aşmaya, yenmeye çalışan kaygılı insan, giderek kaygının kendisine dönüşür.

Bernard Mandeville daha 1705 'te yazdığı, “*Arıların Masalı*” adlı çalışmasında çağdaş toplumu çıkar düşkün insanların birlikteliği olarak tanımlar. * Mandeville ilk baskısı 1714 yılına ait olan bu masalda, insanları birbirine bağlayan sistemi kuran yapının, toplumsal yükümlülükler ve özgürlükler olmadığını dile getirir. Ona göre modern insanlar birbirine kazanç, gösteriş, kıskançlık ve rekabet tutkusu ile bağlıdırlar. Bu nedenle modern birey, taktığı ikiyüzlü maskenin düşmesinden ve her an kendi yüzünün görünmesinden yana da kaygılıdır. Çünkü onun için bu maske, sistemin dışında kalma, öteki olma tehlikesine karşı takılmış güvenli bir zırhtır da aynı zamanda. Nitekim Mandeville'nin masalındaki arılar da çalışkan olmaktan öte; riyakar, üçkağıtçı, kibirli ve bireyseldirler, tıpkı temsil ettiği modern bireyler gibi.

Arıların Masalı'nda Mandeville “bize kapitalizmin ruhundan, modern işlevselciliğin mantığından, dahası modern zamanların rahatsız edici paradokslarından” alegorik bir dille bahseder. (Çırakman,2007:160). Bu nedenle “Mandeville kiniklikle” suçlanmıştır: Nesnel olarak Kinik olan toplumsal düzendir, üretim düzenidir” (Baudrillard,2013:38). Yani bir kiniklikten söz edilecekse, en başta modernitenin yarattığı toplum düzeninden söz edilmelidir. Bu konuda “ Mandeville'in ahlâksızlık kavramı da Kinik (cynique) bir felsefi anlayışın ürünü olmaktan çok bütün toplumlar ya da sistemler için geçerli nesnel bir düşüncenin ürünüdür” (Baudrillard, 2011: 95) Zira arılar (modern birey) sürülerinden ayrılırlarsa ya da bir şekilde kovanlarının dışında kalırlarsa, kendileri için masalın asla mutlu sonlanmayacağına yönelik kaygılıdırlar.

Buradaki mevzu- kendi kuyruğunu yiyen yılan misali- modern insanın da başa çıkamadığı kaygılarının bizzat kendisine dönüşerek kendi kaygı sağlayıcı düzenini yine kendisinin oluşturmasıdır. Bu alanda yürüttüğü çalışmalar ile dikkat çeken Slovenyalı sosyolog Salecl, modern bireyin gündelik hayatta yaşadığı kaygıları sınıflandırarak, derinlikli bir çözümleme getirmeyi hedefler.

Ona göre modern birey dört temel kaygıyla yaşamda yol almaktadır. Bu dört temel başlık; savaş, hiperkapitalizm, aşk ilişkileri ve ebeveynlik kaygılarını kapsamaktadır. İçinde bulunduğumuz çağın adının “kaygı çağı” olarak anılıyor olması

* “Fable des Abeilles” / Arıların Masalı ve Kişilerin Kötülüğü, Kamunun Yararı olarak da basılmıştır.

* Eski Yunan'ın son dönemlerinde ortaya çıkan, dünyanın temel olarak bozuk ve kötü bir yer olduğu öğretisini ileri süren felsefe akımı.

durumu da, giderek maddi ve manevi kazançların sürekliliğinden duyulan huzursuzluk halinin ivme kazanmasıyla doğru orantılıdır. Bu nedenle “kaygı çağında yaşadığımızı işitiyoruz sık sık. Yeni binyılın gelişiyle birlikte, öyle görünüyor ki kamusal denetimin yeni medya, bilimsel araştırmalar, ekonomik gelişim ve askeri müdahaleler üstündeki gücü günbegün azalıyor ve gelecek için her türlü felaketi tasavvur edebilir hale geliyoruz” (Salecl,2014:11). Jean Baudrillard’ ın çalışmalarında sık sık söz ettiği gibi, kaygının bizatihi kendisi olarak: “artık hiçbir sonuca yol almayan olaylar (ve sonuç vermeyen kuramlar) çağında yaşıyoruz” (Baudrillard, 2013:221).

Benzer biçimde, Albert Camus da “17. Yüzyıl matematik çağı, 18. yüzyıl fizik çağı , 20. yüzyılımız korku çağıdır”(Akt: Savaş,2013:144) derken: kendi çağından bir sonraki çağın “Kaygı Çağı” olarak anılacağı öngörüsünde bulunmuş olmalı ki; 20. yüzyılda yarattığı hemen her karakterlerinin içine korku kadar kaygıyı da ekmekten kendini alıkoyamamıştır. Bu da demek oluyor ki; doğayı ve ona mahsus olan değerleri teknoloji tutkusu içerisinde eriten, tüketim ve para, güç odaklı bir çağın gelecekte duyulan ayak sesleri, daha 20. yüzyılda kendini belli eder olmuştur. 21. yüzyıla gelindiğinde ise, yaşamın her alanına, tüm toplumsal katmanlara nüfus eden kaygı, küresel düzeyde hakimiyet alanını genişletmiştir. Bu yüzden “Yeni kaygı çağından bahsederken, geçtiğimiz yüzyılda büyük toplumsal krizlerin peşinden her seferinde kaygı çağının geldiğini, akılda tutmamız gerekiyor- bilhassa savaşlardan sonra” (Salecl,2014:11).

Sahiden de kaygı çağını hazırlayan nedenlere göz atacak olursak, savaşların en ciddi ve engellenemez nedenler olduğu gerçeği, çarçabuk göze batar. Bilindiği üzere dünyaya hasıl olan katı bir güvensizlik hali , ilk olarak Birinci Dünya Savaşı ve bu savaş esnasında kullanılan yeni imha silahları ile başlamıştır. Bu savaşın üzerinden çok zaman geçmeden, yarattığı bilinç krizi sonlanmadan, Dünyada ikinci bir savaşın patlaması ile de yeryüzündeki tüm değerler altüst olmuştur. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte yeni çizilen dünya haritasının sınırları tekrar birbirine girmiş, bu kaygı iklimi tüm dünya insanlarını tehdit eder hale gelmiştir.

Savaşın bireyler üzerinde yarattığı bu tahribat da, birkaç yüzyılın soğumayan ruh hali olan kaygının giderek derinleşmesine sebep olmuştur. Salecl savaş sonrası

oluşan bu kaygı dolu atmosferi şöyle özetler: “kimileri ezici kaygı hissinin temel nedenini, modern idollerin toptan ölümünde görmüştü: Ademoğlu yapayalnız kalmıştı, zira Tanrı’ya inancını kaybetmişti. Gelgelelim bilime, ilerlemeye ve akla inancın kaybolması da bir o kadar önemli olmuştur. Avrupa’nın da ölümü gibiydi bu”(Salecl,2014:12). Keza, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, kendi dengesini bir türlü sağlayamamış dünya üzerinde, tökezlemeyen bir düşünceden, yara almayan bir değerden, ölmeyen bir inançtan söz etmek imkansız bir hal almıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın korkunç bilançosunun ardından insani değerlere olan inanç ciddi şekilde zedelenmiş, artık hiçbir şeye itimattı kalmayan insan tutunacak bir anlam aramaktan dahi vazgeçmiştir.

İşte insanın kendi gündelik yaşamının bayağılığından kaçmaya yönelik çabası da modernizmin temel gerekliliği olarak tam da bu aşamada belirdi. “Hiçlik yaşam içinde ölümdür - yani bizzat yaşamın kendisidir. ... Modernizm için birey yaşamın anlamsızlığını gözden geçirebilen ve kendisini dünyanın hiçliğinin neden olduğu kaygıdan kurtarabilen ve bu hiçliğin ortasında kendi yaşamını kabul edebilen birisidir”(Kovacs,2010:99). Bu alanda başarısız bir girişime yer yoktur. Bireyi asıl kaygılandıran da “modernitenin teknolojik ve ekonomik gelişme kadar kısımları ve vahşet manzaralarını da içeren bir rejim, bir davranış biçimi olduğunun kabul edilmesi ve bu rejimin radikal bir “içsel eleştiri” sürecine sokulması”dır (Keyman, 2007:144). Yani modernitenin bireyler üzerinde oluşturduğu kaygının bu noktada bir çok yüzü vardır ve her biri de birbirinden keskindir.

Yani savaşların tükenmediği, silahların bir türlü elden düşmediği ‘modern’ dünya da doğal olarak “özne, yani kutsal özne, yerini insan-özneye bıraktı; bu da, toplumsal rollerin ve kişisel özelliklerin bir arada bulunduğu bir şebeke görünümündeki kişinin yok olması ve ben kaygısına düşmüş bir bilinç ile bir özgürlük ve sorumluluk iradesinin ortaya çıkmasına neden oldu” (Touraine,2002:55). Çağdaş insan, bu ekseninde modern uygarlığın değerlerine dair daha köklü bir sorgulama zorunluluğu ile yüzleşmek durumunda kaldı. Avrupa’da başlayan varoluşa ilişkin artan sorgulama ile, varoluşsal kaygının gündelik hale dönüşümü; anlamsızlık çağının içine giderek daha çok sızdı. Modern insan da, yaşam sorgulamasından geçerken düşürüldüğü bu belirsizlik/ hiçlik içinde kendini kaygı ikliminde yaşama zorunluluğunda buldu.

2. BÖLÜM

2 POLONYA SİYASİ TARİHİ, SİNEMAYA ETKİLERİ VE KİESLOWSKİ SİNEMASI'NIN İNCELENMESİ

Bir sanatçının sanatsal yaratım süreci içerisinde beslendiği alanlar ve esinlendiği kaynaklar ortaya çıkan sanat eserinin değerlendirilmesi noktasında önemli yapılarıdır. Çünkü bir sanat eserini tam anlamıyla anlayabilmek, ancak onun yaratıcısı olan sanatçıyı ve o sanatçının yaşama bakış açısını anlamakla mümkün olabilir. Şüphesiz sanatçı ürettiği eserin esinini; etrafında olup bitenlerden, görüp- duyduklarından, deneyimleyip, izlediklerinden, okuduklarından kısacası kendi öz yaşamından alır.

Bu sebeple de Kieslowski Sineması'nı; Kieslowski'nin ülkesi olan Polonya'nın kültürel zemini, siyasal atmosferi, geçirdiği sosyo-ekonomik süreçler dahilinde genişleterek değerlendirmeye almak, doğru bir okuma yapabilmenin gerekliliğidir. Kurmaca filmlerinde dahi ülkesi Polonya'nın mevcut koşullarına dair referanslar sunan Kieslowski, genel olarak sinemada mevcut gerçekliğe kendi düşünü ekleyerek bir kurgu yaratma çabası içerisindedir.

Bu bakımdan çalışmanın bu bölümünde; Polonya Sineması'na, kaygının Polonya Sineması üzerindeki etkilerine, Kieslowski'nin Polonya Sineması'ndaki konumuna ve onu besleyen kaynaklara değinilecektir. Ayrıca bu bölüm, çalışmanın üçüncü bölümü için seçilen filmleri doğru algılamak ve tahlil edebilmek adına Polonya konusunda temel oluşturan, bir hatırlatma niteliğini de taşımaktadır. Örneklem filmlerin çözümlemelerinin yapılacağı bir sonraki bölüme de ilişkin olarak, Polonya'da sosyo-kültürel, siyasal süreçlere ve bu süreçler içerisinde şekil alan sinema anlayışlarına dair çeşitli referanslar da , bu bölümde aktarılacaktır.

2.1 Polonya Sinemasının Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi

Polonya'da sinema anlayışının Dünya ekseninde özellikle de Avrupa kıtası ile paralel doğrultuda gelişme gösterdiğini söyleyemeyiz. Çünkü Orta Avrupa kıtasında ilgiyle karşılanan hareketli fotoğraf teknolojisi ve hemen ardından yapılan ilk

gösterimler ; 1890'lı yıllarda daha kendi iç meselelerini dahi düzene oturtamamış bir ülke olan Polonya'da, gereken elverişli ortamı yakalayıp, gelişme gösterememiştir.

Bu hususta Ania Witkowska da, Polonya Sinemasının tarihçesini konu edindiği çalışmasında: "Avrupa'da sinemanın doğduğu günlerde, Polonya isimli bir ülke dünya tarihi sahnesinde resmi olarak yer almıyordu." şeklindeki açıklaması ile Polonya'nın dönem içerisindeki mevcut durumundan bahseder. (Witkowska,200, Akt: Kocabaylıoğlu, 2010:2).

Tüm bu sıkıntılı sürece rağmen Polonya' da, ufak çaplı da olsa, dünyanın yeni büyüleme sanatı olan sinemaya yönelimler Lodz kentinde ilk sinyalleri verir. Polonya'nın ilk sinema salonu 1899'da Lodz'ta kurulur. Yine Polonya için sinemanın kalbinin attığı kent olan Lodz'ta 1902'de ilk film stüdyosu açılır. Çekilen kısa filmlerle pazar alanı yaratılmaya ve dağıtım yapılmaya başlanılır. Bu, köklü bir sanat geçmişine sahip olan Polonyalıların, siyasal açıdan parçalanmış bir ülkenin içinde dahi, dünyanın yeni teknolojik ve sanatsal girişimine ilgisiz kalamadıklarının ispatıdır.

Öyle ki bu dönemdeki mevcut üretim hakkında yazar Hendrykowski, İkinci Dünya Savaşından Önce Doğu Avrupa'nın konumuna ilişkin olan çalışmasında: "Birinci Dünya Savaşı çıktığında paylaşılan Polonya'nın üç ayrı bölgesinde 50'den fazla uzun metrajlı ve 350 kadar kısa film (kurgusal filmler, haber filmleri, belgeseller) yapılmıştı...1914'ten önce Polonya topraklarında 300'den fazla sinema salonu faaliyettedi" bilgisine yer verir (Hendrykowski,2003:439 akt: Kocabaylıoğlu,2010:33). Yani mevcut koşullardan dolayı 20. Yüzyılın ortalarına kadar Polonya'da film üretimi diğer Avrupa ülkelerine nazaran daha sınırlı bir üretim içerisinde olsa da, verimli olarak nitelendirilebilecek düzeydedir.

Toprakları Almanya ve SSCB tarafından paylaşılan Polonya, İkinci Cumhuriyetine Birinci Dünya Savaşı'nın ardından erişebilmiş ve bağımsızlığını 1918 yılında ancak geri kazanabilmiştir. Polonya'da sinemanın bir endüstriye dönüştürülme çabası, başlangıçta devlet desteği ile mümkün kılınmaya, hareketlendirilmeye çalışılmışsa da, daha sonra getirilen vergiler sinemada kriz ortamının oluşmasının önüne geçememiştir. Devlet'in bu yüksek vergilendirme uygulaması ile zaten yol alamaz duruma gelen yerli sinema anlayışı, 1930'lu yıllarda tüm Avrupa'da olduğu gibi, sesin

de sinemaya girmesi ile Amerikan yapımı filmlerin pazara hakim olmaları neticesinde daha da t kezzlemeye başlar.

Bu doğrultuda, Polonya Sineması içerisinde değerlendirildiğinde, nicelik yönünden olduğu kadar nitelik yönünden de zayıf kalan filmlerin üretildiği 1930’larda çekilen yerli filmler, seyirciyle buluşamaz. Fakat amaçları tecimsel işler yapmaktan öte, sanatsal ürünler ortaya çıkarmak olan bazı Polonyalı yönetmenlerin, dönem içerisinde ürettikleri filmler n bir kısmı yurt dışından ödüllerle dönmeyi başarır. Bu filmler Polonya Sinemasının dünya genelinde de izler kitlesini artırır.

Dünya eksenindeki bu artış ile birlikte, ülkeleri içerisinde sanatsal standarttı yükseltme gayreti içerisinde olan yönetmenlerin girişimleri sonucunda sinema dernekleri kurulur. Sinema meraklılarının ilgisini çeken bir girişim olması bakımından önemli olan START (Stowarzyszenie Milosnikow Filmu Artystycznego/ Society of Devotees of Artistic Film) 1930’ların başında Aleksander Ford, Stanistaw Wohl, Wanda Jakubowski, Jerzy Toeplitz ve Jerzy Bossak gibi yönetmenler tarafından kurulur ve faaliyet göstermeye başlar.

Alternatif sinema anlayışı noktasında birleşen START mensubu Polonyalı bu yönetmenler, Alman Dışavurumculuğu’ndan ve özellikle Sovyet kurgu tekniklerinden fazlaca etkilenmişlerdir. START  yeleri filmlerinde Kuleshov’un “sanatsal düşünce tarzı” olarak nitelendirdiği montaj tekniklerini kullanarak, yenilikçi bir yerli sinema anlayışını oluşturma hedeflemişlerdir. Sanatsal yönden doyurulmuş filmler çekmenin derdi ile hareket eden START yönetmenleri, aynı zamanda Polonya’nın toplumsal meselelerine ilişkin de filmler üretmenin de peşindedirler. Bu nedenle de “sinemanın topluma yararlı olmasını savunan görüşler geliştirmişler” filmlerine de bu görüş dahilinde y n vermişler, içerik kazandırmışlardır. (Teksoy, 2005: 367)

Ne var ki START hareketi Polonya Sineması’nı yeniden canlandıran bir girişim olarak Dünya genelinde dikkat çekmeyi başarsa da, uzun bir dönem içerisinde faaliyet göstermesine ve gelişmesine patlayan  kinci Dünya Savaşı engel olmuştur. Polonya sinema endüstrisi için ciddi bir temel oluşturan bu hareket 1939 ve 1945 arası süren Nazi işgali ve savaş yıllarında durmak zorunda kalır.

İkinci Dünya Savaşı esnasında önemli film yapım şirketlerinin kapanması hemen ardından da sinema oyuncularının ve sektörü besleyen önemli isimlerin sınır dışı edilmesi ile Polonya’da film üretimi tamamen durma aşamasına gelir. Film yapımcıları ve stüdyoları dağılır, teknik ekipmanlara el konulur, birçok sinema filminin kopyaları savaş koşullarında kaybolur. Yani: “Polonya nüfusunun beşte birini yok eden savaş, aynı zamanda film endüstrisini de vurmuştur: tüm teknik donanımlar, olanaklar ve kopyalar bombardımanda hasara uğramıştır”(Witkowska,2000:186, akt: Kocabaylıoğlu, 2010:39). Alman birlikleri, siyasal ve toplumsal düzlemdeki işgallerini kültürel zeminde sürdürmüşler, Polonya’yı bu düzlemde de tarumar etmişlerdir. Keza, 1942 yılında Polonya’ daki sinema salonlarının hemen hepsi, başta Nazi propaganda filmleri olmak üzere pek çok Alman filminin işgali altındadır.

20.yüzyılın ilk yarısında Polonya’nın ve Dünya genelinin başından geçen bu kötü olaylar, Polonya’yı olduğu kadar diğer ülkeleri de temelden sarstığı için, bu olayların sanat alanına da yansımaları gecikmez. İkinci Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında Polonya’da yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik buhranlar, toplumsal hayatta olduğu gibi doğrudan ya da dolaylı yollardan Dünya Sineması’nda çok çabuk karşılığını bulur.

“1942’de, Wannsee Konferansında Yahudilerin sistematik olarak “imha edilmesi”ne karar verilir ve Polonya’nın batısında büyük sayıda insanın öldürülebileceği, Belzec (günde 15,000), Sobibor (günde20,000), Treblinka (günde 25,000) ve Majdanek (günde25,000) “imha kampı” inşa edilir” (Mitrani, 2016). Yahudi soykırımından önce, dünyadaki Yahudi nüfusunun üçte birini de sınırları içerisinde barındıran Polonya, İkinci Dünya Savaşı’nda Yahudileri zorunlu çalıştırma- imha etmeye yönelik kurulan “Auschwitz” gibi bu kamplar ile anti-semitizm düşüncesinin ve katliamın gönülsüz ev sahipliğini üstlenmek durumunda kalmıştır. Bilindiği üzere: Nazi istilasına altında bulunan Polonya’daki toplama kamplarında yaşanan bu birbirinden korkunç, vahşet dolu acılar savaş sona erdikten sonra, Polonya’nın hem içinden hem de dışından birçok sinema filmine de konu olmuştur.

Üstelik Polonya’yı yerle bir eden İkinci Dünya Savaşı’nda yaşananlar perdeye sadece savaş sona erdikten sonra değil, savaş esnasında da aktarılmıştır. Polonyalı bazı

yetenekli kameramanlar savaş devam ederken de cephede çekim yapmışlar, yaşanan yıkımı kayda almayı başaran, belge niteliğinde filmlere imzalarını atmışlardır. 1943 yılında Polonya’da ordu içerisinde Czolawka Film Birliği kurulmuş ve savaşı konu edinen belgesel filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu belgesel filmler arasında en dikkat çeken ise; *“Polonya Üzerine And İçeriz” (We Swear By The Polish Land)* filmi olmuştur.

Savaş sona erdiğinde ise Polonya topraklarındaki Nazi istilası nihayet sonlanmış, Polonya’nın sınırları yeniden çizilmiş ve ülke, Sovyetlerin desteğini alan komünist rejim ile yönetilmeye başlanmıştır. Ancak Polonyalılar savaş psikolojisinden uzun süre kurtulamadıkları gibi, ülkeleri ve kendileri adına umut ettikleri sisteme savaş sonrasında erişememişlerdir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde Polonya toplumu, Polonya tarihi boyunca kaygı toplumu olmayı sürdürmüştür.

Dolayısıyla Freud’un kaygı saptamasında var olan “düşman bellenen bir çevre tarafından varlık alanının engellenebilir olması durumu” savaşın ardından sürekli bir tehdit unsuru olarak algılanmış, doğal olarak Polonya’da toplumu kuran tüm bireyler üzerinde kronikleşen bir kaygı haline sebep olmuştur. Bu kaygı halinin yarattığı toplumsal kaos içerisinde komünizmin tasvir ettiği dünya düşü, Polonyalılar için ciddi bir umut olmuş ve bu umutla savaşın taş üstünde taş bırakmadan yıkıp geçtiği Polonya’da ilk başlarda komünizm, giderek çeşitli kanaat önderleri, sanatçılar, yazarlar tarafından da destelenerek yükselmiştir.

Kaygının temel ruh durumu haline geldiği Polonya toplumunda, savaşın ertesinde komünizm esaslı bir büyülenme nedeni olması üzerinde; savaştan yeni çıkmış bir ülkenin tekrar huzur ortamına erişmesi adına, teorik açıdan muazzam bir imkan sağlayacağı düşüncesi etkilidir. “Marx, Engels, hatta Lenin’in komünizm veya sosyalizm teorisi ya da ilkesi heyecan vericidir. Adalet, eşitlik bunlar oldukça heyecanlandırıcı şeylerdir (Kieslowski, 2010:103) Öte yandan Komünizm ’in gelmesiyle birlikte, savaş nedeniyle başka ülkelere göç etmek durumunda kalan Polonyalı bazı sinemacılar ülkelerine geri dönmüş, bazıları ise gittikleri ülkelerde tekrardan sinema yapabilmenin yollarını aramışlardır.

1945 sonrasında Polonya’da görülen ulusallaşma hareketi, diğer sanat alanlarında olduğu gibi, sinema alanında da kendini belli etmeye başlar. Yeni komünist rejim sinemanın toplum üzerindeki gücünün bilicinde olduğu için sinemayı tekrar canlandırma ve iyileştirme odaklı projeler üretmesi ile dikkatleri çeker. “Polonya’da sanatsal faaliyetleri baştan sona belirleyen Sosyalist Gerçekçilik çizgisi, 1947’de bizzat Bierut’un yaptığı bir konuşma ile hayata geçirilmiş ve 1949 yılında Wista Kongresi’nde sinemacılar da bu sürece dâhil edilmiştir.” (Kocabaylıoğlu, 2010:48). Haliyle komünist hükümet önderlerinin “sosyalist gerçekçilik” öğretisinden yola çıkan ve kitleyi bu konuda bilgilendirmeyi amaçlayan bir sinema endüstrisi oluşturma yolundaki baskılamaları, dönemin sinemasını şekillendiren ciddi bir etken olmuştur.

“İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra da Polonya’da, film yapımını maddi olarak karşılayanlar için her şeyin nasıl olması gerektiği açık seçik ortadaydı. İnsanlar çalışmalı, yaptığı işten memnun olmalı, komünizmi sevmeli, komünizmin geleceğine ve dünyayı birlikte değiştirebileceklerine inanmalıydılar. İşte Sosyalist Gerçeklik buydu” (Kieslowski, 2010: 81). Gerçekten de Kieslowski’nin burada bahsetmiş olduğu parti yönetiminin buyrukçu tavrı, ilk yıllardan itibaren hemen her alanda kendini göstermeye başlar. Savaş esnasında Alman yapımı Nazi propagandası yapan filmler Polonya’daki Sinema salonlarını nasıl istila etmişse, savaş sonrasında da SSCB’nin desteği alan, Sovyetlerin ve Stalinist politikaların propagandasını yapan filmler, aynı biçimde sinema salonlarını istila etmeyi başarmıştır. Bir baskı ortamından diğerini aratmayan başka bir baskı ortamına geçen Polonya sinemalarında gösterime giren filmlerin büyük bir oranını; Sovyetlerden, özellikle Rusya, Romanya, Çekoslovakya ve Bulgaristan olmak üzere Doğu Bloğu ülkelerinden gelen filmler oluşturur.

Tek parti diktatörlüğünün sanatı ve sinemayı kendi propagandasını yapan bir alet gibi kullanmak istemesinin temel sebebi; Polonya’daki komünizmi sindiremeyen kesimleri kendi saflarına çekebilme ve komünizm karşıtı oluşabilecek her türlü örgütlenmenin ve saldırının bu sayede önüne geçebilme fikridir (Blobaum, 2005:287). Bu nedenle savaşın hemen arkasından “üretim, dağıtım ve gösterim işini bir devlet örgütü olan Film Polski üstlenir. 1945’te sinemayla ilgilenen gençler için Krakow’da bir çalışma grubu oluşturulur” (Aslan,2011). O yıllarda radyo, televizyon ve özellikle

de sinema komünist rejimin sürekli kontrol altında tuttuğu önemli kitle iletişim araçlarıdır.

Takvimler 18 Ekim 1948 tarihini gösterirken Dünya çapında yetiştirdiği önemli yönetmenler ile başarısını ispatlamış sayılı sinema okullarından biri olan, Lodz Film Okulu kurulur. Bu okul Kieslowski, Roman Polanski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski gibi önemli yönetmenlerin ciddi bir sinema eğitiminden geçtikleri okuldur. Aynı zamanda Lodz Sinema Okulu, kurulduğu yıldan itibaren, Polonya Sinemasının gelişmesinde ve nitelikli filmlerin üretilmesinde hatırı sayılır düzeyde katkı sağlayan bir kurum olması bakımından da önemlidir.

Kieslowski çok iyi tasarlandığını düşündüğü ve her zaman övgüyle bahsettiği okulunun sinema eğitimindeki özenli tutumu konusunda şu bilgileri atarır:

“Okulun bütün amacı film seyretmenizi ve seyrettiklerinizi tartışmanızı sağlamaktır, başka bir şey değil. ...Diğer amacı da bütün bu tartışmaların pratiğe dökülmesi olan filmler çekmemizi sağlamaktı. Hem konulu hem de belgeseller çekmek zorundaydık. ...Okulda herhangi bir şekilde sansür uygulanmıyordu. Normal şartlarda seyretme imkanı bulamayacağımız filmleri de gösteriyorlardı. ...Film seçimlerinde siyasi sansür uyguladıklarını zannetmiyorum. Okul, komünist propagandaya pek bulaşmıyordu. Gerçekten açık fikirli bu yüzden de iyi bir okuldu, 1968’e kadar” (Kieslowski, 2010:26-27).

Lodz okulu, Kieslowski’nin de bahsettiği, kısmen siyasal baskılardan ve sansür mekanizmasından uzak kalabilme noktasında sağladığı bu başarısını, adını aldığı kentin konumuna da borçludur. Polonya’nın daha kırsal bir yerleşim yeri olan Lodz kentinde kurulan bu okul, tüm sıkıntılı süreçlere rağmen savaş sonrası Polonya Sinemasının tekrar dirilmesi için önemli atılımları ‘taşradan’ merkeze yayar.

Sovyetlerin temel alt yapı desteği ile Polonya’da 1947 yılında film üretimi tekrar canlanır. Polonya Sineması ilk uluslararası başarısını, “Auschwitz” kampından sağ kurtulmayı başaran yönetmen Wanda Jakubowska’nın *Son Aşama (Ostatni Etap/ The Last Stage-1948)* isimli filmiyle kazanır. Yönetmenin bizzat kendisinin toplama kampında tanık olduğu deneyimlerine de dayanan *Son Aşama* filmi, Polonya dışında da ciddi bir ilgi ile karşılanır.

Genel olarak Polonya’da 50’li yılların başları bahsi geçen birkaç başarılı filme rağmen, resmi ideolojinin kendi aleyhine olmasa da, kurduğu sistemin lehine de bulmadığı filmler üzerindeki yaptırımlarla sinemacıları artık iyiden iyiye bezdirdiği yıllardır. Bu yıllarda Polonya her açıdan, “Sovyetlerin birebir kopyası haline gelmiştir ve Sosyalist Gerçekçilik de dâhil olmak üzere, Polonya halkının bütün yaşamına etkileyen pratikler Sovyetlerin bakış açısı ile belirlenmektedir” (Kocabaylıoğlu, 2010:47).

Dönem içerisinde Polonya’da uygulanan katı sansür sistemi genel olarak filmin dağıtımına çıkmasının önüne ambargo koyarak, önemli uluslararası festivallere gönderilmesini engelleyerek, gösterim şansı yakalayan filmleri salonlardan geri çekerek, gösterimini erteleyerek ya da filme tamamen yasak getirerek uygulamaya geçirilmiştir. Haliyle, giderek daha da belirgin bir şekilde kendini hissettirmeye başlayan komünistlerin bu otoriter, katı tutumu ve sürekli devrede olan sansür mekanizması bazı yetenekli yönetmenlerin yurtdışına yerleşmelerine sebep olmuştur.* Her ne olursa olsun tüm baskılara rağmen, ülkelerinde kalmayı seçen Polonyalı Sinemacılar ise sinema yapabilmek için yeni yolların keşfine çıkmışlardır.

Komünist rejimin sanat alanına resmi bir doktrin olarak dayattığı “sosyalist gerçekçilik” düsturunun boyunduruğu altında film üretmek istemeyen bu sinemacılar, çareyi imgelerde, mecazlarda, dolaylı anlatımda bulmuşlardır. “Sansür uygulaması ciddi boyutlarda devam etmesine rağmen, sinemacılar artık sansürün çevresinden dolaşan, yaratıcı ve sembolik anlatımlara dayanan üsluplar geliştirmişlerdir” (Witkowska, 2000:186, akt:Kocabaylıoğlu, 2010:56). Şüphesiz özellikle savaş sonrası Polonya Sineması’nda metaforik anlatımın gelişerek zirve yapması üzerinde, komünist rejimin özgürlük tanımayan, sansürü elden bırakmayan bu baskılayıcı tavrının önemli katkıları olmuştur. Sansürcülerin bu yaptırımları sinemacılar üzerinde yoğun bir baskı unsuru oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda yönetmenlere filmleri konusunda daha nitelikli projeler üretebilme ve daha titiz çalışmalar ortaya koyabilme noktasında müthiş bir motivasyon da sağlamıştır.

* Roman Polanski “ Nóz W Wodzie” / Sudaki Bıçak (1962), Jerzy Skolimowski “Rece do góry” /Eller Yukarı (1967) filmlerinin sansürlenmesi ve yoğun şekilde eleştirilmesi neticesinde Fransa’ya göç ederler, ülkeleri dışında çalışmaya başlarlar.

Savaşa tanıklık eden, ülkesinin savaş koşullarındaki vaziyetini gören yönetmenlerin tüm istekleri sanat yapabilmeleri için gereken özgür ve huzur ortamının artık Polonya’da da sağlanabilmesidir. Dönemin önemli yönetmenleri sansür engeline takılmamak, komünistlerin de dikkatini çekmemek adına sisteme yönelik eleştirilerini dolaylı yollardan, imgesel anlatıma başvurarak yapmayı denerler. Bu bakımdan değerlendirildiğinde, komünistlerin iktidarlığı süresinde çekilen filmlerin birçoğunun arka planına eşlik eden sıkıntılar içinde Polonya manzaraları, hiç de tesadüf eseri değildir.

Bununla birlikte 1953 yılında Stalin’in ölümü, tüm Doğu Bloğu ülkelerinde olduğu gibi, Polonya’ya da nispeten esnek bir ortamı beraberinde getirmiştir. “1954’te Film İşçileri Kurultayı’nda toplumcu gerçekçiliğin eleştirilmesi ile görülen gevşemeye, 1956’da ortaya çıkan işçi ayaklanmaları da eklenince liberalleşme uyanmaya başlanır. Bu özgürlükten faydalanılarak, 1956’da hem özgürlüğü hem de çeşitliliği sağlamak için bir örgütlenme gerçekleştirilir”(Aslan 2011).

1956 yılı sonrası, bu gerekliliğin etrafında birleşen Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz gibi Polonyalı yönetmenler bir araya gelerek sinema alanında “Polonya Film Ekolü” (Polska Szkoła Filmowa), nü başlatırlar. “Polonya Film Okulu” terimi ilk kez 1954’te film eleştirmeni Aleksander Jackiewicz tarafından kullanılır. Jackiewicz: “Polonya sanatının büyük geleneğine layık bir Polonya film Okulu” nun ortaya çıkarmayı hedefledikleri açıklamasında bulunur ve bu hedef doğrultusunda 1956-1961 arasında film çeken yönetmenlerin ve senaryo yazarlarının katılımıyla oluşan Polonya Film Ekolü nispeten gelişen özgürlükçü ortamın da etkisiyle, ülkenin temel sorunlarına ilişkin filmler üretmeye başlar. “Bu akım, devletçe salık verilen sosyalist realizmin devrimci optimizmine ve olumlu kahramanlığına sırt çevirmekle karakterize edilmektedir. Tüm bunların yerine İkinci Dünya Savaşı’nda Almanların Polonya’yı işgalleri sırasında genç neslin travmatik deneyimlerine eğilmektedir”(Kalldewey ve diğerleri,1994: 188).

Polonya Ekolü’nün filmlerine kattığı bu gerçekçi ruh Dünya Sineması’nda da dikkat çeker ve Polonya Ekolü ile İtalyan Yeni Dalgası arasında ciddi bir etkileşim gözlemlenir. Polonya Film Ekolü; İtalyan Yeni Gerçekçi yaklaşımla çekilmiş filmlerden

epeyce etkilenirken, hemen hemen aynı dönemde film ürettikleri Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenlerinin filmlerine de yakın bir sinema dili geliştirir. Andrzej Wajda'nın *Bir Nesil (Pokolenie/A Generation-* 1955) filmi ile başlayan ekolde, anti-kahraman özelliği taşıyan karakterler, Polonya sinemalarında boy göstermeye başlar.

Polonya Ekolü 'ne bağlı yönetmenler tarafından çekilmiş, dönem içerisinde ve sonrasında ciddi bir etki yaratmış bu filmler arasında; Andrzej Wajda *Kanal (Canal-* 1956) ile *Küller ve Elmas (Ashes and Diamonds-* 1958); Andrzej Munk *Yolcu (The Passenger-* 1961), Tadeusz Konwicki *Yazın Son Günü (The Last Day Of Summer-* 1958) ve *Kış Karanlığı (Vinter Twilight-* 1957); Jerzy Kawalerowicz *Büyük Savaşın Gerçek Sonu (Real End of the Great War-* 1958) ve *Gece Treni (Night Train-*1959), Wojciech Has *Vedalar (Farewells-*1958) ve Kazimierz Kutz *Kimse Ses Vermiyor (Nobody's Calling-* 1960) başlıca önemli yapımlardır.

Ayrıca bu yapımlar kendi dönemleri içerisinde de önemli festivaller tarafından ödüllendirilmiştir. Varşova kentinin altına, dehlizler halinde uzanmış kanalizasyonlar üzerinden, Nazi istilasına direnen Polonyalı askerlerin hikâyelerinin anlatıldığı Wajda'nın 1956 yapımı *Kanal (Canal)* filmi, Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür (Det sjunde inseglet / The Seventh Seal)* filmi ile birlikte 1957 yılında Cannes Film Festivali Jüri Ödülünü kazanmıştır. Wajda'nın *Bir Nesil* ve *Kanal* filmlerinden sonra 1958 yılında çekmiş olduğu, savaş üçlemesinin de son filmi olan, *Küller ve Elmaslar (Popiół diament / Ashes and Diamonds-*1958) filmi de, festivallerin en ilgi çeken filmlerinden biri olmayı başaran diğer bir filmidir. *Küller ve Elmaslar* filmi, Andrzej Wajda'ya 1959 yılında gösterildiği Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü getirmiştir.

Wajda'nın savaş üçlemesinin belli bir duyarlılık ile çekilmiş özel filmler olmasının sebeplerinden biri; kendisi gibi bir direnişçi olan babasının, Katıń katliamı sırasında SSCB tarafından öldürülen Polonyalı subaylardan biri olmasıdır. Wajda, tüm filmografisinde olduğu gibi, bu üç filminde de savaşı kutsamaz, estetize etmez, daha çok savaşın Polonya'daki yıkımına, dramatik yanına, anlamsızlığına, karakterlerin geleceğe yönelik kaygılarına, hiçlik bunalımlarına odaklanır. Yönetmen uzun yıllar sonra dahi, yine aynı üslubu korumayı başararak, babasının öldürüldüğü bu katliamı

anlatmış olduğu *Katyń* (2007) filminde de; ölenlerin yakınlarına, geride bıraktığı annelerine, çocuklarına, eşlerine ve onların çaresiz bekleyişlerine kamera doğrultur. Rekin Teksoy'a göre: "Wajda'nın filmlerinin genel çizgisinden çıkan sonuç, Polonya'nın bir "boşuna yapılmış özveriler ve kolay aldanışlar ülkesi" olduğudur" (Teksoy, 2005:448).

Polonya Ekolü'nün dağıldığı, siyasal baskıların nispeten azaldığı komünist dönem Polonya'sında 1970'ler sinema için görece aydınlık yıllardır. Bu dönem hususunda: "Özerkliğin sınırlı olmasına ve ideolojik kısıtlamaların sürmesine rağmen, Polonya sinemasında yeni bir çağın başladığını ifade etmek mümkündür" (Witkowska, 2000:186 akt, Kocabaylıoğlu, 2010:57). 1972 yılında film birimlerine tanınan yeni yetkilerle birlikte, bazı kaynaklarda geçen bilgiye göre: bu dönem içerisinde film yapmak Batı'da film yapmaktan daha kolay hale gelir. Dönem zarfında çeşitli derneklerin de destekleriyle, ciddi şekilde faaliyet göstermeyi amaçlayan topluluklar oluşturulmuş, sanat alanında tam bir örgütlenme esas alınmıştır. Sinemacıların birçoğu 'Kadr' gibi önemli sinema topluluklarının bünyesi altına girerek, film üretim pratikleri üzerine 'ortak akıl' yaratmayı amaç edinmişlerdir. Sinema Toplulukları'nın ve bazı film yapım şirketlerinin özerkleşme yolundaki hamleleri ise, bir nevi sanat reformunun habercisi olmuştur.

Konuya ilişkin olarak, Polonya üzerine belgeseller ve araştırmalar yapan yazar ve çevirmen Danusia Stok; dönemdeki mevcut örgütlenmenin sadece sanat camiasına mahsus olmadığını, bu kenetlenmenin halka da yansıdığının altını çizerek dönem konusunda şunları aktarır: "Süregelen sansüre karşın, 1960'ların sonlarından itibaren kültür ve düşün hayatı halkın toplumsal bilincinde uyanma sağladı. Yiyecek, ev ve en temel ihtiyaçlarda yokluk çekildiği için halk sanat, kültür, din ve birbirlerinin dostluğu gibi manevi ihtiyaçlara sarılmıştı. 70'lerin ortalarına doğru dayanışma anlayışı iyiden iyiye yayıldı"(Stok, 2010:14).

Gerçekten de Nazi'lerin zulümlerinden ve komünist rejimin bireyler üzerinde yarattığı katı, otoriter tavırdan yorulan Polonyalılar, dayanışma ortamını korumak ve yükseltmek adına ciddi bir sağduyu örneği sergilemişlerdir. Halkın bu durmadan sinanan varoluşsal mücadelesi, kültürel zemine de olabildiği ölçüde taşınmış, ortaya

ıkan sanat yapıtlarına temel içerik sağlamıştır. Özellikle ğrencilerin hükümet karşıtı çeşitli gösterileri, ayaklanmaları ve hakkını alamayan işçilerin protesto mitingleri filmlerin arka planın kurmuştur. 60'lı yıllarda ekonomik bazda yaşanan sıkıntılar, tersanelerden başlayıp fabrikalara yayılan işçi grevleri ve 68 kuşağı ğrenci hareketi genel hikyeye hizmet eder biçimde karşılığını mümkün olduğu surette filmlerde de bulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde genişçe bahsetmiş olduğumuz gibi 20. ve 21. yüzyılın Dünyası, özellikle de “modern” Kıta Avrupası; savaşlar, ekonomik buhranlar, terörizm, yeni çıkan salgın hastalıklar ve bunlar gibi refahı tehdit eden daha pek çok unsurun devreye girmesiyle, paranoyak kaygılı bireylerin topluluğu haline dönüşmüştür. Slovenyalı düşünür/ sosyolog Salecl, savaş sonrası dünya genelinde bir türlü sağlanamayan güven ve huzur ortamının bireyler, gruplar ve toplumun her tabakası nezdinde aşılması çok zor bir baskı haline dönüşmesi durumunu şu ifadeler eşliğinde dile getirir:

“İkinci Dünya Savaşı ertesinde kaygı alenileşmiştir, zira insanlar muhtemelen binbir çeşit yeni felaketten (mesela atom savaşına ilişkin felaketlerden) açıkça korkmaya başladığı gibi, toplumsal rolleri konusunda da kendilerini daha emniyetsiz hissetmeye başlamışlardır. ...Zira zne muhtemelen yeni savaşlardan dehşete kapıldığı gibi, durmaksızın kimliğini değiştirme baskısına da maruz kalmıştır; bu da özel bir kaygı hissini tetiklemiştir”(Salecl, 2014:14).

Salecl'in tespitinde yer vermiş olduğu gibi; savaş sonrası Polonya gibi ülkelerde, kimliğini dahi hakim ideolojilere göre tekrardan inşa etme gerekliliği ile karşılaşan bireyler, toplum içindeki konumlarının da pamuk ipliğine bağlı olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Bu nedenle savaştan en ciddi yaralar ile sağ kurtulmayı başaran ülkelerden biri olan Polonya toplumunda “varoluşsal kaygı” en yoğun haliyle, tüm yönleriyle hissedilmeye başlanmıştır.

Haliyle can ve mal güvenliğinin uzun yıllar sağlanamadığı , zaruri ihtiyaçların dahi lüks tüketime dönüştüğü, savaş sonrasında da toplumsal hayattaki eşitsizliklerin sürdürüldüğü Polonya toplumunda, kaygının egemen ruh hali olması kaçınılmaz olmuştur. İşte bu atmosfer içerisinde yaşananlardan duyulan bireysel ve kolektif kaygılar, sanat alanında oluşan örgütlenmeleri daha da pekiştirmiş, bu durumda

Polonya Sineması içerisinde “Ahlaki Kaygı Sineması” olarak adlandırılan yeni bir sinema anlayışının ve üslubunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

2.2 Polonya’da “Ahlaki Kaygı Sineması” Dönemi İçinde ve Sonrasında Sinema Anlayışı

1975 -1982 yılları arasında çekilen filmleri ortak paydada birleştiren, bilinçli bir sinema hareketi olan Ahlaki Kaygı Sineması, genel olarak etik problemleri konu edinen, sistemin çürümüşlüğüne vurgu yapan bir sinema eğilimidir. Ahlaki Kaygı Sineması, “Sosyalist Gerçekçilik” öğretisinin tamamen dışlanarak, halkın genel sorunlarını, Polonya’daki hastalıklı yapıları perdeye aktarmayı hedeflemiş bir sinema anlayışıdır.

1970’lerin ikinci yarısını ve 80’lerin başını kapsayan bu dönem içerisinde film çeken yönetmenlerin pek çoğu, partinin sanattaki düsturu olan “sosyalist gerçeklik” üzerine değil, doğrudan Polonya’daki yaşamın salt gerçekleri üzerine filmler çekerek, halkın sesi olmayı amaçlamışlardır. Zaten Polonyalılar da artık sinema vasıtasıyla herhangi bir kahraman sunumuna veya politik söyleme ikna edilemeyecek kadar kendi güç yaşamlarının çıplak gerçekleriyle yüzleşmiş vaziyettedirler. Bu yüzden sinema salonlarına, politik bir temele dayanarak kendi yaşamsal gerçeklerini maskeleyen filmleri görmek için değil, gündelik hayatlarını perdeye yansıtan filmleri izlemek adına giderler. Ahlaki Kaygı Sineması bu seyirci kitlesinin beklentilerini, siyasi temele dayanan yalanlara değil, gündelik gerçeklere kamera doğrultarak sonuna kadar karşılamayı başarmıştır. Kieslowski de bu dönem hakkında daha sonra şunları söyler: “70’li yıllarda izleyiciler perdede kendilerini gördüler. Bir bağlantı kurdular. Tepki verdiler ve başkaldırdılar. Önce biri ve sonra diğeri. Diğeri sonuç olarak istediğimizi almamızı sağladı.” (I’m So So Keyfim Şöyle Böyle/ - Kieslowski-1996)

Sinema salonlarının tüm maddi sıkıntılara rağmen yoksul, ama bilinçli halkla dolup taşıdığı 1970’li yıllar Polonya’sında, bu sebeple kurmaca filmler kadar belgesel filmlerde yoğun ilgi görmüştür. Krzysztof Kieslowski, Marcel Lozinski, Antoni Krauze gibi yönetmenler, yaşam gerçeklerine olabildiği ölçüde müdahalesiz bir belgesel biçimi ile eleştiri dozu yüksek, politik filmlerin üzerine adlarını yazdırmışlardır. Dönemin belgesel filmlerinin Polonyalı izleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmesi

durumunu Stok şu şekilde dile getirir: “birçoğu sinemalarda gösterilmek için çekilmişti ve halk konulu filmlerden ziyade, onu destekleyici konumda gösterime sokulan belgeselleri görmek, böylece günlük deneyimlerin dünyasını izlemek için sinemalara üşüşüyordu” (Stok,2010:15) Seyircisine kendi yaşamsal gerçekleriyle bu defa perdede yüzleşme olanağı tanıyan bu yapımların çoğunun ayakta alkışlandığı ve tekrar gösterim taleplerinin bizzat seyirci tarafından geldiği bilgisi de, konuya ilişkin çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Danusia Stok çalışmasında, dönemin sinema anlayışı ve seyirci profili hususunda yine şu çarpıcı detayları aktarır:

“...1960’lar ve 1970’ler boyunca sinema Polonya’da çok önemli bir rol üstlenmişti. Etkisi doğrudan ve görseldi, ayrıca içerdiği söze dökülmemiş gizli mesajlar da sansürün gözünden kaçabiliyordu. Sansürcülerin yakalayamadığı ama seyircinin çok iyi kavradığı sinematik gizli bir dil oluşmuştu. Sinema -hem belgeseller hem de uzun metrajlı filmler- komünistlerin reddettiği bir yaşam tarzını sergilediğinden, kısa sürede halkın toplumsal vicdanına dönüştü” (Stok,2010:15).

Üstelik bu dönem, sadece sinema alanında değil diğer sanat alanlarında da bu kalibrede sanat ürünleri üretilmeye, halkın giderek yoğunlaşan kaygılarının sanatın tüm alanlarında karşılığını bulmaya başladığı dönem olmuştur. Polonya’da yeni tiyatro sahneleri kurulmuş ve kurulan bu sahnelerde halka açık oyunlar sergilenmiştir. Tiyatrocuların bazıları sinema perdesinde de boy göstermeye başlamışlardır. Öte yandan “faal çalışan bir yer altı basım örgütü insanları sansürsüz edebiyatla besler ve gayri resmi olarak bir Uçan Üniversite kurulur. Evlerde konuşmalar ve seminerler düzenlenilir ” (Stok,2010:15). Yani tüm bu karanlık atmosfere, imkansızlıklara rağmen Polonya toplumundaki örgütlenme giderek yaşamın her alanına sirayet etmeye başlamıştır. Sanatçılar da bu örgütlenme içerisinde, eserleri aracılığıyla yıpranan, deformasyona uğrayan ahlaki değerlere vurgu yapan ve bu değerlerin yeniden dirilmesini sağlayan kanaat önderleri misyonunu üstlenmişlerdir.

Kieslowski, muhteşem bir dönem olarak tanımladığı, Ahlaki Kaygı Sineması dönemi içerisindeki bilinçli yapılanmadan, sanatçı duyarlılığından ve dayanışma ortamından şu ifadelerle yer vererek bahseder:

“Ahlaki Kaygılar Sinema’nın isim babası, meslektaşlarımızdan Janusz Kijowski’ydi. Sanırım Kieslowski Polonya’daki insanların ahlaki durumunun bizleri kaygılandırıldığını anlatmak istiyordu. ...Hepimiz birlikte bir şeyler

yapabileceğimizi, kesinlikle bir şeyler yapmamız gerektiğini, ayrıca böyle bir grup içinde bir tür güce sahip olacağımızı düşünüyorduk. Polonya'nın o dönemdeki durumunu düşünürsek bu, doğrudu da. Bu tarz bir gruba ihtiyaç vardı.” (Kieslowski, 2010:37-38).

Bu duyarlı grup hedefledikleri biçimde ve içerikte filmler çekebilmeyi ve çektikleri filmleri de halka ulaştırmayı başarmışlardır. Özellikle Andrzej Wajda'nın 1976 yapımı *Mermer Adam* (*Czlowiek Z Marmuru/ Man of Marble*), Krzysztof Zanussi'nin 1977 yapımı *Kamuflaj* (*Barwy Ochronne/Camouflage*) ve Krzysztof Kieslowski'nin 1979 yapımı *Amatör* (*Camera Buff*) isimli filmleri, ülkede hakim olan toplumsal ve siyasal rahatsızlığı daha iyi şekilde yansıtabilmeyi amaçlayan filmler arasında en dikkat çeken yapımlar olmuştur.

Ayrıca çeşitli kinayelere başvurarak, yerel simgelerle farklı bir anlatım dili yakalamayı başaran bu filmler, uluslararası alanda da seyircinin ilgisini çekmeyi başarmış, yönetmenlerinin dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. Fakat bu tanınmışlık, filmlerinde toplumdaki dinamiklerin perde arkasını, devlet erk'inin halk üzerindeki zorba tutumunu daha cesur bir şekilde işleyen yönetmenlerin uzun süre sıkıyönetimle başlarının derde girmesine de engel olamamıştır.

Polonya'daki resmi ideolojinin dayatmalarına hem açık hem de gizli bir saldırı niteliği taşıyan Ahlaki Kaygı Sineması anlayışı ile çekilen bu filmler, sanatsal yönden de doyurulmuş filmlerdir. Amaçları, komünist rejimin halk üzerindeki zulmünü, çarpık yapılanmayı ve yönetimdeki anti-demokratik tutumları eleştirel bir dille perdeye aktarmak olan yönetmenler; Ahlaki Kaygı Sineması içerisinde bu amaca hizmet eder biçimde nitelikli, ortak yapımlar ortaya koyup, tek tek bireyler ve gruplar üzerinde bir bilinç yaratmak isterler. Keza sistemdeki çarpıklıkların, çarpık insan ilişkileri doğurması üzerine de giden ve Polonya toplumunda gözlemlenen ahlaki değerlerdeki yıpranmayı sistemsal yanlışlığa da bağlayan, Ahlaki Kaygı Sineması'nın birincil hedefi ;Sosyalist Gerçekçilik öğretisinin kalıplarından uzak durarak Polonya toplumunda yaşanan sorunların, toplumun hastalıklı yönlerinin sendromlarını detaylı biçimde aktarmaktır”(Kocabaylıoğlu,2010:62).

Bu düşünce etrafında toplanan sanatçılar sisteme yönelik eleştirilerini, ahlaki değerler üzerindeki yozlaşmayı, sistemin bir takım yanlışlıklarını ve ülkelerindeki

geçmiş- gündelik sorunları; filmlerinin alt metnine yerleştirerek seyircinin algısında daha sarsıcı ve kalıcı bir yer edinmeyi planlarlar. Sistemsel eleştirilerin politik bir tartışma unsurunu barındırması da filmlerin ana omurgasını destekler nitelikte kurulur. Yine bu doğrultuda, Ahlaki Kaygı Sineması, halkın üzerine çöken kaygıların temeline, yani bürokrasideki yapılanmanın çürüklüğüne, yönetimdekilerin eşitsiz ve haksız tutumlarına kısacası idari makamlardaki tüm aksaklıkların iç yüzüne de kamera doğrultur.

Özellikle Wajda'nın *Mermer Adam* (*Czlowiek Z Marmuru*-1977) filmi, hatalı işleyen bürokrasiyi çok açık ve sert bir dille eleştiren ilk film olması bakımından da unutulmazlar arasındaki yerini almıştır. *Mermer Adam* filmi Polonya Sineması'nda öyle etkili olmuştur ki, dönemin sinemacılarının pek çoğu Wajda ve filminden aldıkları ilham ve cesaretle, sisteme yönelik hiciv yönü yüksek yeni senaryolar yazmaya başlamışlardır. Bu filmden hareketle komünist rejimin ve sosyalist gerçeklik eleştirisinin 1970'lerin sonuna gelindiğinde doğrudan, oldukça katı bir üslupla yapılmaya başlandığını söyleyebiliriz. Wajda gibi yaşadığı toplumun kusurlu taraflarından kendisini sorumlu hisseden yönetmenler, artık her ne olursa olsun, en ince çeperlerine kadar Polonya'daki mevcut sıkıntıların sinemada karşılığını bulması gayretiyle filmler üretmeye başlamışlardır. 70'lerin sonlarına gelindiğinde, Dayanışma hareketinin de etkisiyle, sinemanın sansür mekanizmasının eline bırakılmadığını ispatlar nitelikte; sembolik anlatımın, ağdalı üslubun dahi bir kenara itildiği konulu filmler dikkatleri çeker.

Bu dönem içerisinde istilalar, savaşlar ve sıkıyönetim altında bir kaygı üretim fabrikasına haline dönüşen Polonya toplumunda her kesimden insanın anlayabileceği filmlerin sayıları giderek artmıştır. Sinemacılar tam olarak Polonya panoramasını perdeye yansıtmaya amacı güttükleri için filmlerine, Polonya'da yaşanan rutin hayata dair detayları da katmayı ihmal etmemişlerdir. Bu doğrultuda "sıradan" insanın hikâyesinin konu edinildiği Ahlaki Kaygı Sinemasında ana karakterler pür iyi ya da pür kötü olmaktan uzak karakterlerdir. Beyaz ya da siyah olarak nitelendirilemeyecek kadar çok yönlü çizilen bu karakterler, genel olarak tıpkı ülkeleri gibi gridirler. Bu nedenle Ahlaki Kaygı Sineması anlayışıyla çekilmiş pek çok filmde, bir kahramanın değil, anti-kahramanın hikâyesi işlenir. Perdedeki karakterlerin hemen hepsi; insani vasıflara

sahip, bir takım zaafıları olan, dünyaya ve kendi varlığına ilişkin aşılması güç sorunları bulunan, çok boyutlu, ‘kusurlu’ karakterlerdir.

Filmlerde karakterler genellikle çetrefilli bir yol ayrımıyla karşılaşır ve hayatlarının seyrini değiştirecek o zor kararı vermek durumunda kalarak geçmiş ile gelecek arasında bocalama yaşarlar. Kendi dünya görüşü ile sistemin dökülmesini emrettiği kalıbın, ol dediği insanın arasında git-gel yaşayan bu karakterler, ahlaki bir sorgulamadan geçerek dönüşürler. Bu sorgulamaya eşlik eden kaygı hali, karakterin varlık alanına sıçrayışında ve kendi otantik/ sahici varlığını bulmasında belirleyici güçtür. Ahlaki Kaygı Sineması eğilimi ile çekilen filmlerin sonu elbette mutlu bitmez, genellikle açık uçlu bir son tercih edilip, seyirciye bırakılır.

1970’lerin sonları ile 1980’li yılların başları, Polonya tarihi içerisinde Dayanışma Hareketi ile birlikte anılan yıllar olması bakımından da önemli yıllardır. Parti tüm yaptırımlarına rağmen, Dayanışma Sendikası’nın hükümet karşıtı grupları bir araya getirerek daha da büyümesine ve ilerici eylemlerini arttırmasına bir türlü engel olamamıştır. Dolayısıyla Dayanışma Hareketi’nin Polonya’da işçi/emekçi çevresinin yanında, hem sanat alanında hem de diğer sosyal alanlarda da güçleniyor olması ve karşı duruşunu daha açık/ güçlü biçimde belli etmeye başlaması parti içerisinde tedirginliği artırmıştır. Hükümet kurduğu otoriter yapının sarsılmasından yana giderek endişeye kapıldığı için, bazı yaptırımlar ve sert uygulamalar ortaya koymaya başlamıştır. Bu yaptırımların sinemaya yansması ise yine sansür engeli ile olur. Filmlerin ve senaryolarının yanında yazılan eleştiri yazıları denetlenmeye başlanır. Son hamle olarak da, 13 Aralık 1981’de Sovyetler Birliği’nin de desteğini alan General Jaruzelski “komünizmi korumak” adına Polonya’da resmen sıkıyönetimi ilan eder.

Doğrudan bağımsız işçi örgütü Dayanışma Sendikası’nı hedef alan sıkıyönetim, aralarında işçiler üzerinde ciddi etkisi bulunan, sendikanın da başkanlığını üstlenen Lech Wałęsa’nın da bulunduğu sendika üyelerinin bir çoğuna gözaltı ve tutuklama getirir. Hemen ardından Dayanışma Sendikasını yasaklar, hareketin içinde etkin rol oynayan öncü birçok sanatçı hakkında da, “halkı devletin birimlerine karşı galeyana getirmek” suçundan gözaltı kararları ve tutuklamalar başlatır. Sıkıyönetim ilanından sonra birçok sanatçı Polonya’yı terk etmeleri hususunda da yoğun baskılar

görür. Bu baskı ortamında sinemacılar için iki yol belirir; ya ülkelerini terk edip başka ülkelerde film çekmeye devam edecekler ya da Polonya’da kalıp film üretimini durduracaklar veya partinin istekleri doğrultusunda filmler çekebileceklerdir.

Dolayısıyla, sıkıyönetiminin bu zorba tutumuna dayanamayan Andrezej Wajda, Krzysztof Zanussi, Feliks Falk ve Agnieszka Holland gibi yetenekli yönetmenler, baskılamalar bir parça durulana kadar yurt dışına çıkma kararı alırlar. Polonya’da kalan yönetmenlerin ise, bazıları yönetimin istediği gibi filmler yapmak yerine hiç film çekmemeyi tercih ederlerken, bazıları yönetimle uzlaşmaya varmak zorunda kalırlar. Yine de bu kasvetli dönemde dahi sinema faaliyetleri gizli kapaklı bir şekilde de olsa devam eder.

“Sansüre karşılık halk geniş çapta bir protestoyla sinemalardan uzaklaşmıştır ve sinema yerine gelişen bir yer altı kültürüne yönelmiştir. Kiliselerin toplantı yeri olarak kullanılması, film kulüpleri ağının oluşturulmasını sağlamıştır; kültürel aktiviteler bu yöntemle artmıştır. Yabancı filmler elçiliklerden ödünç alınmış; kişisel videolar ve 16 mm kopyalar gösterilmiştir. Çok az sayıda filmin yapımına devam edilmiştir. (Witkowska,2000:187, akt: Kocabaylıoğlu,2010: 68)

Eskisinden çok daha katı bir yönetim altına giren sinema endüstrisi içerisinde, Ahlaki Kaygı Sineması da sonlanır. Andrezej Wajda’nın, 1981 yılında *Demir Adam* (*Człowiek z Żelaza/ Man of Iron*) filmi, hareketin son filmi kabul edilir. Polonya Sineması içerisinde Ahlaki Kaygı Sineması, genel olarak bir başkaldırı ve karşı çıkma sinemasıdır. Dolayısıyla, Polonya’nın mevcut durumundan duyulan entelektüel kaygıların sinemacılar tarafından perdeye aktarılmasının yanında farklı bir misyon da üstlenmiştir.

Birinci bölümde de bahsetmiş olduğumuz, kaygı’nın harekete geçirme yönü, Polonya’da siyasal alanda olduğu gibi sanat alanında da yükseltici bir güç olmuştur. Bu sebeple dönem içerisinde çekilen filmlerinin hemen hepsinde, varoluşsal kaygının temel izlekleri ana hikâyeyi kuran, şekillendiren, karakterleri besleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Polonya’da gündelik hayatın zorlu koşulları karşısında duyulan kaygı, kültürel zemine sanat ve sinemaya da fazlasıyla sızmış, sanatçıları tetikleyici güç haline gelmiştir. Dolayısıyla kaygının; Polonya’yı, Polonyalıları ve Polonya sinemasını özetleyen başat bir duygu hali olduğu çok açıktır. Ahlaki Kaygı Sineması

yönetmenlerinin Polonya'nın gündelik gerçeklerine yönelip buradan bir hikâye anlatmayı sanat ve sosyal alan için temel ilkeleri olarak belirlemeleri de bu sebeptir.

Polonya'da savaş bitmiş olsa da, savaştan kalan anılar, can ve mal kayıpları, yerleşim yerlerindeki tahribatlar; hafızaları sürekli tazeleyen ve unutmayı imkansız hale getiren savaş izleri olarak oradadırlar. Bunun yanında, komünist rejimde umulduğu gibi Polonyalıların uzun yıllar beklediği refah ortamını sağlayamamış, toplumsal hayatın üzerine çöken tekinsiz atmosferin giderek büyümesine yönelik yaptırımlarıyla da , halkı büsbütün kaygı çukuruna itmiştir. Haliyle yönetmenler bu süreç içerisinde toplumsal hayatta hüküm süren kaygı haline yönelik geniş bir bakış açısı takınmayı ve kameralarının objektifini daha çok savaşın ertesinde yaşanan buhranlara, kriz ortamına, kimlik bunalımlarına kısacası varlıksal problemlerine yöneltmeyi gerekli görmüşlerdir.

Bu bakımdan Ahlaki Kaygı Sineması dönemi içerisinde çekilen filmlerin büyük bir bölümünde yakılıp yıkılmış binalara, eskimiş eşyalara, yıpranmış yollara ; filmlerin baş karakterlerinin ekonomik sıkıntıları, kimliksel bunalımları ve varoluş kaygıları da eşlik etmiştir. Ahlaki Kaygı Sineması yönelimi ile çekilmiş filmlerde, hayatlarını sorgulamadan geçiren karakterlerin hemen hepsi; yaşamlarının anlamsızlığını, varlıksal yüceliğinin korunması için etik değerlerin önemini, toplumsal hayatın içinde ve dışında insanın öz varlığını her ne olursa olsun araması gerekliliğini vurgular nitelikte çizilmiş karakterlerdir. Bu dönem sinemada, varoluşçu felsefenin temel konularına uyum sağlayacak biçimde yaratılmış karakterlerin, varlıklarına ve varoluşlarındaki gayenin ne olduğuna ilişkin felsefi sorular da perdede tartışmaya açılmıştır.

Bunun yanında yaşanan siyasal değişimlerden ve savaş sonrası tüm değerlerde olduğu gibi inanç alanında da oluşan boşluklardan faydalanan yönetmenler, filmlerinde daha cesur davranıp, yakın dönem Polonya tarihi hakkında daha açık söylemlere de yer vermeye başlamışlardır. Sinemada, kilisenin ve hükümetin tüm baskısına rağmen, Tanrı otoritesi dahilinde şekillenen bir yazgının takibine sıkışıp kalan karakterlerden ziyade, kendi varlığının peşine düşen, hayattan beklentileri ışığında eylemlerde bulunan ve bu eylemlerinin sorumluluğunu da üstlenen güçlü karakterler dikkatleri çeker. Kendi

isyan bayrağını bir şekilde çekmek zorunda bırakılmış bu asi karakterler, savaş koşullarında ya da ertesinde yaşadıkları kayıplardan dolayı kaybedecek hiçbir şeyi olmayan, hiçlik'ten duyulan kaygının da harekete geçirdiği kimselerdir. Birçok Polonyalıyı perdede temsil eden Ahlaki Kaygı Sineması karakterleri; aynı zamanda dünyanın anlamsızlığı karşısında üzerlerine çöken “hiçlik” duygusu ile baş etmeye çalışan, sistemin yarattığı travmatik bunalımdan varoluşuna dair derin bir sorgulamadan geçerek kurtulur.

Ahlaki Kaygı Sineması filmlerinde genellikle savaş ve sistem mağdurlarının kendi bilinçli seçimleriyle hayatlarına yön verip veremeyecekleri konusu üzerinden bir çatışma yaratılır. Dönem dahilinde üretilen filmlerde, kaygı dolu, travmatik savaş neslinin varlıksal meseleleri gibi sık başvurulan ortak temalar da ; özellikle Kierkegaard ve Heidegger felsefesi içerisinde yer bulan kaygı tasvirlerine de uygun düşecek biçimde bir kurgu takip edilir. Ahlaki Kaygı Sineması karakterleri, hiçlikten sıyrılıp otantik/sahici varlık olma yolunda ya bir intikam ya da tüm zorluklara rağmen kendi hayatını yeni baştan kurma öyküsü içerisinde sürekli kamçılanırlar. Perdede gördüğümüz, yolculuklarına eşlik ettiğimiz bu karakterler de - filmin bir noktasında, ortasında veya sonunda- Kierkegaard'ın tespitinde yer verdiği gibi: hiçlik duvarını, ancak kaygı çukuruna girerek devirebilir.

Kieslowski, kendi yaşamına ve sanat anlayışına ilişkin söyleşilerin yapıldığı Krzysztof Wierzbicki yönetmenliğindeki *Keyfim Şöyle Böyle (I'm so so-1996)* belgeselinde; kendi kuşağının sinemada hedeflediği noktaya ilişkin olarak şu ifadeleri kullanır:

“Aynı yerde tepişip hiçbir yere varamadan tükenen yaşamlar. Belki de biz, "Biz" diyorum çünkü o kadar kalabalıktık ki, dünyayı olduğu gibi tanımlamaya çalışan, savaş sonrası ilk film kuşağıydık. Sadece mikro-dünyalar gösterdik. İsimler de bunu ele veriyor: Okul", "Fabrika", "Hastane" ya da "Ofis". Bu mini-gözlemler bir araya getirildiğinde. Polonya'daki yaşamı tanımlayacaktır.”(I'm so so/ Keyfim Şöyle Böyle-Kieslowski, 1996)

Ne var ki Ahlaki Kaygı Sineması dönemi Polonya için ahlaksal yönden bir farkındalık yaratsa da sistemin kurumlarını onarmaya yetmez. Dönem sonrasında Polonya'da kaygının her hali daha da artarak kendini belli etmeye devam eder. Sıkıyönetimin koyduğu engelleyici barikatlar sebebiyle sinemacılar arasında uzun süre

tema ve üslup bakımından bu tarz bir birlik sağlanamaz. Yönetmenler sıkıyönetim süresince kendi dünya görüşleri ekseninde film senaryoları yazmaya ve yine kendi imkanları dahilinde de bu filmleri çekmeye çalışırlar. Öte yandan yönetimin yaptırımları, ülkede özellikle ekonomik temelli hiçbir sorunu çözmediği gibi, halk arasında yönetim karşıtı grupların çoğalmasına da sebep olmuştur. Kıtlığın giderek ülkenin dört bir yanını sarması ve temel ihtiyaçların dahi Polonya halkı için lüksleşmesi durumu ile de hükümet karşıtı örgütlenme gizli olarak büyüme gösterir.

Dayanışma Sendikasının başkanı Wałęsa'nın, Kasım 1982 yılında serbest bırakılması, sıkıyönetimin tedirginliğinin daha da artırmıştır. Bunun yanında komşu ülkelere göç başvurularında çok hızlı bir yükselme olmuş ve birçoğu genç binlerce Polonyalı'nın Batı ülkelerine iltica talebinde bulunması ciddi boyutlara ulaşmıştır. Yönetim ise bu talepler karşısında, kırsal alanlardaki birçok yerleşim yerini, tersane ve fabrikaları askeri denetim altında tutarak ; oluşabilecek her türlü muhalefet ortamının önüne- her defasında kantarın topuzunu biraz daha kaçırarak- geçmeye çalışmıştır.

31 Aralık 1982 tarihinde ülkedeki kaos ortamının engellenemez biçimde giderek artması ile hükümet, sıkıyönetimi sona erdirmek ve politik yaptırımlarında nispeten bir yumuşamaya gitmek zorunda kalır. Sıkıyönetim esnasında gözaltına alınanların pek çoğu serbest bırakılmasına rağmen 3600'e varan siyasi tutuklu için af öngörülmez. Dolayısıyla genç sinemacılar, bu çalkantı dönem içerisinde, önünü göremeyen dev film yapım şirketlerinden prodüksiyon desteği alamadıkları için, kısa filmlere ve belgesellere yönelirler.

Bunun yanında ülkede kalan başarılı birkaç yönetmen, sıkıyönetim sonrası, eskisinden çok daha sancılı bu baskı süreci içerisinde dahi, ülkelerinde sinema endüstrisi için umutların tükenmediğinin ispatı niteliğinde filmlere imza atarlar. Zanussi'nin *Sakin Güneş Yılı (Rok spokojnego slonca/A Year of the Quiet Sun, 1983)* ve Wiesław Saniewski'nin *Gözetleme (Nadzór/The Surveillance, 1984)* filmlerinin ardından gelen Kieslowski'nin *Sonsuz (Bez konca/No End, 1985)* ve *Kör Talih (Przypadek/Blind Chance, 1987)* filmleri, dönem içerisinde Polonya'da sinemanın hala ayakta durmayı başardığının kanıtı olan filmlerdir.

1989 yılına gelindiğinde Polonya sineması için bir dönüm noktası daha yaşanır. Devlet nihayet denetimi altında tuttuğu sinema endüstrisini, bağımsız stüdyolara ve şirketlere bırakma kararı alır ve bu kararı yürürlüğe koyar. 1990 yılında sansürün de kaldırılması ile Polonya’da sinema için muazzam bir özgürlük alanının önü açılmış olur. Tabii sanatçıların hiç hesap kitap yapmadan, yalnızca yaratıcılıklarını kullanarak film yapabilecekleri bu özgürlükçü ortam, siyasi süreç içerisindeki kat edilen ciddi aşamalar ile mümkün olabilmiştir. Sanat alanındaki özgürleşme, ülke geneliyle birlikte olmuştur. Polonya’da hükümet ve dayanışma liderlerinin görüş birliği ile Haziran 1989’da serbest seçimler yapılmış, 30 Ocak 1990’da komünist rejim yıkılarak demokratik sisteme geçilmiştir. Üçüncü Cumhuriyetin ilanı ile tüm ülke ile birlikte sinema da özgür ortamına kavuşmuştur.

Elbette bu özgürlük içinde de sinemacıları bekleyen bir takım sıkıntılar söz konusudur. 1980 ve 1990 yılları arasındaki geçen on yıllık süreçte, komünist rejimin Amerikan filmlerine tanınmış olduğu sınırsız gösterim hakkı, Polonya Sineması’nı kendi ülkesinde dahi rekabet edemez şekilde güçsüz bırakmıştır. Polonya’daki serbest piyasa koşullarının çetin şartları altında yapımçı desteği olmadan film üretmek giderek imkansızlaşmıştır. Bunun yanında seyirci profili de değişmiş ve dönüşmüştür. Seksenlerden önce sinema salonlarını dolduran seyirci kitlesi yerli filmlere olan ilgisini kaybederken, yeni jenerasyon sinema seyircisinin de seçimleri hep Amerikan filmlerinden yana olmaya başlamıştır. Dolayısıyla, 1990’lı yıllarda yerli filmlerin seyirciyle buluşması ve sinemanın tekrar canlanması için gerekli olan yapım desteği, yine devlet bütçesi ile sağlanabilmiştir.

Öte taraftan Cumhuriyet ile gelen özgürlük ortamı, Polonya Sineması içinde başka krizlerin de meydana gelmesine sebep olmuştur. 90’lar dönemi Polonya Sineması değerlendirildiğinde, önceki dönemlere kıyasla özgürlükle beraber nicelik bakımından film üretimi artmış görünse de, üretilen filmlerin birçoğunun nitelik bakımından zayıf filmler olduğu gözlemlenir. Çünkü gecikmiş özgürlük ortamı, Polonya’daki sinemacılara o güne kadar yabancı kalan “tecimsel sinema” gibi bir kulvarın da var olduğunu göstermiştir. Bu doğrultuda da yeni yetişen genç kuşak sinemacıların birçoğu kendisine para kazandıracak projeler üretmenin peşine düşmüşlerdir. Seyircinin beğenisine yönelik filmler çekme esasına dayanan bu ticaret odaklı sinema anlayışı,

Polonya’da Amerikan filmlerinin taklitlerini ve yerli uyarlamalarının artmasına sebep olmuştur.

Öte yandan Kieslowski gibi eski kuşak yönetmenler de yaratıcılıklarını zirveye taşıma olanağını bu özgür ortama borçludurlar. Kieslowski, 80’lerin sonlarında televizyon için çektiği *Dekalog* serisi ile Polonya’da ve dış ülkelerde sonraki projeleri merakla beklenen bir yönetmen konumuna erişmiştir. Fransa ve Polonya arasında geçen bir hikâyenin anlatıldığı *Veronika’nın Çifte Yaşamı* (*The Double Life of Veronique*, 1991) filmi ile yönetmen, Polonya ve Fransa’da sinema salonlarını haftalarca doldurabilmeyi başarmıştır. Ardından gelen renk üçlemesi *Mavi, Beyaz, Kırmızı* (*Three Colours: Blue, White, Red / 1993-94*) ile de Kieslowski, dünyadaki tüm sinemaseverlere Polonya Sinemasının hala takip edilmeye değer bir sinema olduğunu ispatlamıştır.

Özgürlük sonrası Polonya Sineması’nda genel olarak eski kuşak yönetmenlerin eskisi gibi yoğun sistem eleştirisi yapan filmler üretmedikleri, daha çok kendi iç dünyalarına yöneldikleri ve varlık temelinde ilerleyen tartışmalara ağırlık verdikleri gözlemlenir. Ölüm, yalnızlık, kader, rastlantı, hergünkülük ve hiçlik gibi konular dönemin sinemasının en sık başvurduğu varoluşsal temalardır.

Bunun yanı sıra, kömünist yönetimin ülkedeki kötü izlerinin yavaş yavaş silinmeye başlandığı dönemde, o yılları tekrar perdeye taşıyan tek yönetmen *Dörtnala* (*At Full Gallop*, 1996) filmiyle Zanussi olmuştur. Andrzej Wajda ise, 400 yıl boyunca bir arada varlığını sürdüren Litvanya ve Polonya toplumunun geçmişine, ulusal anlamı çok derin ve güçlü olan ünlü bir şiiri “*Bay Tadeusz*” (*The Last Foray in Lithuania*, 1999) adı ile perdeye uyarlayarak bakar. “2000 yılında sinemaya yaptığı katkılardan dolayı Oscar alan Wajda’nın bu filmi için yapılan yorumlar çok çarpıcıdır: “ Bu film 1981’de dağılan Polonya’yı yeniden birleştirdi” (Aslan 2011) Polonya toplumunun geçmişte yaşanan kötü olaylara karşı bilinçlenmesi ve köklerine olan bağlılığını artırarak kendi içinde huzur ortamını sağlaması bakımından, sahiden etkileyici sahneler içeren bu iki film de, uluslararası pek çok festivalden ödül almayı başarmış önemli yapımlar arasında yerini hala korumaktadır.

Özetle; “Doğu Avrupa, özel olarak da Polonya Sineması, ulusal tarihini ve gündelik yaşam işleyişini siyasal, kültürel, sosyal boyutları ve kendine özgü tarzıyla tartışan sorgulayan ve bu anlamda da politize olmuş bir sinemadır” (Taş 1994: 73).

2.3 Belgesel Filmlerden Kurmaca Filmlere, Krzysztof Kieslowski Sineması

*27 Haziran 1941 Varşova doğumlu olan Kieslowski, inşaat mühendisi bir babanın ve memur bir annenin dünyaya getirdikleri iki çocuktan ilkidir. Babasının tüberküloza yakalanmasından dolayı birçok şehri dolaşmak zorunda kalmış ve çocukluk yıllarını İkinci Dünya Savaşı nedeniyle de Polonya’nın çeşitli kırsal bölgelerinde geçirmiştir. Yönetmen babası gibi kendisinin de vereme yakalanma riski olduğu için, çocukluk dönemini yaşlıları gibi koşup- oynayarak değil, genellikle balkonda veya verandada bir battaniyenin altında temiz havayı soluyarak kitaplarla geçirdiğinden söz eder. Erken başlayan okuma serüveninin başkahramanları özellikle varoluşçu yazarlardan Dostoyevski ve Camus’dür.

Bu noktada yönetmenin sinemasındaki belirgin varoluşçu izlerin, çocukluk döneminden itibaren varoluşçu düşüncenin yazarlarına karşı duyduğu hayranlığın etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Kieslowski kendisiyle yapılan görüşmelerde: bu alanda herhangi bir sınıflandırma yapamayacağının altını, ilham aldığı konuların çeşitliliğine vurgu yaparak şu ifadeler eşliğinde çizer:

“Bu dünyanın sadece Camus ve Dostoyevski’nin dünyası olduğu doğru değil. Onlar da bu dünyanın bir parçasıydı, ama bu dünya aynı zamanda kovboy ve Kızılderililerin dünyası, Tom Sawyer ve bütün o kahramanların dünyasıydı. Hem kalitesiz hem de kaliteli edebiyatı aynı ilgiyle okurdum. Dostoyevski’den mi yoksa kovboyların maceralarını yazan üçüncü sınıf Amerikalı yazarlardan

* Krzysztof Kieslowski söyleşilerinde sık sık, tarihsel ve istatistiksel verilerin bir insan hakkında bilinmesi gereken en önemsiz detaylar olduğuna yönelik inancından söz eder ve dahası yaşamını yaşamdan, sanatını sanattan saymadığını dile getirir. Çalışmanın seyrine sağlayacağı katkı açısından, bu bölümünde onun kısa yaşam öyküsüne ve yaşamının sineması üzerindeki etkilerine, belgesel filmlerden kurmaca filmlere geçişine, Kieslowski’nin tüm bu açıklamalarına rağmen, yer vermeyi gerekli bulduk. Çünkü Kieslowski’nin yaşamı hakkında belli ölçüde bilgi edinmek, onun sinemasına daha içerden bir gözle bakabilme ve daha doğru çıkarımlara varabilme olanağını beraberinde getirecektir. Öte yandan, bu çalışmada, Kieslowski’nin sinemasını tanımlarken toparlayıcı ana kavram olarak başvurduğumuz “kayı” da, kaynağını onun kendi öz yaşamından fazlasıyla almaktadır. Bu bağlamda yönetmenin tüm filmlerine bir şekilde sızmayı başaran kırılğan, tekinsiz atmosferin, onun kendi öz yaşamındaki karşılığına da değinilmiş olunacaktır.

mı da fazla şey öğrendiğimi kestiremiyorum. Bilemiyorum” (Kieslowski,2010:4)

Ayrıca Kieslowski, derinlik kaynağı olarak tanımladığı çocukluk yıllarına dair bahsettiği anılarında, bu okuma serüveninin yanında rüyalarının da kendisine sınırsız bir hayal gücü kazandırmış olduğunu söyler. Bu nedenle sinemasında rüyalara ve gizemli mistik hislere yer verdiğinden bahseder. Kieslowski, lise dönemine geldiğinde Varşova’daki Tiyatro Teknisyenleri Lisesi’nde eğitimine devam eder. Kieslowski’nin kırsaldan merkeze, Varşova’ya taşınan hayatı daha da zorlaşır. Genç Kieslowski çok zor bir süreç içerisinde lise eğitimini filmlerde ve farklı işlerde çalışıp, ailesine destek olarak tamamlar. Tiyatroya aşık olarak mezun olduğu bu okuldan sonra tiyatro yönetmeni olmak ister. Ve “ neden sinema okulunda film yönetmenliği okuyup, sonra tiyatro yönetmeni olmayayım ?” (Kieslowski,2010: 18) sorusunu kendisine sorarak, yalnız Polonya’nın değil, dünyanın da sayılı sinema okullarından biri olan Lodz Sinema Okuluna girmeyi kafaya koyar. Gerçekten sıkı bir eğitimin verildiği ve bu eğitime de kabul edilmenin bir hayli zor olduğu Lodz okuluna üçüncü başvurusunda kabul edilir.

Ancak aradan geçen süre zarfında çeşitli işlerde çalışmış ve tiyatro yönetmeni olma isteği bu süreç içerisinde tamamen sönmüştür. Bu esnada yönetmen, savaş sonrası keyfi yoğun baskılamalarının yaşandığı ordu ortamından, giymeyi hiç istemediği askeri üniformadan kendisine konulan “çifte şizofreni” tanısı kurtulur ve Lodz şehrine yerleşir. Burada kitap okuma portföyünü genişletme ve daha önce izlemediği birçok filmi izleme olanağını yakalar. Lodz’ta geçen süreyi çok verimli ve üretken bir şekilde değerlendiren Kieslowski, her yıl bir ya da iki kısa film çekebilmeyi başarır.

Lodz okulundan mezun olduğu sene 1968’de , Avrupa genelinde olduğu gibi çeşitli öğrenci hareketleri Polonya’da da baş gösterir. Bu hareketlerin önüne geçebilmek için okullara müdahale eden komünist yönetim, Lodz’u da atlamaz. Kieslowski dönem içerisinde okulunda yaşanan kötü olayları şöyle aktarır: “ İyi bir sinema okuluna gittim. Okulu 68’de bitirdim. Okulda bize belli oranda özgürlük tanınıyordu, akıllı hocalarımız da vardı ama komünistler okulu mahvettiler. Yahudi oldukları gerekçesi ile bazı

hocaları kovarak işe giriştiler, sonunda okulun yararlandığı özgürlük de elinden alındı. Okulu işte böyle mahvettiler”(Kieslowski,2010:32)

Öğrenci hareketlerini bastırabilmek için yönetimin yaptığı bu tutum karşısında, Kieslowski hayatında ilk kez siyasete bulaşmak zorunda kaldığını ve başarısız olmasına rağmen geçirdiği gözaltı ve sorgu odalarında kendisinden yapmasını istedikleri hiçbir şeyi yapmadığını söyler. Bu olayların ardından uzun süre siyasetten uzak kalmaya çalışır. 1970’lerin ortalarında yönetmen arkadaşlarıyla bir araya gelerek Ahlaki Kaygı Sineması girişimine dahil olana kadar siyasetle ilişkisini mümkün mertebe sıcak tutmamaya gayret gösterir.

1976 yılından 1980 yılının sonuna kadar Wajda’nın başkan yardımcılığı görevini üstlenerek ister istemez siyasi bir kimliği de taşımaya başlar. Aynı zamanda bu süre içerisinde “Leh Film Yapımcılığı Birliği”nin başkanlığını da üstlenmektedir. Ne var ki Kieslowski siyasetle olan mesafesini korumak istemektedir ve bu nedenle Dayanışma Sendikası başa geçtiği zaman bu Birlik’ ten kendisini azletmeleri talebinde bulunur. Hayatı siyasi çalkantılar içerisinde geçmiş ve artık sadece sanat yapmaya yetecek ölçüde bir gücün kendinde olduğuna inanan yönetmen, bu talebinin gerekçesini ilerleyen dönemlerde: “Devrim zamanları için biçilmiş kaftan değildim” (Kieslowski,2010:36). şeklinde yapar.

Kieslowski’nin siyasete yönelik bu mesafeli tavrının oluşmasında okuldan mezun olmasıyla beraber başlayan, belgesel filmlerinin yapım aşamasında karşılaştığı bir takım sıkıntılar da etkili olmuştur. Belgesel filmlerinde, partinin idealize ettiği gerçeklere değil, gündelik hayatın katı gerçeklerine odaklanmayı temel prensibi haline dönüştürdüğü için, sürekli parti yönetiminin ve sansürcülerin gözetimi altında güç bela film üretimini sürdürebilmiştir.

1970’lerin başlarında film üretimi ciddi prodüksiyon ve mali destek gerektirdiği için televizyonda yayınlanmak üzere film ve belgesel üretiminde bulunmuş, bu yolla stüdyolar için gerekli maddi imkansızlıklarını aşabilmeyi hedeflemiştir. Ayrıca bu dönemde sadece hayatını idame ettirebilmek için de, çeşitli kooperatiflere tanıtım filmleri ve WFD- Devlet Belgesel Stüdyolarına da bazı ısmarlama belgeseller çekmiştir. Kieslowski dönemdeki bu işlerin şartların gereği olduğu ve bu işler sayesinde

var olabildiğini; “ Özellikle yapmak istediğim bir şey değildi ama utanılacak bir yanı da yoktu. Bazen birtakım hizmetler sunmak zorundasınız. Oldukça sıkıcı bir işti, yaptığım diğer işlerin hepsinden daha sıkıcı, ama bu iş sayesinde yaşayabildiğimi de unutmamak gerek. Bu birkaç filmin dışında, istemediğim hiçbir filmi çekmedim”(Kieslowski, 2010:47) şeklindeki açıklaması ile ifade eder.

Kieslowski, 1970’de asistan olarak girdiği WFD- Devlet Belgesel Stüdyoları’nda hiç asistanlık yapmadan direk yönetmenliğe adımını atar. İkinci Dünya Savaşı’nda askerlik yapıp kör olan askerlerin rüyalarının konu edinildiği *Ben Bir Askerdim (Bylem Zolnierzem-1970)* belgesel filminin ardından, “en politik” filmi olduğunu söylediği, *İşçiler ’71 (Robotnicy 71- 1971)* belgesel filmini Tomek Zygodlo ile birlikte çeker. Bu filmde ülkenin her yerinde demokratikleşmeyi amaçlayan işçilerin bilinç düzeyini göstermeyi amaçlarlar. Ama partinin filme müdahalede gecikmez içerik ve planlarda partiye uzlaşmaya varmak durumunda kalırlar. Filmde yer verilmeyen işçi röportajlarının kayıtlı olduğu ses bantları kaybolur ve Kieslowski Özgür Avrupa Radyosuna bu ses bantlarını para karşılığı satmakla suçlanır. Kieslowski bu asılsız çıkan suçlama ile birlikte, 68 öğrenci ayaklanmalarında yok yere yaşadığı kötü tecrübeye bir yenisini daha eklenmiştir.

Bu olaylar nedeniyle partiden ve yaptırımlarından iyice usanan yönetmen, 1970’lerin ortalarından 1980’lerin başına değin, komünistlerin artık halkın isteklerine yönelik kararlar almadığına, dahası yönetimin halkın hayattan beklentilerini hiç karşılamak gibi bir amacı olmadığına dair metaforik mesajlar içeren birçoğu belgesel filme imzasını atar. Belgesellerde anlatılmak istenen esas mesele, “ toplumsal düzenin ve siyasal iktidarın gündelik hayat üzerinde kurduğu tahakkümün yarattığı mutsuzluktur. Bireylerin deneyimleri üzerine kurulu, kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı bir sistem eleştirisi, Kieslowski’nin neredeyse tüm belgesellerinde gözlemlenebilecek ortak bir temadır”(Göl, 2016: 20) Bu yapımlar arasında özellikle, 1 ve 100 yaş arası çeşitli yaş gruplarından 79 Polonyalı’ya “Nerede doğdun?”, “Kimsin”, En çok ne isterdin” sorularının sorulup, cevaplarının alındığı “Konuşan Kafalar” ; dönemin koşullarına, insanların gelecekte beklenenlere ve kaygılarına ilişkin en sarsıcı belge filmidir.

Konuşan Kafalar belgeselinde “Ne isterdin” sorusuna bir tarih öğretmeni “Benim için en önemli şey kaderimi çizme özgürlüğüdür” derken bir başkası “Sanırım herkesin istediklerini istiyorum: genel anlamda özgürlük, sadece güçlüler için değil.” yanıtını verir. Özellikle “özgürlükten duyulan kaygının” Polonya toplumunda ne derece yükselen bir hissiyat olduğunu, belgeselin tamamında bu ortak kaygıya ilişkin verilen cevapların çokluğu ispatlar niteliktedir. Uzatılan mikrofona “Gerçekçi gelmeyebilir ama demokrasi ve toleransa gerçek bir geçiş bekliyorum” diyen bir başka Polonyalı, komünizmin vadettiği özgürlüğü, ülkelerinde sağlamamış olduğu gerçeğine dikkat çeker. Belgesel filmdeki “Röportajlarda anılan korku, vicdan, mutluluk, emek, özgürlük, Tanrı inancı, adalet gibi kavramlar; filmi aynı zamanda Komünist Polonya’daki hayata dair bir tür döküm hâline getirir” (Göl, 2016:20).

1970 ‘li yılların Polonya’sını Kieslowski bu belgesellerinin hemen hepsinde, kurmacadan olabildiğince uzak durarak gerçek olanı filme alabilmeyi hedeflemiş, konu olarak da Polonyalı kent sakinlerinin koşuşturmacalarını, işçilerin gündelik hayatlarını yani “sıradan” insanları tercih etmiştir. Ancak yakalanması çok zor olan doğal yaşamın, kameralar kayda girdiği andan itibaren yapaylaşmaya başladığının, bu doğrultuda da gerçek olanı kayda alma hedefinden giderek uzaklaştığının da farkındadır.

Yönetmen aslında gerçek olanı kayda alma hakkının olup olmadığı konusunda da ahlaki bir kaygı taşımaktadır. Öyle ki belgesellerde kayda aldığı insanların hiçbirinin oyuncu olmadığı -onların yaşayan hakiki insan olduğu- gerçekliğinin kendisine taşımaktan yorulduğu bazı sorumluluklar yüklediğinin de itirafında bulunur. Belgeselleri vasıtasıyla hayatlarına girdiği insanları, kendi alanlarında, kendileri gibi çekmeyi başarsa da; hayatlarına müdahaleci davranarak, onlara bilmeden zarar da verebilme ihtimalinin verdiği sorumluluktur bu. İnsanların zor durumlarından fayda sağlayan, bu yolla prestij elde eden bir yönetmen olamayacağını söyler ve kariyerinde önemli bir noktada duran belgesel yönetmenliğini bırakma kararını şu şekilde özetler:

“Bazı şeyler tanımlanamayabilir. ... Bir şeyler yapılamaz. Aşkla ilgili bir film çekiyorsam, insanlar sevişirken odalarına dalamam. Ölümü anlatan bir film çekiyorsam, ölmekte olan birini çekemem, çünkü bu oldukça mahrem bir olay ve o insanı rahatsız etmemek gerekir. Belgesel çekerken bir kişiye yakınlaşmak istedikçe ilgimi çeken o kişinin kendini daha çok kapattığını fark ettim. Belki de bu yüzden konulu film yapmaya başladım. ...Gerçek gözyaşlarından

korkuyorum. Esasında onların fotoğrafını çekme hakkına sahip olup olmadığını bilmiyorum. ...Belgesellerden kaçmamın esas sebebi işte bu”(Kieslowski,2010: 72-73).

Belgesel filmlerden kurmaca filmlere bu doğrultuda geçiş yapan Kieslowski, benzer kaygıları konulu filmlerinde de duyar. Şüphesiz yönetmenin varlığı ve onun varoluşunu asla geri plana itmeyen sinema anlayışının oluşması üzerinde, taşıdığı bu yoğun kaygıların emareleri fazlasıyla mevcuttur. Bu nedenle daima kaygı ikliminde yaşayan Polonyalıların yaşamsal gerçekliğini anlattığı kurmaca filmlerinde de, herhangi bir süse ya da cilaya başvurmamayı temel prensibi haline getirir.

Ayrıca Kieslowski'nin belgeselden kurmaca filme sert bir şekilde geçiş yapmadığı da aşîkardır. Yönetmen belgesel filmlerine ağırlık verdiği yıllarda, konulu filmlerin çekim tekniklerine ve oyuncularla çalışma disiplinine uyum sağlayabilmek adına, televizyon için yarım saatlik kısa filmler çekmeye başlamıştır. Bu filmlerden ilki *Yaya Altgeçidi (Przejsie Podziemne-1973)* filmidir. Sinema okulundaki oyuncular dışında, profesyonel oyuncularla çektiğı ilk konulu film olan *Yaya Altgeçidi*'nin ardından, ilk uzun metraj çalışması *Personel (Personnel- 1975)* filmi gelir. *Personel* filmi de televizyon için çekilmiş ve büyük ilgi uyandırmıştır.

Kieslowski televizyon seyircisinin *Personel* filmine yönelik olumlu tepkilerinden güç alarak *Huzur (Spokoj-1976)* filmini çeker. Bir eş ve bir televizyonu olmasından başka hiçbir şey istemeyen bir adamın öyküsünün anlatıldığı *Huzur* filmi, halkın en küçük isteklerine dahi karşılık veremeyen sisteme yönelik, hiciv yönü yüksek bir filmidir. Ayrıca *Huzur* filminde, Kieslowski'nin daha sonraki filmlerinde de sıkça yer verdiği önemli bir imge olan “atlar” ilk kez kullanılır. Kieslowski bu imgenin neyi temsil ettiğı sorusunu şu şekilde yanıtlar “Belki sahip oldukları özelliğı duyulan özlem. Canları ne istese yaparlar. Özgürce...” (I'm so so/ Keyfim şöyle Böyle, Kieslowski 1996) Ahlaki Kaygı Sineması'nın amaçlarına uygun biçimde yazılıp-çekilmiş, aynı zamanda Polonya'da grevin gösterildiğı ilk film olması bakımından da önemli olan bu film, Polonya'da yaklaşık 6- 7 yıl boyunca gösterimi engellenmiştir. Dayanışma hareketinin giderek yükseldiğı, Komünistlerin Dayanışma liderleri ile uzlaşmaya varmak zorunda kaldıkları 80'lerin ortalarına kadar film Polonya'da yasaklı filmler

arasındadır. Daha sonra ilgili bölüm filmin bütünlüğünü bozmayacak şekilde makaslanmış, film bu sayede gösterilebilmiştir.

Kieslowski'nin sinema salonlarında gösterim şansı yakalaya bilen ilk konulu filmi ise Huzur ile aynı yıl çektiği *Yara (Blizna-1976)* filmidir. Bu film her ne kadar eleştirmenlerin beğenisini toplamış ve Moskova Film Festivali'nden büyük ödül almış olsa da Kieslowski iyi bir film olmadığı görüşündedir. Bunun sebebi olarak da, hatalı kurmuş olduğuna inandığı senaryosunu gösterir. *Yara*'nın ardından Kieslowski isminin dünya da duyulmaya başlandığı *Kamera Kurdu- Amatör (Amator/ Camera Buff-1979)* filmi gelir. *Amatör* filminin ana karakteri olan Filip, film çekme işine bir rastlantı eseri başlamış ve giderek sinemayı hayatının merkezine konumlandırmış bir karakteridir. Yönetmenin kendi öz yaşamından ve sinema deneyiminden de yola çıkarak yazdığı düşünülen film, yine Ahlaki Kaygı Sineması'nın hedeflerine uygun biçimde çekilmiş; Moskova, Chicago, Gdansk festivallerinden de önemli ödüllerle dönmüştür. *Amatör* filminin diğer bir önemli yanı da, birçok sinema otoritesine göre; Kieslowski'nin belgesel filmlerinde eriştiği ustalığı, artık konulu filmlerinde de yakalayabildiğinin ispatı niteliğinde bir film olmasıdır.

Krzysztof Kieslowski'nin filmografisi incelendiğinde, yönetmenin *İşçiler '71* filminden sonra en politik zeminde duran iki filmini de, aynı yıl içerisinde çekmiş olduğu görülür. Bu filmler *Kör Talih (Przypadek- 1981)* ve *Kısa İş Günü (Krotki Dzień Pracy-1981)* filmleridir ve her iki filmde 1981 yılında ilan edilen sıkıyönetimin ardından, rafa kaldırılan filmler arasında yerleri almışlardır. *Kör Talih* filmi, Polonya'da Dayanışma Hareketi'nin zirveye ulaştığı 81 yılından, 1978 yılına dönüş yaparak, Hareketin de etrafında şekillenen, bir rastlantı ve kader öyküsü anlatmaktadır. Filmin olay örgüsü dahilinde parti içinde ve ötesinde yaşananlara da yer verilmesinden dolayı, film 5 yıl sansür engelinden kurtulmaz ve ancak 5 yıl sonra Polonya'da gösterilir.

Aynı yıl televizyon için çekilen *Kısa İş Günü (Krotki Dzień Pracy-1981)* filmi ise, yönetmenin filmografisinde bugüne değin hiçbir yerde gösterilmemiş tek filmidir. Kieslowski'nin bir parti sekreterinin yaşadığı gerçek bir olayı, kurmaca bir öykü ile birleştirerek perdeye aktardığı film, Komünist yönetim devrildikten sonra,

gösterilmesi yönünde yoğun talepler almıştır. Fakat bu taleplerin hepsini bizzat Kieslowski'nin kendisi reddetmiş, gerekçe olarak da “bu defa ben kendimi sansürlüyorum” açıklamasında bulunmuştur.

Kieslowski' nin sıkıyönetimle birlikte son bulan- 1975 ve 1981 yılları arasında geçen dönemde ürettiği - genel olarak Ahlaki Kaygı Sineması eğiliminde planlanmış, yazılmış ve çekilmiş bu filmlerde sistem eleştirisi; daha çok dolaylı bir dille, imgesel anlatıma başvurarak yapılmıştır. Yani burada şunu da belirtmek gerekir ki: “Kieslowski, Andrzej Wajda'nın da savunucusu olduğu Ahlaki Kaygı Sineması görüşüne katılmıştı. Ama komünist yönetim altında Polonyalıların durumunu, kalın kenarlı politik filmlerle patetik hale getirmek yerine doğrudan, Polonyalıların ağzından duyurmayı yeğledi” (Taşçıyan, 1997:111).

Siyasetten ve siyasilerin haksız tutumlarından, özgürlüğe izin vermeyen zorba tavırlarından iyice bunalmış ve Polonya'da her şeyin önemsiz olduğu kanısına kapılmış olan yönetmenlerin pek çoğu gibi, Kieslowski de sansürcülerin filmine olan müdahalesinin önüne geçebilmek için dönem içerisinde türlü yollara başvurmak durumunda kalmıştır.

“Sansür, filmi geri çekebilirdi. Çoğunlukla aldatmacayla film yapardım, senaryoda bir numara yapıp sonuna kadar ne anlama geldiğini açıklamazdım ya da yanlış sahneler yerleştirip onların yerine geçecek başka sahneler çekerdim ya da diyalogları değiştirirdim. Bunlar gayet doğal şeylerdi. ... Ayrıca sansürcülerin kesmesi için bilerek fazladan birçok sahne çekerdik ve onların dikkatini esas sahnelerden uzaklaştırıp bu sahnelere yoğunlaştırdık” (Kieslowski, 2010:86).

Sıkıyönetimin ilanıyla beraber belgesel defterini iyiden iyiye kapatma kararı alan yönetmen, politikadan da olabildiği ölçüde uzak kalarak, yeni kurmaca öyküleri için fikir arayışının peşine düşer. Aklında beliren birkaç hikâyeyi toparlayarak *Sonsuz* (Bez Konca- 1984) filmini çeker.

Polonya'da demokratik koşullar altında yargılanmayan, mazlum durumunda olan birçok kişinin savunmasını üstlenen ölü bir avukatın gözünden, kendisinden sonra yaşananların ve eşinin düştüğü ruhsal durumun anlatıldığı *Sonsuz* filmi, 6 ay hiçbir yerde gösterime giremez. Daha sonra tüm Polonya'da tek bir sinema salonunda gösterile bilir. Sıkıyönetimin altında gelişen düşüncelere, umutlara dair olan ve

sıkıyönetim karşıtı olduğunu gizlemeyen *Sonsuz* filmi; hükümetin, muhaliflerin ve kilisenin yoğun tepkisini çekmiş olmasına rağmen, aynı ölçüde seyirci tarafından beğeniyle karşılanmış, oldukça desteklenmiştir. * Kieslowski bir söyleşisinde, *Sonsuz* filmini gösterdikleri tek salonun, filmin gösterimi durana dek dolup taşıdığı bilgisini verir.

Sonsuz filmi aynı zamanda Kieslowski Sineması içerisinde yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedir. Çünkü bundan sonraki tüm projelerini birlikte yazacağı senarist arkadaşı Krzysztof Piesiewicz ve filmlerinin ruhunu tamamlayan muazzam bestelerin yaratıcı Zbigniew Preisner’le bir araya geldikleri ilk film *Sonsuz* filmidir. Bu filmde sonra “ Piesiewicz’in seküler meseleleri andıran metinleri ve Preisner’in dünyevi olanın içinde göklere ait bir tını yakalayan müziği, Kieslowski Sinemasının ayrılmaz bir parçası hâline gelir”(Bozkurt, 2016:19).

Kieslowski her ne kadar sinema hayatı boyunca çeşitli sıkıntılı süreçlerden geçmiş maddi manevi yıpratılmış bir kuşağın yönetmeni olsa da, kendisini bu bakımdan oldukça şanslı hissettiğini belirtir ve böyle hissetmesinin gerekçesini de şu sözlerle açıklar “değişim dönemlerinde çalışmak kolaydır, biz isyancı bir kuşaktık, bu anlamda da şanslıyız aslında”(Akt: Taş, 1994:74). Nitekim Kieslowski, her şeye rağmen, tüm siyasal çalkantıların içerisinde, özünde varlık/insan olan kendine has bir sinema dili geliştirmeyi fazlasıyla başarmış bir yönetmendir.

* *Sonsuz* filmini hükümet sıkıyönetim karşıtı ve anti-sosyalist olarak değerlendirirken, muhalefet de bunun tam aksi olacak şekilde değerlendirmiş, filmin her iki tarafında yenilgisini gösteren üslubundan hiç hoşlanmamış, iktidar desteğini alarak yapılmış olduğu düşüncesiyle filme mesafeye yaklaşmıştır. Kilise ise, filmin -sonunda bir intiharın yaşanması ile- İncil öğretilerinin dışına çıkan tutumundan epeyce rahatsızlık duymuştur.

3.BÖLÜM

3 KRZYSZTOF KIESLOWSKI SİNEMASI'NIN KAYGI KAVRAMI EKSENİNDE İNCELENMESİ

3.1 Amatör

3.1.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Amator

Uluslar arası, İngilizce Adı: Camera Buff

Yönetmen : Krzysztof Kieslowski

Senaryo : Krzysztof Kieslowski, Jerzy Stuhr

Görüntü yönetmeni: Andrzej Archacki, Krzysztof Buchowicz

Oyuncular: Jerzy Stuhr (Filip), Malgorzata Zabkowska (Irka), Ewa Pokas (Anna), Stefan Czyzewski (Fabrika Müdürü), Jerzy (Stanislaw Osuch), Tadeusz Bradecki (Witek)

Tür: Dram

Müzik: Krzysztof Knittel

Yapım Şirketi: Film Polski

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya- 1977

3.1.2 Amatör Filminin Öyküsü

Filmin ana karakteri olan Filip, 30 yaşlarında Polonya'da bir fabrikanın masa başı işlerini yürüten, evli kendi halinde bir işçidir. Filip hamile olan eşiyle birlikte uzun süredir heyecanla bekledikleri bebeklerinin doğumunu ve büyüme serüvenini kayda almak için Sovyet yapımı 8 mm'lik bir amatör kamera alır. Kamerasını çalıştırmasıyla beraber sıradan bir hayat sürdüren Filip'in hayatında bir kırılma yaşanır. Kameranin

arkasında dünyayı vizörden bakarak yeniden keşfetmenin heyecanına ve kaygısına kapılır. Evde yeni doğan kızını çekerken, iş yerinde de arkadaşlarına doğrultmaya başlar kamerasını. Filip'in fabrikanın kutlamaları için yaptığı çekimler kısa sürede ses getirmeye başlar, bir yarışmada ödüllendirilir. Ancak Filip'in fabrikadaki işleyişi ve işçileri çekmesi zamanla yönetimdekileri huzursuz etmeye başlar. Fabrika yönetiminin bu baskılayıcı tavrı karşısında, film çekme işine yönelik olan iştahı daha da artar. Çok kısa sürede hayatının merkezine yerleşen sinema , onda tutkulu bir saplantıya dönüşür. Yönetiminin hiç onaylamamasına rağmen fabrikada çekilen bir filmi televizyona satar. Elbette bu itaatsizliğin yönetim tarafından cezası gecikmez ve fabrikadaki film kulübü başkanının işine son verilir. Bu esnada eşi tüm bu olan bitene dayanamadığını söyleyerek, kızlarını da yanına alıp Filip'i terk eder. Kendi ürettiği filmlerin başkalarının hayatlarında da kötü sonuçlar doğurduğunun ayrımına varan Filip, iyi niyetle yaptığı filmlerin başkaları tarafından kötü niyetle kullanıldığını anlar ve filmini yok eder. Amatör kamerasını bu defa kendisine çevirir ve kendisiyle olan yüzleşmesini filme alır.

3.1.3 Amatör Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Ahlaki Kaygı Sineması'nın önemli yapımlarından biri olarak öne çıkan *Amatör* filmi, Polonya'daki gündelik yaşama ilişkin çeşitli nüansları perdeye aktarma konusunda yakaladığı başarıyla, Kieslowski'nin ismini dünyada da duyurduğu ilk yapımdır. *Amatör* filminde; yetimhanede yetişmesine rağmen, düzenli bir işe ve eşe sahip olarak, kendince yaşamda belli bir dikiş tutturma başarısı gösteren, bir fabrikada satın alma müdürü olarak çalışan Filip'in "sıradan" hayatı konu edinilir. Düzenli bir hayat kurmanın ötesine geçip, dünyadaki varoluşsal amacını vizörden keşfetmenin peşine düşen, hevesli bir sinemacının kendini kurma macerasıdır, *Amatör*.

Filmde hikâyesini takip ettiğimiz ana karakter Filip Mosz' un, yeni doğan kızının büyüme serüvenini filme çekme niyetiyle edindiği 8 mm'lik kamera, aslında onun artık 30 yıllı geride kalan hayatının dönüşümünü filme almaktadır. Bu dönüşüm filmin sonuna kadar kademe atlayarak devam eder ve filmin sonunda bambaşka bir diğer dönüşüme sebebiyet verecek biçimde sonuçlar doğurur.

Polonya’da hiçte fena olmayan koşullar altında bir yaşam sürdürüren Filip’in hayatında, Sovyet yapımı 8mm’lik kamerasıyla yaptığı çekimler sayesinde, yeni gözlemler, ufuklar açılır. Kamerasını doğrultup kendisine bir çerçeve oluşturma değin, kendi ufak dünyasında her şey yoluna girmiş gibidir aslında. Bu rutin hayat akışını ilk olarak fabrika yönetiminin Filip’ten 25. yıl kutlamalarını filme çekmesi yolundaki istekleri bozar. Filip başta çekingenlik gösterir, bu işi üstlenmek konusunda endişeleri vardır. Kameramanlık deneyimi olmadığı gibi, kamerasını da yeni doğan bebeğini çekmek ve sonrasında da bu görüntüleri hatıra olarak saklamak için edinmiştir. Fakat fabrika yönetiminin, film işini daha ileri taşımak adına, fabrikanın bütçesinden ödenek ayırarak bir kulübü kurmak, filmlerin çekilmesi için gerekli olan tüm yapım desteğini sağlamak ve malzemeleri de temin etmek konusundaki ısrarcı tekliflerine karşı koyamayarak teklifi kabul eder.

Eşİ Irka ise kocasının bu yeni merakından hoşnut değildir ve kurulu düzenlerinin bozulmasından yana da kaygılıdır. Fabrikanın 25. yıl kutlamalarında, Film kulübünden sorumlusu olan, Osuch’un kendisinin kulağına eğilip: “Baksana sanki bunun için doğmuş” sözlerinden sonra bu huzursuzluğu daha da artar. Çünkü o ana kadar Filip, Irka için iyi bir eş ve iyi aile babası misyonunu üstlenmektedir ve bu misyonunun önüne hiçbir şeyin geçmesini istemez. Buna rağmen Filip’in bu yeni merakı hayatlarında giderek daha geniş bir yer kaplamaya başlar. Filip’in evde ve işte kamerasını elinden düşürmeyişi ve ailesine karşı ihmalkar tavırları Irka’nın kaygılarını daha da derinleştirir. Öyle ki bu kaygı onun rüyalarına kadar sızmayı başarır. Korku içinde uyanarak rüyasını Filip’e anlatır.

Amatör filminde, en başta görüp anlamlandıramadığımız ve filmin ortasında Irka’nın anlatımıyla dinlediğimiz bu düş, filmdeki olay örgüsünün seyrinde bir nevi kırılma noktası görevini üstlenmektedir. Çalışmanın kapsamı dahilinde de yer verildiği gibi: kaygı kavramı psikanalizmin merceği altına, rüyalar ve onların çözümlemeleri ile birlikte girmiştir. Filmin başında görmüş olduğumuz beyaz bir tavuğu, siyah bir şahinin gagasıyla tüylerini tek tek yolarak öldürmesine dayanan rüya, olaylar ekseninde yorumlandığında, Irka’nın kaygılarını çözümlememize yardımcı olur. Filmde, evcilleştirile bilinir bir kuş türü olan beyaz tavuk Irka’yı temsil ederken; atmacagiller familyasından yırtıcı bir kuş olan şahin, Filip’i temsil eder adeta.

Filmde Filip, tıpkı bir şahin gibi, üst düzey bir görüş yeteneğine sahiptir; fakat yuva yapma ve yuvasını koruma konusunda da en az bu yırtıcı kuşlar kadar beceriksizdir. Filip görme kabiliyeti sayesinde sinema alanında kolaylıkla ilerleme kat ederken, yuvasına ister istemez zarar verir. Ayrıca filmin genel seyrinde şahinler gibi başına buyruk, özgürlüğüne düşkün tavırlar sergiler. Irka ise tavır ve davranışlarıyla kuluçka döneminde ve sonrasında anaç duygularıyla öne çıkan, bir kümes hayvanı olarak uçuş kabiliyetini de yitirmiş olan, tavukları andırmaktadır. Irka'da tavuklar gibi görme yetisi yönünden zayıftır, Filip'in gördüklerini göremez ya da görmek istemez. Fakat yavrularını diğer yırtıcılardan koruma içgüdülerine sahip olan tavuklar gibi, kızlarına karşı yoğun bir koruma iç güdüsüne sahiptir. Filip'in; bebeklerinin oturduğu sandalyeye bir mizansen yaratmak ve bunu filme almak uğruna müdahalede bulunmasına Irka : “ Ya düşseydi, onu da çekecek miydin? Kendinden utanmalısın” şeklinde tepki gösterir. Ayrıca filmde Irka, yine acı ve üzüntüleri hissedebilmenin yanı sıra, rüya da gören nadir hayvanlardan biri olan tavukları anımsatır biçimde; bilinçaltına yerleşen bu tehlikeli, kaygı verici durumu rüyasında görmüştür.*

Irka, korkuyla uyandığı bu kabusu gündelik yaşamındaki kaygı verici ruh haliyle ilişkilendirir ve eşi Filip'e : “Neler olup bitiyor, Filip? Demek istediğim film, kulüp ... Artık müptela oldun.” der. Filip kendisine yöneltilen bu sözlerle karşılık “Keşke olabilseydim.” şeklinde cevap verir. Irka ise eşinden kendisine, artık bu işleri bırakması konusunda söz vermesini ister. Gördüğü bu kötü rüyanın da etkisiyle, yuvalarının bozulacağı konusundaki kaygıları daha da artar. Filmde, Irka karakterinin hoşnutsuz davranışları, davranışçı yaklaşımların kaygıyı tanımlarken başvurdukları tasvirlerle tam olarak uyum sağlar biçimde çizilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde bahsedildiği gibi, davranışçı yaklaşımın savunucuları kaygıyı; kişide tehdit edici bir uyarıcıya yönelik gelişen, sempatik sinir sisteminin çeşitlilik gösteren tepkileri, olarak tanımlamaktadırlar. Bu bağlamda filmde Irka için uyarıcı güç, Filip'in kamerasıyla kurduğu bağ iken; olaylara yönelik giderek

* Şahin ve Tavuk kuşları hakkında detaylı bilgi için bkz: <http://www.ozelliklerinedir.com/sahinlerin-yirtici-kus-ozellikleri/>
<http://ofpof.com/merak/sahin-kusu-hakkinda-genel-bilgiler>
<http://www.organikpin.com/tavuklar-hakkinda-20-sasirtici-gercek-bilgi>
(internet kaynağı : Son erişim tarihi: 18.10.2016)

sertleşen tepkisi de, davranışlarına yön veren kaygısından ileri gelmektedir. Elbette ki Irka'da ki bu kaygı halinin oluşmasında, yine davranışçılarının saptamalarına uygun düşecek şekilde, kameranın evlerine girmeden önceki geçmiş yaşamlarındaki deneyimlerinin ve bilinçaltına itilen bir takım korkuların da etkisi vardır. Filip için kameradan önce hayattaki en anlamlı şey Irka ve onunla birlikte kurdukları yaşam iken, kameradan sonra bu durum önlenemez bir şekilde önceliğini yitirmeye başlamıştır. Irka'nın kaygısı, kurulu düzenlerinin bozulacağına yönelik olarak gelişir ve giderek nevrotik bir hale gelir.

Bu anlamda Irka'nın kaygısı üzerinde, kaygı kavramını daha çok nevrotik bir olgu olarak kabul eden Freud'un bilinçaltı baskılamaları ve rüyalarla kurduğu ilişkinin yanı sıra, bastırılmış libidonun da etkin rol oynadığı gözlemlenir. Irka, evini terk etmek üzere eşyalarını toplarlarken Filip'e: "En son ne zaman seviştik?" şeklinde bir soru sorar. Filip bu soruyu "6 ay önce" olarak cevaplasa da, Irka "5 ay" önce itirazında bulunur ve 5 aylık hamile olduğunu söyler. Freudyen yaklaşıma göre: cinsel enerji boşalımının sekteye uğramasının ya da belli bir nedene bağlı olarak engellenmesinin, kişiler üzerinde kaygı nevrozunu harekete geçirici temel bir etkisi vardır. Kişinin kendi iç dünyasının derinliğinde çatışma yaratan bu psikodinamik durum, huzursuzluğun artmasına ve kaygı nevrozlarının daha fazla çalışmasına sebebiyet verir, tıpkı Irka'da olduğu gibi.

Filmde, Filip'in kaygısı daha çok varoluşsal temeldedir; fakat bazı dönemeçlerde onun da psikanalitik kuramcılarının bahsettiği türden bir kaygıyı taşıdığı gözlemlenir. Film çekerek varoluş amacını keşfettiğinin inancında olan amatör sinemacı Filip için, hayatında olup bitenleri kamerasının arkasından, bir çerçeve oluşturarak izlemek saplantı bir tutkudur. Öyle ki karısı evi terk etmek üzereyken dahi, gidiş anını eliyle kadraj yaparak izlemekten kendini alıkoyamaz. Filip, kamera aracılığıyla kendi varoluşuna anlam kattığının ve sahici/ otantik varlık olma yolundadır. Eskisinden daha mutlu olmasa da, daha anlamlı ve farkındalığı yüksek bir yaşam sürdürdüğünün inancıyla davranışlarına yön verir. Irka ile yüzleştikleri bir sahnede Irka'nın ağlayarak : "Beni istedin ve elde ettin. Bir kızın olsun istedin, ben de sana verdim. Mutlu olacağını sanmıştım." sözlerine karşılık duygularını şöyle ifade eder: "Bunların hepsini istedim, evet. Ve elde ettim. Gerçekten çok mutluyum. Sonra bu film

işi çıktı. Nasıl geliştiğini biliyorsun. Sonra fark ettim ki dünyada, huzur ve sükûnetten daha da değerli şeyler varmış. Bir erkeğin, benim ihtiyacım olan huzur ve sükûnetten daha da ötesi. Bazı şeyler evinden ve ailenden daha da mühim olabiliyor.”

Kuşkusuz Filip’in böyle düşünmesi ve hareket etmesi üzerinde varoluşsal kaygı kadar, yaşadığı psikolojisinin de etkisi vardır. “Jacques Lacan’a göre “arzu” duygusu, sonuç olarak gerçekte hiçbir şeyi arzu etmemektedir Çünkü arzunun nesnesine dönüşen şey, elde edildiğinde kişi yeni arzular peşinde koşmaya başlamaktadır. Tüm arzuları yerine gelmiş bir insanın ise artık arzu edebileceği bir şey kalmamışsa yaşamdan zevk alması da güçleşmektedir.(Adanır, 2003:70) Filmde, Filip’i hayatını değiştirmeye iten bir faktör de bu aldatıcı arzulama dürtüsüdür. Esasında kızının doğumundan sonra hiçbir şey değişmemiş gibidir. Ancak Filip, Lacan’cı yaklaşıma göre, ulaşılmaz olan; fakat daima kendi içinde ulaşılma hedefini de koruması gereken “objet petit a” sını yitirmiştir. Hep özlemini çektiği eksiksiz- tam bir “aile” ye kavuşması ile birlikte, onun ulaşılmaz arzu nesnesi temel özelliği olan ulaşılmazlığını kaybetmiştir.

Filip, yetimhanede yetişmiş ve mutlu bir aile kurma yolundaki istediğine Irka ile evlenerek erişmiştir . Ardından çok sevdiği eşinden bir bebek sahibi olarak, toplum nezdinde de onaylanacak biçimde, örnek aile kurumunun bir üyesi olma başarısını da sağlamıştır. Filip’in kendisi dahi filmin başlarında karısı Irka’ ya: “Nasıl oldu da her şeye sahip olabildim? Bebek, sen, bu daire... Tüm istediklerim bunlar demiştim. Kötü bir şey istesem o da gerçekleşirdi demek ki.” sözleriyle, erişemeyeceğini düşündüğü nitelikte bir yaşama sahip olduğunun itirafında bulunur. Bu sebeple de hayattan haz almaya devam etmek için, kendisine yeni arzulamalar yaratma psikolojisindedir. İçinde kıpırdanan, onu kırbaçlayan dürtüye bir türlü engel olamaz. Filip, gerçekten de “ bu iş için doğmuşçasına” davranışlar sergilemeye başlar ve kendisini tümüyle film çekmek işine adar.

Bir imkan olarak yapabileceklerini keşfetmeden önceki ilk durağın her zaman için kaygı olduğu ise açıktır. Çünkü kaygının bir özelliği de sınırsız olanaklar dünyasından beslenmesidir. Filip’in, fabrika yönetiminin kendisinden kutlamaları çekmesini istedikleri ilk anda kaygıya düşmesi de, bu olanakların farkında olmasından

kaynaklıdır. Yine filminin amatörlerin katıldığı bir festivalde gösterilmesine, çeşitli bahaneler üretmesi ve isteksiz davranışlarda bulunması da hep bu sebeptir. Filminin ilk kez gösterileceğini duyduğu anda eliyle gözünü kapatır. Ancak bu festivalden aldığı ödül ve övgüler heyecanını ve hevesini pekiştirir. Kamerasını daha sıkı kavramaya ve bu yolla varoluşundaki amacı hissetmeye başlar. Bu his, yeni olasılıklar /imkânlar dahilinde gelişme gösterirken, 30 yaşına kadar yaşamına kattığı her değer, teker teker sarsılmaya başlar.

Filip'in amatör ruhu, o ana değin yaşamı içerisinde edindiği her ne varsa; aile, iş, statü vb. her şeyi arkasına alarak ilerleme kat eder. Amatör olarak başladığı film çekimlerini daha üst bir seviyeye taşımak adına, yeni yöntemler bulma arayışına girer. Tuvalette dahi "Kultura" gibi önemli gazeteleri okumaya başlar. Kendi sinema dilini oluşturmak için farklı çekim teknikleriyle yeni kompozisyonlar yakalayabilmek; kısa sürede sıradan gündelik hayatının temel amacı haline gelir. Bu amacı gerçekleştirmek uğruna özel yaşamındaki çeşitli anları filme alırken bir belgesel sinemacı gibi hareket eder. Olayların rutin akışına müdahaleci davranmaz.

Film çekerek, gerçeği saniyenin onda birine- yirmi dört kareye- hapsederek, hayatının anlamını yakaladığına inanan Filip'in, elinden düşürmediği kamerası giderek onun bir uzuvu haline gelir. Yeni doğan kızını ve karısını da ihmal etmeye başlar. Evde kızıyla ve eşiyle değil, kamerasıyla ya da sinema kitaplarıyla vakit geçirmeye başlar. İş yerinde de kafası hep film üretim işlerindedir, kamerasını bir an bile elinden düşürmez. Yeni kurgu teknikleri ve çekim açıları üzerine kafa yorar. Kendi imkanlarını sinema yapabilmek için seferber etmekten de geri durmaz. Bu özgür edimini gerçekleştirmek için harcadığı her çaba kadar da kaygı içerisine gömülür. Filip, özgür iradesini çarçabuk haz ve isteklerinin hizmetine adarken, sinema vasıtasıyla etrafında olup bitenleri de yeniden keşfetmek olanağına erişir.

Amatör bir sinemacı da olsa, fabrika yönetiminin lehine olmayan bir kare çektiği zaman müdürler tarafından sansüre uğrar. Oysa Filip filmlerinde, bir belgesel sinemacı gibi, hayatın gerçeklerini yakalamak noktasında daha dürüst davranmak ve olanı olduğu haliyle göstermek niyetindedir. Fakat rapor vermekle yükümlü olduğu bir mecra vardır ve bu mecranın sorumluları fabrikadaki işleyişi ve işçileri çekmesinden yana

ciddi şekilde rahatsızdırlar. Bu sebeple, çekilmeden önce filmlerin senaryolarının fabrika yönetiminin denetiminden geçirilmesi konusunda baskı oluşturlar. Film kulübünün de yönetim kadrosu tarafından kontrol altında tutulması ve alınacak kararlar üzerinde oluşan çeşitli yaptırımlardan yana tedirgindir. Yine de yönetiminin bu tavrı Filip'in film çekme gayretini daha da perçinlemeye yarar.

Oysa Filip'in filmlerinde yakalamayı hedeflediği temel amacı “gerçeği olduğu gibi göstermek” tir. Fabrikanın isteklerini değil, kendi gördüğü gerçekleri kayda alarak, insanlara sunmak ister. Filip'in bu isteği, Ahlaki Kaygı Sineması mensubu yönetmenlerin sanat alanında benimsedikleri ilkeyle benzer niteliktedir. *Amatör* filminde sinemada gerçekliği yakalama, doğruyu yansıtmak ilkesi, diyaloglar eşliğinde de vurgulanır. Özellikle söyleşi esnasında yönetmen Zanussi' ye, seyircilerden biri “Bir yönetmen açısından doğruyu aksettirmiş olması yeterli bir öge midir? Yoksa doğruyu kanıtlaması mı gerekir? sorusunu yönetir. Burada Zanussi'nin verdiği cevap ise: “Gerekir tabii. İşte burada sonsuz ikilemimiz yatıyor. Nasıl sınanacağını belirtmeden, söylediklerimize tarafsızca bakıldığında doğru veya bilgece olduğunu nasıl kanıtladık merak ediyorum. Hepimiz, filmlerimizin birilerine yardımcı olmasını toplumu değiştirmesini umuyoruz. Ama gerçeklerle yüzleşelim. Bizler, dünyayı değiştirmeye muktedir ruhların simyacısı durumunda değiliz. Kıstaslarımız görecelidir. Katı ve kararlı kurallar yoktur. Bilemeyiz. Ve bu belirsizlik bizlere güç verir. Düşüncelerimizi başka şekillerde, etkin ve daha kesin olarak tekrar tekrar belirtmemizde bu güç bizlere yardımcı olur.” şeklindedir .

Zanussi'nin bu cevabı Ahlaki Kaygı Sineması yöneliminin esas aldığı pek çok bağlamla ilintili olup, Filip üzerinde de güçlü bir etki yaratır. Söyleşi sonrası Filip, Zanussi'ye: “ Söyledikleriniz doğru mu? der ve onu kendi amatör film kulüplerine davet eder. Bu sahnenin hemen ardından Filip'in, Film ve Politika dergilerini alması da tesadüf sonucu değildir. Filip, sinema aracılığıyla dünyasını daha da genişlemeye istahlanmıştı. Ayrıca filmde, gerçekte de bir yönetmen olan Zanussi'nin ağzından çıkan bu sözler, komünist dönem Polonya'sında sinemada gerçek olanı perdeye aktarmanın ne derece büyük bir problem olduğu konusunda verilen küçük ipuçlarından biridir. Dönem içerisindeki baskıya ilişkin verilen bu ipuçlarından bir diğeri de sansür konusundadır. Film kulübünün etkinlik davetine katılan profesyonel yönetmen Zanussi ile, amatör

yönetmen Filip'in sansürle olan ilişkileri benzer niteliktedir. Filip'e film çekimlerinde destek olan, bir nevi asistanlık yapan arkadaşı Witek, yönetmen Zanussi'ye, senaryolarının denetleniyor olması konusunda şikâyetlerinden bahsettiğinde; Zanussi bu şikâyetleri tebessümle dinler : “Birileri senaryoyu beğenmeli. Benimkiler de kontrolden geçiyor.” der.

Ahlaki Kaygı Sineması girişiminin önemli yönetmenlerinden biri olan Zanussi'nin bu alaycı cevabı, dönem içerisinde sinemada yoğun şekilde uygulanan sansürcülere ve onların yaptırımlarında yılmış yönetmenlerin durumlarına ince bir göndermedir. Filminde senaryolarının bir “üst kurulun” onayına sunulması yoluyla, sinemada sansür mekanizmasının işlerliği ile tanışan Filip'in düştüğü bu ikilem üzerinden, aslında Polonyalı sinemacıların durumu resmedilir.

Sovyetlerin etkisi altındaki Polonya'da, sinemacıların sürekli sosyalist gerçeklik ve parti propagandası yapan filmler üretmek konusunda gördükleri baskıyı, Filip'te- birçok açıdan komünist yönetimdekileri temsil eder biçimde çizilmiş- fabrika yöneticileri tarafından görür. Filip fabrika için çekilmiş iki filmin ardından, bir de kendileri için film çekeceklerini dile getirdiğinde, yönetici tam anlayamadığını söyler ve fabrika hakkında olmayacağını, “hayatla” ilgili olacağı cevabını duyduğunda ise; senaryoları önceden görmek ve denetimden geçirmek istediklerinden bahseder.

Filip'te - Ahlaki Kaygı Sineması ekolüne bağlı tüm yönetmenler gibi – fabrikanın (Komünist partinin) gerçeklerini değil, hayatın gerçeklerini filme alma doğrultusunda bir sinema anlayışı geliştirmeyi kendisine prensip edinir . Fakat, nasıl ki Ahlaki Kaygı Sineması yönetmenleri, komünist yönetimin filmlerine uyguladıkları katı sansürden kurtulmak için çeşitli yollara başvurdularsa; Filip'te fabrikadaki yönetimin sansür uygulamaları karşısında kendince yöntemler geliştirmeye, müdürlerin dikkatinden kaçacak sahnelere yer vermeye özen gösterir.

Filip sinema dünyasına; kitaplar, festivaller, gösterimler ve söyleşilerle daha çok dahil olmaya başladıkça, etrafını yepyeni bir gözle izlemeye ve kadrajına takılan gerçekleri de daha yakından yorumlama imkanı edinir. Kendisine yöneltilen olumlu geri bildirimlerle de heyecanı giderek katlanır. Önce annesini kaybetmenin derin üzüntüsü yaşayan Piotrek, Filip'in annesini çektiği görüntüleri izledikten sonra: “Yaptığın işe

hayranım. Birisi ölüyor, fakat burada yaşamaya devam ediyor.” sözleriyle şükranlarını belirtir. Daha sonra 30 yıldır fabrikada çalışan kötürüm bir cücenin, kendi biyografik kısa filmini televizyon ekranında izledikten sonra “Ne güzel iş çıkarmışsın, Filip. Gerçekten çok güzel! Dışarı çıkmak gerektiğini hissettim.” sözlerini ıtır. İlk belgesel filmiyle aldığı ödöl ve yakın çevresi tarafından gelen övgü dolu yorumlar, hevesli bir amatör için fazlasıyla büyüleyicidir. Tüm bunlar Filip’in “insanlar ve duyguları hakkında” film çekmesi için bir nevi pekiştireç vazifesi üstlenir.

Ancak bir yandan çektiği filmlerle insanların hayatında güzel dokunuşlarda bulunurken, öte yandan çevresindekiler için önüne geçemediği bir takım zararlara da sebep olur. Kendisine yapılan tüm ikazlara rağmen, televizyon yapımcısı Jurga’ ya kötürüm olan fabrika işçisinin biyografı filmini satması ve bu filmin televizyonda yayınlanması üzerine Filip, telafisi mümkün olmayan kötü sonuçlarla karşılaşır. Bununla birlikte olumlu sonuçlar alarak ilerlediği film yapım sektöründe, kendi hayatında olduğu kadar başka insanların hayatlarında da, bilmeyerek ciddi tahribatlara yol açtığının ayırımına varır. Fabrikanın kültürel aktivitelerinden sorumlu idare heyeti Osuch, yazman ve mimarlık görevinden atılır. Filip bu filmi çekmesindeki amacı : “Hata değildi efendim. Gerçek olduğu için bu filmi çektim” şeklinde özetlese de, fabrika müdürünü kararından döndüremez.

Amatör filminde “gerçekler” fabrika yönetiminin lehine olmadığı için, idari makamlar tarafından cezalandırılmıştır. Bu doğrultuda Ahlaki Kaygı Sineması dönemi içerisinde çekilen film, amatör bir sinemacının sektörde var olabilmesinin ironik taraflarına yer vererek, dönem içerisinde özellikle güçsüz insanlar üzerinde işleyen keyfi bürokratik yaptırımlara alegorik bir dille değinir. Filip, film yapım işinin kişiye belli sorumluluklar yüklediğini anladığı an, hatalı bulduğu noktaları onarmaya çalışsa da, artık geri dönüşü yoktur. Olayların hemen ardından fabrika müdürü ile kırlarda yaptıkları gezintide uzaktan atları izler.

Kieslowski filmlerinde sık rastlanan bu at metaforu, film içerisinde -her zaman olduğu gibi- özlemi çekilen özgürlük duygusuna ilişkin bir göndermedir yine. Filmde çok uzakta bulunan bu atların her ikisi de ayrı ayrı yönlere gitmektedirler ve her ikisi de kendi iradesi dışında insanların yönlendirmesi altındadır. Bu sahnenin hemen ardından

Filip, patronunun hayat üzerine konuşmasına “Anlıyorum, gerçek yüzünü sadece tabiat gösterir” cevabını verir. Filip aslında iki tarafın da, fabrika yöneticileri ve televizyon yapımcıları (komünister ve muhalifler), birbirinden farkı olmadığını, çıkarlarına göre değişkenlik gösteren birden fazla yüze sahip olduklarının ayırımına yine bu sahnede varır. Bu farkına varma sahnesi, farikadan kovulmasına sebep olduğu, film kulübünün direktörü Osuch’un, Filip’e söylediği şu sözlerle pekişir: “Eğer kendini haklı görüyorsan, gerisi hiç mühim değildir. Kimlere yardım ettiğini asla bilemezsin. Ve kimin aleyhinde çalıştığını. ...Şu an içinde olduğun durum gibi. Birine yardım ederken, diğerine zarar veriyorsun. Pozitif bir şeyler seni uyandırdı. Buna sıkıca sarıl.”

Bu iki konuşmanın ardından Osuch’un ikaz ettiği konulardaki haklılığının farkına varan Filip, fabrikadaki müdürünün: “Ağzını açmadan önce verebileceğin zararların hesabını yapmalısın” tavsiyesine de uygun olacak biçimde, çektiği son filmi bazı kişilerin zararına olabileceği düşüncesi ile yok eder. Kendi ürettiği filmlerin başkalarının hayatlarında da kötü sonuçlar doğurabileceğinin ayırımına varana dek yaşamındaki sert gerçekleri bir kurgu izlercesine seyreden Filip, filmin sonunda amatör bir sinemacı olarak tuzağa düştüğünü fark eder. Kendi çektiği filmi yakmasından sonra film kulübündeki sağ kolu, bir nevi asistanı olan Witek’in, “Mahvettin! Seni beyinsiz ahmak! ” sözleriyle sarsılır. Oysa Filip’in bu otosansürü, “ahmaklığından” değil, ahlaki kaygılarından ve çevresindeki insanlara karşı üstlendiği sorumluluk bilincinden ileri gelir.

Yönetmen Kieslowski, Filip’in bu çabasını “Sorumluluklarından kurtulmak için çaresizce bir çabaydı” (I’m so so/ Keyfim Şöyle Böyle-Kieslowski, 1996) şeklinde yorumlasa da, sorumlulukların farkına varmasıyla beraber, düştüğü hatalar konusunda derinleşen Filip; sınırsız özgürlüklerinin keşfederek, sürekli bir olma dürtüsü ile eylemlerine yön verirken, aynı zamanda kendisi ve başkaları için iyinin ve kötünün yaratıcısı misyonu da üstlenmiş olduğunu anlamıştır.

Bu sebeple Filip Mosz, filmin sonunda; yeni, 16 mm’lik Krasnogorsk 3 model kamerasının lensini bu defa kendine çevirir. Bir yıl geriye giderek başından geçenleri anlatmaya ve kendi otobiyografik belgeselini çekmeye başlar. Kamera objektifinde yansımaları gören Filip için bir nevi hesaplaşma niteliğindedir bu. Kendisine çevirdiği

lens, kendiyle olan yüzleşmesinde, bir ayna görevi görür. “Amatör bir sinemacının karşılaştığı toplumsal baskıları alaycı bir dille gündeme getiren film, sinemanın ne olması gerektiği ve oto sansür konusunda bir manifesto niteliği taşır” (Teksoy,2005: 449).

Filmin sonu; Filip’in, Sartre’ın eylemleri ve sorumlulukları ön planda tutan, bulantı/ iç daralma/ kaygı analizlerine uygun davranışlar sergilemesi ile de uyum sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Nitekim filmin son sahnelerine doğru, Filip’ in bulantısının/ kaygısının arttıkça, varoluşunun daha da keskinleşip, sivrileştiği gözlemlenir. Filip, kendi arzuları için yalansız, dosdoğru bir yaşam kurmak isterken, yanlış düşmekten kendini kurtaramamıştır. Ailesini kaybetmiş, iş yerinde sağlamış olduğu güven sarsılmış, birçok insanın hayatında istemeden kötü olaylara sebep olmuştur. Çünkü kusur - günah varoluş tabiatının bir parçasıdır. Filip, hataya düşmekten- günahtan- asla kaçamayacağı gerçeğini de bu sayede kavramıştır.

Esasında Filip’in kaygısı, onun sahici/ otantik varlık olma yolundaki atılımlarının sonuç verdiğinin ispatı niteliğindedir. Çünkü varoluşçu düşüncede mühim olan, varlığın eylemlerinin iyi ya da kötü sonuçlanması değil, bu özgür eylemlerin neticesi olarak gelişen sorumluluk duygusunun kaygıyı barındırıp, barındırmadığı konusudur. Filip, tıpkı bir “dasein” gibi, verili kazanımlar ya da bir şekilde elde edilmiş statüler dünyasının öznesi iken; seçme özgürlüğünü kullanarak hayatına yeniden yön vermiş, varoluşunu kavrama yoluna gitmiştir. Filip’in filmin son sahnesinde objektifi kendisine doğrultarak, hayatını gözden geçirmesi de- mutsuz da olsa- sahici bir varlık olarak kendi varoluşunu sorgulamaya tekrardan başladığının göstergesidir.

Sonuç olarak; film boyunca Filip, verili kimliklerinin ötesine geçerek -fabrika için satın alma sorumlusu/ iyi bir eş ve baba- bambaşka bir alanda, kendi varoluşu için bir kazanç yaratabilmenin heyecanı ve kaygısıyla hareket etmiş, sonunda- düşündüğü gibi olmasa da- bunu başarmıştır. Eyleme yöneltme gücünü elinde tutan kaygı, her zaman varlığın içinde bir geçiş bir dönüşüm noktasıdır. Sözgelimi film içerisine Filip’in çabası, bir olanaklar varlığı olarak her an verili olanın dışına çıkarak, varlığını ispatlama kaygısından da ileri gelmektedir. *Amatör* filminde Filip karakterinin gerçek bir film

yönetmen olma yolunda sarf ettiği tüm çaba, aslında onun kendisini kurma ve varoluşunu yeniden keşfetme serüvenidir.

3.2 Kör Talih

3.2.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Przypadek

Uluslar arası, İngilizce Adı: Blind Chance

Yönetmen : Krzysztof Kieslowski

Senaryo : Krzysztof Kieslowski

Görüntü Yönetmeni: Krzysztof Pakulski

Oyuncular: Boguslaw Linda (Witek Dlugosz), Tadeusz Lomnicki (1. Werner), Boguslawa Pawelec (Czuszka), Marzena Trybala (2.Werka), Jacek Borkowski (2. Marek), Jacek Sas-Uhrynowski (2. Daniel)

Tür: Dram

Müzik: Wojciech Kilar

Yapım Şirketi: Film Polski

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya- 1981-1987

3.2.2 Kör Talih Filminin Öyküsü

27 Haziran 1956 Poznan doğumlu Witek Dlugosz, annesini doğum esnasında kaybeder. Üç bölümden oluşan filmin birinci bölümünde, tıp fakültesi dördüncü sınıf öğrencisi olan Witek'in babası da aniden ölür. Witek, fakülte dekanına işe ve düşünmek için zamana ihtiyacı olduğunu söyleyerek okulundan izinli olarak alır. Filmin bundan sonraki kısmını, istasyonda Witek'in Varşova'ya giden treni yakalaması ve kaçırması üzerinden şekil alan üç farklı hikâye oluşturur.

İlk hikâyede Witek treni kıl payı yakalar ve trende eski bir komünist olan Werner ile tanışır. Varşova’da onun yanına yerleşir. Werner aracılığıyla partinin bir üyesi olur, bir rastlantı sonucu, parkta ilk aşkı olan Czuszka’yı görür ve onunla yeniden bir ilişki içerisine girer. Witek, komünist yönetime karşı yükselen Dayanışma Hareketinin içerisinde faaliyet gösteren kız arkadaşından edindiği bazı bilgileri, partiden birine söz etmiş olduğu için kız arkadaşı tutuklanır. Bilgisi dışında ihbar ettikleri için partidekiler, Warner ve Czuszka ile arası açılır. Paris’e gitmek üzere havaalanında beklerken, çıkan eylemlerde destek güç oluşturmaları konusunda gelen yeni bir direktifle, Paris’e gidemeyecekleri kesinleşir. Bu ilk bölüm, Witek’in kendisine emanet edilen kristal vazoyu yere fırlatması isyanı ile sonlanır.

İkinci bölümün hikâyesinin başında Witek, treni son anda kaçırmış ve istasyon güvenlik görevlisi ile bir arbede yaşar. Bu talihsiz olayın ardından kendini mahkeme salonunda bulur ve 30 gün boyunca kamu yararına çalışma görevi ile cezalandırılır. Witek ceza görevini yerine getirdiği esnada Marek adında biriyle tanışır ve bu defa da muhaliflerin örgütüne katılır. Vaftiz olur ve inançlı birine dönüşür. Basım işlerini yürütüldüğü mekanın basılması ve örgütten arkadaşlarının yakalanması üzerine Witek’in örgütü ele vermiş olduğu düşünülür. Oysa örgütü ihbar eden Witek değildir, fakat bunu ispatlayamaz ve Paris’e gitmekten vazgeçer.

Kör Talih filminin, üçüncü ve son bölümünde ise Witek yine treni kaçırmış. Fakat bu defa fakülteden kız arkadaşı ile karşılaşır ve ilişkilerine devam edip evlenirler. Mezuniyetten hemen sonra da akademisyen olarak göreve başlar. Bu esnada kendisine partiden üst düzey bir teklif gelse de teklifi reddeder. Üçüncü hikâyede Witek iktidar ve muhalif kanattan uzak, apolitik bir yaşam sürdürür. Bu yaşamı sekteye uğratan gelişme ise, dekan hocasının Witek’ten kendi yerine Libya’daki bir görevini üstlenmesi isteği olur. Film, Witek’in Libya’ya Paris aktarmalı olarak gidecekken, havadaki uçağın patlaması ile sonlanır.

3.2.3 Kör Talih (Blind Chance) Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Kieslowski Sineması içerisinde, savaş sonrası komünist yönetimin Polonya’da kurduğu yapılanmaların doğrudan ve dolaylı eleştirilerine/ dönem içerisinde yaşanmakta

olunan gündelik hayatın gerçeklerine rastlama imkânı yakaladığımız bir başka film de *Kör Talih* filmidir. Kör Talih filmi, içinde barındırdığı siyasi ve gündelik hayata dair pek çok detay nedeniyle, politik film bağlamında dahi kolaylıkla değerlendirilebilir. 1980’li yıllar Polonya Halk Cumhuriyeti içerisinde yaşanan sosyo-kültürel atmosferi, farklı kesimler açısından aynı mesafeli tavırla yansıtması ve parçalı hikâye anlatım metoduyla eriştiği anlatım zenginliği bakımından, film önemli yapımlar arasında çoktan sağlam bir yer edinmiştir. Aynı zamanda *Kör Talih* filmi, komünist parti ve muhalifler arasında sıkışıp kalan Leh halkının karanlık cenderesini göstermesi bakımından da dikkat çekici bir yapımdır.

Tıp fakültesi 4. Sınıf öğrencisi Witek’in, babasının ölümünün ardından, Lodz istasyonundan hareket eden Varşova trenini yakalaması ya da kaırması üzerinden şekil alan, üç farklı hayatı işlenir filmde. Aslında film, iki olasılık üzerinden- treni yakalama, kaırma- üç farklı biçimde şekillenen Witek’in hayat hikâyesinden öte, Polonya’daki tüm bireylerin iç karmaşasına ve onların Polonya’nın kaderi dahilinde biçimlenen kişisel yazgılarına dairdir. Yani *Kör Talih* filmi bir yönüyle de, Witek karakteri üzerinden, tarafında ya da karşısında durduğu düşüncenin, kurumun arka bahçesinde yaşananları gören; fakat hiçbir şey yapamayan, olacakların önüne geçemeyen Polonyalı bireylerin kamusal alandaki sıkıntılarını anlatmaktadır.

Üç bölümden oluşan filmin her bölümünde, Witek koşarak girdiği istasyon koridorunda bir kadınla çarpışır, geriye doğru bakıp özür diler ve bu çarpışma esnasında yere bir bozuk para düşer. Paranın yerde yuvarlanarak yol almasını sarhoş bir adam üzerine basarak durdurur, sonra da bu paraya gidip bira alır. Witek’ in hayatını belirleyen treni yakalaması ve kaırması durumu üzerinde; kadına çarpması, düşen paranın yerde yuvarlanması ve daha sonra sarhoşun bulduğu bu parayla aldığı birayı içerken Witek’le ikinci bir çarpışma anının yaşanıp yaşanmayacağı hususu etkin rol oynar. Bu küçük detaylar, film evreninde dev kırılma anlarına dönüşür.

İlk bölümde Witek sarhoş adamla çarpışmadan, hız kaybı yaşamadan, yeni hareket etmiş trene doğru koşar ve treni yakalamayı başarır. Witek soluklanırken yanına yaklaşan komünist partinin eski bir üyesi olan Werner “kaırmadığın için şanslısın” der. Oysa filmin genel seyri boyunca Witek için şansın treni yakalaması mı

yoksa kaçırmaması mı olduğu asla kestirilemez. İlk bölümde Werner ile ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte, Witek kendisini komünist parti örgütlenmesi içerisinde bulur. Bu bölümde trene yetişmesi ve ardından Werner ile tanışması hayatının önemli ölçüde değişmesine sebep olur. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise Witek treni kaçırmaz, dolayısıyla Werner ile hiç tanışma olanağı yakalayamaz. Devamında partiye üye olmaz ve parti içerisinde karşılaştığı güç durumları yaşamak durumunda kalmaz.

İkinci bölümde Witek sarhoş adamla çarpışır. Adam bu çarpışmayla elindeki bira bardağını düşürürken, Witek' te treni yakalayamaz. İstasyon görevlisi ve polislerle girdiği arbede sonucu mahkemeden kamu görevi cezası alması ve kamu görevi esnasında muhalif bir öğrenci olan Marek ile tanışmasıyla da, Witek bu defa hükümet karşıtı örgütsel yapılanmanın içine girer. Filmin ikinci bölümünde Witek'in karşılaştığı Havacılık Üniversitesinden Marek'in, aslında Dekan hocasının oğlu olduğu detayına üçüncü bölümde yer verilir. Witek ikinci bölümde Marek ile yakın dostluk kurup, onun sayesinde örgütün içine girerken; üçüncü bölümde Marek ile doğrudan tanışmadığı gibi, Marek'in okuldan atılmaması için başlatılan bir kampanyaya imza dahi atmaz.

İlk bölümdeki Witek'in kız arkadaşı olan Czuska gibi, ikinci bölümde de Marek karakteri, filmde komünist yönetimin yaptırımlarına karşısında örgütlenen işçi ve öğrencilerin tarafını temsil etmektedir. Bu iki karakter üzerinden dönem içerisinde Polonya'da çeşitli grupları bünyesinde barındırması bakımından oldukça heterojen bir yapılanmaya sahip olan Dayanışma Sendikası'nın bir takım faaliyetleri filmde konu edinilir. Partinin kötü yaptırımlarına karşı, birleşmiş olan farklı düşünce ve inanç geleneğinden gelen Dayanışma mensubu insanlar *Kör Talih* filminde de, gerçeğe uygun biçimde farklılıklarıyla dikkatleri çeker.

Filmde Czuska, Witek' i örgütün içine çeken öğrenci grupları arasında aktivist olan Malek ve onun dekan babası gibi; tekerlekli sandalyede din görevlisi olarak çalışmaya devam eden rahipte Dayanışma Hareketinin bir aktif bir üyesidir. Film her kesimden insanı ulusal- dini değerleri korumak ve komünist yöneticilerin anti-demokratik tavırlarına karşı direniş göstermek amacıyla aynı çatı etrafında birleşen Dayanışmanın yapılanmasına dair gündelik hayatın gerçeklerinden yola çıkarak ilerler.

Özellikle 1980’li yıllarda faaliyetlerini artıran hareketin kullandığı kanallara, dönemin tüm baskı mekanizmalarına rağmen, film içerisinde yer verilir. Diyaloglarda el ilanlarının, basılan yasaklı kitapların, hükümet karşıtı bildirilerin sık sık bahsi geçer.

Sözelimi, film içerisinde Dayanışma’ ya dair- belki de- en bariz gösterim; Marek’in rahipten Polonya’lı ünlü iktisatçı Tadeuzs Kowalik*’sin “Sosyal Sistem” ini getirtmesini istemesidir. Kowalik’in Dayanışma Hareketinin kanaat önderlerinden bir akademisyen kimliğinin bulunmasının yanında, aynı zamanda 1980’lerde Polonya’da demokratik sol program aracılığıyla geliştirilen sistem reformunun güçlü destekçisi olma kimliği de mevcuttur. Dolayısıyla Dayanışma Hareketi içerisinde bu derece önemli bir kimse olan Kowalik isminin bir filmde geçmesi dahi, dönem içerisinde o filmin sansürlenmesi için yeterli bir sebeptir. Ancak Kieslowski *Kör Talih* filminde yalnızca bununla sınırlı kalmamış, aleni biçimde muhalefet kanatın isteklerine ve direnişine dair detayları da, yaşanmakta olduğu gibi filme aktarmaktan çekinmemiştir.

Filmde öğrenci olan Marek ‘in rahipten “Sosyal Sistem” i isterken: “serbest meslek sahipleri için” vurgusunu yapması da; özellikle işçilerin bilinçlenmesi adına Dayanışma Hareketinin tekrar başlattığı Uçan Üniversitesi* ve yeraltı örgütlenmelerini akıllara getirir. Yine ilk bölümde Witek ve Czuska’ nın birlikte bir tersaneye gitmeleri ve ardından Witek’in “Kitapları mı dağıtıyorlar?” sorusuna Czuska’nın “Hayır, onları başka bir yere taşıdık. Dağıtımı halktan gönüllüler yapıyor.” cevabı örgütlenmenin dönem içerisinde halk desteğini alarak geliştiğine dair bilgi veren bir diyalogdur.

Bu işleyişe dair bilgi veren diyalogun özellikle tersanede geçiyor olması da, aynı dönem içerisinde Gdańsk kentinde, işçi direnişinin merkezi haline gelen —Lenin

* Tadeuzs Kowalik: Yaşamı boyunca üç ayrı iktisadi ve siyasal sistem gördü. Oskar Lange’nin danışmanlığıyla özellikle “komünist olmayan” sosyalist ekonomiler alanına yöneldi. Polonya Birleşik İşçi Partisi’ne katıldı; ancak 1968’de partideki muhalif aydınların temizlenmesi operasyonunda partiden ihraç edildi. 1968’den itibaren Polonya’da yükselen muhalif hareketin bir parçası oldu. Gdansk tersanesindeki grevçilerin taleplerini destekleyen aydınlar grubuna katıldı ve işletmeler arası grev komitesinde uzmanlık görevini yürüttü. 1980’li yıllarda yurtdışında (Abd, Kanada, İngiltere) dersler vermesinin yanında Uçan üniversitede de dersler vermiştir. 1992’ye kadar Dayanışma’da danışman ve program meclislerinin üyesi olarak çalıştı. Başından itibaren Polonya’da kapitalist sisteme hızlı bir sıçrayışı hedefleyen şok terapisi paketini getiren “Balcerowicz Planı”na karşı çıktı. Bugünkü kuşağa esin kaynağı olması gereken bir külliyyatı, örnek yaşamı ve sol geleneği ardında bırakarak 2012 yılında hayatını kaybetti. Detaylı bilgi için bkz: http://notabene.com.tr/yazarlar/75_tadeuzs-kowalik

Tersanelerinde başlayan grevlere ilişkin bir başka vurgudur. 17000 işçinin katılımı ile liderliğini Dayanışma Hareketi'nin de öncü ismi olan Lech Wałęsa'nın üstlendiği tersane grevleri, 31 Ağustos 1980'de hükümetin işçilere bağımsız/ özgür sendika kurma hakkını tanınması ile sonuçlanmıştır.* *Kör Talih* filminin çekildiği döneme çok yakın bir tarihte gerçekleşen bu çapta bir olayın, film içerisinde çeşitli göstergelerle yer bulmuş olması, filmin sansürlenmesine- gösterimlerinin engellenmesine sebep olan bir başka bahanedir.

Filmde Witek ve Czuszka arasında geçen bu diyalog sahnesinin devamında; Witek partiden bir “yoldaşına” rastlar ve ona : “ Kayıklarını burada muhafaza etmek zorunda olman komik. İlegal malzemeleri stokluyorlar” der. Komünist partinin üst düzey bir üyesi ile Witek arasında gelişen bu diyalogun ardından da Czuszka tutuklanır. Witek, farkında olmadan muhbirlik yapmış, partiye istihbarat sağlamış olduğunu fark eder, yönetimdekiler ve Werner ile tartışarak onların safından ayrılır. Czuszka'nın tutuklanmadan hemen önce: “Lodz'da kitapları buldular. İki gönüllü tutuklandı, basımevi kapatıldı.” şeklinde detayları Witek'e anlatması da, dönem içerisinde basın-yayın organları ve kitaplar üzerindeki yoğun sansür engeline ilişkin filmde geçen bir başka bilgidir yine.

Witek'in suya sabuna dokunmadan, apolitik bir duruş sergileyerek, kendisini insanlığa hizmete, bilimsani ve aile babası olmaya adanmış son bölüm, diğer bölümlere göre daha net ve “acımasız” olarak tasarlanmıştır. Kuşkusuz tercih edilen bu son, Polonya'da dönem içerisinde sistemin dışında, tarafsız kalmanın bireyler için bertaraf olmaya eş değer olduğuna dair üstü kapalı bir söylemdir. İlk iki bölüm içerisinde Paris'e gitmek isteyen, fakat ani bir gelişme ile son anda gidemeyen Witek, son bölümde planı dışında Paris'e gitmek zorunda kalır. Bir dizi rastlantının beraberinde getirdiği bu zorunluluk, uçağın havada patlaması sonucu Witek' in ölümüne sebep olur. Kieslowski, Witek' i bekleyen bu üç son arasından, kendisi için en anlamlı olanın “uçağın patladığı sahne” olduğunu itirafında bulunur (Kieslowski,2010:93). Özellikle yaşamının son dönemlerinde, Polonya'daki siyasilerden ve onlar tarafından kirletildiğine inandığı

* Bu hareket tarihe, daha önce örneği görülmemiş, sosyalist bir devlete karşı yapılan işçi sınıfı devrimi olarak geçmiştir ve diğer Sovyet Bloğu ülkelerinin halklarına da örnek teşkil etmiştir Detaylı bilgi için bkz. (Kocabaylıoğlu, 2010: 25)

siyasetten daima nefretle söz eden yönetmenin bu açıklaması üzerinde; şüphesiz Witek için en doğru yol olarak ölümü görmesinin de etkisi vardır.

Filmde anlatılan üç hikâyede de Witek'i bambaşka bir hayat serüveni, farklı gelecekler ve yazgı tayinleri bekler. Heidegger' in bahsettiği gibi, olasılıklar silsilesi içerisinde hayatta bir şekilde var olabilme yolunda çeşitli adımlar atar. İstasyonda yaşanan kırılma anıyla birlikte Witek' in hayat çizgisi gibi kendisi ve düşünceleri de değişir. Yani bölümler içerisinde tanıştığı, ahbaplık ettiği, gönül birliğine vardığı kişilerin/ kurumların değişmesi ile Witek'in varlığı da değişim gösterir. Çünkü başkaları ile birlikte var olan, varlığını dönüştüren Witek'in dünyası- dasein'ın dünyası gibi- birlikte dünyadır. Varlığın kamusal alan içerisinde varlığa gelmesi durumundan ötürü, Witek her bölümde bambaşka bir varlık olarak çizilir. Örneğin Witek, ikinci bölümde Tanrı'nın varlığına inanan, Katolik inanç ritüellerini yerine getiren biriyken, son bölümdeki hikâyede Tanrı'ya inanmadığını açıkça beyan eder.

Filmde Witek, üç hikâyede de bir otorite figürü olarak Tanrı'nın varlığını kabulünden ya da reddedilişinden kaynaklı, davranış biçimleri geliştirir. Son bölümde Tanrı'ya inanamayan Witek'in karar verme aşamasında, hiç kimsenin etkili bir rol üstlenmemesi de onun özgür seçimlerine ilişkin bir vurgudur. Bu bakımdan bölümde yaşanan her şey inançsız olan Witek'in, özgür iradesi ile gelişir ve bu sebeple onun sorumlulukları da ön planda tutulur. Çünkü Tanrı yoksa ya da varlık tarafından reddedilmişse her şey özgür iradenin eline verilmiştir ve onun sorumluluğu altında şekillenmiştir. Daha önceden onun için tasarlanmış bir yazgıyı takip etmediği için, kendini, arzu ve istekleri dâhilinde yön verdiği seçimler vasıtasıyla kurar. Son bölümde takip ettiğimiz Witek karakteri de, bir rastlantı eseri düştüğü bu dünyadaki görevinin ve üstlenmesi gereken rolünün ne olduğu konusunda bu sebeple kendi içine dönüktür.

Keza inanç durumu ve düzeyi gibi, Witek'in düşünceleri içerisinde de kökten bir değişim gözlemlenir bölümler arasında. Treni yakalayarak Werner ile tanışır ve komünist parti üyesi olur, treni kaçır istasyon görevlisi ile kavgaya tutuşur, kamu görevi cezası alır ve Malek ile tanışarak, Dayanışma'nın içine girer. Witek ilk iki bölümde varlığını yaşadığı bir dizi rastlantı sonucu olarak tasarlar. Onun Tanrı inancı ve politik

kararları üzerinde etkili olan bir takım rastlantılar, son bölümde gerçekleşmez ve Witek bölümün sonuna dek inançsız ve apolitik bir duruş sergiler.

Bu bağlamda olasılıklar silsilesi içerisinde, bir olasılığın devreye girip, diğer olasılığın devre dışı kalması; film evreninde Witek'i oluşturan ve dönüşümüne sebep olan temel dinamik yapı olarak dikkat çeker. Her bölüm içerisinde farklı, bambaşka bir varlık olarak çizilen Witek'in taşıdığı kaygılar da bölümler dahilinde değişim gösterir. Varoluşçu düşünce içerisinde sık sık altı çizilen, insanın tasarlandıktan sonra değil gerçek anlamda var olduktan sonra özünü oluşturacağı kaidesi filmin ana hattını oluşturur. Her bölümde Witek'in özü başkaları ile varlığa gelmesi ile oluşur ya da oluşmaya başlar. Witek'in kendini kurmasına, başkaları ile birlikte var olduğu dünyasında oluşan bir takım rastlantılar ve o rastlantılar ile birlikte gelen zorunluluklar öncülük etse de bu onun sorumluluk taşımayacağı anlamına gelmez. Çünkü "Kieslowski evreninde şans ve zorunluluk arasında yaşanan o ikircikli gerilimdir: seçim radikal bir şekilde olumsal olsa da, belirlenimcilik *Kör Talih*'in üç gerçekliğinin her biri içinde tamdır" (Zizek, 2014: 82).

İlk bölümde sevgilisi Czuska onun yüzünden tutuklanır. Witek durumun farkına vardığı an Werner'e ve partideki arkadaşlarına tüm nefretini kusar, ancak asıl kızgınlığı, gerçekleri daha önce göremediği için, kendisine yöneliktir. Bu bölümün bir öfke patlaması ile son buluyor olması da, Witek'in seçimleri dâhilinde gelişen eylemlerinden sorumluluk duymasından ileri gelir. Varoluşunu gerçekleştirme kaygısıyla, kendisini yeniden tasarlamaya- hatalarını düzeltmeye çalışan Witek'in çabalarının kısır bir döngüye girmesi, filmde merdiven basamaklarını tek tek inip, olduğu yerde geri-ileri hareket eden telli bir ray imgesi ile aktarılır.

Ayrıca ilk bölümde Witek, sevgilisi Czuska'ya, filmin açılışında görüp, hikâye içerisindeki anlamını belirleyemediğimiz, bir andan bahseder: kendi doğum anından. Bu anı hatırlamasının hiçbir olanağının olmadığını bilmesine rağmen sanki anımsadığını dile getirir. Witek, annesini ve ikiz kardeşini kaybettiği doğum anında, şans eseri hayata tutunmuştur, ancak tükenmeyecek bir kaygıyla. Nitekim neofreudyen kuramcılardan Rank, kaygının kökenini "doğum travması" olarak belirlerken, insan için kaygının ana rahmindeki güvenli ortamdan ayrılma kaygısı ile sürekli hale dönüştüğü

tespitinde de bulunur. “ O’na göre insanın bağımsızlık yönünde attığı adımlar güvenceden uzaklaşmanın tehdit edici olmasından dolayı bir anlamda "yaşam korkusu" na yol açar”(Dağ,1999:183). Buna paralel olarak, filmde de Witek’in hayatını öyle ya da böyle değiştiren unsur babasının ölümüdür. Bu ölümün ardından Witek, hayatını nasıl sürdüreceği konusunda nispeten bağımsızdır ve doğum anından bu yana hissettiği travmaya bir yenisi eklenmiştir; yaşam korkusu.

Varoluşçu düşünce içerisinde ise; seçim yapma iradesine sahip olan varlığın olanaklarla buluşması bir takım zorunluluklara bağlıdır, yani bağımsızlığı da zorunluluklar etrafındadır. Zorunluluk ile rastlantısallığın birliği anlamını taşıyan kader inancında da, varlığın yaşam yolu Tanrı’nın yalnızca onun için öngördüğü yazgı dahilinde şekillenir. Varlığın kişisel tarihi olan yazgısının hamuru, toplumun kaderi ile birlikte yoğrulur. Dolayısıyla film boyunca Witek’ in takip ettiği kendi yazgısına, bulunduğu toplumun/ çevrenin kaderi eklenir. Witek, her hikâyede bambaşka yollara saparak, kendi yazgısını takip ederken; yaşadığı ülkenin ortak kaderi değişmeden onun yazgısıyla bütünleşir. Witek’in öz yazgısıyla bütünleşen Polonya’nın kader, onun için bir zorunluluğa dönüşür. Ancak yine de bu zorunluluk içerisinde dahi Witek özgür iradesi ile yapacağı seçimler aracılığıyla, kendi kişisel tarihi olan yazgısını yazma imkanına sahiptir.

Witek karakteri film boyunca, kaderin onun için ağlarını örmesine müsaade eden, var oluşunu hiç keşfedemeyen bir varlık profilden oldukça uzaktır. Bu doğrultuda Witek’in her bölümde yaptığı iyi/ kötü seçimler aracılığıyla bambaşka özler oluşturduğu da, yönetmenin dikkat çekmek istediği önemli bir husustur. Toplumsal alan içerisinde, varlığını anlamlandırma kaygısı taşıyan her varlığın kişisel yazgısında bulunan toplumsal kaderin içkinliği başka bir kaygı sebebidir. Bu durumu Kieslowski, *Kör Talih* filmini hangi yaratım süreçleri içerisinde, nasıl bir motivasyonla oluşturduklarını şöyle ifade eder:

“Bir düşünce silsilesinin sonucu olarak ortaya, artık dış dünyanın değil de iç dünyanın tanımlanması olan *Kör Talih* çıktı. Burada söz konusu olan kaderimize ,burnunu sokan ve bizi bir yerden diğerine itekleyen güçlerdi. Hiçbir zaman kaderimizde neyin yazılı olduğunu bilmiyoruz. Şansın bizim için neler sakladığını bilmiyoruz. Bir mekan, sosyal grup, profesyonel bir meslek ya da yaptığımız iş anlamında kaderden bahsediyorum. Duygusal dünyamızda

çok daha özgürlüğe sahibiz. Toplumsal hayatımızda neredeyse tamamiyle şansımız bizi yönlendiriyor; yapmamız gereken şeyler var ya da nasılsak öyle olmamız gerekiyor. Tabii bu genlerimizden ötürü böyle. İşte *Kör Talih*'i çekerken bu tür düşünceler kafamı meşgul ediyordu.” (Kieslowski, 2010: 92)

Gelinen noktada, Kieslowski'nin *Kör Talih* filminde, Ahlaki Kaygı Sineması mensubu tüm yönetmenlerin sanatta ilke edindiği gibi; partinin düsturu olan “sosyalist gerçeklik” üzerine değil de, doğrudan Polonya'daki yaşamın salt gerçekleri üzerine bir film çekerek, iktidar kadar muhalefetin de gerçeklerini başarılı bir şekilde perdeye aktarmış olduğu açıkça görülmektedir. Kieslowski, ilk bölümde komünist bir partiye üye olan, ikinci bölümde muhalif tarafta yer alan, üçüncü bölüm de ise tarafsız kalan Witek üzerinden; Polonya'daki halkın sitem içerisindeki genel tutumunu ve başına gelebilecekleri, seyirciye içerden bir gözle izleme olanağı sağlar.

Kör Talih filminde Leh halkının siyasi zemindeki çalkantılardan etkilenen hayatları, Polonya koşullarında mümkün olan üç farklı hayat biçimiyle anlatılırken, aynı zamanda toplumsal hayat içerisinde hüküm süren kaygı halinin ortak yönlerine de bu sayede değinilir. Dönem içerisinde yaşanan kimlik bunalımları, varlıksal problemler de; yine Witek' in rastlantılar ve bir takım zorunluluklar eşliğinde biçimlenen üç farklı kimliği üzerinden vurgulanır.

Krzysztof Kieslowski Sinemasının alamet-i farikası konumuna yükselen; kader/ yazgı, rastlantı, zorunluluk, özgür irade kavramlarının en yoğun haliyle yönetmen tarafından işlediği film şüphesiz *Kör Talih*' dir. *Kör Talih*, Ahlaki Kaygı Sineması'nın son dönemlerinin yaşandığı bir tarih olan 1981 senesinde çekilmiş; ancak siyasal açıdan yasaklı filmler rafında 6 yıl gösterim için beklemek zorunda kalır. Film Polonya'daki siyasi kurum ve kişilere karşı ayrıcalıklı davranmayan tavrından ve eleştirel yapısından ötürü, 1987 senesine değin gösterim şansı yakalayamaz. Buna rağmen gösterildiği sene, içerdiği konuların soğumamış olmasından da kaynaklı olarak, ciddi bir kitle tarafından ilgiyle karşılanır. Filme getirilen yasaklar ve sınırlamalar filmin dile getirmekten sakınmadığı hicivlerin önünü kesmeye yetmemiştir. Bu doğrultuda *Kör Talih* filmi, Ahlaki Kaygı Sineması'nın son düzlüğüne girilen dönem içerisinde çekilmiş, cesur söylemleri barındıran bir film olması bakımından da, Kieslowski filmografisi içerisinde politik tarafıyla her dönem dikkat çeken bir film olmayı başarmıştır.

3.3 Dekalog

3.3.1 Filmlerin Künyesi

Orijinal Adları: Dekalog

Uluslar arası, (İngilizce)Adları: Decalogue

Yönetmen : Krzysztof Kieslowski

Senaryo : Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Görüntü Yönetmenleri: Slawomir Idziak (Dekalog 5 Öldürme Üzerine Kısa Bir Film-) Witold Adamek (Dekalog 6 Aşk Üzerine Kısa Bir Film-) vs... (Her bölümde farklı bir görüntü yönetmeni ile çalışılmıştır)

Oyuncular: Artur Barcis (Genç Adam), Mirosław Baka (Jacek Lazar-5), Krzysztof Globisz (Avukat Piotr Balicki-5), Zbigniew Zapasiewicz (Komiser-5), Grazyna Szapolowska(Magda-6), Olaf Lubaszenko (Tomek-6), Piotr Machalica (Roman-6)

Tür: Dram

Müzik: Zbigniew Preisner

Yapım Şirketi: Zespół Filmowy "Tor"

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya- 1988-1989

Çalışmada, Kieslowski' nin filmografisi içerisinde ve Dünya Sinema Tarihi'nde önemli bir başyapıt değeri taşıyan *Dekalog* serisinin her bir bölümü tek başına değil, bir bütün olarak genel hatlarıyla değerlendirilmeye alındığı için bölümlerin öykülerine yer verilmemiştir. Öyküler yerine, serisinin yaratım sürecine dair önemli detaylar, barındırdığı sorgulamalar ve beslendiği kanallar üzerinden, genel bir inceleme yapılarak, bölümlerin kaygı kavramı ile bağlantılı tarafları analiz edilmiştir.

3.3.2 Dekalog Serisinin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Kieslowski ve Piesiewicz senaryo ortaklığının tam olarak kendini ortaya koyduğu bir televizyon projesi olan *Dekalog* (*Decalogue-1988*), en başta on genç yönetmenin kendilerini piyasada göstermeleri amacıyla tasarlanmış 55 dakikalık orta metraj filmlerdir. Fakat on emir üzerine film çekme fikrini ilk ortaya atan Piesiewicz, bununla ancak Kieslowski'nin kendisinin başa çıkabileceği düşüncesindedir ve Kieslowski'ye filmleri de çekmesini önerir. *Dekalog*'un her bölümü için özenle oluşturulan senaryoların ilk taslaklarının oluşmasıyla beraber, Kieslowski'de bu senaryoları başkalarına teslim edemeyeceğini anlar ve projenin yönetmenliğini de üstlenmek ister. “Kieslowski'nin bu öneriyi kabul etmesindeki amaç; zor bir dönem yaşayan insanlara binlerce yıl öncesinden gelen kuralları, günümüz dünyasına uyarlayıp hatırlatmak ve gerçekte nesnel olarak değişmiş olan dünyayı bir kez -daha sorgulama fırsatı bulmaktır”(Batur, 2000:53).

Bu sorgulama amacına uygun düşmesi açısından, Piesiewicz ve Kieslowski bölümlerin genel yapısını planlarken, kısa bir süreliğine de olsa, filmlerin siyasi bir dünyanın etrafında da şekillenmesi fikri üzerinde dururlar. Ancak filmi yapmaktaki amaçlarının asla ucuz siyasi söylemlerde bulunmak olmamasına rağmen, kolaylıkla o yöne çekile bileceği ihtimaliyle çok geçmeden bu fikirden tamamen uzaklaşırlar. Filmlerin siyasi zeminden beslenmemesinin bir başka sebebi de; on emirin ve dolayısıyla *Dekalog*'un mesele edindiği temel konuları siyasetin gerektiği ölçüde karşılamıyor oluşudur. Kieslowski bu konuyu şu ifadeler eşliğinde dile getirir: “İster komünist bir ülkede, ister zengin kapitalist bir ülkede yaşayın, siyaset hiçbir zaman şu tip sorularınızı cevaplamıyor: Hayatın gerçek anlamı nedir? Neden sabahları uyanıyoruz?”(Kieslowski, 2010:122). İşte tüm bu nedenlerden ötürü *Dekalog*, yapısı itibarıyla siyasetle arasına koyduğu mesafeli tutumu, Kieslowski'nin bahsettiği iki soruya ve daha fazlasına cevap arayan varoluşçu felsefenin temalarına yaklaşarak fazlasıyla kapatmış olduğu gibi, varlık sorunlarını da bu ekseninde çözümler.

Nihayetinde, politika ve onun tükenmek bilmeyen, korkunç yaptırımları yerine, Kieslowski seyirciye rutin hayatın dengesini her an sarsabilecek ani gelişmelere, kutsal çelişiklere, karar vermenin imkansız hale geldiği ikilemlere, yaşanan- yaşanmakta

olunanın vicdan yüküne ve geçmişte yaşanan anıların bugününe dair; eski ve yeni ahitte yer alan on emir üzerinden, on hikâye anlatmayı fazlasıyla başarır.

Dekalog'un her bir bölümü, bir sıra atlayarak on emirden birine karşılık gelmektedir. Yani *Dekalog* bir, ikinci emri referans alırken; *Dekalog* iki' de üçüncü emre dair bir hikâyedir. Emirlerin yer değiştirmesi, sıranın bu şekilde kurulmuş olması durumunu Slovenya'lı düşünür, sosyolog Slavoj Zizek: "emirlerin her birinin yerinden edilmesinin bir sonraki emri türettiğini öne sürmeye heves ediyor" (Zizek,2014,11) şeklinde yorumlar. Ayrıca Kieslowski' nin emirlerin sırasına yönelik bu müdahalesiyle oluşan, onuncu *Dekalog*'tan tekrar en başa, ilk emre dönülmesi; doğumdan ölüme dek geçen süre içerisinde insanın bir çizgiyi değil, bir çemberi takip ediyor olmasına yönelik bir vurgu olarak da değerlendirilir.

Dekalog'a konu olma sırasına göre bu emirler: 1"Senin Tanrın benim, benden başka Tanrın yoktur."/ 2 "Tanrı' nın ismini boş yere ağzına almayacaksın"/ 3 "Altı gün çalışacaksın, bir gün dinleneceksin." (Şabat-Sebt* gününde tatil yapacak ve o günü kutsal sayacaksın) / 4 "Anne ve babana saygılı davranacaksın" / 5 "Öldürmeyeceksin"/ 6 "Zina yapmayacaksın, eşini aldatmayacaksın." / 7 "Çalmayacaksın"/ 8 "Yalan yere şahitlik yapmayacaksın"/ 9"Komşunun karısına göz dikmeyeceksin." / 10 "Komşunun malına göz dikmeyeceksin." *

Kieslowski'nin filmografisi içerisinde, gerek esinlenmiş olduğu kaynaklar bakımından, gerekse içeriği besleyen biçimselliğin filme kazandırdığı ruhun ayrıksılığı bakımından, *Dekalog* serisi bambaşka bir yerde durur. Öyle ki serinin ardından Kieslowski artık Polonyalı başarılı bir yönetmen ve senarist olarak değil, bir düşünür olarak da anılmaya başlanır. Piesiewicz ve Kieslowski *Dekalog*'ta, modern çağın gündelik hayatı içerisinde evrensel ahlaki/ etik değerleri; Musa peygambere Sina Dağı'nda vahyedilen "On Emir" le ilişkilendirerek tartışmaya açmışlardır.

* Yahudiler için dinlenme ve Tanrıya yönelip ibadet günü olan "Cumartesi" gününü ifade eder. Musevi inancına göre; tek, zıddı, benzeri ve ortağı olmayan tanrı YeHoWaH ile aralarında özel bir bağın kurulduğu gündür. İbranice "lišbot" (iş bırakma) kelimesinden gelir. Detaylı bilgi için bkz=<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yehova>

* İstanbul Modern Sinema," Kieslowski Hakkında Her Şey" programının bülteninde yer aldığı şekliyle sunulmuştur.

“İnsan ruhu içinde uzun, felsefi bir yolculuktur *Dekalog*. Yolda dindar din dışını ateist Tanrıyı, ahlakçı şehveti, paragöz tinsel değerleri keşfedebilir. “On Emir” harfi harfine uyulacak sözlerden oluşacak gökten inme bir dizi kural mıdır? Yoksa yaşamını düzenlemeye çalışan insanların vicdan yordamıyla doğruyu bulmaya çalışırken kaybolmamak, düşmemek için diktikleri işaret levhaları mıdır?” (Taşçıyan, 1997: 114).

Şüphesiz *Dekalog*’un mutlak referans noktası her ne kadar “On emir” olsa da, ortaya çıkan filmler bir Tanrı buyruklarının filmleri olmaktan öte, toplum nezdinde insani değerlerin karşılığının ne olup ne olmadığına ilişkin filmlerdir. “Konular tragedyadan güldürüye uzanan bir çizgi izler. Dizi, kutsal emirlere sıkı sıkıya bağlı kalmanın olanaksızlığını vurgular” (Teksoy,2005: 450). Keza ortaya çıkan on filmde de, Tanrı buyruğu ile insan vicdanı sık sık karşı karşıya getirilerek, kutsal olanın görece doğruluğuna ve çelişkilerine karşı bir nevi meydan okuma sezilir. Bu filmlerin hemen hepsinde seyirciyi sorgulamaya iten temel husus; Tanrı otoritesine bağlı olarak verilmiş bir kararın, her zaman için insanları daha doğruya, güzele mi itmekte, onları daha insan mı kılmakta olduğu sorunsalıdır. Yani Kieslowski, *Dekalog*’ta pek çok kutsal çelişkiye, her bir emir nezdinde yer vererek adeta bir vicdan yoklaması işine girer.

Bu anlamda en büyük gelgitlerin yaşandığı bölüm, kara mizah dozunun da baskın olduğu onuncu *Dekalog*’tur. Babalarından kendilerine miras kalan pul koleksiyonunu satıp, bu yolla kısa yoldan zengin olabilmenin peşine düşen iki kardeşin öyküsünün anlatıldığı bu bölüm; diğer dokuz bölümde olduğu gibi Preisner’ in dingin flüt melodisiyle değil, bir rock grubunun sert gürültülü müziğiyle açılıp, kapanır. Bölümde, dokuz bölüm boyunca konu edinilen ahlaki değerler ve seküler maneviyat arayışı-“Komşunun malına göz dikmeyeceksin” emrine rağmen- maddi olanın boyunduruğu altında çözülür. Bir rock grubunun saldırgan müziği eşliğinde başlayan bölüm, modern dünyadaki tüm manevi değerlerin, maddi olanak karşısında tuz buz olması ile sonlanır. Seri, sarkastik yönüyle dikkatleri çeken bu bölümle sonlanarak; adeta önceki bölümlerdeki maneviyat arayışının maddi dünyadaki karşılığını alaya almaktadır.

Varşova’nın toplu konutlarında oturan, hepsi aynı ailenin üyeleriymiş hissi yaratan on ya da yirmi kadar insanın yaşamlarının kırılma anlarına tanıklık ettiğimiz *Dekalog* serisinde; hemen her bölümde aniden beliren bir adamın varlığı da dikkatleri

çeken bir başka husustur. Artur Barcis'in canlandığı bu garip adamın öyküler içerisinde neyi temsil ettiği, farklı şekillerde yorumlanmaya açık olarak yazılmıştır. Fakat genel olarak “bu kişilik görüldüğünde filmin kahramanlarının yazgısı belirlenir. Azrail, vicdan yoksa Yazgı'nın ta kendisi midir, kahramanlara onları yakından tanır gibi dikkatle bakan, yanlarından görünmeyen bir iz bırakarak geçip giden garip yabancı?”(Taşçıyan,1997:115). Bu garip, eylemlere müdahaleci olmayan adam yedinci ve onuncu bölüm dışında her bölümde boy gösterirken, teknik bir hatadan ötürü yedinci ve onuncu *Dekalog*'tan kurgu esnasında çıkarılmak zorunda kalınmıştır.

Yönetmen , Polonya televizyonu için çektiği Dekalog bölümleri arasında en çok ilgi gören diğer bir bölüm olan *Dekalog 6 -Aşk Üzerine Kısa Bir Film (Krótki Film o Miłosci/ A Short Film About Love -1989)* ile birlikte, Öldürme Üzerine Kısa Bir filme de 25 dakika kadar ilave sahneler çekerek yeniden kurgulayıp, uzun metraj sinema filmi haline getirir. “Kieslowski'nin On Dekalog'undan biri olan *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*, aşk ve voyeurizm ilişkisini irdeleyen iletişimin bu kadar koptuğu günümüzde birine ancak uzaktan seyrederek aşık olunabileceğinin güçlü ifadesidir”(Yücel, 2003: 86) Bu filmde Kieslowski, varoluşçu felsefenin esaslarıyla uylaşım içerisinde, insanı sadece rasyonel bir varlık olarak yorumlayan herkese, “ruh yoksa aşk nasıl var olur?” diye sorar. “Çekingen bir delikanlının yalnızlığıyla, mutsuzluğunu sevgiyle giderebileceğini uman bir kadının yalnızlığını büyük bir anlatım ustalığıyla karşılaştırır. Ele aldığı kişileri içlerine hapseden koşulları vurgular” (Teksoy, 2005:450). Nitekim, varoluşçu düşüncenin öğretileriyle tasarlanmış *Dekalog* bölümleri arasından sıyrılan, bu iki film de, uluslararası festivallerden ciddi ödüller kazanmayı başarır ve bu sayede *Dekalog*'un evrensel değerlere ilişkin vurgusu dünya kamuoyunda da ilgi uyandırır.

Özellikle *Dekalog 5- Öldürme Üzerine Kısa Bir Film (Krotki Film Oz Zabijaniu/ A Short Film About Killing- 1988)* ile Dostoyevski'den miras bir soruyu tekrar sıcak gündem maddesi haline getirir . Öldürme eylemi, devlet erkinin elinde ikinci bir cinayet/ “suç” mudur, yoksa meşru bir cezalandırma yolu mu? sorusunun tartışmaya açıldığı beşinci *Dekalog* ile; Polonya toplumunda idam karşıtı gruplar ciddi orada artış gösterir, çeşitli ülkelerde idam kararları iyiden iyiye tartışma konusu olur. Hatta *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* Polonya'da o derece etki yaratır ki, yeni hükümet infazları 5 yıl durdurmak zorunda kalır. Çünkü:

“İdam cezasının intikam almak için değil, adaleti sağlamak için verildiğini, bir insana savunma hakkı da tanıyıp pozitif hukuk kuralları çerçevesinde yargıladıktan sonra steril koşullarda, toplumun ve kurumlarının bilgisi ve onayı dahilinde, tanıklar önünde öldürmenin ‘rasyonel’ olduğu, “Öldürme Üzerine Küçük Bir Film”i izleyen kimseye yutturulamaz”(Taşçıyan,1997: 116).

Öldürme Üzerine Kısa Bir Film, varlık ve varoluş konularına eğilen, yaşamı her şeyin üzerinde tutan Kieslowski’nin, bir nevi idama karşı olan sert protestosudur. Bir başkasının yaşamını sonlandırma, hayattaki yolunu tıkama hiç kimsenin hakkı olamayacağı gibi; hiçbir kurumsal yapının, otoritenin de asla hakkı olamaz. Bir intikamcının elinden çıkmışçasına, sert kaideler içeren yasalar; yalnızca adalet sağlayıcı, suçu engelleyici kurallar bütünü değilse, *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*’in başında geçtiği gibi “ceza, intikamdır.”

Öldürme Üzerine Kısa Bir Film’in açılışında birbirini ardına ölmüş böcekler, ölü fareler ve çocuklar tarafından cezası kesilip, asılarak öldürülen bir kedi görünür. Birçok film okumasında yer verilmiş olduğu gibi, bu imgeler filmin gelecek sahnelerine dair belirgin ipuçları olması ve öyküdeki sistemi beslemesi bakımından özenle seçilmiş öğelerdir. Filmin genel seyri içerisinde değerlendirildiğinde, muhtemelen böcek ve farenin ölümüne neden olan kedinin -bulunduğu dünyanın efendisi olan- insan tarafından asıldığı sonucu çıkar. Yani varoluş yapısı itibariyle böcek ve fareden (taksi şöförü) daha üstün/ güçlü olan kedi (Jacek Lazar); kendisinden daha üst bir varolan (devlet) tarafından cezalandırılmış/ öldürülmüştür.

O halde, *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* aynı zamanda medeni hukukun üstünlüğüne inanan modern insan ile, elinde palası bulunan ilkel insanın ve doğadaki diğer varolanların adalet anlayışlarının aynı dürtü etrafında şekillendiği üzerine de bir sorgulama olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Sonundaki tüyler ürpertici sahneyle de -her kim olursa olsun; böcek, fare, kedi ya da azılı bir katil- bir başkasını öldürmenin, hangi hukuksal kılıfla, hangi sistemli kararlarla ilişkilendirilirse ilişkilendirilsin, tabiatındaki vahşetin değişmeyeceği vurgulamaktadır. Güçlü olanın, zayıf olanı öldürmeye, her ne sebeple olursa olsun hakkının olamayacağı “Öldürmeyeceksin” emri üzerinden verilir.

Yönetmenin, bu minvalde şekillendirdiği *Dekalog* serisinin tüm bölümlerinde; Heidegger'in söylediği gibi sınırsız seçenekler dünyasına fırlatılan ve bu özgür olanaklar içerisinde tek başına bırakılan varlığın, Tanrı'nın buyruklarına tümüyle sadık kalamayacağı vurgusu da göze çarpan bir başka noktadır. Filmlerin “Çıkış noktası böylesi teolojik bir yerden gelse dahi, Kieslowski'nin *Dekalog*'unun Tanrı'nın mevcudiyetinin hissedilmediği kasvetli ve kederli bir düzlemde, dünyaya atılmanın tüm yükünü ve sorumluluğunu taşıyan insanlardan oluşan bir diyardan seslendiği iddia edilebilir”(Bozkurt,2016:23).

Ölçülemez olanakların bolluğu içine düşürülen varlık için, yaşamda tek bir planlama asla mümkün olmayacaktır. Türlü rastlantılar ile varlığın önüne seçenekler dizilmeye devam ettikçe; emirler geçerliliğini koruyamayacak dolayısıyla insan kutsal olanla kendi doğrusu arasında derin bir kaygıya düşecektir. *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'de henüz mesleğinin başlarında olan avukatın, infaz kararını bozamamış olmasından dolayı hissettiği kaygı da, kendisini bu infazdan sorumlu hissetmesidir. Bu kaygı, aynı zamanda seçim yapabilme özgürlüğünün sınırsız olanaklarından duyulan kaygıdır. Çünkü her seçim varlığa beraberinde bir takım sorumluluklar yükleyecektir.

Sartre'ın da bahsettiği gibi: baştan kurulmamış olan varlık, sürekli kendisini seçip belirleme zorunluluğuyla yüzleşmesiyle birlikte, her türlü eyleminden sorumluluk duyacak ve bu doğrultuda kendi varlığını baştan kuracaktır. Bu anlamda *Dekalog* bölümleri ; Tanrı'nın otoritesi ve onun emirlerine karşılık, insanın kendi edindiği ahlaki değerler ve vicdanının derin çekişmelerine, dilemmalarına da yer veren bir sorgulamadır. Kieslowski serisinin yapım süreci hakkında şunları dile getirir: “*Dekalog* üzerine çalışırken en çok düşündüğümüz şeylerden biri de buydu. Özde ne doğru ne yanlıştır? Yalan ve doğru nedir? Dürüstlük ve namussuzluk nedir? Kişinin bunlara karşı tavrı ne olmalıdır ?”(Kieslowski, 2010:126).

Acaba özünü bulma, sürekli olarak kendini kurma çabası içerisinde olan varlık, kendi doğrularını Tanrı'nınkilerle birleştirmeyi başarabilecek mi? Bir seçim yapması gerektiği durumda vicdanıyla mı yoksa Tanrı'nın buyruklarıyla yürümeyi seçecek? İnsanın takip ettiği yazgıyı kendi seçimleri mi yoksa, Tanrı buyrukları mı belirler? Otoriteye karşı tam teslim olan ve emirlere her ne olursa olsun itaat eden bir

insan- küçük bir Yahudi kızın korkunç acılar çekmesine sebep olacak olsa da- buyruğa uyup, yalan yere şahitlik yapmamak noktasında diretmeli mi? İnsan, hayatta neyle karşılaşırsa karşılaşsın, kendisini Tanrı'ya sonuna kadar itaat etmiş, bu yolla günden gün sakınmış olmakla mı avutmalı? Acaba varlık gerçekten Tanrı'ya ve onun buyruklarına dair köklü inancı sayesinde, vicdan yükünden de kurtulabilir mi? Kutsal olan her durum için etik mi?

Ahlaklı olabilmenin tek yolunun Tanrı'nın emirlerine koşulsuz itaatten geçmediğine dair de bir söylem geliştiren *Dekalog* serisinde, bunlar gibi daha pek çok soru üzerinden varlığın hayattaki var olma kaygıları, düştüğü çelişkilerin içine yedirilerek verilir. Dolayısıyla bölümler içerisinde aşkın olan sadece Tanrı figürü değil, varlığın kendisiyle kurduğu içkin yapısıdır da. Seride dikkat çeken bu varlık yapısı, kimi zaman hakimiyeti eline geçirip, Tanrı'nın emirlerine karşıt duruş sergilerken; kimi zaman Tanrı otoritesine teslim olmak durumunda kalır. *Dekalog* bölümlerindeki bu yer değiştiren durumu ise Kieslowski, günah karşısında zayıflığa düşme olarak değerlendirir ve mevzuyu şu sözlerle açıklar:

“Günah kavramı da Tanrı adını verdiğimiz bu somut ve nihai otoriteyle ilişkili. Ben ayrıca daha önemli bulduğum, kendinize karşı işlediğiniz bir günah daha olduğunu düşünüyorum. Bu da zayıflıktan günaha karşı duramama zayıflığımızdan; daha fazla para, rahatlık, bir kadına ve ya erkeğe sahip olma veya iktidarı elinde tutmanın cazibesine karşı duramama zayıflığımızdan kaynaklanıyor. Bir de günah korkusuyla yaşayıp yaşamama sorunu var. Katolik ya da Hristiyan inanışından kaynaklanan ... Biz çok küçük ve kusurluyuz” (Kieslowski, 2010:126-127).

Kuşkusuz Kieslowski'nin , “Kendinize karşı işlediğiniz günah” ile kasetliği iradeyi ve sorumluluğu dışlayan bir zihin yapısının düştüğü günahıdır. Adem'in ilk günahının vebalini taşıdığına inananların günah paranoyası ile kendi etik değerlerini, doğrularını hiçbir zaman oluşturmamaları da bu doğrultuda açıkça bellidir. İnsanın varlık yapısındaki günaha olan meyillini Adem'in günahıyla örtmeye çalışmak, öz iradeyi dışarıda bırakmak olacağı için; Kieslowski İncil'in en karmaşık ve görece olan “kalıtsal günah” konusuna takılıp kalmamak gerektiği inancındadır. Ona göre de Kierkegaard'ta olduğu gibi- Adem ancak bir günahkarın prototipi olabilir. Yani günah yeryüzüne kalıtsal olarak değil, kötücül düşünceler eşliğinde yayılır. Yani varlığın doğru ve yanlış ölçüsü, Tanrı'dan önce, kendi değerler bütünüyle örtüşmelidir.

Sinemada olağanüstü başarılarla imza atarak, adeta bir ekole dönüşmüş Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick, *Dekalog*' taki bu gibi fikirlerin perdeye aktarımında ortaya çıkan ustalığı ve dramatik yapısındaki hayranlık uyandırıcı anlatımı şu övgü sözcükleriyle anlatır:

“Büyük sinemacıların eserlerinin belli bir yönü üzerinde durma konusunda hep isteksiz olmuşumdur, çünkü bunun eseri kaçınılmaz olarak basitleştirme ve indirgeme ihtimali vardır. Fakat Kieslowski ve yardımcı yazar Piesiewicz' in senaryolarını içeren bu kitapta fikirlerden sadece bahsetmek yerine bunları dramatize etme konusunda çok ender rastlanan bir yetenekleri olduğu gözlemine yapmak yersiz olmayacaktır. Kastettikleri şeyi dramatik bir eylemle anlatarak, seyircinin anlatılanın ötesinde gerçekleşen şeyleri keşfetmesi gibi bir kazanca da sahip oluyorlar. Bunu öyle hayranlık verici bir yetenekle yapıyorlar ki fikirlerin ortaya çıkışını fark edemiyor ve ancak çok sonradan kalbinize ne kadar derinden nüfuz ettiklerini anlayabiliyorsunuz” (Kubrick,1991)

Kubrick' in de bahsetmiş olduğu gibi *Dekalog*; rahat koltuklarında ekranları başında oturan izleyicinin, kendisine ve onu çevreleyen dünyasına dair yeni ufuklar açmak noktasında hayranlık uyandırıcı özel bir yapımdır. Yaşam içerisinde formüle edilmesi, yanıtlanması hiçte kolay olmayan, varlığın “burada” (dasein) başkalarıyla kendi dilediği gibi olma/olamama durumunun yarattığı kaygılar ve daha bahsi geçen-geçmeyen pek çok açmaz; on emirle ilişkilendirilerek filme aktarılmıştır. Filmlerin bir çoğunda “Tanrı iktidarsız gözlemci rolüne indirgenmiştir: bizim yazgımıza müdahale edip felaketi önleyemez, tek yapabileceği bizim acımıza duygudaş olmaktır. ...ekrana “Arkana bak, arkana bak! Biraz sonra öldürüleceksin!” diye bağırmaktan başka bir şey yapamayan o ünlü “ilkel izleyici” den farksızdır.(Zizek,2014:27)

Bu noktada *Dekalog*, ruhunu yitirmiş bir dünyada modern insanın kendi varoluşuna ilişkin olarak ; yazgı, rastlantı, kaygı gibi temalar eşliğinde yıpranan ahlaki değerlerini gözden geçirmesidir. “ Kieslowski'nin filmleri, bir parça karamsarlık, bir parça dinsel tonlama ve bir parça mistizm içerse de sonuçta yoğun bir "düşünce" ve "tartışma" yumağı haline gelir” (Taş,1994:75). *Dekalog* bölümlerinin hemen hepsine, Tanrı buyrukları ile karşı karşıya gelen modern insanın kendi etik değerini bulma kaygısı hâkimdir. Seküler bir ruh taşıyan bu “çağdaş” insanın, Tanrı'nın buyrukları üzerinden kendi ahlaki değerlerini ve vicdanını da sınamasıyla, felsefi zeminini kuvvetlendirmiş olan *Dekalog*; yalnızca Kieslowski filmografisinde değil, sinema tarihinde de önemli yapımlar arasında çoktan yer edinmeyi başarmıştır.

3.4 Üç Renk: Mavi

3.4.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Trois couleurs: Bleu

Uluslar arası, (İngilizce) Adı: Three Cloors: Blue

Yönetmen: Krzysztof Kieslowski

Senaryo: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz , Agnieszka Holland

Görüntü Yönetmeni: Slawomir Idziak

Oyuncular: Juliette Binoche (Julie Vignon), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille)

Tür: Dram

Müzik: Zbigniew Preisner

Yapım Şirketi: Janus Film, Tor Production, France 3 Cinema, mk2 Production

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya, Fransa, İsviçre – 1993

3.4.2 “Üç Renk: Mavi” Filminin Öyküsü

Üçlemenin ilk halkası olan *Mavi* filminde, bir araba kazası sonucu hayatı altüst olan Julie’nin kişisel özgürlük arayışı işlenir. Korkunç bir araba kazasından sağ kurtulan Julie, kaldırıldığı hastanede, gözlerini açar açmaz, soğukkanlı bir doktorun ağzından kocasının ve kızının ölüm haberini işitir. Düştüğü acıdan kurtulmak için hastahane intihar etmeye teşebbüs etse de beceremez. Hastahaneden çıkar çıkmaz, eski anılarının ruhuna verdiği acıdan kurtulmak için geçmişinden uzakta, kendisine özgür bir hayat kurmaya çalışır. Ölen eşinin çalışma arkadaşı Oliver’ in kendisine olan ilgisini bilen Julie, yeni hayatına başlamadan önce onunla bir gece birlikte olur. Ve yeni hayatına sadece kızının mavi boncuklu avizesini taşıyarak başlar

Kendisine şehir merkezinde bir yerde, çocuk olmayan bir apartmanda daire kiralayan ve oldukça sıradan bir hayat sürdüren Julie, eşi ile ilgili bir televizyon programından, Avrupa Birliği'nin kuruluşunu kutlama amacıyla bestelenen fakat yarım kalan konçertoyu Oliver'in tamamlamayı kabul ettiği bilgisini edinir. Ölen eşinin yarım kalan konçertosunu Oliver Benoit'in tamamlamaya başladığı haberiyle birlikte, ekranda dönen fotoğraflarda tanımadığı bir kadının varlığı da dikkatini çeker. Bu sayede Julie, eşinin kendisini uzun yıllardır aldatmakta olduğu gerçeği ile de yüzleşir. Fotoğraflardaki kadının kim olduğunu merak eder, onu tanımak ister. Kadının boynunda taşıdığı haçtan ve karnında taşıdığı bebekten eşi ile bu kadın arasında gerçek bir sevgi olduğunu anlar. Eskiden yaşamakta oldukları evi, bu yeni doğacak bebeğe armağan eder. Oliver' le işbirliği yapıp konçertoyu tamamlar. Aynı zamanda onunla gönül birliği de yapar. Julie sonunda aşka teslim olur. Gözyaşları eşliğinde bir arınma yaşar ve hakiki özgürlüğü yakalar.

3.4.3 “Üç Renk: Mavi” Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Fransız devriminin ilk ideali olan özgürlük, Fransız bayrağındaki ilk renk mavi ile eşleştirilir. Fransız bayrağındaki renklerden hareketle, gündelik hayat içerisinde Fransız devriminin ideallerine kişisel düzlemde bakmak isteyen Kieslowski, üçlemenin ilk ayağı olan *Mavi* filminde; 33 yaşındaki Julie' nin özgürleşme mücadelesini konu edinir. “Mavi renk çarkının soğuk bölümünde yer alır. Bu rengin sakinliği, güven ve sadakat duygusunu sembolize eder. Yeteneğin, görev bilincinin ve güzelliğin rengidir. Mavinin sakinleştirici ve dinlendirici bir etkisi vardır. Gerginliğin, korkunun ve çarpıntının üstesinden gelir.” (Yolcu, 2002: 655)

Tüm bu bağlamlarla ilişki kurulan *Mavi* filminde, mavi renk- üçlemenin diğer iki filminde olduğu gibi- dekoratif amaçlı değil dramaturjik amaçlı olarak kullanılır ve çağrıştırdığı sembolik anlamlar ile de hikâyenin bütününe fazlasıyla hizmet eder. Film arabayla seyahat eden bir ailenin başından geçen gerilim dolu bir kaza sahnesi ile başlar. Hızla ilerleyen otomobilden sağ kurtulmayı başaran Julie'nin artık bildiği eski hayatına, kurulu düzenine geri dönmesi ruhsal bakımdan imkânsızdır. “Standart renk psikolojisine göre, mavi otistik ayrılığa, içe-dönüklüğün soğukluğuna, benliğin-içine-çekilmeye karşılık gelir ve aslında, *Mavi* bu tür bir duruma düşmüş bir kadının öyküsüdür” (Zizek, 2014: 100).

Eşini ve kızını aniden kaybetmesiyle büyük bir boşluğa düşen Julie, kaza sonrası hiç gözyaşı dökmez. Konu üzerine kimseyle konuşmak istemez. İç dünyasında olup bitenleri mümkün olduğu kadar görmezden gelerek, yaşadığı büyük buhranı bastırır. Anılarla, geçmiş yaşamışlıklarla dolu olan, eşi ve kızıyla kurdukları düzende, hayatına eskisi gibi devam edemeyeceğinin farkındadır. Bundan sonra istediği yalnızca özgür bir hayattır. Ancak özgürlüğüne giden yol çetin kaygı taşları ile döşenmiştir. Her şeyden ve herkesten uzakta, geçmişin ona verdiği ağırlıklardan, yük bildiği hatıralardan azade bir hayat kurmak için evini ve tüm eşyalarını satılığa çıkarır.

Julie' nin şehir merkezinde, gözlerden uzak bir apartman dairesine yerleşme kararında, bir saklanma, kendini korumaya alma güdüsü vardır. Yeni hayatında dairesine yakın olan bir kafede dondurmalı kahve içmek, dingin mavi havuzda yüzmek, ara sıra huzurevindeki annesini ziyaret etmek dışında hiçbir şey yapmaz. Yeni inşa ettiği hayatında ne mal-mülk, ne anı, ne aşk, ne de arkadaş ister. Annesini ziyarete gittiğinde bunların hepsinin birer tuzak olduğunu söyler. Kendisine kurduğu izole hayatta duygusal bağlara yer vermeye niyeti yoktur; çünkü bu tuzağa bir kez yakalandığı için acı çektiğini düşünmektedir. Film boyunca bu nedenle bireyselliğini sağlamlaştırma, toplumsal düzenin hazırladığı duygusal tuzaklara düşmeme kaygısıyla seçimlerine yön verir.

Fimde Julie'nin geçmişe ait bu duygusal tuzaklarla yüzleştiği anlarda ise kısa süreliğine ekran kararır ve birkaç saniyeliğine müzik girer. Yönetmen, kendisiyle yapılan bir görüşmede, Julie'nin yaşadığı iç çelişkileri görsel olarak perdeye yansıtmak noktasında başvurduğu bu dikkat çekici fade-out'ların; Julie için zamanın durduğuna işaret niteliğinde olduğundan bahseder. Bu doğrultuda filme özenle yerleştirilen dört fade-out' un üçü, ona geçmişi hatırlatıcı bir diyalogun hemen peşi sıra yaşanır. Julie, etrafından gelen acı verici bu uyarana karşı ne yapacağını, ne yapması gerektiğini bilemez; ancak kendisi için zamanı durdurabilir. Bu matem dolu anlar film boyunca gözyaşlarını kendisinden bile saklayan Julie için bir nevi ölüm anlarıdır.

Öte taraftan Julie'nin yeni kurduğu hayatında da duygusal tuzaklardan kurtulamadığına dair önemli sinyallere de yer verilir. Film içerisinde önemli bir sahne olan Antoine ile görüşmesi bu sinyallerin ilkidir. Julie, bu görüşme öncesi, her ne

kadar kazaya tanık olan Antoine'e: kendisi için artık hiçbir şeyin önemli olmadığını söylese ve görüşme talebini reddetse de, ucunda haç olan kolyenin bahsiyle birlikte bu kararının arkasında duramaz. Geçmişinde kendisine ait olan -eşinin hediye ettiği- bu kolye, yeni hayatına taşıdığı kızının mavi avizesinden sonra, yüzleşmeyi kabul ettiği ikinci nesnedir. Fakat bu kolyenin tekrardan hayatında yeri yoktur. Antonie kaza hakkında kendisine sormak istediği bir şeyin olup olmadığını sorduğunda, Julie kaygıya kapılır ve zamanı bir kez daha kendisi için durdurduktan sonra "hayır" cevabını verir.

Julie'nin istemsizce düştüğü tek tuzak Antonie ile görüşmesi değildir. Fahişelik yaptığı gerekçe gösterilerek bir imza kampanyası ile apartmandan atılmak istenilen alt komşusu striptizci Lucille ile de, aralarında engel olamadığı dostane bir ilişki başlar. Julie, striptiz kulübünde çalışan Lucille'nin ricası üzerine, gece yarısı yardımına gidecek kadar duygusal bir bağ içerisindedir. Yani Julie Vignon'un yeni kurduğu hayatında da duygusal tuzaklardan kurtulup, tamamen özgür olmasının hiçbir imkânı yoktur. Aslında "Kocasını ve kızı öldüğü için Julie başta tamamen özgürdür. Ailesini kaybetmiştir ve bütün yükümlülükleri ortadan kalkar. Geçimini sağlamaktadır, bir sürü parası vardır ve hiçbir sorumluluğu yoktur. Sorun burada ortaya çıkar. Bu durumdaki insan gerçekten özgür müdür?" (Kieslowski, 2010:186).

Filmin başında Julie, etrafındakilerden ve geçmişe ait nesnelerden uzaklaşırsa özgürleşeceği motivasyonu ile belli kararlar almıştır. Esasında tamamen kendini koruma içgüdüğü ile hissedeceği acıdan kaçmaktadır. Geçmiş anıların ruhunu acıya mahkum edeceği, duygusal özgürlüğünü kaybedeceği hissiyatındadır. Bu nedenle asla yüzleşmek istemediği duygusal çöküntüsünü devamlı bastırabilme, untabilme kaygısıyla harekete geçer. Birine, bir şeye karşı sevgi duymak, bağ kurmak ona göre bir tuzaktır; çünkü insanın hayatta kendi iradesiyle dilediği gibi yaşama özgürlüğünü dahi elinden alabilme gücüne sahiptir. Filmde de Julie'nin özgürleşmesine çevresindeki insanlar izin verse dahi; geçmişte düştüğü tuzaklar, kurduğu sevgi bağları, anılar, yaşanmışlıklar izin vermez. Havuzda tek başına yüzdüğü bir anda hiçbir dış uyarıcı olmadığı halde bir zaman yine onun için durur. Ekran kararır açılır, müzik devam ederken, yaşadığı anın ağırlığı ile kendisini, cenin pozisyonunu andırır biçimde, suyun yüzeyine bırakır.

Çünkü her insan gibi doğası gereği her şeyden, herkesten uzaklaşsa da kendinden ve onu sarıp sarmalayan duygularından uzaklaşamaz. Hermann Hesse'nin ifade ettiği gibi: “Kişiliğimiz içine kapatıldığımız bir hapishanedir”(Hesse, 2016:190). Bu nedenle tanımadığı bir sokak müzisyeninin çaldığı melodi Julie' ye geçmişini anımsatmak için yeterli güçte bir uyarıcı olur. Müzikle birlikte canlanan, beynine hücum eden anılar, onun özgürlüğünün en büyük engelleyicileridir. Kuşkusuz üçleme içerisinde melankoli dozu en yüksek ve en şiirsel film *Mavi*'dir. Filmin ruhunu oluşturan ve tüm sahnelerle yoğun bir şekilde sirayet eden hüznü, melankolik havanın oluşumunda; konunun ağırlığı kadar müziklerin de etkisi yadsınamaz. Presnier' in etkileyici müziği, bu defa *Mavi*'deki Julie karakterinin yaşadığı bunalımlara, yalnızlık duygusuna, acıdan kurtulma çabalarına; seyirciyi içine çekerek eşlik eder. Filmde ekranda beliren ve arka planda çalan notaların coşkusu, çoğu yerde Julie'nin ruh durumu ile paralellik gösterecek biçimde, özenle kurgulanmıştır. Müzik hislerinin uğultusudur. “Onun müzikle mücadelesi geçmişle mücadelesidir; bu yüzden, onun geçmişle uzlaşmaya başladığının başlıca işareti merhum kocasının bestesini bitirmesi, kendisini yeniden müzikal yaşam çerçevesine sokmasıdır”(Zizek, 2014:101).

Ayrıca *Mavi* filminde, geçmiş anılarıyla yaşamayı, başa çıkmayı öğrenmek yerine; tüm bu acı verici anıları yok saymayı seçen Julie'nin asla kaçarak özgürleşemeyeceğine dair pek çok sahnede müzik başrolü üstlenir. Julie, kolaylıkla evinden, tüm eşyalarından kurtulmuş olsa da, eşinin yarım kalan konçertosunu bir çöp öğütücüye fırlatsa da, haç kolyesini reddetse de; hatıralar, çağrışımlar olağan canlılığıyla zihninin bir köşesindedir. Onun için asıl zor olansa, bu anıların ruhuna verdiği ağırlıklardan kurtulabilmek adına onların varlığıyla yaşamayı kabullenmektir. Çünkü geçmişi hep oradadır.

Her ne kadar Julie, çocuksuz bir apartman dairesine yerleşerek, ölen kızı Anna'nın acısından kendisini uzak tutabileceğini düşünse de, evinde doğum yapan fare onun tüm planlarını altüst etmeye yeter. Julie, bu fareden ve onun yavrularından komşusunun kedisi vasıtasıyla -kendisine acı verse, zor olsa da- kurtulabilir. Ancak kalıntıları temizlemek üzere Lucille'e anahtarını verdiği anın hemen sonrasında, havuza akın eden çocuk topluluğu, Julie için kurtuluşun asla mümkün olmadığını bir kez daha kanıttır. Bu nedenle özgürlük üzerine bir film olan “*Mavi*'de hapishaneyi hem hafıza

hem de duygular yaratır” (Kieslowski,2010:191). Kieslowski bu noktada, kişisel özgürlük alanının ancak belli ölçüde olabileceğine vurgu yaparak: “Duygularımızdan ne kadar bağımsızız?” (Kieslowski, 2010:189) sorusunu sinemaya taşımıştır.

Ayrıca Kieslowski *Mavi* filminde, Julie karakteri üzerinden, kişisel özgürlük alanlarının darlığına, sınırların görünmez duvarlarla örülü olduğuna işaret etmek istediği için; bu ekseninde ilerleyen bir hikâyeden seyircinin bekleyebileceği hiçbir sahneye yer vermediğini belirtir. Eşinin ve kızının fotoğraflarına bakan, eşyalarına sarılan, mezarlarını ziyarete giden, gözyaşları dinmeyen bir kadın yoktur *Mavi*’de. Sinemada örneğine az rastlanır biçimde, geçmişe sünger çeken, anıları yok etmeye çalışan, acısını kendisinden bile saklayan, güçlü durmaya çalışan bir kadın profili vardır. Korkunç kazanın öncesinde anne olan, ünlü bir kompozitörün eşi olan ve bu hayatın içinde olmaktan da mutluluk duyan Julie’ nin, özgürleşme kaygısıyla, sadece Julie Vignon olabilme çabalarının odağında, mavi renginin tüm psikolojik karşılıklarına yer vererek ilerler film.

Julie’ nin kendi özgür yaşamını kurma yolundaki çabaları, çağdaş insanla da uyum içerisindedir. Polonya toplumunda ve modern dünyanın genelinde - çalışmada da yer verildiği gibi- “özgürlükten duyulan kaygı” 20. ve 21. yüzyılın yükselen hissiyatlarından biridir. Çağın gerçeklerini ve problemlerini sinemasında daima mesele edinen Kieslowski de, Julie karakterini adeta modern bireyi baskın bir şekilde saran, özgürlükten duyulan kaygı ile donatmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde aktarıldığı gibi “Özgür olan özne, tam da özgürlüğün beraberinde getirdiği belirsizlik- “olasılığın olasılığı”- yüzünden kaygılıdır” (Salecl,2014: 58). Aynı biçimde, Julie’ nin özgürlükten duyduğu kaygı her ne kadar kişiselleştirilmiş olsa da, onun daha önceki çevresinden, toplumdan uzaklaşmasında ve kendisine edindiği savunma mekanizmalarında evrensel olarak nitelendirile bilecek bir nokta dikkatleri çeker. Çağdaş insana mevcut olanakları karşısında yön verdiği seçimleri ile kendi kendisiyle ilişki kurma imkânı sağlayan özgürlük; aynı zamanda kendini varlığa durmadan dayatan bir olanaklar bütünüdür. Dolayısıyla varlığın diğer tüm olanaklarla buluşması, ancak temel olanak olan özgürlüğü yaşamında elde etmesi ile mümkün olabilir. Özgürlüğün insana cazip gelen- aynı zamanda kaygı

uyandıran- tarafı da, kendi kendini kurma olanağı içerisinde düştüğü bu belirsizliktir. Yani özgürlük, varlık için zaruri imkânların olanak sağlayıcısıdır ve bu sebeple de özgürlüğün vereceği olanaklar kendisini kaygı içinde ortaya çıkarır.

Özgürlük üzerine bir film olan *Mavi* bu ekseninde değerlendirilmeye alındığında; Julie'nin tamamen sorumluluklarından kurtulduğu, bir nevi özgür kaldığını anladığı andan itibaren bocalama yaşadığı, kendisi ve yaşamı konusunda kaygıya kapıldığı dikkatleri çeker. Otantik varlığını yeni baştan sadece kendisinin haz ve istekleri üzerinden oluşturma imkanını sağlayacak olan özgürlüğüne kavuştuğu anda asıl mahkumiyeti başlar. Ne yaparsa yapsın duygusal tutsaklığını aşıp, özgürlük kaygısından kurtulamaz. Julie'nin bu hissi Kierkegaard'ın ifade etmiş olduğu; uçurumun kenarından aşağıya bakmanın uyandırdığı özgürlükten kaygı ve sonrasında kalan baş dönmesidir.

Filmin başlarında Julie' nin yeni hayat kurma yolunda attığı adımları sorgulan avukatı: “bunu neden yaptığınızı sorabilir miyim?” sorusunu yönelttiğinde; keskin bir dille tebensümlü bir “Hayır” cevabı alır. Tamamen kimsenin soru sormayacağı, konu üzerine konuşup hatırlatıcı olmayacağı bir hayata başlamak niyetindedir. Julie'nin otantik varlığını oluşturma noktasında haz ve istekleri dışında ölçüt alması gereken hiçbir şeyi yoktur artık. Özveride bulunması, kendi isteklerini arka plana itmesi, titizlik göstermesi gereken bir ailesi kalmamıştır. Julie, bu nedenle, kısa süreliğine de olsa, artık bu dünyada tamamen hür iradesi ile varlığını sürdürebileceğini, kararlarına kimsenin müdahalede bulunamayacağını fikrine kapılmış ve kendisine yeni, hür olanaklar hazırlamıştır. Ancak Julie Vignon acının mahkûmiyeti altındaki ruhunu tamamen özgür kılabilmek kaygısı ile vermiş olduğu kararlarda, belleğinde yer eden anıların duygusal baskılarını hiç hesaba katmamıştır. Tüm bu özgürlük planlarını kendi duygusal belleği bozguna uğratmıştır. Onun hapishanesinin duvarları hafıza ve duygular ile örülmüştür

Dolayısıyla film boyunca duygu hapishanesinden kurtulmaya, özgürlüğünü elde etmeye çalışan Julie'nin yaşadığı ikilem, Sartre'ın ve onun varoluşçuluğunun “İnsan özgürlüğe mahkumdur” derken dile getirmek istedikleriyle paralel bir çizgidedir. Julie, yeni yaşamı içerisinde özgürlüğe mahkûm edildiğini duyumsadığı,

ama aslında hiç özgür olamadığı için özgürlük kaygısından kurtulamaz. Kurduğu hayatta aldığı kararlar onun seçili yaşamı gibi görünse de, aslında duygusal anlamda seçmek zorunda kaldığı bir yaşamdır. Bu nedenle her ne kadar olanaklar dahilinde dilediği, istediği bir hayatı kurmuş olsa da, Julie için öncelikli sorun, ne derce özgür olduğunun bilincini kavramasıdır. Özgür olduğunun bilincini layıkıyla kavraması ve bu bilincin ağır yükümlülüğünü kabul etmesi için geçmişle hesaplaşması gerekmektedir. Özgürlük bilinci onun için, ancak geçmişi ile yüzleşmesi, bugününü yeniden gözden geçirmesi, varlığını tamamen kendi haz ve istekleri dâhilinde baştan kurması ile mümkün olabilir.

Anılardan ve verdikleri acıdan kaçamayacağını fark eden Julie, Olivier Benoit'e ölen eşinin tamamlayamadığı konçertoyu devam ettirmesinde yardımcı olur. Ardından eşinin kendisini aldattığını öğrendiği kadınla yüzleşir. Julie, kocasının hamile metresine aşık olduğunu anlamasıyla birlikte, ölen eşinin idealleştirilmiş imgesini yitirir. Belki de özgürlüğüne giden en büyük imkanı geçmişe ait bu sırrı öğrenmesi sağladığı için, kadından nefret etmek yerine, ölen eşinden doğacak olan çocuğuna, daha önce mutlu bir aile olarak oturdukları evi armağan eder. Çünkü “Özgürlük ancak hayırseverlikle, başkalarının sevgiyle kabul edilmesiyle desteklenirse gerçek özgürlük olur (*Mavi*'de, Julie soğuk soyut özgürlükten başkalarını sevgiyle kucaklamanın somut özgürlüğüne giden yoldan geçer)” (Zizek,2014:88).

Filmde öncelikli olarak kaygısından -özgürlük imkânından- en kestirme yoldan kurtulmayı deneyen Julie, hakiki olanaklarla karşılaşabilmek adına, geçmiş ile yüzleşme cesaretini göstermesi gerektiğini, kendi özgürlüğünün imkanlarının ancak bu özgürlük kaygısından geçtiğini anlayarak dönüşür. Kierkegaard'ın içsel bir serüven olarak tanımladığı, kişinin kendi varlığını dolayimsız olarak tanıma ve anlama sonrasında yaşayacağı özgürlüğe de bu dönüşüm ile erişir. Filmin sonunda Julie'nin artık akıtmaktan korkmadığı gözyaşları, onun geçmiş acılara olan mahkûmiyetini sonlandırdığının simgesel ispatlarıdır. Julie , özgürlüğü konusunda duyduğu kaygıdan gözyaşları ile arınır. Artık gözyaşları gibi duyguları da özgürdür. Julie Vignon, üçlemenin son filmi olan *Kırmızı*'nın sonunda ikinci bir kazadan daha sağ kurtulur. Manş denizi üzerinde meydana gelen feribot kazasından sağ kurtulanlar arasında Julie'nin yanında Olivier de vardır. Julie, tuzak olarak gördüğü sevgiye, aşka ve

bağlılığı bir kez daha yakalanmış, bu sayede duygularının ördüğü hapishaneden özgürleşerek kurtulmuştur.

3.5 Üç Renk: Beyaz

3.5. 1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Trois Couleurs: Blanc

Uluslar arası, (İngilizce)Adı: Three Cloors : White

Yönetmen :Krzysztof Kieslowski

Senaryo : Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz , Agnieszka Holland

Görüntü Yönetmeni: Edward Kłosiński

Oyuncular: Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj) Jerzy Stuhr (Jurek), Jerzy Trela (Mr. Bronek).

Tür: Dram

Müzik: Zbigniew Preisner

Yapım Şirketi: Tor Production, France 3 Cinema, mk2 Production

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya, Fransa, İsviçre - 1994

3.5.2 “Üç Renk: Beyaz” Filminin Öyküsü

Beyaz filminde, Polonyalı 30-35 yaşlarındaki Karol'un, Fransız karısı Dominique ile boşanmalarının ertesinde yaşadığı olaylar, eşitlik temasından hareketle konu edilir. Karol, Dominique ile boşanmalarının üzerine kendi ülkesi olmayan Fransa'da işsiz evsiz ve beş parasız duruma düşer. Fransa'da her şeyini yitirmiş olduğu gibi Polonya'ya dönmesi için gerekli olan pasaportunu da kaybetmiştir. Karol, para kazanmak için Paris metrosunda tıraşıyla müzik yapmayı denerken, rastlantı eseri bir başka Polonyalı Mikolaj ile tanışır. Polonya'ya yolda başına gelen bir takım aksiliklere rağmen, Mikolaj'ın yanına aldığı bavulun içerisinde dönmeyi başarır.

Kısa sürede Polonya’da serbest piyasa ekonomisi içerisinde kendisine akıllı yatırım alanları bularak hızlı bir şekilde iş dünyasında yükselir. Tam anlamıyla Polonya’da iyi şartlar sağlamış, bir iş adamıdır ve asıl motivasyonunu sağlayan, Fransa’da kendisini zor duruma düşüren eski eşinden intikamını almanın sırası gelmiştir. Dominique’i Polonya’ya getirerek intikamını kendi ülkesinde almak için bir tezgah planlar. Bunun için öldüğü ve mirasını da Dominique bırakmış olduğu yolunda bir oyunu başlatır. Mirastan pay almak için cenazesine gelen eski eşinin karşına otel odasında çıkar ve onunla bir birliktelik yaşarlar. Ertesi gün Dominique uyandığında Karol’u yanında bulamadığı gibi, onun ölümünde payı olabileceği suçlaması ile tutuklanır. Hiçbir şeyi ispat edemez ve bir başka ülkede hapisaneye düşer. Karol’ un kurduğu intikam planı işlemiş, bu defa Dominique kendi ülkesi dışında bir ülkede, güç bir duruma düşmüş, eşitlik kısmen de olsa sağlanmıştır.

3.5.3 “Üç Renk: Beyaz” Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Film, Kieslowski’nin birçok filminde olduğu gibi, daha sonra seyircinin algısında anlam ifade edecek olan bir açılış sahnesi ile başlar. Oldukça büyük bir bavul havaalanında bir bant üzerinde ilerlemektedir. Bu sahne ile dönüşümlü olarak Karol mahkeme salonuna doğru ilerler. Paralel kurgu tekniği kullanılarak gösterilen bavul ve Karol’un ilerlemesi, aslında filmdeki iki farklı kırılma anıdır. Mahkemenin ardından eski eşi Dominique’in Karol’a verdiği, içinde birkaç diploma ve sertifikadan başka hiçbir şeyin olmadığı bu boş bavul, ilerleyen bölümlerde Karol’un ülkesi Polonya’ya dönebilmesi için uçak bileti vazifesi görecektir.

Her ikisi de kuaför olan ve kuaförlük yarışmasında tanışıp severek evlenen Polonyalı Karol ve eşi Fransız Dominique'in boşanma davalarıyla başlayan film, ikilinin özel hayatlarındaki sıkıntıları detaylandırarak ilerler. Aralarındaki boşanmaya varan problemin somut nedenini Dominique: “kocalık vazifesini yerine getiremedi” şeklinde bir açıklama ile mahkemeye önünde beyan eder. Karol cinsel iktidarsızlığını kabul etse de, kendisinin düşüncelerine yeterince başvurulmamasından rahatsızlık duyar ve davada karar verecek olan hakime: “Eşitlik nerede? Fransızca bilmiyorum diye mi mahkeme iddialarımı dikkate almıyor?” şeklinde karşı çıkışta bulunur. Filmde eşitlik konusunun dilsel olarak ifade edildiği bu tek sahne, aynı zamanda toplumsal eşitsizliğin de başladığı ilk sahnedir. Dilini bilmediği bir ülkenin mahkemesinde, kendini ancak

çevirmen aracılığıyla yarım yamalak savunabilen Karol, aslında bu soruyu sadece hâkime değil, tüm izleyicilere yöneltir; Eşitlik nerede?

“İlk filmin şiirselliğinden kaçınarak biçimsel özelliklere ağırlık veren *Beyaz*, Fransız karısından boşanarak ülkesine dönmek zorunda kalan bir erkeğin öyküsünden yola çıkarak, soğuk savaş sonrası Polonya'sının kargaşasını, alaycı bir bakışla verir” (Teksoy,2005:450). *Mavi* filminden sonra üçlemenin ikinci halkası olan *Beyaz* filmi, bilindiği üzere, yine Fransız Devriminin ideallerinden biri olan toplumsal eşitlik temasını irdelemektedir. “*Beyaz*: Kar, soğuk, barış, temizlik, incelik, kibarlık, saflık, zerafet, kırılganlık, zayıflık, matem, bekaret, teslimiyet, sadakat, güven, iyilik ” gibi çağrışımları üzerinde barındıran zengin bir renktir. (Özonur Çöloğlu:159) Gökkuşağındaki tüm renkleri içermesi bakımından her renge eşit mesafede durduğunu tespiti de yapıla bilinir.

Kieslowski, *Beyaz* filminde de, Dekalog serisinde olduğu gibi, idealize edilen eşitlik kavramını tersten tutarak, “eşitsizlik” teması üzerinden işlemeyi seçer ve filmdeki bu yapıdan şu şekilde bahseder:

“*Beyaz*, tezatlık olarak anlaşılan eşitlik hakkında. Hepimiz ‘eşitlik’ kavramını alıyoruz ve hepimiz eşit olmak istiyoruz. Ama ben bunun kesinlikle doğru olmadığı kanısındayım. Herkesin gerçekten eşit olmak istediğini zannetmiyorum. Herkes daha fazla eşit olmak istiyor. Lehçe’deki bir özdeyişe göre: Bir eşit olanla, bir de daha fazla eşit olanlar vardır. Bu komünizm döneminde çok söylenen bir deyişti, sanırım hala öyle” (Kieslowski,2010:194).

Dolayısıyla Karol üzerindeki bu yoğun gücünü gösterme kaygısından kurtulmak için, yükselme düşlerinin tüm motivasyonunu her bakımdan Dominique’e gücünü ispatlayacağı bir intikam planına bağlar. Karol’ un kurduğu bu sinsi planda eşitliğe yer yoktur. Artık eşitlik değil, üstünlük sağlamak ister. Ülkesine kaçak olarak dönmeyi başardıktan sonra sarf ettiği tüm çaba, attığı her adım; kendisi ve ülkesi adına “büyük eşit” olmak amaçlıdır. Çünkü daha önce Dominique ile eşit bir yaşamı denemiş, ancak başarılı olamadığı gibi, küçük düşürülmüş, aşağılanmış. Karol’un cinsel iktidarsızlığı aniden Fransa’daki tüm yaşamı üzerindeki iktidarsızlığına dönüşmüş, Dominique’in sevgisini de bu sebeple yitirmiş, ister istemez onunla hiçte eşit olmayan bir konuma sürüklenmiştir. “Bu yüzden, o kadar da aşağılara düşmediğini, hatta herkesle aynı seviye de olmayıp onlardan daha yüksekte ve daha iyi olduğunu

göstermek ister” (Kieslowski, 2010:194). Filmde de esasında eşitliği ilk bozan Karol değil, Dominique’ tir.

Beyaz filminde intikam düşüyle kendini yıkılan sosyalist rejimden sonra Polonya’yı etkisi altına alan, serbest pazar ekonomisiyle kısa yoldan zengin olmaya adan Karol’ un asıl hedefi, kendi imkânlarını yükseltmek değil, her zaman için Dominique’in imkanlarını aşmaktır. Bu sayede Fransa’da hissettiği türden bir aşağılamayı Dominique’e, bu defa da kendi ülkesi Polonya’da hissettirecektir. Bu doğrultuda Polonya da dalga dalga yayılan kapitalizmin ekonomiye getirdiği tüm serbest ortamını fazlasıyla lehine çevirerek kısa yoldan zengin olmayı başarır. Karol için kendi erk gücünü ispatlamak artık bir onur meselesine dönüldüğünden, hiçbir etik kaygı taşımaz. Nihai hedefine ulaşmak için her türlü kirli işin kapısını zorlar ve gerekirse içeriye girmekten de çekinmez. Öyle ki Fransa’da evsiz, işsiz, parasız kaldığı zaman Polonya’ya legal olmayan yollardan dönmesine yardımcı olan Mikolaj’ ın kendi isteği üzerine, onu öldürmeye dahi razı gelir.

Toplumdaki dinamiklerden fazlasıyla beslenmiş olan *Beyaz* filminde, Karol ve Dominique’in arasında başlayan cinsiyet eşitsizliğine, ülkelerinin ve buldukları toplumların içerisindeki eşitsizliklerin de eklendiği ve eşitsizliğin her alanda büyüdüğü gözlemlenir. Karol’un cinsel iktidarsızlığı da, aslında kendi ülkesi Polonya’nın Batı Avrupa üzerindeki iktidarsızlığına dair bir vurgu olarak kabul edilir. Keza Karol’ da mahkemede, özellikle eşinin memleketi Fransa’ya yerleşmesiyle iktidarsızlık sorunu yaşamaya başladığını ve bunun geçici olduğunu söyler. Kadında ve erkekte baş gösteren cinsel sorunların kaynağını, psikolojik açıdan kişinin kendisini güvensiz, korunaksız hissetmesi durumundan aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Karol’un mahkemede ilişkilerinin başlarında, Polonya’dayken böyle bir sorun yaşamadığına dair ifadesi de, ancak kendi ülkesinde güvende ve güçlü hissedebildiğine dair bir vurgudur.

Yine bu açıdan değerlendirildiğinde, *Beyaz’* da döneme dair bilgi veren, özenle seçilmiş bu tarz diyalogların; “sosyolojik ve ekonomik dengeleri düşününce, Karol’un intikam planının sadece eski karısı değil, elindeki her şeyi alan ve kendisini küçük düşüren Batı’ya yönelik olduğunu söyleyebiliriz” (Ertan, 2016:32). Çünkü Karol boşanma sonrası sadece evliliğini değil, Fransa’daki eşiyle ortak olan mülklerini,

bankadaki parasını da kaybeder. Sloven düşünür Zizek'te Kieslowski Sineması'nı konu edindiği çalışmasında *Beyaz*'daki eşitlik sağlama durumunu mülkiyetle ve Polonya'daki sistemle olan ilişkisine değinir.

“Renkler üçlemesinin bir sonraki bölümü olan ve üçünün arasında en “politik” film olan *Beyaz*, bu zayıflığı Komünizm sonrası Doğu ve Batı Avrupa'nın kötü durumuna odaklanarak karşılamaya çalışıyor. *Beyaz* “eşitliği” ‘hesaplaşma’ ya da intikam gibi alaycı bir anlamda kullanılır: Karol onu çok küçük düşürücü bir durumda bırakan karısıyla hesaplaşır, yani film sahip olma, mülkiyet üzerinedir. Fakat *Beyaz*'da, bu konu doğrudan piyasanın alışveriş ekonomisinin terimlerine çevrilir: zengin olmak, satın almak ve sonra “hesaplaşmak”: dahiyane bir hamleyle, Kieslowski bu mal mülkiyetini (Komünizm sonrası Polonya'da kapitalizme dönüş koşullarında) cinsel mülkiyete/ iktidarsızlığa bağlar” (Zizek,2014:108-109).

Film boyunca Karol üzerinde, Freud'un bilhassa cinsel ilişkinin yarıda kesilmesine (coitus interruptus) dayanan, kaygı semptomları etken güç olarak karşımıza çıkar. Freud gibi psikanalist kuramcılara göre, kendi tatminsizliğinden sıyrılıp karşısındaki partnerinin tatminsizliği ile yüzleşen kişi, sadece mahrem alandaki cinsel gücünü değil, toplumsal alandaki gücünü de ispatlama kaygısı duyar ve davranışlarına bu ekseninde yön verir. Ayrıca kaygının tüm toplumsal ilişkilerde, özellikle de birebir gelişen ikili ilişkilerdeki doğasında kabul ve onay arayışıyla artış gösterdiği saptanmıştır. Karol' un iktidarsızlık sorunu mahrem alandan dışarıya, toplumsal alana taşınmasıyla birlikte; kitle tarafından yüceltilen tüm silahları elinde tutarak var olma mücadelesi vermesini de psikolojik olarak zorunlu kılmıştır. Bu nedenle modern dünyada gücü elinde tutmanın temel gerekleri olan mülkiyet üzerinden kazanç, prestij ve yeniden iktidar sağlamayı hedef edinir.

“Kapitalist ideoloji bu kaygıyla nasıl oynuyor peki? Kapitalizmin sürekli bel bağladığı pazarlama sisteminin tamamının arzu mantığını kullandığını ve hangi maddi malları edinirsek edinelim bunun o istediğimiz şey olmadığı hissini doğurduğunu görmek kolaydır. Ne var ki arzu mantığına ilişkin bu anlayışa jouissance mantığını dahil ettiğimizde, kapitalizmin kaygıyla oyunu yeni bir anlam kazanır” (Salecl, 2014:58).

Yani Karol, kamusal alanda güçlü bir erkek profili izlenimi yaratacak tüm somut olanaklara erişince, kendisi için jouissance/ arzu nesnesine dönüşen Dominique' ten üstün bir varlık olacağı düşüncesi ile hareket eder ve jouissance nesnesini elde edememe kaygısı duyar. Karol, Volvo marka lüks otomobili, elde ettiği konforlu

yaşamı, iyi kazanç getiren ve giderek büyüyen işi ile dünyadaki varlığını ispatlamış olmakla kalmayacak, Dominique'i tekrardan kendine âşık edecektir. Film bu sayede somut gücün ve maddi kazançların etrafında, “modern” toplumlarda giderek büyüyen eşitsizliklerin, bir bakıma alegorisine de yer vermektedir. Sovyetlerin dağılmasıyla birlikte, uzun süre baskılarla geçmiş sosyalist rejim sonrası yeniden bir yapılanmaya girmiş Demir Perde ülkelerinde, özellikle baş gösteren kapitalizm büyüsü, Leh halkı üzerinde de fazlasıyla tutmuş bir büyüdür.

Doksanlı yıllarda Polonya halkı üzerinde giderek hakimiyet kuran bu yeni büyülenme de, *Beyaz* filminde çeşitli detaylar ve imgeler eşliğinde perdeye yansımıştır. Örneğin; Karol, Polonya'ya kaçak yollardan dönüp kardeşi ile işlettikleri kuaför dükkânının önüne geldiğinde ışıklı tabela dikkatini çeker ve “Neonlu tabela almışsın” der. Kardeşi Judek'in cevabı ise manidardır “Artık burası Avrupa!” der. Gerçeği anlamak ve anlatmak noktasında, komünist yönetim sonrası da, eleştirel tarafını yitirmeyen Kieslowski, *Beyaz*'da olağanca objektifliği ile döneme ilişkin tehlikeli bulduğu gerçekleri, kurmaca bir öykünün içinde seyirciye sunmayı tercih etmiştir.

Polonya gibi uzun süre Doğu Bloğu' nun egemenliği altında olan ülkeler; serbest pazar ekonomi anlayışının gelmesiyle birlikte, diğer Avrupa ülkelerinin standartlarına eriştiklerine inanmışlar ve bu ülkelerin halkları, hızlı bir şekilde kapitalist sisteme uyum sağlamışlardır. Kieslowski söyleşilerinde sık sık, Polonya'daki sosyalist yönetimin çöküşünü her ne kadar en başta sevinçle karşılamış olsalar da, sonrasında ortaya çıkan tablonun, bilhassa sanatçıları ve aydınları gelecek konusunda kaygılandırıldığını dile getirir. *Beyaz* filminde de kapitalizmin fazlasıyla bozguna uğrattığı “eşitlik” kavramının giderek yok olduğu gerçeği, iş dünyasındaki rekabet ve kazanç sağlama prensipleri üzerindeki olumsuz değişimlerle birlikte konu edinilir. *Beyaz*'ın (genel olarak üçlemenin), eşitsiz bir sisteme kolayca adapte olan Leh halkının düştüğü duruma yönelik yönetmenin kişisel kaygıları etrafında şekil almış bir film olduğu da, bu aşamada rahatlıkla söylene bilinir.

Filmde de Karol, gündelik hayatında eşiyile sağlayamadığı eşitlik nedeniyle, büyük eşitsizliklerin yaratıcısı, yönetmenin tabiriyle “daha eşit” olmaya çalışırken; borç aldığı paraları beyaz bir kutuda bankaya teslim eder. Bu paraları dolara çevirmek ister.

Sahnenin devamında bankacı siyah bir çanta içerisinde dolarları Karol'a teslim eder. Karol'un yanında çalıştığı iş arkadaşından daha erken davranarak, dolara dönüşmüş "kara para" lar ile satın alacağı arsanın sahibinin yolunu tutması, onun ahlaki yönden çözülmesinin ilk göstergesidir. Para piyasasına girmesine vesile olan iş arkadaşı onu "adi herifin teki" olmakla suçladığında, sadece paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Karol film boyunca "daha eşit" olmak adına edindiği etik değerlerin tümünü teker teker geride bırakır ve asıl amacına hizmet eder biçimde eylemlerine yön verir.

Yine de Karol'un tümüyle hırslarının esiri, paragöz birine dönüştüğü tam olarak söylenemez. Fransa'da kötüye giden yazgısını, bir rastlantı sonucu, kendisine iyiye dönüştürme olanağı sağlayan mistik adama, "daha eşit" olduğu zaman dahi ihanet etmez. Ondandır aldığı paraların %30'unu kurduğu işin sermayesi olarak kullandığı bilgisini vererek, Mikolaj'ı ortaklığa zorlar. Film boyunca Karol'un tüm kaygısı onda saplantı haline dönüşen Dominique üzerinden şekillenirken, Dominique'in kaygısı da kaynağını tam olarak arzu nesnesine dönüşmemiş olma düşüncesinden alır. Dominique, eşinin aniden ortaya çıkan cinsel iktidarsızlık sorunundan kendisine içten içe pay çıkarır. Bu nedenle hala arzulanıyor olduğunu, telefonda Karol'a sevişme seslerini dinleterek ispatlar. "Kısacası, bir erkek simgesel rolünü üstlenememekten dolayı, bir kadınsa Öteki'nin arzu nesnesine sahip olmamaktan dolayı travma yaşar"(Salecl, 2014:85).

Kieslowski'nin filmografisi içerisinde sık sık *Amatör* filmindeki Filip ile *Beyaz* filminin Karol'u birbirine benzetilir. Gerçekten de bu iki karakter hayatlarındaki ani yükselme ve beraberinde geçirdikleri kişisel dönüşüm yönünden benzerlik gösterir. Varlıkları konusunda kaygılar taşımaları ve eylemlerine bu eksende yön vermeleri de yine iki erkek karakterinde ortak taraflarıdır. Ancak *Amatör* filmindeki Filip' in varoluşu ile ilgili kaygısı, kendi varlığını yeniden kendi istediği gibi kurmak ve önce kendine kabul ettirmek iken, Karol'un böyle bir kaygı taşıdığı söylenemez.

Beyaz filminde dilini dahi bilmediği bir ülkede, aşağılanarak, kendini son derece küçük düşürülmüş bir şekilde bulan Karol'un tüm kaygısı, bu dünyada güçlü bir şekilde var olabileceğini ispatlama yönünde gelişir. Karol onaylanmak, kabul görmek adına girdiği bu yolda, hiçbir ahlaki kaygı gözetmeden, yükselmeye odaklanır. *Amatör*

sinemacı Filip ise; toplum nezdinde de kabul gören başarılar elde ettiğinde dahi, ahlaki kaygılarını bir tarafa itemez ve başkalarına vereceği zararı düşünerek, son filmini yakmaktan kendini alı koyamaz.

Filip, sinema aracılığıyla sahici/otantik varlık olmak yolunda bir sıçrayış gösterirken; Karol bunun tam aksine, Heidegger'in tanımladığı tarzda bir das Man/ Onlar alanına dahil olabilmek ve o alanın daha eşiti" olabilmek için elinden geleni yapar. Bunun yanında Karol'un da hikâye içerisindeki dönüşümünü - Filip'te olduğu gibi- onda saplantı haline gelen bir tutku tetikler. Filip'in kendi varlığını keşfettiği tutkusu sinema iken, Karol'un saplantılı tutkusu güzeller güzeli eski eşi Dominique'tir.

Bunun dışında Karol'da -tıpkı Filip gibi- filmin sonunda, tutkusuyla yüzleşirler ve zaafı karşılarında mağlup duruma düştüğünü anlar. Yalnız *Amatör* filminde Filip kamerayı kendine çevirip otobiyografik filmini çekerken, dönüşümünü tamamlamıştır, artık başka biridir ve hatalarının farkındadır. Karol ise filmin sonunda, kendince eşitliği sağlamış olsa da, kurduğu intikam planının içine kendisi de düşmüş, saplantılı aşkı Dominique'e karşı yine yenik düşmüştür. *Beyaz* filminin sonunda bu çıkarıma tam olarak yer verilmez. Filmin son sahnesinde Karol dürbünle cezaevindeki Dominique' i izler ve onun işaret diliyle anlattıklarından, burada kendisiyle kalacağını öğrenir. *Beyaz*, Karol'un bir akşam vakti yanaklarından süzülen beyaz gözyaşlarıyla sonlanır. Bu hikâyenin sonunda Karol'un aşka teslim olduğunu bilgisi, üçlemenin son halkası olan *Kırmızı* filminde ortaya çıkar. *Kırmızı*'nın son sahnesinde, feribot kazasından sağ kurtulanlar arasında, film boyunca eşit olamayan bu çiftin de olması, aralarındaki eşitliğin nispeten sağlandığının bir göstergesidir adeta. Her ne kadar Kieslowski bu hikayenin sonunun mutlu bittiğini söylese de, Slavoj Zizek filmin sonuna ilişkin farklı çıkarımlarında yapıla bilineceğine dikkat çeker.

“Beyaz'da, uzlaşma dışsallaştırılır, adamın karısının yenilenen sevgisine yol açan başarılı bir “alacak verecek dengesi” olarak sahnelenir. Fakat, çift ayrı kalır ve kadının ellerinin işaret dili adamı hâlâ sevdiğini, hapiste yattıktan sonra onunla yine evleneceğini işaret etse de (*Kırmızı*'nın son sahnesinin onayladığı bir önsezidir bu), Karol'un gözyaşları sapkın bir stratejinin bir parçası olarak da okunabilir: önce, sevdiğinizi sahte bir suçlamayla hapse koyarsınız; sonra, ona “içtenlikle” acırsınız” (Zizek, 2014:98-99).

Yine çalışmasında Zizek, eşitliğin hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyen, ama ütopyacı bir Umut olarak karşılıklığa dayanmakta olduğunu belirtir. *Beyaz* filminin sonunda da, Karol'un da Dominique'i aşağılamasıyla birlikte bu karşılıklı "daha eşit olma" durumu sağlanmış olduğu için, yeniden bir araya gelmeleri umudunun olduğuna değinir. Karol toplum nezdinde güçlü bir erkek imajına erişip, üst eşit bir konumda özgüvenini tekrar kazanamasaıydı, bu ütopyacı umuttan asla söz edilemeyecektir.

Kieslowski de *Beyaz* filminde; eşitliğe mani olan, devasa eşitsizlikleri var eden, büyüten kapitalist sistemi oldukça sarkastik bir öykünün içinde, eşitlik idealinden yola çıkarak eleştirir. "Küçük ölçekli" bir adamın kara mizaha çalan öyküsü ile, kapitalizmle büyülenen Leh halkına ve dünyaya "böyle eşitliğin var olamayacağını" iletir. Bu bağlamda *Beyaz* filmi yönetmenin bizzat kendi ülkesinde baş gösteren kapitalizm tehlikesine karşı duyduğu kaygılar etrafında şekillendirilmiş bir filmidir. Nitekim, Polonya için taşıdığı bu kaygılardan bahsederken : "İdeallere göre yaşadık: Kardeşlik, eşitlik ve adalet. Ama bunların hiçbiri yoktu" (I'm so so/ Keyfim Şöyle Böyle-Kieslowski: 1996) ifadelerine yer verir.

Bütün bunlara ek olarak yönetmen, üçlemenin bu bölümünde modern dünyada gücün önemini de vurgular. Filmin öyküsü içerisinde güçsüz, aşağılanmış bir adamın eşitlik arayışına değil, üstünlük kurma savaşına tanık eder seyirciyi. "Eşitlik nerede?" sorusu ise, modern insanın varlık yapısına hicveder bir biçimde, filmin hep merkezindedir.

3.6 Üç Renk: Kırmızı

3. 6.1 Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Trois Couleurs: Rouge

Uluslar arası, (İngilizce)Adı: Three Cloors : Red

Yönetmen :Krzysztof Kieslowski

Senaryo : Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz

Görüntü Yönetmeni: Piotr Sobocinski

Oyuncular: Irene Jacob (Valentine), Jean- Louis Trintignant (Emekli Yargıç Joseph Kern), Jean Pierre Lorit (Auguste), Frederique Feder (Karin)

Tür: Dram

Müzik: Zbigniew Preisner

Yapım Şirketi: Tor Production, France 3 Cinema, mk2 Production

Yapım- Gösterim Tarihi: Polonya, Fransa, İsviçre - 1994

3.6.2 “Üç Renk: Kırmızı” Filminin Öyküsü

İsviçreli üniversite öğrencisi Valentine ailesinden ve sevgilisi Michelle’den uzakta, Cenevre’de yarı zamanlı modellik yaparak mütevazı bir hayat sürdürmektedir. Kendisini sevdiklerinden uzakta bir şehirde yalnız hissetmektedir ve bu nedenle sık sık ailesi ve sevgilisi ile telefon görüşmeleri yapar. Bir sakız reklamının kampanya yüzü olarak çektiği fotoğraflar şehrin billboardlarını süsler. Valentine’in son derece mütevazı, rutin hayatının tüm dengesini bir gece yarısı arabasıyla çarptığı Rita adında bir köpek değiştirir. Yaralı olan köpeği tasmaına bakarak sahibine götürmeye karar verir. Ancak tasmadaki adrese gittiğinde beklediği gibi bir köpek sahibi ile karşılaşmaz. Valentine ve komşularının telefonlarını dinleyen Rita’nın sahibi, emekli yargıç Joseph Kern arasında garip bir ilişki başlar. Birbirlerinin yaşamları konusunda isabetli tahminlerde bulunurlar, hayata dair sohbet ederler, sırlarını paylaşırlar ve giderek dostana bir ilişki içerisine girerler.

Valentine İngiltere’ye gideceğini söylediğinde, emekli yargıç ona feribotla gitme önerisinde bulunur. Genç model Valentine dostunun bu önerisine uyarak feribot bileti alır. Bu esnada film boyunca çeşitli rastlantılara rağmen Valentine ile yolları hiç kesişmeyen yeni yargıç adayı Auguste’ta, sevgilisini kendisini aldatırken yakalamıştır. Tıpkı emekli yargıcın gençliğindeki gibi davranan, benzer yazgıyı takip eden Auguste, aldatılmayı hazmedemez ve feribotla seyahat eden çiftin peşine takılır. Feribotta korkunç bir kaza olur. Çok sayıda ölü ve kayıp insanın olduğu bu kazadan sadece yedi kişi kurtulur. Kurtulanlar arasında bir barmen, *Mavi* filminden Julie ve Oliver, *Beyaz*

filminden Karol ve Dominique ‘in yanında *Kırmızı* filmi boyunca yolları hiç kesişemeyen Auguste ve Valentine çifti de vardır. Toplumsal kader, üçlemedeki karakterleri vahim bir kaza ile bir araya getirmiştir.

3.6.3 “Üç Renk: Kırmızı” Filminin Kaygı Kavramı Ekseninde İncelenmesi

Fransız bayrağında ve üçlemede son renk Kırmızı’dır. Kırmızı rengi genel olarak tutkuyu, aşkı, şehveti çağrıştırır; tehlike, uyarı, ihanet, kızgınlık, heyecan ve güç gibi çağrışımları da üzerinde barındırır. Dünyanın dört bir yanında kırmızı rengi, bunlar gibi daha pek çok farklı çağrışımları akla getirir de, üçleme içerisinde “kardeşlik” idealini temsil etmektedir. Gündelik hayatta kırmızı ile kardeşlik arasındaki çağrışım gücü, her ne kadar diğer temalar kadar güçlü ve yerleşik değilse de, kırmızının kardeşliği simgelemesi de akla yatar. Çünkü:

“Hepimizin arasında ortak kan bağı var ve insanlığı birbirine bağlayan temel etken, yalnızca DNA değil, kanımızdır. DNA, elbette tüm özelliklerimizi kapsar ve taşır, fakat kanımızda DNA dışında hem ortak bir renk bağı hem de yaşamsal bir görev yüklüdür: Ve en ufak bir toplulukta bile, insanların yakınlıklarını ölçmek için öne sürülen ilk faktör, kan bağıdır” (Tanrıverdi,2016:231).

Kan bağının insan ilişkilerinde nasıl düğüm üstüne düğüm bir bağ olduğuna ilişkin vurgulamalar da *Kırmızı* filminde dikkat çeken unsurların başını çeker. Genç model Valentine ailesinden uzakta, yalnız bir yaşam sürdürürken sık sık ailesi, özellikle de kardeşi konusunda kaygılıdır. 16 yaşındaki erkek kardeşi Marc uyuşturucu kullandığı için gazetelere haber olur. Valentine yargıcın evinden Cenevre’deki uyuşturucu piyasasını yöneten adamı telefonla aradığında “sizi öldürmek lazım” der. Çünkü kardeşini zehirleyenin pencere kenarından gözetleyerek, telefonda tehdit ettiği bu adam olduğuna inanır. Yargıç ve Valentine’in arasında geçen bir başka diyalogda, kardeşi Marc’in babasının gerçek babası olmadığını öğrendiği bilgisi aktarılır. Muhtemelen Marc’ın aile bireylerinden uzaklaşmasında ve uyuşturucu bağımlısı olmasında babası ile aralarında kan bağının olmadığı bilgisini edinmesi etkili olmuştur. Valentine ile kardeşlik ilişkileri de bu bilgiyi edinmesi ile sarsılmıştır. Yani kan bağı, kardeşlik ve sevgi bağının kurulması aynı zamanda sağlıklı bir şekilde korunması için önemli bir bağlıdır.

Bunun yanında *Kırmızı* filminde, üçleme içerisinde idealize edilen diğer temalar gibi, kardeşlik teması da, barındığı tezatlıklar ile birlikte işlenir. Nasıl ki *Mavi*'deki özgürlük teması geçmişte yaşananlara bir nevi tutsaklık, *Beyaz*'daki eşitlik teması büyük eşit olma, eşitsizliği yaratma ile birlikte filmlere konu olmuşsa; *Kırmızı* filminde de bu gelenek bozulmadan devam eder. Kardeşlik teması da, insan ilişkilerindeki kırılganlık, kopukluk ve ihanet gibi zıtlıklarla filmde karşılığını bulur. Bu anlamda *Kırmızı* kendi iç yalnızlığının içerisinde sevgiye ve ilgiye muhtaç üç insana odaklanır. *Kırmızı* filminde üç insanın, iki farklı yazgısı işlenir.

Filmde paralel hikâye anlatım tekniği ile, hayatını takip ettiğimiz genç yargıç adayı Auguste'un yazgısı emekli yargıç Joseph Kern ile birebir aynıdır. Bu iki karakter aynı yazgı dahilinde, aynı yol ayrımlarından geçerler, aynı seçimlerde bulunurlar. Aralarında belirin tek fark, 40 yıl kadar yaş farkının oluşudur. Auguste, yargıç Kern'in adeta gençliğidir ve Kern yazgılarının bir olduğunun farkındadır. Kern kendi yazgısını bozmak, hayatının kadınına rastlamak ve bu kadınla- komşularının telefonlarını dinleme ihtiyacı duymadan- mutlu bir ömür sürdürme şansını çoktan kaçırmıştır. Joseph Kern bu şansını elde etmek için 40 yıl kadar gecikmiş olsa da, kendi gençliği ile birebir aynı olan Auguste için bu şansını oluşturma imkanı hala vardır. Zira Kern ile Valentine arasında artık baba-kız ilişkisinden öte bir ilişki olamayacak olsa da, genç model Valentine, pekala yeni yargıç adayı Auguste'un hayatının kadını olabilir.

Bu anlamda filmde muazzam bir gözlemci konumuna oturtulan emekli yargıç Kern, etrafındakiler için planlar kuran, her şeyi öngörebilen bir Tanrı figürüdür adeta. Filmde defalarca kez çeşitli rastlantılara rağmen, bir türlü birbirlerine rastlayamayan Valentine ile Auguste'un yazgısını küçük bir müdahale ile birleştiren Kern'den başkası değildir. Uçakla İngiltere'ye gitmek isteyen Valentine'e feribotla gitmesini önerirken, asıl niyeti Auguste'un yazgısının eksenini değiştirmektir. Bu sayede kendi gençliğinde yakalamadığı şans, kendisi ile kader birliği yapmış Auguste'a bahşetmiş olacak, onu hayatının da kendi hayatı gibi olmasının önüne geçecektir.

Dolayısıyla filmde Joseph Kern'in en temel kaygısı, Auguste'un yazgısını aşmasına olanak sağlayarak, gençliğini tüketen kendi yazgısını bu sayede alt etmektir. Tüm yaşam enerjisini sevgiyi arayan, ancak birbirlerine rastlayamayan bu iki genci bir

araya getirmek için harcar. Auguste'un sevgilisi ile ayrılmasına sebep olacak ilk hamle, Kern'in komşularını dinlediği için yargılandığı mahkemede gerçekleşir. Emekli yargıç, Valentine'ne daha önce telefonlarını dinledikleri bu çiftin ayrıldıklarını söylediğinde, Kern'in kızıdan hoşlanmadığını bildiği için , Valentine: "Yoksa bir şey mi yaptınız? Evet mi, hayır mı?" diye sorar. Bu soruya Kern, evet ya da hayır olarak değil, "Bir dinleme hikayesi ve duruşma sayesinde kız başka bir adamla tanıştı" şeklinde cevaplar. Yani doğrudan olmasa da dolaylı olarak ayrılmalarına olanak sağlayan yine emekli yargıç olmuştur. Zaten Kern kendisiyle neredeyse birebir aynı yazgıyı takip eden toy yargıç adayının aldatılacağını kendi geçmiş deneyiminden dolayı bilmektedir. Bu aldatılmanın ardından yaşanacaklar konusunda da -tecrübeyle sabit olarak- emindir. Valentine'e feribotla gitmesi önerisinde bulunurken de-kendisinin de 40 yıl önce yapmış olduğu gibi- Auguste'un da sevgilisinin peşine düşüp feribota bineceğini ve Manş denizi üzerinde yaşanan korkunç kazanın tekrarlanacağını öngörmektedir.

Bunun yanında Kieslowski Sineması'nda sık rastlanılan mistik tarafı güçlü adamlardan biri olan Joseph Kern, her ne kadar her şeyi önceden görüp, bilen Tanrısal bir öngörüyle kuşatılmış olsa da, kendi yazgısını geçmişte yenemediğinin farkındadır. İşte bu nedenle:

"Bu eşsiz küskün Yargıç figürü, bir yandan, Kieslowski'nin kendisinin, yaratıklarının kaderlerini denetleyen efendi-kuklacının en son alegorik vekilidir ve diğer yandan (ve belki de, daha önemli bir şekilde), dünyanın yozlaşmış halini sadece gözleyebilen, olayların gidişatını radikal bir şekilde değiştiremeyen iktidarsız Gnostik Tanrı'nın vekilidir."(Zizek,2014:99).

Nitekim Filmde bir Tanrı vekili gibi değerlendirmeye açık biçimde çizilen Kern karakterinin sahip olduğu yetkiler, Tanrı ve kader inancına da ters düşmeyecek biçimdedir. Sınırlı yetkiler ile donatılmış Joseph Kern, Valentine ve Auguste'nun kararlarına, seçimlerine, hayatlarına doğrudan müdahalede bulunamaz. Her iki karakter de özgürlüklerinin sağladığı olanakla seçim yapma iradesine sahiptirler. Tanrı vekilli Kern, yalnızca birbirlerine rastlamaları adına bir takım olanakları devreye sokan bir gözlemcidir. Sadece Valentine'e, planlı olarak, dostane bir öneride bulunması, elbette bir takım zorunluluklara ve rastlantılara da bağlı olarak, her ikisinin de yazgılarından kırıma yaratacaktır.

Keza Zizek’inde vurguladığı gibi, adeta iktidarsız bir Tanrı vekili misyonunu üstlenen emekli yargıç, yalnızca genç çiftin bir araya gelmeleri için gerekli uygun ortamı ve olanakları oluşturabilir. Devamında yaşanacaklar konusunda hiçbir etkisi olamaz. Çiftin irade ve seçim özgürlüklerine doğrudan müdahalede bulunma kudreti ile kuşatılmamıştır. Bu sebeple *Kırmızı*’daki Joseph Kern karakteri kimi eleştirmenler ve sinema otoritelerince, Kieslowski’nin alter egosu olarak yorumlansa da, büyük bir çoğunluk onun gözlemci, iktidarsız Tanrı vekili olduğu konusunda hemfikirdir.

Kieslowski, filmlerindeki varlık için büyük rastlantı ve zorunlulukların daimi olarak devrede oluşuna ilişkili olarak şunları söyler: “Hayatın bizimle ilgili, asla kavrayamayacağımız çok büyük bir planı var. Hiçbir zaman kaderimizde ne yazılı olduğunu bilmiyoruz. Şansın bizim için neler sakladığını bilmiyoruz.” (Kieslowski, 2010:92) Kieslowski’nin de altını çizmiş olduğu biçimde , rastlantı ve zorunluklar genel yazgıyı ve ortak kaderi şekillendirirken; bir taraftan da varlık üzerinde bilinmezlikten duyulan kaygı halini oluşturur. İlk bölümde aktarıldığı gibi; varoluşçu düşünce içerisinde kader, zorunluluk ile rastlantısallığın birliği demektir ve varlık için burada, düşmüşlük içerisinde, kader yüzünden suçluluk vardır.

Filmde Kern, her ne yaparsa yapsın, seçimleri ne yönde gelişirse gelişsin, hayatı konusunda daha önceden belli olan bir yazgıya doğru sürükleniyor olması düşüncesi ile kaygının eşlik ettiği bir umutsuzluğa mahkum olmuştur. Valenine ile birlikte bu dünyaya ve dünyanın koşullarına kendi istemi dışında fırlatılmış/ düşürülmüş ve Tanrı tarafından bir başına bırakılmış ve artık kendi yazgısının sonunu değiştiremeyecek de olsa en azından onu eline geçirme olanağı ile de kuşatılmış olabileceğini fark eder. Geçmişteki eylemlerinden, mesleği dolayısıyla verdiği zor kararlardan ikileme düşmesi durumu ise, Kern’in sorumluluklarından duyduğu kaygıların yıllar geçse de bitmediğinin göstergesidir. Yani kendi düşmüşlüğü içerisinde yazgısının onu sürüklediği yanlış seçimlerin suçluluk psikolojisinden asla kurtulamaz.

Kern, Valentine ile sohbetlerinde mesleğinin başlarında suçlu bir denizciyi temize çıkardığı için duyduğu pişmanlıktan bahseder. Verdiği karar neticesinde denizci rahat, huzurlu bir hayata kavuşmuştur, belki de kendisine minnettardır. Ancak emekli yargıç ironik bir şeklide; neyin doğru olup neyin yanlış olduğuna karar vermenin,

kendisine namussuzluk gibi geldiğinden bahseder. Yargılama görevi ona göre içinde hep yanlışla düşme olasılığı barındırdığı için; gururdur, kibirdir ve namussuzluktur. Valentine kendisine komşularını telefonlarını neden dinlediğini sorduğunda: “ İyi tarafta mıyım kötü tarafta mı, bilmiyorum. Burada en azından gerçeğin nerede bulunduğunu biliyorum. Mahkemedekine göre daha iyi bir bakış açısı var.” der. O gerçeğin, sahici olanın peşindedir.

Bu sebeple Yargıç olan Kern’ in karar verme, seçme özgürlüğü içerisinde düştüğü hatalar, kendisine daima bir takım ağır sorumluluklar yüklemiştir. Bu sorumluluklardan kurtulmak adına Kern, erken emekliliğini istemiş, başka insanların hayatlarına ve kararlarına doğrudan müdahale etmeyeceği, karar vermek durumunda kalmayacağı bir hayatı seçmiştir. Kurduğu münzevi hayatta, üçüncü bir göz olarak, insanları yargılamak değil sadece onları dinleyerek ve gözleyerek sırlarını öğrenmek, gerçek olanı bilmek istemiştir. Ancak yine de geçmişindeki kararlardan ve öğrendiği sırların sorumluluklarından kendisini tamamen sıyıramamış, kaygı ikliminde yaşamaktan kurtulamamıştır. Çünkü Monod’ın da belirttiği gibi: “Onun kaderi budur ve hiçbir şey insanı kendi iradesinin sorumluluğundan alıkoyamaz.” (Monod,1997:156)

Geleceğin bilinmezliğine takılı kalan, kendi yazgısını asla aşamayacağına, değiştiremeyeceğine yönelik yerleşmiş inancı ile baş edemediğini anlayan Kern, uzun bir süre kaygı çukurunada savunma mekanizmaları ve çeşitli batırmalar ile yaşamıştır. Kendi hiçlik duvarlarını da, düştüğü bu kaygı çukurunda, toplumdan giderek izole bir yaşam biçimini benimseyerek örmüştür. Bu noktada insanı kendi varoluşuna, kendi özgür seçimleri dahilinde anlam vermek noktasında karamsarlığa ittiği ispatlanan yerleşik kader inancı, aynı zamanda varlığın otantik/ sahici varlık olma atılımının da önüne de geçer yargısı filmin ilk yarısında doğrulanmaktadır. Kern karakteri kendisi için geç kaldığı bu atılımının olanaklarını Valentine ve Auguste için sağlamak istemesiyle varoluşsal bakımdan bir sıçrayış yaşar ve kaygıyla harekete geçer. Daha önce iradesinin kendi hayatı üzerinde etkili olamayacağı inancı ile, telefonlarını dinlediği komşularının hayatlarına dahi hiçbir müdahalede bulunmamış, pasif bir hayat sürdürmeyi seçmiş olsa da, artık kendi varoluşsal kaygıları ile hesaplaşması gerektiğini anlar.

Öte yandan modern insanın değişen toplumsal hayata ayak uydurma çabalarına ve yerini bulma kaygılarına tanıklık ettiğimiz üçleme içerisinde, diğer iki filmde olduğu gibi, *Kırmızı* filminde de giderek bireyselleşen, yalnızlaşan insan ve şehir manzaralarına fazlasıyla yer verilir. Seride özellikle insanlar arası iletişimsizlik ile büyüyen yalnızlık; bağ kurma sıkıntıları, paylaşım güçlüğü ile birlikte konu edinilmiştir. Üçlemede belirgin bir şekilde hissedilen bu durum, aynı zamanda dönemin Avrupa'sının aktüel problemleri içerisinde giderek bireyselleşmek durumunda kalan modern bireyin kaygı dolu panoramasıdır.

“Derdi sadece Fransa üzerinde söz söylemek olmayan Mavi, Beyaz, Kırmızı, söz konusu kavramlar- yani özgürlük eşitlik ve kardeşlik- üzerinden o dönemin Avrupa'sı üzerine konuşur. 1993-1994 yıllarında birkaç ay arayla gösterime giren bu filmler; Soğuk Savaş'ın sona erdiği, Berlin duvarının yıkıldığı, Balkanlar'daki etnik çatışmalar sonucu Yugoslavya'nın parçalanmaya başladığı ve göz göre göre katliamların yapıldığı, yeniden şekillen bir Avrupa'da çekilmişlerdir”(Ertan,2016:32).

Tüm bu kriz ve tekinsiz ortamda kendisini emin hissedemeyen Avrupalıların başka insanlarla olan ilişkileri azalmış, yapaylaşmış, yalnızlıkları çoğalmıştır. Zaten 20. yüzyılda iki büyük savaşın yarattığı korkunç manzaralara tanık olan, bu sebeple modern uygarlığın değerlerine dair köklü bir inanç kaybı yaşayan “çağdaş insanı” güvenli ortamın olduğuna ikna etmek oldukça güç bir meseledir. Bunun ertesinde yaşananlar ise; insanları daha da bireyselleştirmiş, kendi kabuğuna çekilen, etrafındaki insanlarla değil teknolojiyle bağ kuran öznel topluluğu oluşturmaya yetmiştir.

Dolayısıyla Avrupa'da başlayan varoluşa ilişkin sorgulamalar, üçlemenin de çekilmiş olduğu 90'lı yıllarda, gündelik varoluşsal kaygı haline dönüşmüştür. Bireyselliği benimseyen, teknolojiyi önemseyen modern insan kendi yaşam sorgulamasından geçerken düşürüldüğü bu belirsizlik/ hiçlik içinde kendini kaygı ikliminde bulmuştur.

“Renkler üçlemesi bu yüzden Hegelci aile, sivil toplum ve Devlet üçlemesine göndermeyle okunabilir: Mavi mahrem aile düzeyinde, sevginin dolaylılığı kılığında uzlaşma sağlar; Beyaz sivil toplumda olabilecek tek uzlaşmayı ortaya atar, yani biçimsel eşitlik, “alacak verecek dengesi” nin uzlaşmasını; Kırmızı'da, en yüksek uzlaşmaya, yani topluluğun kendisinin “kardeşliğine” ulaşırız” (Zizek, 2014: 99-100).

Zizek'in de belirttiği gibi, Soğuk Savaş ertesini Avrupa'nın dört bir yanında patlak veren ve önüne bir türlü geçilemeyen kaygı verici problemler, gerçeği merkeze alan Kieslowski Sineması'nda da karşılığını bulmaya devam etmiştir. Kieslowski'ye göre: İnsanların daha çok kendi kabuklarına çekilmesine sebep olan, ilişkilerini daha güvensiz, samimiyetsiz kılan her bakımdan huzursuz bir ortamın yaşanmakta olduğu Avrupa'da; "özgür" olmak, "eşit" olmak kadar "kardeş" olmakta imkansızdır. Avrupa'nın genel konjonktürüne bakıldığı zaman yasalar, siyasal ve toplumsal düzenlemeler özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi ideallerin oluşması ve korunması adınayken, gündelik hayattaki karşılıkları düşünülenin tam aksinedir.

"Üçlemenin her bölümü radikal kendini çekmenin belli bir kipinden başkalarının kabulüne olan yolculuğa, toplumsal evrenle yeniden bütünleşmeye odaklanır: Mavi'nin Julie'si "dünyanın gecesinden" agape'ye yol alır, Beyaz'ın Karol'u toplumsal dışlanmışlığa (ekonomik ve cinsel başarısızlığa) indirgenmekten servetini ve karısını yeniden kazanmaya, Kırmızı'nın Yargıcı soğuk sinik gözleminden yardım elini uzatmaya yol alır" (Zizek, 2014: 97-98).

Bu bağlamda *Kırmızı*'nın açılış sahnesinde telefon hattının takibi ve cevapsız kalan çağrı da, gölgesinden gelecek zararlardan korktuğu için çevresini daraltan çağdaş insanın, diğer insanlar ile arasındaki bu iletişimsizliğin ilk göstergesidir. Film boyunca, sık sık telefon hattı üzerinden iletişim kurduğuna tanık olduğumuz karakterlerin, kendi tekno yaşantılarındaki mesafeler ile büyüyen yalnızlıklarına ve özlemlerine ilişkin vurgulamalar da ilk etapta dikkatleri çeker. Filmde emekli yargıç, telefonlarını dinlediği yaşlı komşusunun, kızının kendisini ziyarete gelmesi için türlü bahanelere başvurduğundan bahseder. Oysa buruk bir aşk hikâyesinin ardından ömrü yalnızlıklarla geçmiş, hayata ve tüm insanlara küsmüş bu yargıcın yalnızlığı, esasında yaşlı komşusundan da derindir. Bir rastlantı sonucu içine düştüğü bu evrede yapayalnızdır. Onun bir bahane üreterek çağıracağı kimsesi yoktur. Çevresinde armut likörünü karşılıklı içebileceği bir insan olmadığı için, bu likörü yıllarca açmadan bekleten de O'ndan başkası değildir. Kuşkusuz bu sebeple komşularının hayatlarına, sırlarına, sevinçlerine, hüznlerine, umutlarına bir nevi kulak misafiri olmuştur.

Kırmızı'da Kern'in Tanrı kadar yalnız geçirdiği hayatını sorgulamaya başlamasında ve dönüşümünde, öncelikli olarak, Valentine ile aralarında geçen ahlaki değerlere ilişkin konuşmalar ve genç modelin kendisine acıdığını söylemesi etkili olur.

Kendisini komşularına ve polise mektup yazarak ihbar edeceği gün, tüm hayatını yazdığı dolmakaleminin mürekkebinin aniden bitmesi, onun bildiği, doğru kabul ettiği, alıştığı her şeyin böylece değişeceğine dair incelikli bir metafordur. Joseph Kern için bir yanda tarihsel olan toplumsal kaderin zorunluluk olduğunu ezberleten öğretisi, diğer tarafta olaylara yön verebilme iradesi ile kuşatılmış olduğunun ayrımı vardır.

Kern için bu ikilem, Sartre'ın da bahsetmiş olduğu eylemlerinden yana sorumluluk duyan varlık yapısıyla uyumluluk gösterir. Varlık, özgür iradesinin gücünü kontrol edememe veya yanlış yönde kullanmak noktasında kaygıya düşer. Çünkü ne yapacağı bir yerde yazılı olmayan varlık, hayatı konusunda edilgen değil, etken bir rol oynadığının ayrımına varır ve kaygısı sorumluluklarından ileri gelir. *Kırmızı*'da da, daha önce kendi yazgısına teslim olan, boyun eğen, varoluşunu sorgulamayan Kern; her şeyin yazgı, rastlantı, zorunluluk olmadığını, Auguste'un yazgısını değiştirerek anlar.

Bu bağlamda filmde mürekkebi bitmiş kalemi ikame eden kurşun kalem de, varlık için yazgının olanaklar ve özgür seçimler ile silinip, değişe bilirliliğine dair filme yerleştirilen metaforlardan bir diğeridir. Emekli yargıcın silinmez mürekkepli kalemle yazmış olduğu ve artık değiştirmenin imkansızlaştığı tüm hayatı, aslında geçmişte verilen doğru kararlar eşliğinde biraz şansla, küçük bir rastlantı ile değişebilecektir. Dolayısıyla “ Filmin sorduğu asıl soru şudur: Yukarılarda bir yerde yapılmış bir hatayı düzeltmeye imkan var mıdır? Birisi bir diğerini yanlış zamanda doğurmuştur. Valentine dünyaya kırk yıl önce gelmeliydi ya da kırk yıl sonra. O zaman çok hoş bir çift oluştururlardı. Bu iki insan birlikte çok mutlu olabilirdi” (Kieslowski, 2010:196).

Yapılmış bir hatayı tamamen düzeltmenin imkânı elbette yoktur. Varlığın kişisel yazgısı ve başkaları ile ortak olan kaderi budur. Ancak varlık yazma işlevini yitirmiş kalemi ve patlayan ampülü nasıl yenisi/ “uygun”u ile değiştirebiliyor, yeniden işlev kazandırabiliyorsa, hayatında da küçük bir yer değişimi yapabilir. Nitekim *Kırmızı* filminde yer değiştiren kalemler ve ampullerden sonra Auguste ve Joseph Kern arasında da bu tarz bir yer değiştirme yaşanır. Valentine ile mutlu bir çift olma şansını 40 yıl sonra Kern yerine, Auguste yakalar. Kern'in istediği de, 40 yıl önce şanssızlık ve devreye girmeyen rastlantılar ile kendisinin eline geçmeyen bu olanağın, bugün Auguste için mümkün olup olamayacağını görmektir. Valentine'e, aldatıldığı günden sonra

kimseye güvenemez olduğu itirafında bulunurken, “Belki de öyle birine ya da size rastlamadığım içindir” der. Hayatı konusunda hiçbir zaman emin olmadığı bu konuda, Auguste sayesinde, emin olmaktır onun asıl niyeti.

Kırmızı filmi de, diğer iki filmde olduğu gibi, bir karakterin dönüşümü ile sonlanır. Tarihsel olan kaderin ağlarını onun için örmesini beklemeyen Josphe Kern, Valentine gibi bir kadının eğer zaman ve şans müsaade etseydi kendisi gibi bir adamla bir araya gelme olasılığının olabileceğini kavrar. Filmin final sahnesinde, feribot kazasından sağ kurtulan genç çifti televizyon ekranında aynı kare içerisinde gören ve bu sayede amacına ulaştığını anlayan emekli yargıcın gözyaşları da bu olasılığın gerçekleştiğinin göstergesidir. *Kırmızı* filmi de üçlemenin diğer iki filmi gibi gözyaşları ile sonlanır. Arzuları konusunda eylemde bulunan, sorumluluklarının bilincine varan ve sonunda nispeten hazzı ulaşan Kern, yazgısına yönelik duyduğu kaygılarından gözyaşları eşliğinde arınır.

SONUÇ

“Krzysztof Kieslowski Sineması’nın kaygı kavramı ekseninde incelenmesi” başlığını taşıyan bu çalışma, üç ana bölüme ayrılarak incelenmiştir. Çalışmada ulaşılan ilk sonuç: insanın ruhsal durumundaki tedirginlik halini ifade eden kaygının, gündelik dildeki karşılığının ve öncelikli olan çağrışımlarının ötesinde, psikoloji ve felsefede çok daha karmaşık ve katmanlı bir yapısı olduğu sonucudur.

Tezde psikanalizm ve varoluşçu düşünce içerisinde varlık bakımından kaçınılmaz görülen ve tinin bir gereği olarak kabul edilen kaygı kavramının, sanılanın aksine, negatif yönü ağır basan bir kavram olmadığı noktasına dikkat çekilmiştir. Kaygının, aynı zamanda en büyük olanak sağlayıcı, eylemlere yön verici, imkan yaratıcı tarafları üzerinde durularak; varlık için pozitif yüklü bir duygu durumu oluşuna değinilmiştir. Varlığın ancak tinini yükseltme, varlıksal yüceliğe erişme kaygısı duyarsa varoluşunu duyumsayabileceği, otantik varlığını bulacağı ve kendi varlığıyla birlikte evrene de ait bir sorgulamadan sonra eşref-i mahlukattan sayıla bilineceği görüşü, tüm detayları ile varoluşçu düşünce içerisinde incelenmiştir. Sonuç olarak, çeşitli referanslar ile, varlığın kendini sürekli kurma, yeniden inşa etme ve otantik olarak özünü tamamlama yolunda sarf ettiği tüm çabada, kaygının aktif, önemli bir rol üstlenmekte olduğu noktasına varılmıştır.

Öte yandan varoluşçu düşünürlere göre; dünyaya kendi istemi dışında, bir zorunluluk olarak düşürülmüş olan Âdemoğlunun, ne yaparsa yapsın ölüme olan yazgısından dolayı dünya kaygısından kurtuluşunun asla olamayacağı sonucu da çalışmadan elde edilen bulgular arasındadır. Çünkü Heidegger’in değimiyle insan dünyaya fırlatıldığı/ terkedildiği günden bu yana kaygıya düşürülmüştür. Yuhanna İncil’inde geçen “Dünyanda kaygınız vardır” cümlesi de dünyanın içinde olmanın, kaygı içinde olmaya eş değer olduğunun kutsal kaynaklı, çarpıcı bir örneğidir. İşte bu sebeple düşürülen/fırlatılan insan yapayalnız bırakıldığı/ terkedildiği bu dünyada ölüme, dolayısıyla da kaygıya yazgılıdır.

Yani insanoğlu, doğumla/düşüşle birlikte gelen, tükenmek bilmeyen bir kaygıdadır, aynı zamanda kaygıdır da. Bu doğrultuda çalışmada, insanın içsel olarak

kaygıya yazgılı olduğu, ama bu duygu halinin aynı zamanda özgürlüğün, varlıksal sıçrayışın, güçlenmenin ve derinleşmenin bir zorunluğu olarak; tini yükseltici pozitif yönlü bir hal olduğu üzerinde durulmuştur. Tüm bu bulgular ışığında, varlığı harekete geçiren, geliştiren, dönüşümünü sağlayan temel ruh halinin kaygı olduğu saptanmıştır. Öte yandan, savaşlar, buhranlar modernizmle birlikte değerlere olan inancını da yitiren ve kaygısı giderek daha katmanlı hale gelen modern insanın, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren “hiçlik” kaygısına yakalanmış olduğu tespitine de yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümde ise; Polonyalı yönetmen Kieslowski’nin filmlerini düşünsel boyutta besleyen bu kanallardan sonra, yönetmeni kendi gündelik hayatında besleyen somut gerçekler üzerinde durulmuştur. Polonya’nın genel konjonktüründe meydana gelen bir takım olayların ertesinde, bilinçli bir sinema hareketi olarak 70’li yılların ikinci yarısından 80’lerin başına değin devam eden, genel olarak etik problemleri konu edinen, sistemin çürümüşlüğüne vurgu yapan “Ahlaki Kaygı Sineması” incelenmiştir. Buradan hareketle Polonya halkına, sosyalist gerçekliği değil salt gerçekliği göstermeyi hedefleyen, bireyler ve gruplar üzerinde bilinç yaratmak isteyen sinema alanındaki bu örgütlenmenin, hangi prensipler etrafında şekillendiği ve temel kaygılarının neler olduğuna ilişkin çıkarımlara varılmıştır.

Bu noktada da kaygının; Polonya’yı, Polonyalıları ve Polonya Sinemasını özetleyen başat bir duygu hali olduğu üzerinde durulmuş, özellikle de özlemi çekilen duygunun “özgürlükten duyulan kaygı” halinin sinemadaki yankılarına bakılmıştır. Polonyalı yönetmenlerin de, ülkelerindeki bu karanlık süreç içerisinde, toplumsal hayatta hüküm süren kaygı haline yönelik geniş bir bakış açısı takınmayı ve kameralarının objektifini daha çok savaşın ertesinde yaşanan buhranlara, kriz ortamına, kimlik bunalımlarına kısacası varlıksal problemlerine yöneltmeyi gerekli gördükleri aktarılmıştır. Keza yine bu dönem içerisinde çekilen filmlerinin hemen hepsinde, varoluşsal kaygının temel izleklerinin (özgürlük, rastlantı-zorunluluk, yitirilen masumiyet, hiçlik, kader, ölüm); ana hikâyeyi kuran, şekillendiren, çatışma yaratan ve karakterleri besleyen unsurların başını çekmekte olduğu gözlemine de yer verilmiştir.

Sözgelimi tez kapsamında, Sosyalist Gerçekçilik öğretisinin her türlü dayatmalarına karşı sinemada bir başkaldırı olarak, varlık gösteren Ahlaki Kaygı

Sineması dahilinde çekilen filmlerin; kaygı dolu, travmatik savaş neslinin varlıksal meseleleri üzerine olmaları durumu da, filmlerden verilen örnekler eşliğinde sunulmuştur. Bu noktada da Ahlaki Kaygı Sineması'nın halkın üzerine çöken kaygıların temeline, yani bürokrasideki yapılanmanın çürüklüğüne, yönetimdekilerin eşitsiz ve haksız tutumlarına kısacası idari makamlardaki tüm aksaklıkların iç yüzüne kamera doğrultan, dayanışmanın fitilini ateşleyen, ortak akıl yaratan bir sinema anlayışı olduğu neticesine varılmıştır. Ayrıca toplumsal hayatın her alanında kaygı üretim fabrikasına dönüşen Polonya için, gerek siyasal alanda gerekse sanat alanında da kaygının yükseltici bir güç olarak ciddi etkilerinin olduğu vurgulanmıştır.

Kieslowski Sineması üzerinde doğrudan ve dolaylı olarak etkili olan bu bilişsel ve duygusal kaygı analizlerinden sonra, çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, seçilen altı yapımın konuya ilişkin taraflarının detaylı incelemelerine yer verilmiştir. Burada hareketle Kieslowski'nin muhteşem bir dönem olarak tanımladığı Ahlaki Kaygı Sineması hareketi içerisinde ve sonrası dönemde çektiği filmlerdeki değişen kaygı halleri ortaya konulmuştur. Kieslowski'nin Ahlaki Kaygı Sineması yönelimi ile çektiği kurmaca ve belgesel filmlerinde; genellikle bir olanaklar varlığı olarak her an verili olanın dışına çıkmak isteyen, kabuğunu yırtmaya çalışan, sistem dışı, kusurlu, "sıradan" karakterlerin kaygıları, varoluşsal dönüşümlerine odaklandığı bulgusu aktarılmıştır.

Özellikle, çalışmadaki örneklem filmlerden biri olan, Ahlaki Kaygı Sineması'nın hedefleri doğrultusunda çekilen *Amatör* filmi; sinema aracılığıyla varlığını yeniden keşfetme serüveni içerisine giren amatör sinemacı Filip'in varoluşsal kaygı ile otantik varlık olma yolunda aldığı kararlar silsilesine odaklanan bir yapım olması bakımından incelenmiştir. Bu doğrultuda *Amatör* filmi, dönemin Polonya'sındaki kısıtlı özgürlük ortamını, sistem mağduriyetini, engelleyici, zorba güçlerin bireyler üzerinde kaygı uyandıran baskılarını cesur bir dille perdeye yansıtması bakımından da, dönem konusunda çalışmayı ciddi bir şekilde besleyen önemli bir yapımdır.

Bunun yanı sıra Kieslowski, kendi sinemasının alamet-i faikası olan ve varoluşsal kaygı etkeni kabul edilen, kader ve yazgı kavramların etrafında şekillenen hikâyeleri de büyük bir ustalıkla beyaz perdede seyirciyle buluşturur. Bu aşamada da , kader konusunda öne çıkan filmlerin incelemelerinden elde edilen veriler

doğrultusunda; Kieslowski Sinemasının esasında tamamen püriten bir kader düşüncesinin etrafında şekillenmediği sonucuna ulaşılmıştır. Çalışmada da belirtildiği gibi: yönetmenin filmografisi, bir takım rastlantı ve zorunlulukların kişisel yazgıyı bozabileceği düşüncesiyle hareket eden, zorunluluklar karşısında kaygı duyan karakterlerle örülüdür. Bu durumun en açık hali *Üç renk: Kırmızı* filminde görülür iken, rastlantılar ile birlikte 3 farklı biçimde değişen yazgıyı takip eden bir adamın anlatıldığı *Kör Talih* filminde de durum değişmez. Politik zemini ile dikkat çeken *Kör Talih* filmi; Leh halkının siyasal -dönem içerisinde yaşadığı kimlik bunalımlarına, varoluşsal problemlerine, toplumsal hayat içerisinde hüküm süren kaygı halinin ortak yönlerine dairdir.

Aynı şekilde Dekalog bölümlerinde de belirgin bir şekilde yazgının/ emirin kabulden ya da reddinden dolayı kabuğunu yırtmaya çalışan karakterlerin varlığı dikkat çeker. Tüm bu incelemeler neticesinde; Kieslowski filmografisi içerisinde ilk etapta kaderci gibi okunan bu bakış açısının, sadece gizemli- mistik bir güçten, gökyüzünden, Tanrısal verilerden değil; varlığın düşüşten bu yana içine çöreklenen değiştirilemez gibi algılanan, varoluşundan gelen içsel kaygısından da almakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Keza yönetmen kendisiyle yapılan bir görüşmede: varoluşa yönelik bir yazgının olduğu düşüncesini kesin olarak kabul etmediğini; şansa, rastlantıya ve bunların birlikteliklerinden doğan zorunluluklara inandığını; evrendeki hareketliliğin oluşumunda ise, yine asla kesinlik içermeyen bir rastlantılar silsilesi olduğu düşüncesini paylaşır. Kieslowski'nin mistik tarafıyla dikkat çeken filmlere imza atması ise, onun koyu bir dini inancı kuşanmasından değil, olsa olsa Tanrı'yı tüm ulu gizinden çıkarıp, onunla hesaplaşmak istemesinden ileri gelmektedir.

Netice itibariyle çağın çığ gerçeklerini sinemasında daima mesele edinen Kieslowski, Ahlaki Kaygı Sineması yönelimiyle çektiği filmlerde daha çok Polonya toplumundaki kaygıların iç yüzüne yoğunlaşırken, son dönemdeki çalışmalarında küresel kaygılara odaklanır. Bu anlamda Kieslowski Sineması kendi içerisinde büyüme gösteren bir sinemadır. Buradan hareketle çalışmadan elde edilen bir diğer sonuçta: Polonya toplumunda ve modern dünyanın genelinde, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında ve adı kaygı çağı olan bu yüzyılda, “özgürlükten duyulan kaygı”nın, bireyler üzerinde giderek yükselen hissiyatlarının başını çekmekte olduğudur. *Üç renk : Mavi*

filminin Julie karakterini adeta modern bireyi baskın bir şekilde saran, özgürlükten duyulan kaygı ile donatmıştır. Julie' nin kendi özgür/ izole yaşamını kurma yolunda sarf ettiği çaba, çağdaş insan modeline birebir benzemektedir. Yönetmenin, bizzat kendi ülkesi adına kapitalist sistemin getirilerine ve modernizmin aşıladığı tüketime karşı duyduğu kaygılara yer verdiği filmi ise; renk üçlemesi içerisinde de eleştirel yönüyle dikkat çeken *Beyaz* filmidir.

Bütünsel olarak değerlendirildiğinde de, Kieslowski filmlerinin hemen hepsi, ruhunu yitirmiş bir dünyada, kendi varoluşu konusunda; özgürlük, yazgı, rastlantı, zorunluluk gibi temalar eşliğinde yıpranan ahlaki değerlerini gözden geçiren, dönüşen modern insanların kaygılarına dayanmaktadır. Bu anlamda *Dekalog* serisi Tanrı ve onun buyruklarından hareket ederken, renk üçlemesi Fransız Devriminin ideallerinden ve Fransız bayrağından yola çıkarak; giderek kendisini güvende hissetmeyen, yalnızlaşan, değerlere ve ideallere olan inancını yitiren, modern insanın kaygı çağında düştüğü durumu gözler önüne seren yapımlardır. Üçleme, adına 'Dünya' denen kaygı dolu güvensiz ortamda, modern insanın ilişkilerindeki deformasyona, iletişimsizliğe, yaşanan yabancılaşmaya, artan yalnızlıklara; umutsuzluk, anlamsızlık ve hiçlik gibi çağımızın bunalımlarına değinir. Ana karakterlerin döktüğü gözyaları ile sonlanan, bu anlamda yatağını yadırgayan gözyaşlarının hikâyelerinin de anlatıldığı yapımlar olan renk üçlemesi, adeta Pessoa'nın "Hissetmek ne renktir acaba?" sorusunun cevaplarını kurcalar.

Özetle, Kieslowski düş dünyasının ilhamını, dış dünyasındaki mevcut gerçeklerden alan bir yönetmen olarak; ülkesi Polonya'nın geçirdiği süreçlerden fazlasıyla etkilenmiş, bu süreçleri sinemasının da odağına yerleştirmiştir. Kieslowski Sineması; başvurduğu referanslar ve yarattığı çağrışımlar ile seyirciyi imgesel anlatımın en doygun örnekleriyle buluşturmanın yanı sıra, sinema otoritelerine ve araştırmacılarına, disiplinler arası pek çok kavramlarla ilişki kurma olanağı da sağlayan bir sinemadır. Kavramlar arası kurula bilinecek bu ilişkilendirmelerde ise filmleri bütünsel olarak değerlendirmeye izin veren geniş düşünce ağı ve toparlayıcı kapsamıyla kaygı kavramı, temel kavramların başında gelir. Çünkü Kieslowski Sineması sadece kader/ yazgı, hiçlik ya da özgürlük açısından ele alınamayacak kadar bütünsellik barındıran, devasa göndermelere içkin bir sinemadır. Kieslowski Sineması; düştün,

düşünceden, şiirden, felsefeden kurulan; dünyanın meseleleri karşısında kaygısı tükenmeyen bir sinemadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- ADANIR, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Basım- Yayım Dağıtım.
- AFŞAR ,Timuçin (1997). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- AKARSU, Bedia (1987). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- AKIŞ, Yasemin (2015). *Kaygı Kavramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2011). *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul:Boğaziçi Üniversite Yayınevi.
- BAUDRILLARD, Jean (2013). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2013). *Tüketim Toplumu* çev. Hazal Deliceçaylı& Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BEABOUT, R. Gregory (1996). *Fredoom And Its Misuses*, çev. Yasemin Akış, Milwaukee: Marquette University Press.
- BEAUFRET, J. (1971). *Introduction Aux Philosophies De I'existence. De Kierkegaard A Heidegger*, çev: Jacques Colette/ Işık Ergüden, Paris.
- BENDA, Julien (1947). *Tradition De I'existentialisme Ou Les Philosophies De Lavie* çev: Jacques Colette / Işık Ergüden, Paris: Grasset.
- BLACKHAM, H. J. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür*, çev. Ekin Uşaklı, Ankara: Dost Yayınevi.
- BLOBAUM, R. (2005). *Antisemitism and its Opponents in Modern Poland*, New York: Cornell University Press.
- BUDAK, Selçuk. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.

- CAMUS, Albert (1983). *Denemeler*, çev. Vedat Günyol, Selahattin Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- CAMUS, Albert (2013). *Veba*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Can Yayınları.
- CAMUS, Albert (2016). *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- COLETTE, Jacques (2006). *Varoluşçuluk*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Yayınları.
- CÜCELOĞLU, Doğan (1991). *İnsan Ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- ÇÜÇEN, Kadir (2003). *Heidegger'de Varlık Ve Zaman*, Bursa: Asa Kitabevi.
- DITFURTH, H. (1991). *Korku ve Kaygı*, çev. Nasuh Barın, İstanbul: Metis Yayınları.
- DOSTOYEVSKİ, Fyodor (1984). *Ecinniler*, çev. İsmail Yezüv-Engin Özden, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- FOULQUIÉ, Paul (1995). *Varoluşçunun Varoluşu*, çev. Galip Negiş, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- FREUD, Sigmund (1989). *Inhibitions, Symptoms And Anxiety*, çev. A. Strachey, Ed. J. Strachey, London: W. W. Norton & Company.
- GEÇTAN, Engin (2005). *Psikanaliz Ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜÇLÜ, Abdulkaki- UZUN, Erkan- UZUN, Serkan- YOLSAL, H. Ümit (2002). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- HEIDEGGER, Martin (1959). *An Introduction To Metaphysics*, trans. By Ralph Manheim, New Haven: Yale University Press.
- HEIDEGGER, Martin (2002). *Being And Time*, trans. J. Macquarrie&E.Robinson, Blackwell Publishing; Oxford UK & Cambridge USA
- HEIDEGGER, Martin (2002). *“Hümanizm” Üzerine Mektup, Hümanizmin Özü*, çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: İz Yayıncılık.

- HEIDEGGER , Martin (2008). *Varlık Ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HESSE, Hermann (2016). *Bozkırkurdu*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- HONEY, Karen (1994). *Psikanalizde Yeni Yollar*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yayınevi.
- İYİ, Sevgi (2003). *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Bursa: Asa Yayınevi.
- JASPERS, Karl (1997). *Felsefe Nedir*, çev. İsmet Zeki Eyyüboğlu, İstanbul : Say Yayınları
- KALLDEWEY, Jasper - ANKA, Stahl- VENHOFF, Michael (1994). *Yüzyılın Yüz Yönetmeni*, çev: Aysu Erinç - Ethem Erinç, Ankara: Afa Yayınları.
- KAUFMANN, Walter (1997). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KIZILTAN, G. Savaş (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- KIERKEGAARD, Soren (1989). *The Consept Of Irony With Continual Reference To Socrates* (çev. H. V.Hong & E.H. Hong), Princeton University Press: Princeton, Nj.
- KIERKEGAARD, Soren (2006). *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- KOVACS, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek , Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınevi.
- KUBRICK, Stanley (1991). *The foreword to Kieslowski & Piesiewicz, Decalogue: The Ten Commandments*, London: Faber & Faber.
- MACLNTYRE, Alasdair (2001). *Varoluşçuluk*, çev.Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma.

- MAGILL, Frank (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı*, çev. Vahap Mutal, İstanbul: Degah Yayınları.
- MONOD, Jacques (1997). *Rastlantı ve Zorunluluk*, çev: Vehbi Hacıkadıroğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- MOUNIER, Emmanuel (2007). *Varoluş Felsefelerine Giriş*, İstanbul: Say Yayınları.
- NECATİGİL, Behçet (2009). *Bütün yapıtları, Şiirler*, İstanbul : Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Murat Demir, Ankara: Nilüfer Yayıncılık
- ÖZER, Kadir (2008). *Kaygı: Sinanma Duygusuyla Baş Edebilme*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, Orhan (1997). *Ruh Sağlığı Ve Bozuklukları*, Ankara: Hekimler Yayın Birliği.
- PEROT, Jacques - HITZEL, Frédéric – ANHEGGER, Robert (2001). *Hatice Sultan ile Melling Kalfa – Mektuplar*, çev. Ela Güntekin, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- RENEAUX, Roger (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Notlar*, çev. Korla Elçi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- SALECL, Renata (2014). *Kaygı Üzerine*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları
- SANCAR, Aslı (2009). *Osmanlı Kadını - Efsane ve Gerçek*, İstanbul: Kaynak Yay.
- SARTRE, J.-Paul (1988). *Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SARTRE, J.-Paul (2009). *Varlık Ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları.
- SARTRE, J.-Paul (2015). *Varoluşçuluk* , çev. Asım Bezirci, İstanbul: Say Yayınları.

SAVAŞ, Hakan (2013). *Varoluşçuluk Ve Sinema*, İstanbul: Sözcükler Yayınları.

STOK, Danusia (2010). *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*, çev. Aslı Kutay Yoviç, Agora Kitaplığı: İstanbul.

TEKSOY, Rekin (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

THEODOR , W. Adorno (2005). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev: Orhan Koçak/ Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.

TOURAINÉ, Alain (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YÜCEL, Şükran (2003). *Filmlerle Seyrüsefer*, İstanbul: Alt Kitap.

WAHL, Jean (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi* , çev. Bertan Onaran , İstanbul: Payel Yayınevi.

WITKOWSKA A. (2000). —*Poland, The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, R.Taylor, N. Wood, J. Graffy ve D. Lordanova (drl.), Londra: British Film Institute.

ZİZEK, Slavoj (2014). *Kieslowski Maddeci Teoloji*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları.

Makaleler

AŞAR, Haluk (2014). “Heidegger Ve Sartre Felsefesinde “Kaygı” Ve “Bulantı” Kavramlarının Analizi” , *FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, Sayı:17, ss.85-99.

BATUR, Sabire (2000). “Yaşamın Gerçeklerinden Kurmacaya...Kieslowski Sineması”, *Sinemasal Dergisi*, Sayı:5, - Ortak Kitap 5, Yaz 2000, G.S.F Mezunlar Derneği- İzmir, ss.51-56.

BOZKURT, Abbas (2016). “Krzysztof Kieslowski”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, “163. Sayı, Temmuz- Ağustos, Ankara, ss.19-23-26

CEYLAN, Yasin (1999). “Evrenin Belirsizliği Karşısında İnsanın Çaresizliği: Temel Kaygı”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım - 2007, ss.103 -109.

ÇIRAKMAN, Aslı (2007). “Bernard Mandeville Kaygısız Birey ve Modernitenin Çıkılmaz Sokakları”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım -2007, ss.157-169.

ÇİFTÇİ, Erdem (2013). “Bir Yazgı Olarak Kaygı”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Temmuz, Mersin ss.12-18.

DAĞ, İhsan (1999). “Psikolojinin Işığında Kaygı”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım-2007, ss.181-189.

DEREN, Seçil (1999). “Angst Ve Ölümlülük”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı:6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım-2007, ss.111 -126.

ENGİN, Ertan (2016). “Üç renk”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 163. Temmuz- Ağustos, Ankara, ss.31-32.

- GÖL, Berke (2016). “Kieslowski’nin ilk Dönem Belgeselleri”, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 163. Sayı, Temmuz- Ağustos , Ankara, ss.20-21.
- İNAM Ahmet, Kaygı Gülü Açarken, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım -2007, ss.83-102.
- KEYMAN E. Fuat, Ahlaki Benliğe Geri Dönüş : Globalleşme Etik Ve Siyaset İlişkisi, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım -2007, ss.139-147
- KILIÇBAY, Mehmet Ali (1999). “Uygarlığın Ödülü Olarak Kaygı”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım-2007,ss.135-138.
- KORKUT, Fidan (1992). “Gestalt Yaklaşımına Dayalı Olarak Yapılan Bireysel Danışmanın Sürekli Kaygı Üzerindeki Etkisi”, *H. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:7 ss.15-162.
- ÖZONUR ÇÖLOĞLU, Defne, “ Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski 'nin Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı Üçlemesi”, *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi/ Kılard* , Kocaeli ss.157-160.
- SAYAR, Kemal (2000). “Anksiyete: Özgürlüğün Baş Dönmesi”, *Defter*, Cilt 13, Sayı 39, ss.73
- SOYKAN , Ö. Naci (1999). “Varoluş Yolunun Ana Kavşağında Korku Ve Kaygı Kierkegaard Ve Heidegger’de Bir Araştırma”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 2, Sayı: 6, Şubat/Mart/Nisan, 4. Basım-2007, ss. 41-62
- TANRIVERDİ, Nurhan (2016). “Hayatı Anlamlandıran Bir Adam: Krzysztof Kieslowski, Dekalog ve Üç Renk Üzerine”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 19, Sayı: 75, Kasım-Aralık-Ocak, ss.217-237.

TAŞ, Ayşe (1994). “Kieslowski ve Üç renk: Mavi”, *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı:8, Ekim,ss:73-78.

ŞAHİN, Şule (2015). “Kaygı ve Edebiyat”, *Bilim Ve Ütopya Dergisi*, Sayı :249, Mart, ss.13-17.

YOLCU, Ergün (2002). “Renklerin Özne Kullanımı ve Ekinel Olarak Algılanması”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 13, İstanbul, ss.654-655

Kitap İçi Bölüm

BİLZ, Rudolf (1991). “Kaygı Yaşantısındaki Özne-Merkezcilik”, *Korku ve Kaygı Tartışması*, (düzenleyen): Hoimar Von Ditfurth, çev.Nasuh Barın, İstanbul: Metis Yayınları.ss.109-115

HENDRYKOWSKI, M. (2003). “İkinci Dünya Savaşından Önce Doğu Avrupa” (Ed: G. Nowell- Smith.), *Dünya Sinema Tarihi*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Kitabevi.

SCHULZ, Walter (1991). “Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu”, *Korku Ve Kaygı Tartışması*, (düzenleyen): Hoimar Von Ditfurth, çev. Nasuh Barın, İstanbul: Metis Yayınları, ss.7-18.

TAŞÇIYAN, Alin (1997) “Kieslowski”, *Avrupalı Yönetmenler*, Ankara: Kitle Yayınları, ss.107-119.

Basılmamış Kaynaklar –Tezler

KOCABAYLIOĞLU, Duygu (2010). *Polonya Ahlaki Kaygı Sinemasında Sistem Eleştirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç Dr. Zeynep Çetin Erus, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul .

MANAV Faruk, (2010) *Soren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,dan. Doç. Dr. Emel Koç, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Felsefe Grubu Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

TEPELİ, Dilek (2010). *Kierkegaard Ve Heidegger'de Kaygı Kavramlarının Karşılaştırılması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi , Prof. Dr. Veli Urhan, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara.

TOKSOY ÇİFTÇİ, Mürüvvet (2013). Sartre Varoluşçuluğunda Özgürlüğün Yeri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Şahabettin Yalçın, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Muğla.

WIERZBICKI, Krzysztof (1996) *Keyfim Şöyle Böyle-I'm So So*, Belgesel Film

İnternet Kaynakları

ALTUNTAŞ, İsmail Hakkı (2011). *Arılar Masalı* ,

<https://ismailhakkialtuntas.com/2011/06/30/arilar-masali/> (02 Eylül 2016)

ASLAN,Yeşim (2011). *Buğulu Ülkenin Yansıması: Polonya Sineması*, Amatör Kültür. Net, <http://ourwebnet.blogspot.com.tr/2011/10/polonyasinemas.html?m=1> (21 Kasım 2016)

GÜNDOĞAN,A.O. (2004).“Bulantı”,pdf,s.2.

<http://www.aliosmangundogan.com/PDF/Makale/Ali-Osman-Gundogan-> (15 Eylül 2016)

GÜNÖR, Recep Batu (2016). *Bernard Mandaville' in Arıların Masalı Adlı Eseri Hakkında Bir İnceleme*, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 22, Volume 5, Issue 22

<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1460725918.pdf> (27 kasım 2016)

Dünyalılar.org, *Mutluluk bencillikte yatar – Arılar Masalı ve Mandeville*

<http://dunyalilar.org/mutluluk-bencillikte-yatar-arilar-masali-ve-mandeville.html/> (02

Eylül 2016)

IMDB- Amator: <http://www.imdb.com/title/tt0078763/> (10 Aralık 2016)

IMDB- Dekalog: <http://www.imdb.com/title/tt0092337/> (10 Aralık 2016)

IMDB- Blind Chance : <http://www.imdb.com/title/tt0084549/> (10 Aralık 2016)

IMDB- Three Colors Blue: <http://www.imdb.com/title/tt0108394/> (10 Aralık 2016)

IMDB – Three Colors Red : <http://www.imdb.com/title/tt0111495/> (10 Aralık 2016)

IMDB - Three Colors White: <http://www.imdb.com/title/tt0111507/> (10 Aralık 2016)

Matta İncili 5. Bölüm : <https://incil.info/kitap/Matta/5> (20 Eylül 2016)

MİTRANİ, Erdoğan (2016). *Polonya Sineması, Hepsi Hikaye Meraklı Yolcu Durağı*,

<http://www.hepsi-hikaye.com/atolye/sinemablogpolonyasinemasi/> (25 Kasım 2016)

MOCAN, Ahmet Can. *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film Üzerine Bir İnceleme*

https://www.academia.edu/10088310/ÖLDÜRME_ÜZERİNE_KISA_BİR_FİLM_ÜZERİNE_BİR_İNCELEME (12 Kasım 2016)

SANTILLI, Paul C. (2014) “*Cinema and Subjectivity in Krzysztof Kieslowski*”,

<http://docslide.net/documents/cinema-and-subjectivity-in-krzysztof-kieslowski-paul-c-santilli.html> (10.Aralık 2016)

Şahin Kuşları: <http://ofpof.com/merak/sahin-kusu-hakkinda-genel-bilgiler> (13Aralık 2016)

KOWALİK, Tadeuzs :<http://notabene.com.tr/yazarlar/75tadeuzs-kowalik> (13Aralık2016)

Tavuklar Hakkında 20 şaşırtıcı Bilgi: <http://www.organikpin.com/tavuklar-hakkinda-20-sasirtici-gercek-bilgi> (13Aralık2016)

Özellik Nedir- Şahinler : <http://www.ozelliklerinedir.com/sahinlerin-yirtici-kus-ozellikleri/>(13Aralık2016)

Üç Rüya Şiiri: <http://www.antoloji.com/uc-ruya-siiri/> (1 Eylül 2016)

Wikipedia “Euripides” : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Euripides> (02 Ağustos 2016)

Wikipedia “Georg Trakl” : https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Trakl (1 Eylül 2016)

Wikipedia “Gdańsk ” : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gda%C5%84sk> (19 Kasım 2016)

Wikipedia “Lech Walesa” : https://tr.wikipedia.org/wiki/Lech_Wa%C5%82%C4%99sa
(19 Kasım 2016)

Wikipedia “Karl Jaspers” : https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Jaspers (12 Ağustos 2016)

Wikipedia “Kinizm” : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kinizm> (23 Eylül 2016)

Wikipedia “Polonya” : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Polonya> (18 Eylül 2016)

Wikipedia “Bernard de Mandeville” : https://en.wikipedia.org/wiki/Bernard_Mandeville
(02 Eylül 2016)

Wikipedia “Matta İncili” : https://tr.wikipedia.org/wiki/Matta_%C4%B0ncili (20 Eylül 2016)

Wikipedia “Tadeusz Kowalik” : https://en.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Kowalik (13 Aralık 2016)

Wikipedia “The Fable of The Bees”:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fable_of_the_Bees (02 Eylül 2016)

Wikipedia “Yehova” : <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yehova> (17 Ağustos 2016)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Gülseren Dinvar

Doğum Yeri-Tarihi: Konya / Beyşehir – 02.12.1991

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri

Yüksek Lisans/ 2013

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Film Tasarımı Anasanat Dalı

Lisans/ 2009-2013

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/Sinema Ve Televizyon

Lise/ 2006-2009

Ali Akkanat Anadolu Lisesi

Çalıştığı Kurumlar

Anadolu Medya Grubu/ 2012

Stajer, Reji asistanı/ Kamera ve Kurgu Operatorü