

# Sınırlı Bütün Olarak Dünya Kavrayışı: Krzysztof Kieślowski'nin Televizyon Dizisi *Dekalog*'un Birinci Bölümünde Olgular ve Değerler

## *Understanding the World as a Limited Whole: Facts and Values in the First Part of Krzysztof Kieślowski's Television Miniseries Dekalog*

Deniz TELEK<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Gaziantep, Türkiye

ORCID: D.T. 0000-0001-7420-4936

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Deniz TELEK,  
Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim  
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema  
Bölümü, Gaziantep, Türkiye  
E-posta/E-mail: deniz.telek@hku.edu.tr

Başvuru/Submitted: 03.06.2023

Kabul tarihi/Accepted: 10.06.2023

**Atf/Citation:** Telek, S. (2023). Sınırlı bütün olarak dünya kavrayışı: Krzysztof Kieślowski'nin televizyon dizisi *Dekalog*'un birinci bölümünde olgular ve değerler. *Filmvisio*, 1, 21-45.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0002>

### Öz

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieślowski'nin Polonya televizyonu için çekmiş olduğu *Dekalog* dizisi, televizyon için üretilmiş filmlerde alışkın olduğumuz aynı karakterlerin bir filmde taşındığı epizodik bir yapı sunmaktan ziyade birbirleriyle ilişkisiz karakterlerin hikâyelerinin bir tema etrafında şekillenmesinden meydana gelen bir döngü biçimindedir. Diziye esin kaynağı olan *On Emir*, her bir hikâyede *On Emir* ile insan yaşamı için çizilen sınırların ihlalini ve bu bağlamda bu sınırlar içerisindeki karakterlerin zorlu koşullarını ele alır. Birinci film, tüm dizide ortaya çıkan döngü açısından merkezi bir yer kaplar. Bunun nedeni bütün emirlerin dayattığı 'değerler' alanının başlangıç ilkesi olan Tanrı inancıdır. Kieślowski bu bakımdan dizinin başlangıç filminde rasyonel bakış açısının bir sahte Tanrı biçiminde kendini dayatmasını konu edinirken, 'değerler' ve 'olgular' arasındaki yapısal sınırları soruşturur. Bu çalışmanın amacı, *Dekalog-1* (*Dekalog, jeden*, 1988) filmini olgular ve değerler alanı arasındaki ilişkilerden hareketle incelerken, bu alanlar arasındaki yapısal farklılıkları gün yüzüne çıkarmak ve yönetmenin bu ilişkilere yönelik yaklaşımını ortaya koymaktır. Çalışmanın teorik zeminini olgular ve değerler alanı arasındaki yapısal farklılıkları dil eleştirisi yöntemiyle inceleyen Ludwig Wittgenstein'in erken dönem eseri *Tractatus Logico-Philosophicus*'taki düşünceleri oluşturmaktadır. Erken dönemde dünyayı sınırlı bir bütün olarak kavrayan Wittgenstein, olgular ve değerler alanı arasında dil temelli keskin sınırlar çizer. Çalışmada *Dekalog-1* filminin anlatısı bir kanon görevi görürken, anlatının merkezini oluşturan olgular ve değerler arasındaki ilişkiler dil eleştirisi temelinde ele alınmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Dekalog*, olgu, değer, inanç, dil

### Abstract

The *Dekalog* television miniseries shot by Polish director Krzysztof Kieślowski for Polish Television takes the form of a loop consisting of the stories of unrelated

characters shaped around a theme, as opposed to presenting an episodic structure in which the same characters are carried from one episode to another. The *10 Commandments* inspired the miniseries deals with the violation of the boundaries drawn for human life; with each episode addressing one of the *10 Commandments* and the difficult situations the characters face within these boundaries in this context. The first episode forms the center of a loop that unfolds throughout the series. The reason for this is faith in God, which is the starting principle of the field of values imposed by all commandments. In this respect, Kieślowski structurally investigates the boundaries between values and facts while dealing with the imposition of a rational point of view in the form of a false God in the opening episode of the series. The aim of this study is to examine the first episode of *Dekalog* (*Dekalog, jeden*, 1988)

with reference to the relations between facts and values in order to reveal the structural differences between these fields and the director's approach to these relations. The theoretical basis of the study consists of the ideas present in Ludwig Wittgenstein's (1961) early work *Tractatus Logico-Philosophicus*, which examines the structural differences between fields of facts and values through the method of language criticism. Wittgenstein grasped the world as a limited whole and drew sharp boundaries between facts and values based on language in his early period. The study discusses the relations between the facts and values that form the center of the narrative on the basis of language criticism, with the narrative of the first episode of *Dekalog* serving as canon.

**Keywords:** *Dekalog*, facts, values, faith, language

## Extended Abstract

The Polish director Krzysztof Kieślowski mentions about a story that he saw an elephant in the street when he was five or six years old. He also adds that there were no reason why, in 1946, after the war, an elephant should appear in Poland, where it was hard even to get potatoes. Krzysztof Kieślowski's elephant story reveals his attitude towards the mystical existence of the inexpressible. The inexpressible reveals itself to a metaphysical subject. In other words, the inexpressible can only be grasped from the point of view of the metaphysical self. The figures of the father and aunt, the protagonist in the first episode of *Dekalog* (*Dekalog, jeden*, 1988), present the point of view of two different subjects toward the world. While the father sees the events from the point of view of the empirical self, the aunt approaches the events from the perspective of the metaphysical self. The director's attitude is actually aimed at recognizing the differences between both points of view because the empirical and metaphysical selves are part of the same world. While some events require the perspective of the empirical self, other events require the perspective of the metaphysical self. For example, the event of death, which forms the basis of the episode, cannot be grasped simply from the point of view of the empirical self. The father realizes the inadequateness of the empirical self's point of view towards death only when it comes to his own.

The investigation in Episode 1 of *Dekalog* opens one up to the idea that the subject must grasp the world as a limited whole. Upon doing so, values such as ethics and

religion emerge that form the basis of the episode. The empirical self's understanding of the world is incapable of sensing the transcendent. Life is almost separated from these two by their different perspectives. Only one subject is present, but two points of view occur within this subject. The sharp boundary between facts and values is drawn here. Facts should be conceived as facts; in this respect, they should not try to cross into the realm of values for by its very nature, all such attempts will hit their limit and return. The field of values, on the other hand, should recognize the boundaries drawn from the world of facts. Again, whatever from the field of values in an attempt to enter the field of facts is doomed to return from the borders.

The television miniseries *Dekalog*, shot by Polish director Krzysztof Kieślowski (1988) for Polish Television, forms a loop consisting of the stories of unrelated characters that are shaped around a theme, as opposed presenting an episodic structure in which the same characters one is accustomed to in a television series being present in consecutive episodes. The *10 Commandments*, inspired the miniseries, and deals with the violations of the boundaries drawn for human life, with each episode addressing one of the *10 Commandments*, and the difficult situations the characters encounter within these boundaries in this context. The first episode forms the center of a loop that unfolds throughout the series. The reason for this is faith in God, which is the starting principle of the field of values imposed by all *10 Commandments*. In this respect, Kieślowski, investigates the structurally inviolable boundaries between values and facts while dealing with the imposition of the rational point of view in the form of a false God in the opening episode of the series. The aim of this study is to examine the first episode of *Dekalog* with reference to the relations between facts and values, in order to reveal the structural differences between these fields and the director's approach to these relations. The theoretical basis of the study consists of the ideas in Ludwig Wittgenstein's (1921) early work *Tractatus Logico-Philosophicus*, which examines the structural differences between the fields of facts and values through the method of language criticism. Wittgenstein, grasped the world as a limited whole and drew sharp boundaries between facts and values based on language in his early period. The current study discusses the relations between the facts and values that form the center of the narrative on the basis of language criticism, with the narrative of the first episode of the television miniseries *Dekalog: One* serving as canon.

## Giriş

İlk gösterimini 1988 yılında Polonya Televizyonunda yapan *Dekalog* dizisi toplamda on bölümden meydana gelir. Dizinin temel fikri 1982-1983 yılları arasında ortaya çıkmıştır. Filmin senaristlerinden Krzysztof Piesiewicz Varşova Ulusal Müzesi'nde, Hz. Musa'ya vahyedilmiş on emirin on farklı sahnede betimlendiği gotik bir sunaktan çok etkilenir. Buradan hareketle temeli on emire dayanan bir dizi film yapılmasını düşünür. İleride filmlerin yönetmeni olacak Krzysztof Kieślowski ile Polonya Televizyonu için 'dekalog'ları filme uyarlama fikrini paylaşır. Fikir zamanla on emir ile ilişkili birer saatlik on film yapma projesine evrilirken, kavramsal anlamda bu emirleri yansıtacak on farklı perspektifi içinde barındırması amaçlanır. Bunun birincil nedeni büyük ihtimale emirlerin etik değerlerini ön plana taşımak ve etik değerleri evrensel olarak sorgulamaktır (Badowska & Parmeggiani, 2016, s. 1-2).

*Dekalog* dizisinin yapıldığı dönemlerde Polonya'da ilk filmini yapacak olan genç yönetmenler genellikle televizyon filmleri yapmaktadırlar. Çünkü televizyon filmleri sinema filmlerine göre bütçe ve teknik ilişkiler bağlamında daha az risk barındırmaktadır (Kieslowski, 1995, s. 66). Kieślowski, filmlerin senaryosunu Piesiewicz ile bitirdikten sonra hem filmlerde yansıyacak olan bakış açılarını genişletmek hem de bütçesel problemleri aşmak amacıyla bu on filmi Tor Stüdyoları için kendi danışmanlığında genç yönetmenlere çektirmeyi düşünmüştür (Haltorf, 2004, s. 77). Fakat sonrasında duygusal olarak o kadar fazla projenin içine girmiştir ki bu filmleri Polonya televizyonu için kendisi yönetmeye karar verir. Bu açıdan, filmlerdeki farklı perspektifleri sinematik olarak yansıtmının çözümünü on farklı görüntü yönetmeni ile çalışmakta bulur (Badowska & Parmeggiani, 2016, s. 1-2).

Kieślowski *Dekalog* dizisi filmlerinin ikisini, tüm diziyi bitirdikten sonra tekrar sinema için çekebilme şansına erişir. Çünkü yalnızca iki film için gerekli olan bütçeyi ulusal sinema ofisinden edinebilmiştir. Bu bağlamda filmlerde ortaya çıkan sinema formatı ya da televizyon formatı arasındaki farklılıklarının temel belirleyeni de bütçedir. Televizyon için yapılan filmlerin bütçesi düşüktür. Bu yüzden kısa bir sürede bitirilmeleri gerekir. Bu da biçimsel anlamda yakın planların yoğun olduğu, yapım tasarımının sınırlı bir bütçeyle belirlendiği bir yapıyı ortaya koyar. Fakat yönetmen, bu filmleri yaparken, izleyici alışkanlıkları temel alarak sinema filmleri ve televizyon filmleri arasındaki ilişkileri de göz önünde tutar (Stok, 1993, s. 154-155).

Kieřlowski, bir röportajında *Dekalog* dizisinin senaristlerinden Krzysztof Piesiewicz ile bir hata yaptığını söyler. Çünkü bu filmlerin senaryoları televizyondan ziyade aslında sinema için yazılmıştır (Bernard ve Woodward, 2016, s.72). Genelde televizyon için yapılan diziler, baştan sona biri diğerine taşınan hikâyeleri ve karakterleri içerirler. Fakat *Dekalog* dizisi buradaki genel televizyon dizi biçimine uymaz. *Dekalog* dizisinin her bir bölümü arasındaki bütünlüklü ve parçalı yapı, bir filmde yer alan hikâyenin diğer filmde devam etmesi şeklinde değildir. Bu filmler arasındaki bütünlük daha ziyade filmlerin perspektifinin ve temasının tüm filmlerde tekrarlanması üzerine kurulmuştur (Bernard ve Woodward, 2016, s. 97). Bu bağlamda *Dekalog* dizisinin bölümleri, televizyon dizi formatındaki bölümlere ayrılmış tek bir hikâyenin takip edilmesinden ziyade, her bir filmin sahip olduğu bağımsız hikâyelerin tema ile olan bütünlük ilişkileri göz önüne alınarak izlenmelidir.

Her bir film kendi içinde başlayıp biten bir hikâye ve farklı karakterden meydana gelirken, filmlere bir dizi niteliği kazandıran temel unsur filmler arasındaki tematik ilişkilerdir. Bu bakımdan filmler bir televizyon dizisi biçiminden ziyade daha derin bir döngü biçiminde değerlendirilmelidir (Stok, 1993, s. 154-155). *Dekalog* dizisi genellikle epizodik bir yapıya sahip bir dizi biçiminde yorumlansa da Kieřlowski bu filmlerin birbirleri arasında bir süreklilik arz eden bir yapıda olmadığını, daha ziyade bu filmlerin içerisinde ele alınan emirler arasındaki ilişkilere vurgu yapabilmek amacıyla bir döngü biçiminde düşünülmesi gerektiğini vurgular. Müzikte Richard Wagner'ın *Nibelung Yüzüğü* eserindeki yapıya benzer biçimde her bir epizot farklı karakterlerden ve birbiriyle ilişkisiz hikâyelerden meydana gelse de aynı kavram üzerine odaklanmıştır (Badowska & Parmeggiani, 2016, s. 2). Kieřlowski bu bakımdan televizyon izleyicisinin alışkanlıklarını göz önünde bulundurarak televizyon gösterimlerinin en çok iki haftada bir yapılmasını önerir. Bu sayede izleyicilerin filmler arasındaki bu tematik ilişkileri ve onların bir araya gelerek oluşturdukları bütünsel döngüyü algılayacaklarını düşünür (Stok, 1993, s. 154-155).

Bütün diziyeye ismini veren 'Dekalog' kelimesinin kökenleri Latince 'Dekalogus', Grekçede ise 'Dekalogos' kavramlarına dayanır. Bu kavramın etimolojik kökenleri ise 'deca-' ve 'logos' sözcüklerinin birleşimidir. 'Deca-' sözcüğü her iki kökünde de 'on' anlamını taşır. Fakat burada Dekalogları bir bütün olarak anlamak için kavramın Proto-Hint Avrupa dil ailesindeki kökenine bakmak yerinde olacaktır. Burada kavramın kökeninin 'dekm-', yani metrik sistemde 'on' ile çarpılmış ve 'deci-' yani ona bölünmüş anlamını taşıdığı görülür (Online Etymology Dictionary, t.y.). Logos ise Yunancada evrendeki çeşitliliği

bir arada tutan ve düzenleyen ilke anlamını taşır (Timuçin, 2004, s. 345). Bu temelde düşünülürse Kieślowski'nin *Dekalog* dizisindeki bütünlük daha net kavranabilir. Her bir film kendi içinde insan davranışlarının sınırlarını belirleyen on emirden birinin çizdiği çerçeve ile meşgul olurken, aynı zamanda diğer emirlerle ilişkili olan büyük çerçevenin bir parçası olarak işlev gösterirler. Bu bakış açısı, dizinin tüm filmlerinin meydana getirdiği epizodik yapıyı anlamımızı sağlar. Dizinin her bir filminde diğer filmlerden parçalar görürüz. Bazı karakterler, tesadüfi şekillerde, bir asansörde olsa bile ana hikâye ile ilişkisiz olarak farklı epizotlarda karşımıza çıkarlar. Çünkü *Dekalog* kişilere gönderilmiş emirler değildir; bütün bir topluma, insanın toplumsal varlığına yöneltilmiştir. Kieślowski, gündelik hayat içerisindeki sıradan insanların toplum içerisinde bir döngü içerisinde yaşadığını fark etmiştir. Bu yüzden peşine düştüğü sıradan insanların bu döngü içerisinde yaşadığı zor koşulları ve döngü içerisinde çıkamayışlarını betimlemek ister.

Slavoj Žižek'e göre *Dekalog* dizisi, içerik bakımından da başlangıçtan sona doğru giden bir döngü biçimine sahiptir. Çünkü *Dekalog* dizisinin, sonuncu filmindeki pul toplama etkinliğinin, insan yaşamı içerisindeki en önemli etkinliğe dönüşümü bizleri on emirin ilk filmdeki yargıya geri götürür. Pul toplama etkinliği, her şeyin önüne geçmiştir. Tanrı'nın bile. Ayrıca onuncu filmin başlangıcındaki şarkı insan yaşamının merkezine yerleşen hedonist dünya kavrayışının en önemli göstergesidir. "Öldür, tecavüz et, çal; anne, babanı döv..." Son film tüm emirlerin ters yüz edildiği, yasanın tam olarak bütünsel anlamda çöktüğü ve en başa dönülmesi gereken bir yaklaşıma sahiptir (Žižek, 2008, s. 12).

*Dekalog* dizisinin çekimleri, 1987-1988 yılları arasında bir aylık bir mola süresi ile toplamda bir yıl sürer (Kieślowski, 1995, s. 68). Sınırlı bir bütçeyle çekilen dizinin her bir bölümü yaklaşık olarak 56 dakikalık bir süreye sahiptir. Kieślowski, dizinin giderlerini düşürmek için farklı bölümleri farklı görüntü yönetmenleri ile aynı günde çeker. Böylece farklı bölümlere ait aynı mekânın çekimlerini tek bir çekim gününe sığdırır. Ayrıca diziye ait iki bölümü (*Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*, *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*) dizinin çekim giderlerini karşılamak amacıyla sinemada gösterilmeleri amacıyla yeniden çekmiştir (Haltof, 2004, s. 77).

Kieślowski, *Dekalog* dizisinin senaryoları üzerine çalışırken hikâyelerin içine Polonya'daki politik sorunları koymayı düşünse de politikanın *hayatın anlamı* gibi büyük meselelere ilişkin sorulara cevap verme yetisinin olmadığını düşünerek politikayı senaryodan çıkarır. Ayrıca yönetmen politikanın hayatı değiştirebileceğine yönelik bir

inancının da olmadığını açıkça belirtir. Bunun yerine gündelik hayat içerisindeki sıradan insanların içsel dünyalarına yönelmeye karar verir (Kieslowski, 1995, s. 65-66). Dizide ortaya çıkan hikâyelerin büyük kısmı Varşova'da 1970'lerde inşa edilmiş olan Ursynów toplu konutlarında geçer. Modern apartman hayatının insani değerleri sindiren bir kümes yaşamı biçiminde kendini gösterdiği filmler kasvetli ve gri bir tonda görünür. Dizinin tümü ele alındığında, filmlerin bir tür gözlem nesnesi olarak insanları ve apartman hayatı içerisindeki küçük yaşamları gösterme gayesinin bu filmlere belgesel duygusu kazandırdığı söylenebilir (Haltof, 2004, s. 76).

*Dekalogların* hikâye anlatısının temeli, bireylerin karşılaştığı zorlu durumlardır. Bu kişisel zorluklar aynı zamanda doğası gereği toplumsal özellikler sunsa da bu toplumsal özelliklerden ziyade filmlerin ilgisi bireylerin bu zorluklar karşısındaki kişisel etkileridir. Kieslowski'nin ilgisi bu bakımdan on emirin, değişen ekonomi-politik ilişkiler ya da felsefeler ve ideolojilerin emirler ile olan ilişkilerinden ziyade yüzyıllardır ihlal edilen bu emirlerin bireysel insanla kurduğu bağlardır (Haltof, 2004, s. 79). Her bir filmin anlatısı yapısal olarak şöylesi bir öncül ile başlar: "Eğer... olsaydı ne olurdu?". Fakat ortaya çıkacak diğer önermelerin dayanağı niteliğindeki bu aksiyomdan kaynaklanan belirsizlik, hiçbir etik değer diğer etik yaklaşımlarla olan ilişkisinde güvenli bir niteliğe sahip olmadığını gösterir. Etik değerlerin kırılma yapısı onların bilimsel bir önerme niteliğinde ele alınmasına imkân tanımazlar (Sesti, 2003, s. 183).

Emirlerin önemli noktası, bu emirlerin insan davranışları için belirli sınırlar çizmesidir. Bu sınırlar insan davranışları için belirli bir çerçeve çizer. Bu çerçevede çizilen sınırların aşılması insan için her zaman çeşitli biçimlerde problemlerin ortaya çıkmasına yol açar (Meis ve Tyree, 2021, s. 154). *Dekalog* dizisinde ortaya çıkan temel fikirde buradan hareketle tanımlanmış olur. Her bir film insan davranışları için çizilmiş olan çerçevenin ihlal edilmesi ve sonrasında meydana gelen problemlerin çözümü etrafında şekillenmiştir. Başka bir deyişle her bir film, insan davranışları için çizilmiş olan bu ilahi emirlerle yüzleşmek demektir. Bu bağlamda yönetmenin yaklaşımı on emirin din ile kurduğu ilişkiden ziyade insan dünyasının etik sınırlarıdır (Haltof, 2004, s. 79).

Kieslowski, toplum içerisindeki her bir bireyin değerine inanır. Yönetmenin betimlemek istediği nokta, her bir bireyin kapısını dünyaya kapadığında yaşadığı acıların ve gizlerin gündelik hayatlarına olan etkisidir. Fakat bireyler genellikle gündelik hayatları içerisinde kalplerini ve acılarını paylaşmak, topluma açmak konusunda cüretkâr değillerdir. Bu yüzden filmlerin senaryoları üzerine düşünürken filmlerin açılış sekanslarında, kameranın

insan kalabalığı içerisinde sıradan bir insanı yakalamasına ve onun peşine düşmesine karar verir. İlk fikir olarak, bir stadyumdaki kalabalık içerisinde binlerce yüz arasından bir yüz seçmeyi ve ona odaklanmayı düşünür. Bir başka fikir ise sokaktaki kalabalık arasından bir karakter seçmek ve hikâyenin sonuna kadar bu karakteri takip etmektir. Sonunda ise başlangıç sekansı için doğru fikri bulur. Filmlerin açılış sekansları bir toplu konut sitesindeki birbirinin benzeri binlerce pencere arasından birini seçerek başlar. Binlerce pencere tek bir toplu konut sitesinde birleşmiştir. Bu birey ve toplum arasındaki ilişkinin en basit göstergesidir (Kieslowski, 1995, s. 67).

Bu bakımdan yönetmenin, *Dekalog*ların bütününde daha çok karakterlerin içsel dünyaları ile ilgilendiği söylenebilir. Dışsal dünyada olup bitenlerden ziyade bu olup bitmelerin karakterlerin içsel dünyasına olan etkileri ele alınmaya çalışılmıştır. Bu tutum, filmlerin mistik karakterini ortaya koyan en belirgin yaklaşımdır (Stok, 1993, s. 162). Yönetmen, genellikle klasik bir anlatı sunmaktan ziyade izleyicinin gerçekten karakterlerin dünyalarında neler olup bittiğini keşfetmesine izin verir. Bu bakımdan izleyici de hikâyede ortaya çıkan problemlere cevaplar vermekten ziyade problemler sebebiyle ortaya çıkan durumları gözlemlene konumundadır (Badowska & Parmeggiani, 2016, s. 5). Fakat yönetmen, aynı karakterlerin günlük yaşam içinde karşılaştığı etik ikilemleri ve sınırları sunarken bu belirsizliği daha kesin bir yaklaşıma doğru dönüştürür. Bu yaklaşım, dizinin tümüne sinmiş olan mistik bir aşkınlık duygusunu açığa çıkarır (Gold, 2016, s. 53). Ingmar Bergman'ın *Sessizlik (Tystnad)*, 1963) filmine benzer bir konumda olayları gözlemleyen Tanrısal güç insan eylemlerine karışmaz, suskunluğunu korur (Bergman, 1963). İnsan kader karşısında özgür bir iradeye sahiptir. Tanrı insan dünyasına müdahale etmez, olan biteni görür ama suskunluğundan vazgeçmez (Haltorf, 2004, s. 79).

Buradan hareketle, neredeyse dizinin bütün filmlerinde ortaya çıkan Artur Barcis'in oynadığı karakteri incelemek gerekir. Dizinin sekiz filmde karşımıza çıkan karakter, filmler arasındaki ilişkinin en açık bağlantı noktasıdır. Barcis bu sekiz filmde tek bir cümle etmeden yalnızca olaylara tanık olan bir göz olarak karşımıza çıkar. Kieslowski, yalnızca yedinci ve onuncu bölümlerde görülmeyen karakter için bu bölümlerde yer almamasının nedenini filmlerin tonu sebebiyle komik olabileceğini ve çekimlerin tatmin edici olmaması olarak açıklar. Fakat sonrasında Barcis'i tüm filmlerinde göstermesi gerektiğini ve bu bağlamda bir hata yaptığını da belirtir (Kieslowski, 1995, s. 75).

Bir nevi kader meleği biçiminde ortaya çıkan karakter olaylara müdahil olmamasına karşın neler olup bittiğinin farkındadır. Hatta karakter, bu olayların sonucunu öngörebilir bir temsil yaklaşımıyla hikâyede yer alır. Çoğunlukla yalnızca doğrudan kameraya bakar ve rahatsız edici sessizliğiyle hikâyeyi yorumlar (Sesti, 2003, s. 184). Kimilerinin kader



meleği, kimilerinin ise şeytan olarak yorumladığı karakter için yönetmen senaryoda tek bir açıklama yazmıştır; bir genç. Kiesłowski'nin olayları gözleyen bir göz olarak konumlandığı karakter, olaylara etki etmez. Kimi zaman sadece ağlar. Genelde ise gözlemler ve susar (Haltof, 2004, s. 80-81).

Bir başka yoruma göre ise Barcis'in varlığı, hikâyelerdeki trajik yapı içerisinde koro işlevini görür. Çünkü koro antik yunan tragedyelerinde sağduyunun temsilcisi olarak yer almaktadır. Karakterin bir kimliği yoktur ve tanımlanamaz. Fakat karakterin mevcudiyeti kader kavramının katılığını ve her bir bireyin kader karşısındaki kırılganlığını ortaya çıkarır (Sesti, 2003, s. 184). Bu bağlamda dizide hem doğal hem de mistik ve aşkın anlar birlikte yaşanır. Bu birliktelik filmlerdeki gündelik yaşam olgusunu öne çıkarır (Gold, 2016, s. 57). *Dekalog* dizisinin her bir filminin yöneldiği merkezi yaklaşım, gündelik hayat içerisindeki her bir kararın taşıdığı büyük değerdir. Bu bakımdan *Dekalog* dizisinin merkezini oluşturan on emir belirli bir yaşam biçimi dayatan bir yaklaşımla ele alınmaz. Filmler daha ziyade dürüstlük ya da yalancılık gibi etik kararların özünü soruşturan bir inceleme biçimindedir (Kiesłowski, 1995, s. 68). Bu açıdan, dizinin önemli özelliği her bir film içerisindeki anlatıların evrensel değeridir. Her bir anlatı içerisindeki kahramanlar sıradan insanlardır ve hikâyelerde meydana gelen durumlar gündelik hayat içerisinde herkesin başına gelebilir.

*Dekalog-1* filmi, tüm dizinin temel matrisini ortaya koyar. Film de trajedinin merkezindeki babanın sessiz sorusudur bu matris. "Benden gerçekten ne istiyorsun?" (Žižek, 2008, s. 28-29). Bu soru ilginç şekilde Andrey Konchalovskiy'nin yönettiği, 1997 yapımı Homeros'un aynı adlı eserinden uyarlanmış olan *The Odyssey* adlı filmde de sorulmuştur. *Odysseus* adlı kahramanın yirmi yıllık eve dönüş serüveninin konu alındığı filmde, her şeyini kaybetmiş kahraman denizin ortasında bir başına bir kalasa tutunmuş şekilde deniz tanrısı *Poseidon*'a bu soruyu sorar. "Benden gerçekten ne istiyorsun?" *Dekalog-1* filmde suskun kalınarak cevaplanan bu soru *Odyssey* destanında deniz tanrısı Poseidon tarafından cevaplanır: "Anlamamı istiyorum, Tanrılar olmadan insanlar bir hiçtir" (Konchalovskiy, 1997).

## Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Ludwig Wittgenstein, erken dönem eseri *Tractatus-Logico Philosophicus*<sup>1</sup> için çift taraflı bir okuma yöntemi önerir. Kitap bir tarafta geleneksel felsefi problemlerin kökten çözümü için temel bir işlev yerine getiren dil eleştirisini sunar (kitap aslında bu bölüm üzerine olan düşüncelerden meydana gelir). Öteki tarafta ise kitaba alınmayarak sessizlikle

1 Bundan sonra eser adı olarak *Tractatus* şeklinde kısaltılmış ifade kullanılacaktır.

anlatılmaya çalışılan etik bölüm ile karşılız (etik üzerine olan düşünceler kitapta yer almazlar). Kitabı meydana getiren dil eleştirisi saf mantıksal bir çalışmadır. Bu bölümde filozof ontoloji, resim teorisi, totolojiler olarak mantıksal önermeler, matematik ve bilim konularını ele alır. Kitabın içerisinde sessiz kalınarak anlatılmaya çalışılan kısımda ise solipsizm, etik ve estetik üzerine olan düşünceler mistik bir yaklaşımla ifade edilir. Wittgenstein bu çift taraflı yaklaşımı kitabın editörü Ludwig von Ficker'a gönderdiği bir mektupta açıkça belirtir. Kitabın ana fikrini etik üzerine olan düşünceler oluşturmaktadır. Fakat bu düşünceler, yazılmamıştır. Kitabın etik bölümü, içeriden sınırlandırılmış ve suskun kalınarak ifade edilmeye çalışılmıştır (Monk, 2003, s. 265). Çünkü yapısı gereği etik hakkında, kitabın keskin şekilde sınırlarını çizdiği *olgusal dil* içerisinde bir şey söylemek mümkün değildir.

*Tractatus* bu sınırlar ışığında okunduğunda, kitabın merkezî isteği kendini gösterir. Bu istek filozofun olgular ve değerler arasındaki yapısal farklılıkları gün yüzüne çıkarma isteğidir. Bu yapısal farklılıkların tanınmaması filozofa göre geleneksel felsefeyi içinden çıkılmaz suni problemlerle meşgul etmiştir. Wittgenstein bu iki alan arasındaki yapısal farklılıkları ortaya koymak için öncelikle mantıksal bir araştırmaya girer. Bu mantık çalışması dünya olguları ve onların ifadeleri arasındaki yapısal ortaklığın ortaya serilmesi ve bu bağlamda olgusal dilin sınırlarının çekilmesi işlemidir. Bu sınırlar tanındığında, olgusal dilin sınırları içerisinde neyin 'söylenebilir' neyin ise 'söylenemez' olduğu arasında net bir ayırım yapılabilir. Söylenemez olan filozofa göre ancak söylenebilir olanların sınırları tanındığında işaret edilebilir. Kitabın içeriğini oluşturan mantık çalışması olgusal bir şeye işaret ederken, filozofun suskun kalarak anlatmaya çalıştığı kitabın dışı ise değerler ile ilişkili olan bir şeye işaret eder (Pulido, 2009, s. 12). Filozofun daha önemli olarak gördüğü ve sessiz kalarak işaret etmeye çalıştığı bölümü anlamının tek yolu, kitapta sınırları çekilmeye çalışılan olgusal dili ve bu dilin dünya olgularını temsil etme biçiminde yansıyan yapının keşfedilmesidir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini *Tractatus*'da dil eleştirisi temelinde ele alınan olgular ve değerler arasındaki yapısal farklılıklar oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak öncelikle olgular ve değerler arasındaki yapısal farklılıkları gün yüzüne koymak hedeflenmektedir. Bu bağlamda olgu ve değer ilişkisine dair filozofun erken dönem düşüncelerini ortaya koymak amacıyla bir alan araştırması yapılmıştır. Yine çalışmanın son bölümünde, incelemesi yapılan filme ve filmin içerisinde yer aldığı diziyeye dair bir değerlendirme sunulmuştur. Bu araştırmanın amacı olgular ve değerler arasındaki ilişkileri bir anlatı zemininde incelemek ve anlatının üzerine kurulduğu etik ve estetik ilişkileri tespit etmektir.

## Dil ve Anlam İlişkileri Açısından Olgular ve Değerler

Olgusal dil, önermelerden meydana gelir. Olgusal dil, dünya olgularını önermeler aracılığıyla betimler. Bu tarz bir temsil sistemi *Tractatus*'un temel varsayımı üzerinden şekillenir. Bu varsayıma göre, dünya ve dil arasında mantıksal bir yapı ortaklığı mevcuttur. Dünyanın daha öte çözümlenmeye imkân tanımayan en küçük yapısal birimi 'nesne'lerdir. Bir bakıma nesnelere dünyanın tözüdürler. Dilin ise daha öte çözümlenmeye imkân vermeyen en küçük yapı birimi "ad"lardır (Anscombe, 1965, s. 26). Dünyadaki nesnelere en basit ilişkileri ise 'atomik olgu durumları' olarak tanımlanır. Bu atomik olgu durumlarının dildeki karşılığı en basit anlam ilişkisini meydana getiren temel önermeler olarak görülür.

Olgusal dilin bir anlamı dile getiren en küçük birimleri bu bağlamda 'temel önermeler'dir. 'Atomik olgular'ın oluşturucu öğeleri 'tikel nesne'lerken, 'temel önermeler'in oluşturucu öğeleri 'ad'lardır. Adlar ancak bir önerme içerisinde belirli bağlantılarla düzenlenerek bir anlamı ifade edebilir. "Temel önermeler adlardan oluşur. Adların bir bağlamı, birleşimidir" (Wittgenstein, 1974, s. 4.22).<sup>2</sup> Dünya ve olgusal dil arasındaki bu yapısal denklik *Tractatus*'ta resim teorisi ekseninde açıklanmaya çalışılır. Dünyanın nesnelere karşılık olgusal dilde adlar, dünyanın atomik olgularına karşılık ise olgusal dilde temel önermeler denk düşer. Nesnelere arası ilişkiler karmaşıklaştıkça, önermeler arasındaki ilişkilerde aynı şekilde genişler. Wittgenstein, dünyayı şeylerin değil, olguların bütünü olarak görürken; olgusal dili de adların değil, önermelerin toplamı olarak görür (Hadot, 2011, s. 48).

### *Tractatus*'ta Dil ve Anlam İlişkileri

Wittgenstein, *Tractatus* metninde dil kavramını iki farklı şekilde kullanır. Birincisi tüm dilsel ifadelerin yer aldığı genel anlamıyla dil, ikincisi ise önermelerden meydana gelen ve bu bağlamda bir doğruluk değeri alabilen olgusal dilin ifadeleridir. Bu ayırmadan hareketle *Tractatus*'ta tüm dilsel ifadelerin anlam açısından üç farklı başlık altında toplandığını söyleyebiliriz (Telek, 2022, s. 57);

1-) 'Anlam-lı ifadeler': Dünya olgularını tasvir eden ve yapısal olarak önermelerden oluşan doğa bilimlerinin ifadeleri. Bu tarz ifadeler doğruluk değeri alabilirler. (Söylenbilen)

2-) 'Anlam-sız ifadeler': Biçimsel önermelerden meydana gelen ve dünya olgularını

2 Sayfa numarası yerine *Tractatus-Logico Philosophicus*'ta yer alan önerme numaraları yazılmıştır.

tasvir etmeyen matematik ve mantıksal ifadeler. Bu tarz ifadeler doğruluk değeri alabilirler. (Söylenemeyen ama gösterilebilir olanlar.)

3-) 'Anlam-dışı ifadeler': Etik, estetik, dinsel söylemler, *Tractatus*'un metafizik ifadeleri. Bu tarz anlam-dışı ifadeler doğruluk değeri alamazlar. (Söylenemeyen)

*Tractatus*'ta genel anlamında dil ve özel olarak olgusal dil, birbirinden *söylenebilen* ve *söylenemeyen* ayrımı ile ayrılır. Söylenebilen olgusal dilin 'anlam-lı' önermelerinden oluşur. Olgusal dil, yalnızca doğa bilimleri tarafından kullanılır. Doğa bilimlerinin olgusal dili, betimsel bir işleve sahiptir. Bu tarz önermeler dünya nesnelere hangi koşullarda bir araya geldiklerini betimler. Dünya olguları 'anlam-lı' önermeler tarafından betimlenir. 'Anlam-lı' önermeler dünya olguları ile karşılaştırıldıklarından bir doğruluk değeri alırlar. Genel anlamında dil ise hem söylenebilenleri içerirken hem de olgusal dilden farklı olan diğer bütün farklı dil kullanım alanlarını içerir. Söylenemeyenler olarak nitelendirilen bu dil kullanımları; etik, estetik, dinsel söylemler, geleneksel felsefenin kullandığı dil, gündelik dil, *Tractatus*'un metafizik dili, mantık ve matematiksel dilden meydana gelir. Wittgenstein, olgusal dilin sınırlarını çekerken dilin diğer türden olan bütün kullanım alanlarıyla uğraşmaz. Onun *Tractatus*'taki çabası, bütün dili dünya olgularının tasvirini veren doğa bilimlerinin diline indirgemek değildir. Örneğin gündelik dil, Wittgenstein açısından kusursuzdur. Bu açıdan *Tractatus*'ta gündelik dile müdahale etmekten kaçınır. Etik, estetik ve dinsel söylemler yine müdahale edilmemesi gereken dilsel kullanım alanlarıdır. Wittgenstein'in *Tractatus*'ta olgusal dilin yanında sıkıntılı gördüğü ve üzerine tartıştığı diğer dilsel kullanım alanları, doğruluk değeri alabilen mantık ve matematiğin biçimsel ifadeleridir (Telek, 2022, s. 36).

Bu açıdan bakıldığında; *Tractatus* metnindeki olgusal dile bir sınır çekme isteği, bilimsel olma iddiasında bulunan ama bilim dışı olan kullanımları bu alandan temizleme isteğidir. Yani Wittgenstein diğer dilsel kullanım alanlarından, bilim dilinin sınırlarına doğru taşmaların önüne geçmek ister. Bu tarz taşmalar ise kendini en belirgin şekilde geleneksel felsefe dilinde gösterir. Doğa bilimlerinin olgusal diline böylesi bir istekle sınır çekilerek bu konu olduğu yerde bırakılır. Bunu *Tractatus*'un sonuna doğru daha belirgin şekilde görebiliriz. Çünkü Wittgenstein burada daha önemli bir bölüm olarak nitelendirdiği bir bölümden bahseder; 'mistik olan'dan.

*Tractatus*'a bu perspektiften bakıldığında, olgular ve değerler arasında dil kullanım biçimleri ekseninde aşılması imkânsız bir sınır çizildiği görülür. Olgular ve değerler

arasındaki farklar bir bakıma yapısal farklılıklardır. Mantıksal olarak olgular ve bu olguların betimlemeleri olan önermeler yapıları gereği değerler alanına ait bir şeyi ifade edemezler. Dünya olgularının betimlemeleri olan önermeler, yapısal anlamda doğruluk ve yanlışlık koşulları bakımından denetlenebilirler. Fakat değerler alanına ait hiçbir ifade bu şekilde yapısı gereği denetlenemez. Bu yüzden Wittgenstein, olgular ve değerler alanına ait ifadeleri anlam-lı ve anlam-dışı olarak birbirinden ayırır. Olguların dili, anlam-lı değerler ile ilgili ifadeler ise anlam-dışıdır (Donghui, 2007, s. 409). Bu bakımdan Wittgenstein'in doğruluk değerleri açısından denetlenebilir bir yapıya sahip olgusal dilden, etik gibi değerler alanına ait ifadelerin yer aldığı disiplinleri dışladığını söyleyebiliriz. Fakat bu bakış açısı, değerler alanının aynı zamanda insan yaşamından da dışlandığı gibi bir anlam taşımaz. Çünkü Wittgenstein, ısrarla mistik olanın dünyada var olduğunu ve bir şekilde kendini gösterdiğini söyler (Wittgenstein, 1974, s. 6.522).

## Sınırlı Bütün Olarak Dünya Kavrayışı: 'Mistik Duygu' ve 'İfade Edilemeyen'

Wittgenstein *Tractatus*'ta, "mistik duygu"yu sınırlanmış bütün olarak dünya kavrayışının yarattığı bir duygu olarak tanımlar (Wittgenstein, 1974, s. 6.45). *Tractatus*'un merkezi, problemi öncelikle dünyanın sınırlı bir bütün olarak kavranmasını sağlayacak mantıksal yapının ortaya konulmasıdır. Mistik olan yalnızca bu önermelerin aşılması ile anlaşılabilir. Mistik duygu, dilin ve dünyanın sınırlarında karşımıza çıkan belirsiz bir 'ifade edilemeyen'in var olduğunu kavradığımızda kendini gösterir. Pierre Hadot'ya göre mistik duygu, dünyanın sınırlı bir bütün olarak var olması karşısında yaşadığımız yabancılaşma hissidir (Hadot, 2011, s. 43).

Wittgenstein'in sınırlarını çizdiği olgusal dil, bu tarz bir ifade edilemeyi söylemekte başarısız kalır. Fakat ifade edilemeyen bu dilin kendisinde yansır. Bu bakımdan ifade edilemeyen bir söylemden ziyade söylemin kendisinde yansıyarak ontolojik temelini mümkün kılar. Dilin özü bu bakımdan, dilin içinde söylenemez bir yapıdayken dilin kendisinden yansır. "Dil içinde ifade edilebileni, dil vasıtasıyla ifade edemeyiz" (Wittgenstein, 1974, s. 4.121).

Wittgenstein'in kitabının etik kısmı da buradan anlaşılabilir. Kitabın ortaya koyduğu dilden hareketle etik bir şey söylenemez. Çünkü o doğası gereği ifade edilemeyendir. Bu bakımdan Wittgenstein için etik ya da ifade edilemeyen bir yapıda olan bütün girişimlerin dilde tek bir meşru yeri vardır. O da suskunluk alanıdır. Çünkü aşkın olan,

dilde ifade edilemez. Fakat kendini gösterir. "Gerçekten ifade edilemeyen vardır, kendini gösterir: Mistik olandır o" (Wittgenstein, 1974, s. 6.522). Wittgenstein'in dilin özünü ortaya koyma çabası, bir bakıma aşkın olanı anlama çabasıdır (Hadot, 2011, s. 60). Bu bakımdan bilimsel gözlem sonucunda değerler alanına ait hiçbir şeyi ortaya koymak mümkün değildir. Fakat bir gösterme yetisine sahip olan değerler alanını kavramak mümkündür. Bunun için başka bir bakış açısı gerekir.

Wittgenstein bu tarz bir görme biçimini Spinoza'nın 'sub specie aeternitatis' kavramı ile tanımlar. Spinoza'ya göre, şeylerin varlığı soyut olarak bazı özleriyle her türlü münasebetleri dışında tasarlanabilir (Spinoza, 2011, s. 315). Bu tarz bir bakış açısı dünyayı sınırlı bir bütün olarak kavramakla mümkündür. Etik ve estetik alanına ait aşkın olan şeyler ancak böylesi bir bakış altında kavranabilirler. Bu tarz bir bakış, şeyleri bilimsel gözlem yerine temaşa ile görür (Varga, 2008, s. 40). Fakat bu bakış açısı karşımıza cevaplanması gereken yeni bir soru çıkarır; peki bu sınırlar içerisinde bakışın merkezinde olan öznenin yeri neresidir?

*Tractatus*'ta iki farklı özne konumu ile karşılaşırız. Wittgenstein bu iki ayrı öznenin konumlarını birbirinden ayırabilmek için şöylesi bir ayrıma gider. Birinci konumdaki özne küçük harflerle yazılmıştır. Dünyanın sınırları içerisinde konumlandırılmış bu özne, şeylere karşı empirik bir bakış açısına sahiptir. İkinci Öznenin konumu ise dünyanın sınırlarıdır. *Tractatus*'ta empirik öznenin büyük harflerle yazılarak ayrılır. Ne sınırların içindedir ne de dışındadır. Bu tarz bir *Özne*, şeylere karşı metafizik bir bakış açısına sahiptir. Metafizik *Özne*, dünyayı sınırlı bir bütün olarak ezeli ve ebedi bakış açısı altında görür. Dünyayı ezeli ve ebedi bakış ile görmek, onu yalnızca ve hep şimdide 'sub specie aeternitatis' olarak kavramaktır (Soykan, 2006, s. 24).

"Sanat eseri *sub specie aeternitatis*" görülen nesnedir ve iyi yaşam *sub specie aeternitatis* görülen dünyadır. Bu sanat ve etik arasındaki bağlantıdır.

Nesnelere olağan bakış tarzı nesnelere sanki ortaları ortalarındaymış gibi görür, *sub specie aeternitatis* görüş dışarıdan.

Böylesi bir bakış ile arka plan olarak tüm dünyaya sahip olmaları.

Bu, muhtemelen bu görüşte nesnelere uzam ve zaman *içinde* görünmek yerine, uzam ve zaman *ile birlikte* görünmeleri midir?

Her bir şey tüm mantıksal dünyayı değiştirir, tabiri caizse, bütün mantıksal uzamı.

(Kendini zorla kabul ettiren düşünce): *sub specie aeternitatis* görülen şey, bütün mantıksal uzamla birlikte görülen şeydir” (Wittgenstein, Notebooks (1914-1916), 1961, s. 7.10.16).<sup>3</sup>

Dünyayı sınırlı bir bütün olarak kavradığımızda, değerler alanına ait şeyleri kavramamız mümkün olur. Çünkü empirik öznenin dünyayı kavrayışı aşkın olanı anlamakta yetersizdir. Bu tarz bir bakış açısı, şeyleri hep aynı düzlemde görür. Bu bakımdan bu tarz bir bakış altında şeyler hep aynı düzlemde bir taş yığını olarak görülürler (Soykan, 2006, s. 43). Aşkın olanı kavramak için metafizik öznenin bakışına ihtiyaç duyarız. Şeyler ancak böylesi bir bakış altında bir değeri ifade edebilirler. Olgular ve değerler alanı arasındaki keskin sınırdaki buradaki çizilir. Wittgenstein’a göre, felsefenin yüzyılları boyu içerisinde çıkmadığı karmaşık problemlerin çözümü için buradaki keskin sınırları tanımaktan başka bir yol yoktur.

## **Dekalog-1 Filminde Olgular ve Değerler Arasındaki İlişkiler**

Filmin sinopsisi şu şekildedir (Stok, 1993, s. 255):

“Krzysztof küçük oğlu Pawel’i, yanılmaz olduğuna inandığı kendi kişisel bilgisayarının gizemleriyle tanışır. Mevsim kıştır. Yeni buz patenlerini denemek için can atan Pawel, babasına henüz yeni donmaya başlamış yerel gölde deneme yapip yapamayacağını sorar. Bilgisayara danışır; buz çocuğun ağırlığını taşıyabilir; cevap olumludur. Fakat ertesi gün Pawel evine dönmez. Gölde anlaşılmasız bir çözüme meydana gelmiştir; buz kırılmış ve Pawel içine düşmüştür. Bilgisayar yanmıştır. Krzysztof isyan ve çaresizlik içinde kiliseye koşar ve kilisedeki bir sunağı devirir. Erimiş mumlar *Black Madonna* tablosunun üzerine sıçrar ve *Black Madonna*’nın gözlerinin altında gözyaşları gibi kururlar.”

*Dekalog 1* filmi başlangıç sekansında, anlatının tümü içerisinde çeşitli konumlara sahip olan görsel bir yörünge içine yerleştirilmiş parçalarla başlar. Açılış sekansında; buz kaplamış bir gölün kenarında bir ateş başına oturmuş Arthur Barcis, bir dükkânın camekânında oynayan görüntülere bakan teyze ve televizyondan yansıyan görüntülerde koşarak kameraya yaklaşan fakat bir süre sonra görüntüsü donan Pawel’i görürüz. Hem

3 Sayfa numarası yerine günlüklerde sözü edilen bölümlerin geçtiği tarihler kullanılmıştır.

teyzenin hem de ateş başında oturan Barcis'in gözleri yaşarır. Bu başlangıç görüntüleri filmin anlatısı içerisindeki konuları geldiğinde seyirci açısından çoktan unutulmuş olur. Bu yöntem izleyicinin bu görüntülerle tekrar karşılaştığında bilinçdışı bellek tarafından yaratılan tekinsiz aşinalık duygusunun nasıl çalıştığını gösterir. Kieślowski genel olarak flashforwardları bu tarz bir duyguyu öne çıkarmak için kullanır (Wilson, 2000, s. 11-12). Başlangıç sekansının bir diğer önemli özelliği, filmin sonu geldiğinde başa sarmasıdır. Aslında gördüğümüz görüntüler filmin anlatısının sonuna aittir. Anlatı bittiğinde film zamanının başına geri dönmüş oluruz. Bütün *Dekalog* dizisine hâkim olan döngüsel yapı, dizinin ilk filmi *Dekalog-1*'de de içselleştirilmiştir.

*Dekalog-1* filminin anlatısı, filmin *olgular ve değerler* arasındaki ayrımlara odaklanan teması bağlamında düşünülürse şöyle bir çatışma karşımıza çıkar. Çatışmanın bir tarafında, rasyonel düşüncenin ve olguların temsilcisi olan bilgisayar ve baba rolündeki Krzysztof karakteri konumlanırken çatışmanın öte yanında; mistik duygunun, ifade edilemeyen, inancın temsilcileri olarak teyze rolündeki Irena, Artur Barcis ve kaderci bakış altında şekillenen tesadüfî olaylar konumlandırılmıştır. Anlatı toplu konut sitesinde yaşayan bir baba ve oğlun evinde başlar. Anlatının başlangıcında aslında filmin üzerine kurulduğu denklem karşımıza çıkar. Pawel, babasından bilgisayar aracılığı ile hesap yapabilmeye için bir fikir ister. Baba, fikir olarak Bayan Kermit ve Bayan Piggy arasındaki hız problemini ortaya atar. Bu bağlamda film, kendi anlatısının temel çatışmasının ilk konumu ile başlar. Bu konum, olgular dünyasının denetlenebilir yapısı ve olayların hesaplanabilirliğidir. Bu konumun günümüz dünyasında işgal ettiği yeri düşünürsek filmin ne kadar güncel bir anlatı üzerine kurulduğunu daha iyi anlaşılabilir. Bugünün dünyası dijital bir yaşayış biçiminin güçlü şekilde kendini gösterdiği bir dünyadır. Bu bakımdan dijital dünyanın belirleyeni sayılardır. Dünyanın anlatı eksenini yerini sayıya bırakmıştır (Han, 2022, s. 34).

Filmdeki çatışmanın diğer konumu olan değerler alanına ilişkin ilk tema ise Pawel'in ölü bir köpeği görmesi ile başlar. Eve dönen Pawel ve baba arasında ölü köpek üzerinden başlayan tartışma filmin temelini oluşturan olgular ve değerler arasındaki çatışmanın ilk göstergesidir.

"Pawel: İnsanlar neden ölürlür?"

Krzysztof: Değişir; kalp krizi, kanser, kaza, yaşlılık...



Pawel: Yani, ölüm ne demek?

Krzysztof: Kalbin kan pompalaması durur. Beyne kan gitmez, hareket durur; her şey durur. Her şey biter.

Pawel: Geriye ne kalır?

Krzysztof: Bir insan ne yaşamışsa bu onun anıları ve bıraktıklarıdır. Anılar önemlidir. Birisinin belli özelliklerini, belli yanlarını hatırlarsın. Onun yüzünü, gülüşünü, bir dışinin eksik olduğunu hatırlarsın. Bunları düşünmek için çok gençsin. Sabah sabah benden ne istiyorsun?

....

Pawel: Ruhunun huzura kavuşması için... Hiç ruhtan bahsetmedin.

Krzysztof: Ruh diye bir şey yok.

Pawel: Teyzem olduğunu söyledi.

Krzysztof: Bazıları ona inanarak rahat eder.

Pawel: Sen inanıyor musun?

Krzysztof: Ben mi? Açıkçası bilmiyorum. Neden? Ne oldu?

Pawel: Hiç sadece... Soruların cevabını bulduğum zaman mutlu oluyorum. Bir de güvercinler ekmek kırıntılarına geldiğinde mutlu oluyorum. Ölü bir köpek gördüm. Sonra neden böyle diye düşündüm. Bayan Piggy'nin, Kermit'i ne kadar sürede yakaladığını çözmem ne işe yarar?" (Kieslowski, 1988).

Diyalogların kişiselleştiği perspektife baktığımızda, babanın ölüm durumuna ilişkin verdiği cevapların olgusal bakış açısı perspektifinden çıktığı aşıkardır. Bu tarz bir bakış Wittgenstein'in empirik beninin bakış açısıdır. Bu bakımdan baba, empirik benin perspektifinden ölüm olayını herhangi bir düzlemde gerçekleşen dünya olgusu olarak kavrar. Bu tarz bir bakış açısı; şeyleri hep aynı düzlemde, tabiri caiz ise, bir taş yığını olarak görür. Fakat bu yaklaşım Pawel'i tatmin etmez. Çünkü ölüm olayı aynı zamanda

ifade edilemeyen bir yapıya sahiptir. Bayan Piggy ve Kermit arasındaki hız yarışını hesaplayabilen empirik benin perspektifi, ölümü kavramakta yetersizdir. Aslında ölüm teması Kieślowski'nin filmlerinin çoğunda karşımıza çıkar. Kieślowski için ölüm aslında insanın paradoksal olarak hayatın geçiciliğine karşı bir bilinç hali olarak ele alınabilir. Yönetmene göre, insan hayatı bu geçiciliğin aciliyetini fark ederek daha bilinçli bir şekilde yaşanmalıdır. İnsanın bu acı dolu gerçekle yüzleşmesi gerekir (Caruana, 2009, s.197).

Wittgenstein ise ölümün bir yaşam olayı olmadığını söyler: "Ölüm bir yaşam olayı değildir, ölüm yaşanmaz" (Wittgenstein, 1974, s. 6.4311). Ölümü herhangi bir dünya olgusunun dışında görebilmenin yolu metafizik benin perspektifini gerektirir. Bu perspektiften bakıldığında, benin metafizik varlığı açısından zamansal bir statünün var olmadığı anlaşılır. Empirik benin sonlu fiziksel varlığının yanında metafizik benin zamansal varlığının dışındaki bengi karakteri ancak başka bir bakış açısından bir anlam kazanabilir. Pawel'in gereksindiği, fakat babanın sahip olmadığı perspektif metafizik benin bakış açısıdır. Bu açıdan filmin temel ilgisinin olgusal ve olgusal olmayan arasındaki net ayrım olduğu söylenebilir. Kieślowskinin buzun kırılması için rasyonel bir sebep ortaya koymaması da bu sınırların tanınması gerektiğine yönelik isteğinden yola çıkar. Bu yüzden filmde ölüm olayı bir muamma olarak kalır. Kieślowski'nin bilmeyen ve öğrenmek isteyen anlatıcı fikri buradaki yaklaşımının da temelini oluşturur. Hikâyeyi anlatıyorum, çünkü bilmiyorum. Bilinemeyen hakkında bir soruşturma yapıyorum, çünkü anlamak istiyorum (O'Sullivan, 2009, s. 210). Kieślowski'nin anlatıya karşı yaklaşımı bu açıdan saf felsefi bir tutumdan meydana gelir.

Filmde olgular ve değerler arasında kurulan çatışmanın bir diğer göstergesi Pawel ve teyzesi arasında yaşanan sahnede karşımıza çıkar. Evde Pawel, bilgisayarın 1-0 mantığına göre programlanmış olarak evdeki eşyaları nasıl kontrol edebildiğini teyzesine gösterir. Ardından teyze ve Pawel arasında olgular ve değerler alanına yönelik bir tartışma başlar. Pawel'in programı sayesinde bilgisayar nerede olduğunu tam olarak bilmediğimiz Pawel'in annesinin, herhangi bir zaman diliminde ne yaptığını dair bilgiler verir. Bilgisayar, o zaman diliminde annesinin uyduğunu hesaplar. Teyze Pawel'e, bilgisayara rüyalarını sormasını ister. Bilgisayar bu konuda yetersiz kalır ve cevap veremez. Burada olgular ve değerler alanına ilişkin bir başka ayrımla karşılaşırız. Bilgisayarı var eden mantık yalnızca nasıl sorusuna cevap verebilir. Olgular, dünyanın nasıl olduğuna ilişkin sorular ile sınırlandırılmıştır. Fakat rüyalar olgusal bir yapı ortaya koymazlar. Rüyalar içerisinde yer aldığı soru türü daha çok neden sorusuna yakındır. Neden sorusu

ise olgular dünyasının içinde cevaplanamayan bir sorudur. Neden sorusu ancak olgular dünyasının dışından sorulabilir. Neden sorusu yapısı gereği mistik bir alana doğru açılır. Çünkü dünyanın nasıl olduğu değildir mistik olan, olmasıdır (Wittgenstein, 1974, s. 6.44).

Bir üniversite profesörü olan baba, her şeyin hesaplanabileceğini ve bunun hayatın her noktasına uygulanabileceğini düşünmektedir. Teyze, her şeyin hesaplanabilir olduğuna yönelik bu bakışı eleştirir. Çünkü bilgisayarın bilme yetisinin hayatın anlamına ilişkin soruyu cevaplamakta yetersiz kaldığını düşünür (Kieślowski, 1988). Bu sahnede bir başka önemli nokta yönetmenin perspektifinin bilimi ve rasyonel bakış açısını dışlaması değildir. Daha ziyade eleştiri noktası bilimsel bakış açısının inancı dışlamasıdır. Bu bağlamda da filmin trajik hatası ile karşılaşırız. Babanın inancı, dışlayan yaşam tarzı ve şeylere bakışı mantıklı olsa bile trajik bir hatayı içerisinde barındırır. Baba, Tanrı'nın yasalarını çiğnemektedir.

Burada filmin anlatı yapısının kurulduğu trajik yapıyı anlayabilmek için bir kavrama başvurmamız yerinde olacaktır. Yunan tragedyaalarında sıklıkla karşımıza çıkan bu kavram "sôphrosûnê" (ölçülülük) kavramıdır. Tragedyalarda kurulan dramatik yapının temel belirleyeni çok açık şekilde çatışma unsurudur. Bu metinlerde genellikle karakterin işlediği 'hybris'<sup>4</sup> (kibir) suçunun cezalandırıldığını görürüz. Kahramanın hybris'i (kibir) toplumsal yaşamın temelini oluşturan sôphrosûnê'i ihlal eder. Kendisini en çok tragedyalarda gösteren sôphrosûnê kavramı, toplumsal yaşamın temelini oluşturan ölçülü yaşama erdemi manasına gelmektedir. Bu bakımdan tragedya anlatılarının üzerine kurulduğu çatışmalar, bu ölçülü yaşam pratiğinin çeşitli kahramanların hybrislerinden kaynaklanan bir suç işlemleri sebebiyle ihlal edilmesinden meydana gelmektedir (Arıcı, 2005, s. 3). *Dekalog-1* filminin kahramanı Krzysztof'un hybrisi, pratik yaşamdan inancı dışlaması ve her şeyi bilen konumunda bir sahte Tanrı biçiminde bilgisayara duyduğu inançtır. Bu inancını filmde, üniversitede ders verdiği sahnede öğrencilerine anlatırken görürüz. Bu sahnede iyi programlanmış bir bilgisayarın kişisel zevkleri ve tercihleri olabileceğinden bahseder (Kieślowski, 1988). Filmin temelini oluşturan birinci emir burada karşımıza çıkar; "Seni Mısır'dan, köle olduğun ülkeden çıkaran Tanrın RAB benim. Benden başka tanrın olmayacak" (Badowska & Parmeggiani, 2016, s. 53).

4 Hybris kelimesinin birbirileri ile ilişkili birçok anlamı olmasına karşın bu çalışmada kibir ve kibirden kaynaklı sınırları ihlal etmek şeklinde kavranmıştır. Sôphrosûnê ve hybris kavramlarının daha detaylı bir açıklaması için bkz. Arıcı, 2005.

Günümüz toplum yaşamını, acının sürekli olarak dindirilmesi ve ötelendirilmesi fikrinden hareketle 'palyatif' bir biçimde ele alan Byung-Chul Han, palyatif toplumun yaşam merkezinde yer alan dijitalleşme fikrini eleştirir. Enformasyon temelli olan bu dijital yaşam, deneyimden ve bu bakımdan aynı ölçüde bilgiden de yoksundur. Dijital dünyanın ipelerini eline almış olan yapay zekâ, yalnızca bir hesap aracıdır. Derin bir öğrenme yetisine sahip olabilse bile deneyime sahip olamayacağı için insan hayatını maddi ve tinsel anlamda yoksullaştırır. Bu bakımdan yapay zekâ acıdan yoksundur, bu anlamda tinsel bir yaşama kapılarını kapatmıştır. Ancak acı, zekâyı tine dönüştürebilir. Acı algoritmaları mümkün değildir (Han, 2022, s. 50).

Pawel ve teyze arasındaki sahne devamında bilgisayarın yetersiz kaldığı bir başka soruya yönelir. Pawel, Tanrı'nın kim olduğunu öğrenmek ister. Olgusal bakış açısı altında cevaplanamayan bu sorunun cevabı teyzeye göre çok basittir. Tanrı'ya eğer inanırsan onun varlığını görürsün. Teyze, Pawel'e sarılır ve kendini nasıl hissettiğini sorar. Pawel, seni seviyorum diye cevaplar. Tanrı'nın olduğu yer tam da burasıdır. Wittgenstein'in ifade edilemeyen ve mistik duygusu burada kendini gösterir. Olgusal dil açısından Tanrı'nın varlığına ilişkin bir cümle anlam-dışı bir yapıdadır. Çünkü Tanrı adı, olgusal dilin anlam-lı önermeleri açısından dünyadaki bir nesneye işaret eden bir yapıda değildir. Wittgenstein, bu tarz nesnelere işaret etmeyen adlardan meydana gelen metafizik ifadelerin, olgusal dilin önermelerinden yapısal anlamdaki farklılıklarını gösterebilmek amacıyla anlam-dışı kavramını kullanır. Anlam-dışı dil kullanımlar etik, estetik ve dinsel söylemlerin karakteristik yapısını ortaya koyarlar. Bu yapıda ortaya çıkan dil kullanımları, mistik olanı ifade etmeye yarayan yanlış bir dil kullanım biçimidirler. Bu bakımdan anlam-dışı olmak bu alanlara ilişkin söylemler için dil bağlamında özsel bir gerekliliktir. Bu tarz söylemler, olgusal dilin mantıksal gramerine bağlı kalmazlar. Daha ziyade bu tarz söylemler için özsel olan mantıksal gramere uymamaktır. (Çakmak, 2007, s. 24-25) Bu bağlamda filozofun *Tractatus*'taki suskunluğunun sebebi, 'ifade edilemeyen'in karakteristik olarak olgusal dille söylenemeyeceğini ve bilimsel teorilerden hareketle ortaya konulamayacağını düşünmesidir.

Filmin dramatik yapısının temelini oluşturan trajik durum, baba ve oğlun buzun donma kapasitesini ölçtükleri sahnedir. Baba bilimsel verilerle bilgisayarda birkaç defa hesap yapar. Buzun donma olasılığı yoktur. Burada filmin dramatik yapısının üzerine kurulduğu trajik kusur ile karşılaşırız. *Dekalog-1* filminin trajik kusuru, Krzysztof'un kendi kaderini bilgisayarın eline vermesidir. Bilgisayar buzun donma kapasitesini ölçer. Bilgisayarın hesabına göre buzun kırılma olasılığı yoktur. Fakat buz bir şekilde kırılır.

Kieřlowski *Dekalog-1* filminin taslak senaryosunda, buzun kırılma nedenine ilişkin bir açıklama okuduğundan bahseder. Bu açıklamada buzun kırılma nedenine ilişkin rasyonel bir nedensellik sunulmuştur. Filmde merkezi bir öneme sahip olan hesap hatası için bir açıklama yer alır. Göl kenarındaki bir fabrikadan bir tür sıcak su ya da atık pompalanıyordu. Bu tarz bir açıklama kendi içinde sosyal bir soruna yapılmış vurguyu barındırır da sonrasında bitmiş senaryoda bu nedensellik müphem bırakılır. Bu yaklaşım, filmin daha geniş bir perspektife ulaşmasını sağlar. Filmin anlatısı bu yaklaşım ile daha ziyade felsefi bir perspektife doğru genişler. Modern araçsal rasyonalitenin sözde faydacı misyonu büyük bir yenilgiye uğrar. Çünkü buzun kırılmasına ilişkin müphemlik, kozmik bir gizeme doğru açılır (Meis ve Tyree, 2021, s.160).

Buzun kırılma nedeni hakkında rasyonel bir açıklama yapılmaması ile ölüm gibi aşkın bir konunun nedeni kozmik bir mistisizme kendini açar. "Cevaplar aramıyorum. Hikâye anlatanlar ikiye ayrılırlar; bilenler ve bilmeyenler. Ben kendimi bilmeyenler arasında sınıflandırıyorum. Bu yüzden de hikâye anlatıyorum; çünkü öğrenmek istiyorum ve bu asla hiç yapmayacağım anlamına da gelmez" (Murawska, 2009, s. 46). Kieřlowski'nin bu açıklaması orijinal senaryoyu niçin değiştirdiğini de bize açıklar. Çünkü orijinal senaryoda kazanın nedeni rasyonel olarak açıklanmıştır. Bu açıklama kazayı yakında olan bir fabrikadan çıkan sıcak suya bağlar. Fakat Kieřlowski filmde nedensellik ve rastlantısal olan arasındaki muammayı ele almaya çalışır. Bu ilişki *Dekalog*ların tümünden *Kör Talih'e* kadar uzanan filmografinin içerisine sinmiştir. Bireyin kazara kaderine etki etme korkusu, bir gizem olarak Kieřlowski'nin tüm filmografisi içerisinde kendini gösterir (Murawska, 2009, s. 46).

*Dekalog* dizisinde Tanrı, insani seçimlere müdahale etmez. Pawel'in dışarı çıkması ya da babasının buzda kaymasının herhangi bir sorun teşkil etmeyeceğine dair yönlendirmesi kişisel kararlardır. Bu kişisel kararlar, olanaklar dünyası içerisindeki bütün mümkün koşulları ve durumları etkiler. Özgür irade, bu mümkün olanaklar havuzu içerisinde seçimler yapar. Özgür iradenin tercihi olan en yıkıcı kararlar ve tesadüfi hatalar, insanlığın sınırlı bir bütün olarak yaşamındaki değeri ifade eder. Çünkü özgür irade olmasaydı insan bir taş yığını ile aynı varlık düzlemini paylaşırdı (Meis ve Tyree, 2021, s. 161). Buzun kırılma nedeninin gizemli olmasına rağmen, Pawel'in trajedisinin nedeni açıktır. İnsan hayatı için çizilmiş sınırlar ve Tanrı'nın yasaları ihlal edilmiştir (Murawska, 2009, s. 46). Pawel bir bakıma bu sınırları tanımayan babasının kurbanı olmuştur. Buradan hareketle *Dekalog* dizisinin bütününe yayılan tragedya yapısını kavrayabiliriz: İnsan yaşamı için belirli sınırlar çizilmiştir; bu sınırlar ihlal edilir, ölçü aşırsa trajik durumlar ortaya çıkar.

Filmde olgular ve değerler arasındaki keskin sınırlar son sahnede iyice belirginleşir. Pawel'in ölümünün ardından baba yıkık dökük bir kiliseden içeriye girer. Tam karşısında duran bir sunaktaki yanan mumları devirir. Eriyen mumlar, sunağın üzerinde asılı olan *Black Madonna* ikonasının gözlerine damlar. İkona sanki ağlıyormuş gibi görünür. Babanın mum damlayan ikonanın gözyaşlarına karşı, önünde duran buz kütesini alıp başına götürmesi yönetmenin olgular ve değerler arasındaki ilişkiye karşı olan tutumunu açıklar. Yönetmenin perspektifi ateist babanın inançsızlığından ve bu bağlamda başına gelen trajediden ziyade daha çok olgular ve değerler arasındaki sınırların keşfidir. Bilimin yetmediği bazı durumlar ve noktalar vardır. Kahraman ifade edilemeyen mistik karakteriyle bu sahnede karşılaşır. Buzu alıp kafasına götürür. Sınırları şimdi keşfetmiştir. Bu mantıksal mekanik yasalar ve ifade edilemeyen arasındaki ince sınırın keşfedilmesidir. Žižek'e göre *Dekalog 1* filmi akıl ve bilimin sahte Tanrısının güvenilmez ve aldatıcı doğasını öne süren bir film olarak görmek yanlıştır. Çünkü *Dekalog 1* filminde babanın inancının temelinde yer alan bilimin sahte Tanrısının yıkıldığı noktada karakterin dinsel inancı da sarsıntı yaşar (Žižek, 2008, s. 25). Yönetmen bizden fazlasını bilmez. Fakat yalnızca bilmemenin verdiği acıyı hissettiği içindir ki bilinemeyeni araştırmaya devam eder. Bilinmeyi araştırmamanın değeri de burada kendini gösterir (Gold, 2016, s. 52).

## Sonuç

"Beş altı yaşlarındayken, annem ile birlikte anaokuluna yürüdüğümü hatırlıyorum. Bir fil belirdi. Yanımızdan geçti ve yürüdü. Sonrasında annem fil yanımızdan geçtiğinde, kendisinin yanımda olmadığını iddia etti. Savaşın hemen sonrasında, 1946 yılında Polonya'da patates bile bulmanın zor olduğu bir dönemde, bir filin ortaya çıkması için hiçbir neden yoktu. Fakat yine de bu sahneyi ve filin yüzünde beliren ifadeyi çok iyi bir şekilde hatırlıyorum. Kesinlikle fil bize doğru dönüp yürürken annemin elini tutarak okula gittiğime ikna olmuştum. Biz dümdüz yürürken fil sola doğru döndü ve gitti. Çevremde hiç kimse bu olayı dikkate almadı. Annem olmadığını iddia etse de ben olduğuna emindim. Bir süre sonra bu olayın hatırasına dair kontrolümü kaybettim. Hangisini yaşamış, hangisini birilerinden almış olabilirdim. Yani, belki de bunun başka birisinin başına geldiğini unutmuş ve benim başıma geldiğine inanmaya başlamıştım. Fille olan durum bundan da fazlasıydı belki. Bunu bana birinin anlattığına şüphe yoktu" (Kieslowski, 1995, s. 17).

Fil hikâyesi yönetmenin, ifade edilemeyen mistik varlığına karşı tutumunu ortaya koyar. İfade edilemeyen kendini 'metafizik ben'e gösterir. Daha doğrusu ifade edilemeyen

yalnızca metafizik benin bakış açısından kavranabilir. Dekalog-1 filminin kahramanı olan baba ve teyze figürü dünyaya karşı iki farklı öznenin bakış açısını fırlatırlar. Baba empirik benin bakış açısından olayları görürken, teyze olaylara metafizik benin perspektifinden yaklaşır. Yönetmenin tutumu aslında her iki bakış açısı arasındaki farklılıkların tanınmasına yöneliktir. Çünkü empirik ben ve metafizik ben aynı dünyanın parçasıdır. Kimi olaylar empirik benin bakış açısını gereksinirken, kimi olaylar metafizik benin bakış açısına ihtiyaç duyar. Örneğin filmin temelini oluşturan ölüm olayı yalnızca empirik benin bakış açısından kavranamaz. Baba empirik benin bakış açısının ölüm karşısındaki güdüklüğünü, olay kendi başına geldiğinde ancak fark eder.

*Dekalog-1* filminin soruşturması, bizi öznenin dünyayı sınırlı bir bütün olarak kavraması gerektiğine yönelik fikre doğru açar. Dünya sınırlı bir bütün olarak kavrandığında filmin temelini oluşturan etik ve din gibi alanların yer aldığı değerler kendini gösterir. Empirik öznenin dünyayı kavrayışı aşkın olanı duyumsama yetisine sahip değildir. Yaşam adeta iki farklı bakış açısı tarafından birbirinden ayrılmıştır. Tek bir özne fakat bu aynı öznenin iki bakış açısı vardır ortada. Olgular ve değerler alanı arasındaki keskin sınırdaki burda çizilir. Olgular, olgular olarak kavranmalıdır ve bu bakımdan değerler alanına geçmeye çalışmamalıdır. Çünkü doğası gereği bu tarz denemelerin hepsi sınırlara çarpıp geri gelecektir. Değerler alanı ise değerler olarak, olgular dünyası içerisinden çekilmiş sınırları tanımalıdır. Yine bu alandan içeriye girmeyi deneyecek taşmalar da sınırlardan geri dönmeye mahkûmdur.

*Dekalog-1* filminde, yönetmen birinci emirin dinle olan ilişkisinden ziyade, emirin yansıttığı bakış açısının metafizikle olan ilişkisini incelemeye çalışmıştır. Yönetmenin bu tutumu dizinin diğer filmlerinde de karşımıza çıkar. Filmler on emirin insan hayatına olan etkilerini dinle ilişkili bir biçimde anlatmaz. On emir filmlerde daha çok genel anlamda kabul görmüş etik normların aktüel bir deneyidir. Kieślowski, Dekalog dizisinde yüzyıllardır ortada olan bu emirlerin, pratik yaşam içerisindeki yerlerini soruşturan etik bir operasyon yapar. Bu bakımdan dizideki filmlerin hiç biri, emirlerde yansıyan dinsel bakış açısının yansıttığı “-malısın” tarzında bir yargıyı ortaya koymaz. *Dekalog-1* bu bakımdan tüm dizinin matrisi olarak karşımıza çıkar. Çünkü film, etiğin başlangıç ilkelerini soruşturmaktadır. Bu bağlamda filmi saf bir felsefe çalışması olarak da okumak mümkündür.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Anscombe, G. (1965). *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus* (H. J. Paton, Ed.). Harper Torchbook.
- Arıcı, O. (2005). *Antik Yunan tragedyasında ölçülülük (sôphrosûnê) ve uyum (harmonía) düşüncesi* (Tez No. 217289) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Badowska, E., & Parmeggiani, F. (2016). Introduction: "Within unrest, there is always a question". In E. Badowska & F. Parmeggiani (Eds.), *Of elephants and toothaches, ethics, politics, and religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue* (pp. 1-14). Fordham University Press.
- Bergman, I. (Yönetmen). (1963). *Sessizlik (Tystnaden)* [Film]. Allan Ekelund.
- Bernard, R., & Woodward, S. (2016). *Krzysztof Kieslowski: Interviews*. The University Press of Mississippi.
- Caruana, J. (2009). Kieślowski and Kiarostami: A metaphysical cinema. In S. Woodward (Ed.), *After Kieślowski: The legacy of Krzysztof Kieślowski* (pp. 186-201). Wayne State University Press.
- Çakmak, C. (2007). Susma ve İfade Edilemeyen. *Felsefe Arkhivi*, 31, 13-27.
- Gold, M. (2016). *Decalogue One: Witnessing a responsible ethics of response*. In E. Badowska & F. Parmeggiani (Eds.), *Of elephants and toothaches, ethics, politics, and religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue* (pp. 51-79). Fordham University Press.
- Hadot, P. (2011). *Wittgenstein ve dilin sınırları* (S. A. Taşkın Takış, Ed., & M. Erşen, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Haltorf, M. (2004). *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on destiny and chance*. Columbia University Press.
- Han, B. C. (2022). *Palyatif toplum günümüzde acı* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Kieślowski, K. (1995). *I am so-so*. State Academy of Arts Stuttgart.
- Kieślowski, K. (Yönetmen). (1987). *Blind Chance (Przypadek)* [Film]. Jacek Szeliński.
- Kieślowski, K. (Yönetmen). (1988). *Dekalog-1 (Dekalog, jeden)* [Televizyon dizisi bölümü]. R. Chutkovski, Y. Globus (Yapımcı).
- Konchalovskiy, A. (Yönetmen). (1997). *The Odyssey* [Mini seri]. N. Meyer, F. F. Coppola, & D. Lovell (Yapımcı).
- Meis, M., & Tyree, J. (2021). *Wonder, horror, mystery, letters on cinema and religion in Malick, Von Trier, and Kieslowski*. Punctum Books.
- Monk, R. (2003). *Wittgenstein: Dahinin görevi* (T. Er, Çev.). Kabcacı Yayınevi.
- Murawska, R. (2009). Turning director Jerzy Stuhr does Kieślowski. In S. Woodward (Ed.), *After Kieślowski: The*



- legacy of Krzysztof Kieślowski* (pp. 49-65). Wayne State University Press.
- O'Sullivan, S. (2009). *The Decalogue* and the remaking of American television. In S. Woodward (Ed.), *After Kieślowski: The legacy of Krzysztof Kieślowski* (pp. 202-225). Wayne State University Press.
- Online Etymology Dictionary. (t.y.). deca-. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/deca->
- Pulido, M. (2009). The place of saying and showing in Wittgenstein's *Tractatus* and some later works. *Aporia*, 19(2), 11-33.
- Sesti, M. (2003). Dekalog 1-10. In M. L. Bandy, & A. Monda (Eds.), *The hidden God: Film and faith* (pp. 183-191). The Museum of Modern Art, New York.
- Soykan, Ö. N. (2006). *Felsefe ve dil Wittgenstein üstüne bir araştırma*. Mvt Yayıncılık.
- Spinoza, B. (. (2011). *Ethica* (H. Z. Ülken, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Stok, D. (1993). *Kieślowski on Kieślowski*. Faber and Faber Limited.
- Telek, D. (2022). *Söylemek ve göstermek*. Urzeni Yayınevi.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü*. Bulut Yayınları.
- Varga, S. (2008). Sub specie aeternitatis an actualisation of Wittgenstein on ethics and aesthetics. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 20(38). <https://doi.org/10.7146/nja.v20i38.2813>
- Wilson, E. (2000). *Memory and survival: The French cinema of Krzysztof Kieślowski*. Modern Humanities Research Association and Taylor & Francis.
- Wittgenstein, L. (1974). *Tractatus Logico-Philosophicus* (D. F. Pears, & B. F. McGuinness, Trans.). Routledge Classics.
- Wittgenstein, L. (1961). *Notebooks (1914-1916)*. (G. E. M. Anscombe, Trans.). Basil Blackwell.
- Žižek, S. (2008). *Kieślowski maddeci teoloji* (S. Gürses, Çev.). Encore Yayınları.

