

**EĞİTİM, DİN VE BİLİM EKSENİNDE KRZYSZTOF
KIESLOWSKI’NİN “DEKALOG - JEDEN” İSİMLİ YAPITI
ÜZERİNDEN SOSYOLOJİK BİR İNCELEME**

**A Sociological Analysis of The Themes of Education, Religion and Science in
Krzysztof Kieslowski’s Film “Dekalog - Jeden”**

Yavuz Çobanoğlu*

10

Öz

Bu makale, Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski’nin Dekalog – Jeden filminin sosyolojik analizine dayanmaktadır. Öyle ki, sinemadaki sosyolojik öğeler üzerine yapılan akademik çalışmaların, bilhassa son yıllarda arttığı gözlenmektedir. Dahası, bir görüntü ve anlam deposu olarak sinema, giderek sosyolojik merakın merkezine doğru ilerlemektedir. Dolayısıyla burada araştırma nesnesi olarak seçilen bu filmin içerisindeki eğitim, din ve bilim konularının temas ettiği toplumsal gerçekler, bu çalışmanın ilgisinin odaklanacağı temel noktalar olacaktır. Bununla birlikte makalede ele alınan analiz nesnesinin yorumlanması da üç aşamada gerçekleştirilecektir: 1. Görüntü ile anlam arasındaki ilişkinin sosyolojik değerlendirmesi; bir sinema sosyolojisi çözümlemesinde söylem analizi yönteminin neden tercih edildiği ve analitik faydaları. 2. Krzysztof Kieslowski sinemasının bazı temel özellikleri ve yönetmenin diğer filmlerindeki sosyolojik temaların bir ön analizi. 3. Seçilen konu başlıkları aracılığıyla ulaşılan bulgular eşliğinde Dekalog – Jeden filmindeki dil ve söylemlerin yorumlanması, karşılaştırmalı analizi ve elde edilen bazı bulguların sonuç bölümünde kısaca tartışılması.

Anahtar Sözcükler: Krzysztof Kieslowski, Dekalog Jeden, Eğitim, Din, Bilim

* **Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, Tunceli, Türkiye / yavuzcobanoglu@hotmail.com, ORCID Numarası: 0000-0001-9144-2389**

Assist. Prof., Munzur University, Faculty of Letters, Sociology Department, Tunceli, Turkey,

ORCID Number: 0000-0001-9144-2389

Geliş Tarihi / Received: 11.05.2018- Kabul Tarihi / Accepted: 12.05.2018

Abstract

This study is based upon a sociological analysis of the film Dekalog -Jeden by the Polish director Krzysztof Kieslowski. Especially in last years, there is an observable increase in the number of academic works on sociological elements in cinema. Furthermore, cinema as a depository of image and meaning, gradually moves toward the center of sociological curiosity. Therefore, social realities that are touched upon by subjects like education, religion and science that occur within this film, will be the main points of focus of this study. The subject of analysis of this article will also be interpreted in three stages: 1. An evaluation of the relation between image and meaning; reasons for preference of the method of discourse analysis in an analysis of cinema sociology and its analytical uses. 2. Certain basic characteristics of Krzysztof Kieslowski's cinema and a preliminary analysis of the sociological themes in other films of the director. 3. An interpretation of the language and discourses in the film Dekalog - Jeden in the light of findings reached through selected themes, their comparative analysis and a brief discussion of certain findings in the conclusion.

Keywords: Krzysztof Kieslowski, Dekalog Jeden, Education, Religion, Science

Giriş

Her film, belgesel, dizi ya da herhangi bir görüntü, söze ya da yazıya ihtiyaç duymadan bile, bir metin biçiminde değerlendirilebilir. Görüntünün bu şekildeki bir analizi, semboller, çağrışımlar veya algıların, zihni süreçlerdeki farklı yansımalarıyla ilgilidir. Bu yansımalar bizlere, kaynağı toplumsal olan anlam haritalarının kapılarını açar. Hatta her görüntü, parçalarını taşıdığı bir bütünlüğe katkı sağlayan ve böylece bizzat o bütünlüğün giderek aydınlanmasında işlevler gören başka anlamlara da referanslar gönderebilir. Dolayısıyla esasen bir metin olan görüntü, hem bir inceleme vasıtası hem de merak uyandırıcı sosyolojik olguların keşfedilmeyi beklediği dilsel bir mekân olarak da düşünülmelidir. Zira ekranda akıp giden görüntünün içinde yer alan objeler, ifadeler, mimikler, resimler, semboller ya da sözlü-sözsüz tüm göstergeler, analiz nesnesi konumundaki yapıtın, anlam depolarıdır. Bir başka deyişle anlam, görüntüde, bir tür anlatım ögesi olarak farklı olguların arasına sızmıştır. Bu olguları ele almak demek, heyecan verici ve bir o kadar da zengin, dil, zihin veya söylem dünyalarının da ortaya çıkarılmasına imkân sağlayacaktır.

Öyleyse analiz nesnemiz olan dizi bölümü özelinde düşünüldüğünde, sinemanın da sosyoloji için bir anlam demetine dönüşebileceği görülebilir. Keza “sosyoloji, göstergebilim, sanat tarihi hatta psikanaliz sinemayı ‘analiz’ etmeye cesaret eden temel insan bilimleri olarak kendilerini” sunmaktadırlar (Baker, 2011: 45) ve bu durum da günümüzde, giderek artan bir biçimde, analitik bir ilginin konusu haline gelmektedir. Dahası bu görüntü dünyaları, en başından beri sahip olduğu tüm nesnelereyle (görüntüler, senaryolar, oyuncular, konular, izleyiciler, film piyasası, festivaller, reyting oranları, yarışmalar,

başarı ve başarısızlıklar, imajlar, ticaret, reklâmcılık gibi) birlikte dikkate değer bir sosyolojik derinliğe de sahiptir. Bu derinliğe ait her olgu, bir taraftan toplumsal etkileyip yönlendiren birer kültür, ideoloji, meta, bilinç vb. araçlar olarak işlev görürken, diğer yandan da (bir karşılıklılık ilişkisi çerçevesinde) yine aynı toplumsal tarafından belirlenme potansiyelini de içerisinde taşır. Zaten Nijat Özön de sinemada anlamın oluşmasındaki başlıca etkenleri sıralarken “görüntü öğeleri, çerçeve-çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, alıcı açısı, çekim ölçęği, oyuncu-oyun, çevre-bezem, donatım-giysi-makyaj, aydınlatma, içerik-izlek-konu-oyunluk-dramatik yapı, devinim, ses ve yönetimin” önemini altını çizer (Özön, 1985: 12). Zira bu etkenlerin tümü içerisinde, bizim bunları “nasıl anlamamız gerektiğine” dair bir alt amaca sahip olsa da, aynı zamanda görüntülerde geçen makyaj, oyuncu, giysi, çerçeveleme, ses, müzik vb.’ne karşı izleyenlerin de onlara dair kendi anlam ve yorumlamaları hesaba katılmalıdır. Bununla birlikte günümüzde artık görüntünün, yazılı metinlere göre daha fazla tercih edildiği de rahatlıkla söylenebilir. Hatta Baker’in de belirttiği gibi “genel bir gözlem, insanoğlunun giderek daha az okuduğunu, daha çok ‘seyrettiğini’ ve bunu ne yazık ki popüler bir eğlenti sinemasıyla ve televizyonla gerçekleştirmek zorunda kaldığını” göstermektedir (Baker, 2011: 45-46). Popüler filmlerin milyonlarca insan tarafından izlenmesi, televizyonun kitleler üzerindeki güç ve etkisinin (internet faktörü karşısında mevzi kaybetse de) şu an itibarıyla devam ediyor olması, okuma ile izleme arasındaki makası giderek açmaktadır. Bilhassa genç kuşakların okumadan ziyade “görüntüden öğrenme” alışkanlıkları, bu makasın “neden bu derece açıldığına” güzel bir örnektir.

Dolayısıyla bu makale, böylesi bir merakın peşinden giderek her birinde farklı temaların işlendiği on bölümlük bir TV dizisinin, ontolojik problemleri işleyen nev-î şahsına münhasır bir bölümü (Dekalog - Jeden)¹ üzerinden eğitim, din ve bilim kavramları ile dizide bunlara dair geçen varoluşsal tartışmaların peşine düşecektir. Yine seçilen eser üzerinden Kieslowski sinemasının genel olarak hangi sosyolojik kavramlardan, nasıl beslendiği tespit edilmeye ve yönetmenin sinema dili okunmaya çalışılacak. Çünkü görüntü, salt olarak imge değildir ve “insan gözüyle ile kamera aynı şeyi görmezler” ve sinema aynı zamanda bir montajdır (Baker, 2011: 232). Baker aslında burada, görüntünün, sadece imgeden öte bir anlama sahip olduğunu, görüntülerin montajla yeniden ve bambaşka anlamlarda “üretilebileceğini” söylemektedir. Yine Jean Baudrillard’ın “üst gerçeklik (/hiper gerçeklik) kuramı” da benzer bir duruma işaret etmektedir. Baudrillard’ya göre medya, kendi “gerçekliğini” üretirken “gerçeğin yerini alan simülarklardan” yararlanır. Gerçekliğin bir daha asla geri dönmeyeceği bu süreçte “tanrı fikri” de dâhil her türlü düşünce,

“gerçekliğini” yitirmiş, simülark hakikatin yerini almıştır (Baudrillard, 1998: 11-16). Yeni teknolojik imkânlarla görüntünün yeniden ve yeniden işlenerek/montajlanarak “simüle” edilmesi, çağımızın temel hastalığıdır. Dolayısıyla bu ve benzer sebepler eşliğinde bugün herhangi bir görüntü içerisindeki gösterenin (simülark) neye karşılık geldiği ya da gelmediği, nelerin ifadesi olarak kullanıldığı, gerçekliğin nasıl bozulduğu ve yeniden nasıl üretildiği, imgelerin hangi duygulara seslendiği ve tüm bunların sosyolojik kavramlarla ilişkileri, bugün giderek artan bir ilginin konusudur. Bu sebeple, yeni bir biçime girerek görüntüye dönüşmüş sosyal gerçekliklerin en azından bir kısmının (ve özellikle bu bir sinema filmi veya TV dizisi üzerinden olursa) ortaya çıkarılma çabası, heyecan verici olabilir.

Ne var ki, bu şekildeki bir iz sürme, sosyolojik bir analiz yöntemine de ihtiyaç duyar. Bu zorunluluk çerçevesinde burada seçilecek araştırma tekniği, metin, dil ve zihin alanları ile kültürel durumlar arasındaki bağlantıları çözmeye yarayan söylem analizi yöntemi olacaktır. Zira söylem analizi, kitle iletişim araçlarında yer alan görsel, duyuşsal her türlü iletinin analizine odaklanmıştır. Bu analiz tanımlanmış bir araştırma problemine, kavramsal bir çerçeve sunar. Onun konusu, objenin, metnin, sembol ya da simgenin, bir fotoğrafın veya burada olduğu gibi ekrana düşen görüntülerin (göstergeler) ifade ettiği anlam dünyalarındaki kavramların göstergebilimsel izlerini sürebilmektir. Açıkçası bu tarz bir iz sürme, örneklem biriminin tespiti ile analizde yararlanılacak temel kriterlerin belirlenmesini de kolaylaştırır. Çünkü göstergelerin analitik incelenmesini içeren göstergebilim, “diller, düzgüler, belirtgeler, vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir.” Göstergeler ise işlevlerle kendilerini belli ederler. Gösterge, bildiriler vasıtasıyla düşünce iletimi işlevi üstlenir. Bu iletim işleminde kendisinden bahsedilen şey ya da nesne “gönderge” olmaktadır. Böylece göstergeler düzgü, iletim aracı ve yayıcı ile alıcı içerir (Guiraud, 1994: 17-21). Dahası bu göstergeler bireylerin anlama, kavrama ve eylemlerini örgütler. Hatta farklı kanallar vasıtasıyla iletişim sistemine giren bir gösterge, bireyleri örgütleyebilir, onlar arasında ayrılıklar yaratabilir ve ortak bir politik/kültürel/dinsel/ideolojik bir bağın kurulmasına da yol açabilir. Bu türden bağların varlığı, göstergelerin benzeşme ve farklılaşma araçları olduğunun da işaretidir. Netice itibarıyla ekrandaki gösterge/görüntü, bir üretim sonucu ortaya çıkmıştır, yani bir kurgudur. Bu yüzden görüntünün her biçimi, döneminin ideolojik yaklaşımlarından, egemen söylemlerden ya da tam tersi onların eleştirisinden, tarihsel toplumsal pratik içerisinde olup bitenlerden ve en sonunda da mevcut görüntüyü üretenlerin zihniyetlerinden izler taşımaktadır.

Buna göre, teknolojik herhangi bir araç vasıtasıyla ve bir metin olarak ekranda izlediğimiz tüm görüntüler esasen birer söylem olarak kabul görürler. Zaten “söylem” dediğimiz şey de, tarihsel ve toplumsal bir pratik içinde, belirli bir grubu incelemede formüle edilen, kuramsal sorunlar çerçevesinde belirli bir yorumsal analiz tekniğidir (Erol, 1995: 203). Üstelik söylemler, toplumsal bağlamın bağrından ortaya çıkar ve sosyal geçeklikten ayrı düşünülemezler. Örneğin metinler aracılığıyla güç ya da iktidar ilişkilerinin nasıl kurulduğunu; bu ilişkilerin toplumsal yapıda nasıl kök salduğunu, inanç, ahlâk ve davranış biçimlerine hangi yollarla dönüştüğünü; kitleleri hangi noktalardan yakaladığı; öznelerin bunlardan ne şekillerde etkilendiklerini tartışmamıza imkân verir. Dolayısıyla toplumsal yapının karmaşık ilişkileri, bazen açık bazen de gizli anlamları barındırır ve bu anlam kümeleri, kullanılan dil ve söylemler aracılığıyla görünür olurlar. Bu sebeple “bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar” (Žižek, 2011: 15). Zira topluluğun çoğu kez yüzleşmek istemediği böylesi yalanlar, bazı gerçekliklerin gizlendiği yerler de olabilir. İşte söylemlerin çözümlenmesi, analiz nesnelere elde edilen verilerin bir yorumlamaya tabi tutulması, çıktılarının içeriklerine dair bilgilere ulaşılması, toplumsal yapıdaki “o yalanı” ortaya çıkarmaya yönelik çabalardır. Çünkü yalan, bazen görüntüde de saklı olabilir. Görüntü her zaman gerçeklik olarak kabul edilemeyeceği gibi; söylem de zaten görüntüyü kurgulayanın dili ve zihniyetidir. Sonuçta benzer bir çıkarımla Kieslowski sineması da kendi içerisinde bir dil ve söylem zenginliğine sahip olması bakımından bilimsel bir ilginin konusu olabilir. Öyle ki bu satırların yazarını böylesi bir ilgiye sevk eden asıl merak da, hemen hemen tüm eserlerini izlediği usta bir yönetmenin sinema diline sosyolojinin penceresinden bakabilmektir.

Krzysztof Kieslowski ve Dekalog - Jeden Üzerine

Krzysztof Kieslowski, II. Paylaşım Savaşı'nın en sert dönemlerinde (21 Haziran 1941) Polonya'da doğan ve 13 Mart 1996'da yine Polonya'nın Varşova'nın Mazowieckie kasabasında kalp krizi geçirerek hayata veda eden bir sinema ustasıdır. “Çocukluk yılları boyunca verem hastası olan babası için, annesi ve kardeşiyle sanatoryumu olan şehirleri dolaşıp erken yaşta onu kaybeden, Sovyet baskısı altında ezilen ülkesinde yaşam savaşı veren, Sovyetler'in dağıldığı dönemde artık hayattan yorulan ve kabuğuna çekilen” (Duymuş, 2014) bu usta sinemacı, vaktiyle Roman Polanski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski gibi ünlü yönetmenlerin yetiştiği Lodz Sinema Okulu mezundur. Hatta her zaman övgüyle bahsettiği bu sinema

okulu onun sonraki hayatında dönüm noktası olacaktır. Zira öğrencilik yılları boyunca sosyoloji ile felsefeye ilgisi artmış, bolca okumalar yapmış, filmler çekmeye başladığı zamanlarda ise bu iki alan onun toplumsal olanı sinemaya aktarmasına yardım etmiştir. Öyle ki okula dair görüşlerini anlattığı bir röportajda şunları söyler:

“Okul tüm ülkedeki sansüre inat inanılmaz özgür bir yerd. Sansürsüz istediğimiz filmleri izleyebiliyorduk. Beni derinden etkileyen yönetmenlerle o zaman tanıştım. Artık birçoğu ya öldü ya da film çekmeyi bıraktı. Ya da mesleklerinin bir aşamasında bir şeyleri, kendilerine has hayal güçlerini, zekâlarını ya da hikâye anlatma yöntemlerini bir daha geri dönmeyecek şekilde yitirdiler. Tarkovski bunları yitirmemişlerden biriydi. Ama ne yazık ki öldü.” (Stok, 2010: 27-28)

Diğer taraftan aynı dönemde belgeseller Polonya’da altın çağını yaşamaktadır. Çünkü bu belgesellerin *“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). Böylelikle Kieslowski kariyerinin ilk yıllarına belgesel sinema için çekimler yaparak başlar. Sonraları ise insan yaşamına dair ölüm, yaşam, tanrı, dostluk, din, inanç, ahlâk, aşk, kadın erkek ilişkileri vb. konuları filmlerinde sorunsallaştırmıştır. Fakat bu çaba önünde engeller de mevcuttur. Zira Lodz Sinema Okulu sınırlı bir özgürlük alanı sunsa da genç döneminde yaşadığı bu engeller onun, sosyalist bir ülkede doğmuş olmasına rağmen, hayatı boyunca sosyalizme muhalefet etmesine neden olacaktır. Polonya’da geçirdiği yıllar boyunca, sosyalist sistemin uyguladığı sansürden kurtulabilecek filmler çekmeye gayret gösterir. Yani bir taraftan politik filmler yapmak istemektedir ama öte yandan da kendisine oto sansür uygulamak zorunda kalır. Kieslowski o günleri anlatırken şunları söyler.

“Sansür, filmi geri çekebilirdi. Çoğunlukla aldatmacayla film yaptım, 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 sansürçülerin kesmesi için bilerek fazladan birçok sahne çekerdik ve onların dikkatini esas sahnelerden uzaklaştırıp bu sahnelere yoğunlaştırdık” (Stok: 2010, 86).

İlerleyen yıllarda Sosyalist Blok dağılıp, Batı'ya geçişler esnetilince, diğer ünlü yönetmenler Roman Polanski ve Jerzy Skolimowski gibi o da ülkeden ayrılır. Fransa'ya yerleştikten sonra ise politik film yapmayı zaman içinde terk eder. Üçleme'den² sonra da sinemayı bırakıp Polonya'ya dönme kararı alır. Doğu Bloku'ndan, Batı Bloku'na geçen her yazar, sporcu veya sanatçıda olduğu gibi kapitalizm, Kieslowski'yi de bağına basar. Yetenekleri kapitalizmin işine yarar. Ama hızlıca ülkesine dönüşüne bakılırsa kapitalist sistemde de aradığını bulamadığı görülecektir (Erkalp, 1995). Bir söyleşisinde *"Komünistlerden daima nefret ettim hala da nefret ediyorum. Ne var ki o dönemde var olan dostluğu arıyorum. Nerede o güzelim ilişkiler. Her şey daha kötüye gidiyor. Bu nedenle eski Doğu Bloku'nda yer alan ülkeler tekrar komünistleri seçiyor eskiden lanetlediğimiz günleri arar olduk... Sinemacı olmaktansa yararlı, saygın bir mesleği, örneğin ayakkabı yapımını tercih ederdim"* diyerek, bir itirafta da bulunur (Kieslowski'den Aktaran Erkalp, 1995).

Bununla birlikte "sinemanın şairi" olarak da anılan Kieslowski, filmlerinde genelde özgürlük, din, tanrı, aşk, ahlâk, doğa, adalet, günah, kader, ölüm, suç ve ceza gibi ontolojik problemlere değinmesiyle tanınmaktadır. Bu ontolojik problemlere, çöken bir rejimin insanlar üzerindeki etkileri, işsizlik, ahlâkî kaygılar, politik çelişkiler, devletin kamusal sorumluluklarını yerine getirmemesi, hukuk ve adalet sisteminin insanı dehşete düşüren kararları, dağılmış aileler, sokakta yaşam, yoksunluk, açlık vb. türlü toplumsal sorunlar da eşlik eder. Dolayısıyla eserlerinin genel teması benzer problemler üzerine kurulunca, bu tarz bir tartışmanın asıl merkezinde doğal olarak insan ve insanların karşılıklı ilişkileri yer alması da kaçınılmaz olmaktadır. Nitekim Kieslowski insanlık için ne kadar "iyi şeyler" düşünmek istese de sonuçta daima insanlığın geleceği adına umutsuzdur. Bağırından Papa çıkarmış bir ülkede Hıristiyan geleneğine aykırı biçimde insanın doğuştan "temiz (/iyi)" olduğuna inanır ama insanlar onu hep yanıltır. Bu yüzden "insan, insanın kurdudur" diyen Hobbes'u andırır bir bakış açısıyla onun filmlerinde insana dair en ufak umutları bile gölgeleyen hep bir güvensizlik sezilir. İnsanların istek ve egoları, kötülüğü yaratandır. Zira usta yönetmene göre insanın bencilliği, hırslarına yenilmesi, uyumsuzluğu, şiddeti, intikam duygusu, vurdumduymazlığı ve acizliği yaşanan problemlerin en temel kaynağıdır ve o buna yönelik kaygılarını mütemediyen ifade aracı olarak kullandığı filmlerinde açıkça yüzümüze vurmaktadır. Bu düşüncelerini bizlere şöyle açıklar:

"Kişisel olarak ben, pek rağbet görmeyen bir görüşe sahibim. İnsanların doğuştan iyi olduklarına inanıyorum. İyi olmak herkesin doğasında var. Ancak şu soru ortaya çıkıyor: Herkes iyiyse kötülük nereden geliyor? Buna

verebileceği mantıklı ve akılcı bir cevabım yok, ama genel olarak konuşursak, insanlar bir noktada, artık iyi olanı ortaya çıkaracak bir durumda olmadıklarını anlıyorlar ve ben kötülüğün bu gerçekten doğduğunu düşünüyorum. Kötülük bir tür hayal kırıklığından doğuyor. İnsanların bunu bilinçli ya da bilinçsiz yapmaları tamamen konu dışı. Neden iyi olanı yapamayacak durumda oldukları konusunda fikir yürütmek imkânsız... Benim hayata karşı edindiğim, bu bozguna uğramış, karamsar ve acı tavrım da her zaman iyi olan niyetlerimin boşa çıkmasından kaynaklanıyor.” (Stok, 2010: 113)

Örneğin onun uluslararası alanda adını duyurduğu film olan *Personel*'de (1976) insana dair olan bu güvensizliğin ilk izlerine rastlarız. Bu filmde Kieslowski, sanat sevdası peşinde şehre gelen Romek üzerinden bizlere, hayalleri yavaş yavaş yıkılan genç bir adamın hikâyesini anlatır. Zira tiyatro bir sanat olmakla birlikte onu insanlar icra etmektedir ve o insanlar yozlaşmalar, sonu bir türlü gelmeyen kaptisler, kıskançlıklar, çekişmeler ve kincilikle doludur. Dahası ilerleyen yıllarda yönetmenin başka yapıtlarında da benzer insan zafiyetlerinin sıklıkla anlatıldığına şahit oluruz. Yine Dekalog serisinin iki uzun metrajlı filminden birisi olan *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film - A Short Film About Killing*'de (1988) taşradan kente gelen ve geldiği yere de uyum sağlayamayan işsiz Jacek, sebepsiz ve rastlantısal biçimde bir taksi şoförünü öldürür. Cinayete dair ortada görünen tek amaç, kız arkadaşını arabayla gezdirebilmektir. Cezası ise idamdır ama soğukkanlı bir biçimde cezayı veren de uygulayan da Kieslowski tarafından “örgütlü bir kötülük” şeklinde tasvir edilmiştir. Serinin diğer yapıtı *Aşk Üzerine Kısa Bir Film – A Short Film About Love*'de (1988) ise, 19 yaşındaki postane memuru Tomek, karşı blokta oturan orta yaşlı Magda'ya aşık olmuştur. Masum bir aşkın peşinden giden genç memurun duyguları, aşk üzerine umut ve hislerini yitirmiş Magda tarafından hüsrana uğratılır. Burada Kieslowski'nin insana dair umutlarının, yine derin ve koyu bir umutsuzluk tarafından dağıtıldığı görülür.

Yine benzer umutsuzluk belirtileri sanki Kieslowski'de benliğinin bir parçası haline gelmiş gibidir. Yönetmenin Üç Renk üçlemesinin ilk filmi *Mavi - Bleu - Blue*'de (1994), Julie bir kaza sonrası eşi ve çocuğunu kaybetmiş, bir yandan hayata tutunup bir yandan da kendine yeni bir yol çizmeye çalışan bir kadındır. Filmde Julie, kendi özgürlüğü için onu tutsaklaştırmaya çalışan amansız egemen ahlâk tarzına karşı mücadele vermek zorunda kalır. Ne var ki ufak zaferlerinin karşısında, çoğu kez büyük yenilgileri tadacaktır. Üçlemenin ikinci filmi *Beyaz - Blanc - White* (1994) da kocasını cinsel açıdan doyurucu bulmayan Dominique'in bencilliği ve küçük düşürücü hareketleri, Karol'un oç alma isteğiyle birleştiğinde insanî zaafaların tam ortasına düşülmektedir.

Üçlemenin son filmi *Kırmızı - Rouge - Red*'de (1994) ise, farklı karakterler üzerinden gelişen dostluk ve ihanet, bencillikle gözü kararan insanların pişmanlıklar sonrası hayatla hesaplaşmaları da bu filmin temalarıdır. Dahası, yönetmenin eserleri üzerine çökmüş olan insan öznesinin problemleri ve onun kendi geleceğine dair umutsuzluğu, filmlerinin çekim tekniklerinde bile kendisini hissettirir. Meselâ, *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'de kamerasına kasvetli bir mercek yerleştiren Kieslowski, dünyayı bu ağır ve iç karartıcı kasvet vasıtasıyla görmemize neden olur. Kısacası, Kieslowski filmlerinde aktarılan, tartışılan ya da ifade edilen ve nihayetinde insan varoluşunu ilgilendiren tüm sosyolojik kavramların arkasında, yine insanın kendine ait temel ontolojik problemleri yatmaktadır. Politik sistemi kuran, işleten ve sürdüren de, tanrıyı bulan, yücelten ve öldüren de sadece insandır. Dolayısıyla ne söylenmek isteniyorsa, öncelikle insandan başlanmalıdır.

Nitekim günümüz insanı (döneminin ruhuna da uygun olarak), "modern" olarak nitelendirilen bir varlıktır ve bilindiği üzere sosyal bilimlerin son elli yılının, bir yönüyle de modernizm, modern özne/birey, modernlik, nesnellik, akıl ve bilimin eleştirisiyle geçtiği söylenebilir. Zira "postmodern düşünürler" ifadesiyle anılan ve özellikle sanatçılar ile sosyal bilim çevrelerinin öncülük ettiği Aydınlanma ile modernizm eleştirisine dayalı bu ekol, "modern insana" ait tüm düşünce, değer, eylem, zihniyet biçimleri ve davranışları "problemlili" bulmakla meseleye başlar. Bu ekolün eleştirisine göre ne Aydınlanma ne de modernizm projesi, insana, doğaya, bilime, yaşama, hatta geleceğe dair umut dolu vaatlerinin hiçbirini gerçekleştirememiştir. Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle aslında yaşanan, "hiçbir yerde denenmediği kadar aşırıya götürülen, modernitenin verdiği, rasyonel bir şekilde tasarlanan ve rasyonelce yönetilen, düzenli toplumdan doğan saadeti sağlama sözünün, insan özgürlüğünün ölüm fermanı" olduğunun ortaya çıkmasıdır (Bauman: 2013, 48). Bu yüzden de insanlık adına özellikle tıp, şehircilik, eğitim ve bunlara ait teknolojiler başta olmak üzere, insan hakları, özgürlük, demokrasi ve eşitlik gibi pek çok alanda kısmî iyileşmeler görülse de, bu durum dünyadaki tüm insanlar için aynı derecede ve yeterli seviyede geçerli olamadı. Üstelik bunun bedeli (yalnızlık, iletişimsizlik, güvensizlik, yeni küresel hastalıkların ortaya çıkması, suç ve şiddetin artması, tüketimle metalar dünyasının esiri olunması, çevre kirliliğinin küresel çapta yaygınlaşması, Dünya kaynaklarının tüketilmesi, gerçekliğin kaybı, sahteliğin yaygınlaşması vb. biçimlerde) ağır ödendi. Hatta postmodern bir döneme geçildiğini reddeden Giddens da bu bedele ilâve olarak süreksizlik, güvensizlik, tehlike, risk, gündelik yaşamda becerinin yitimi, hızlı değişim vb. kavramlarını ekleyerek modernliğin temel parametrelerini yeniden ele alır (Giddens: 1994, 12-39). Modernite insanlara her alanda ve şartta güvenli ve

zengin bir hayat vaat etse de (yine aynı dönemde) tehlike, risk ve güvensizlik küresel ölçülerde artıp, genişlemiştir.

Nitekim günümüzde insanlar, tıpkı modern öncesi dönemde olduğu gibi, yine benzer savaş, açlık, göç, iç çatışmalar, adaletsizlikler, yokluk ve belirsizlikler içerisinde hayatlarına devam ediyorlar. Tüm bunların ortasındaki modern insan öznesi ise kaçınılmaz şekilde kendi yazgısını yaşıyor. Öyle ki Bauman bu “modern yazgı” durumunu değerlendirirken, güzel bir benzetmede bile bulunur. Zira ona göre “modern insanlar meşhur çizgi film kahramanları Tom ve Jerry ile aynı yazgıyı paylaşırlar: Pençe, diş gibi güvenilir silahlar, saklambaç gibi stratejiler yardımıyla icra edilebilen eski kedi- fare kavgası sanatını unutan, dolayısıyla da, bunların yerine, çok daha sofistike yüksek teknoloji ekipmanları, çok daha gelişmiş ve becerikli, kurnaz tuzak ve hızlı kaçış teknolojilerini kullanmak zorunda olan yaratıkların yazgılarını” yaşamaya mecburdurlar (Bauman: 2003, 269). Dolayısıyla bu yazgı, asla geri döndürülemez. Çünkü yine aynı yazgıların buyruğundaki insanlar, toplumsal olarak üretilen sıkıntılara boşu boşuna bireysel çözümler aramaktadırlar (Bauman: 2013, 67). Tarih geriye doğru götürülemeyeceği için de modern insan, kendi yazgısında barındırdığı (örneğin Dekalog - Jeden’de de geçen tanrı, ölüm, yaşam, öteki dünya, inanç, bilim vb. kavramlar ve karşıtlıklar gibi) tüm çelişki ve tutarsızlıkları yine kendi benliğinde yaşamak mecburiyetinde kalacaktır.

Bununla birlikte postmodern düşünürlerin modernizm eleştirilerinden Kantçı modern akıl da nasibini alır. Buna göre akıl ve rasyonalite, egemen bir düşünce biçimi olarak “tekcileştirici” bir çerçevede eleştirilirken, bilim ve teknolojinin meşrulaştırıcı gücü olarak “ilerleme” fikri de aynı postmodern eleştirilerin içerisinde bulunmaktadır. Bilhassa felsefede Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Husserl, Kierkegaard; sosyolojide Frankfurt Okulu ve çevresi ile Barthes, Kuhn, Kristeva, Lyotard, Baudrillard, Deleuze, Derrida, Foucault gibi düşünürlerin eleştirileriyle şekillenen postmodern düşünce, akıl, bilim ve ilerlemenin örgütlediği bir dünyayı, insan için tehlikeli bulur. İçerisinde daimî bir “düzen arayışının” olduğu bu “tehlikeli” durum, bir yandan insan öznesini yüceltirken, diğer taraftan da yok etmektedir. Çünkü “özne, belki şimdiye kadar en tartışılmaz dinsel temel olarak kalmıştır; bunun nedeni, her türden ölümlüye, zayıflara ve mazlumlara, zaafi kendi başına bir özgürlük, böyle oluşunu bir liyakat olarak görme biçiminde tanımlanan müthiş bir kandırmaca olanağı sunmasıdır” (Touraine, 1995: 128). Tıpkı Hıristiyanlıkta olduğu gibi, tanrı tarafından Dünya’ya “fırlatılan” Adem ile Havva (ki ikisi de başlangıç özne’leridir), insan varlığını nasıl çoğaltıp (doğum) ve bunun karşısında

kaçınılmaz biçimde yok olmalarına (ölüm) sebep verdiyse, modern akıl ve bilim de insan öznesinin yaşarken yok olmasına (insanlığın temel değerlerini yitirmesi) neden olmuştur.

Modernizm eleştiricileri, genel itibarıyla bu açmazların sorumlusunu akıl ve bilimin putlaştırılmasında bulmaktadır. Zaten ele aldığımız Dekalog - Jeden'de de ana tartışma, yine aynı açmazlara benzer biçimde, tanrı-bilim, akıl-duyu kavramları çerçevesinde geçer. Açıkçası modern öncesi zamanlarda insan öznesinin bilgi ve duyu kiblesi kiliseyken, günümüzde bu pozisyonu okul ve üniversiteler almıştır. Hatta artık "birçok kimse, bir doktora ya da eğitimciye, eski zamanlarda papaza duyduğu gibi güven" duymaktadır (Feyerabend, 1991: 130). Dolayısıyla bilimin akılcılık, doğrulanabilirlik ve nesnellik iddiası, dinin/inancın hakikat iddiasıyla benzeşmektedir. Zira modern dönem, esasen, bu ikisinin yer değiştirmesinden ibarettir ve "akılcı düşüncenin gereklerini kabullenme, insanlığı batıl inançlar ve cehaletten" kurtarsa da "bireyi kurtaramadı; geleneğin egemenliğinin yerine aklın egemenliğini, geleneksel otoritenin yerine de Weber'in deyimiyle, meşru akılcı otoriteyi koydu" (Touraine: 1995, 283 vd.). Dahası bu "akılcı otorite"nin eski tanrısal buyrukla arasındaki en dikkate değer ortak özellik, özne'yi genel yasaların içerisinde eritebilme kabiliyetidir. Böylelikle bu "kabiliyet" sayesinde On Emir'in tanrısal buyruklarının, modern dönemde "bilimin genel yasaları" biçiminde yaşama fırsatı bulduğu da söylenebilir. Sonuç itibarıyla bugün tanrının, insanın ve bilimin temel çelişkisi, "genel çıkar" adına dinin ya da aklın kurallarının kamuya dayatılmasında yatmaktadır. Tüm buyruklardaki temel dramın kaynağı buradadır.

Dekalog - Jeden: Tanrısal buyruğun dramı

Bununla birlikte, ele alacağımız olan on bölümlük Dekalog serisinin ilk filmi olan "Dekalog - Jeden'de de benzer biçimdeki bir varoluşsal tartışmanın yaşandığı görülmektedir. Bilindiği üzere Dekalog, "on emir" demektir ve Yahudilerin uyması gereken "On Buyruk"a göndermede bulunur. Kieslowki burada, Musâ'ya vahiy edildiği söylenen "On Emir'den aldığı ilhamla insanlığın modern dönemlerindeki ahlâk anlayışını keskin bir dille eleştirir. Bu yüzden Dekalog'lar, esasen, varoluşsal problemlerimizin vücut bulduğu ahlâkî çöküşün resmi gibidir. Çünkü buyruklar, modern insan benliğinde yatan asıl trajediyi simgeler. Sinay Dağı'nda Tanrı tarafından Musa'ya verildiğine inanılan bu buyruklar ise sırasıyla şöyledir:

"1) Seni Mısır'dan esaretten çıkararak Tanrı benim. 2) Benden başka Tanrı'n olmayacaktır. Boşlukta, yerin üstünde veya altında, denizlerin derinliklerinde

mevcut olan varlıkların resimlerini yapmayacak ve onlara hiç bir suretle tapmayacaksın. 3) Tanrı'nın ismini boş yere ağzına almayacaksın. 4) Cumartesi gününü daima hatırlayıp, onu kutsal kılacaksın. Haftanın 6 günü çalışacak, yedincisinde istirahat edeceksin. Cumartesi günü istirahata tahsis edilmiş umumi dinlenme günüdür. O gün ne sen, ne oğlun, ne kızın, ne uşağın, ne de hayvanların, kısaca hiç biriniz çalışmayacaksınız. 5) Anne ve babana hürmet edeceksin. 6) Öldürmeyeceksin. 7) Zina yapmayacaksın. 8) Çalmayacaksın. 9) Yalan şahadette bulunmayacaksın. 10) Hiç kimsenin evine, barkına, karısına, hizmetçisine, öküzüne, eşeğine velhasıl sana ait olmayan bir şeye göz dikmeyeceksin.

İlk kurallar, insanın Tanrı ile ilişkisini; 5. kural, kişinin aile ile ilişkisini; 6'dan 10'a kadarki kurallar, insanın toplum ile ilişkisini düzenlemektedir.”³

Diğer taraftan buyrukların ilk film olan ve burada ele alınacak Dekalog - Jeden aslında, kendinden sonra gelecek olan diğer bölümlerin de bir habercisi gibidir. Zira Žižek de Dekalog serisindeki filmlerin hepsinin birbirine bağlı olduğunu söyler (Žižek: 2014a, 11-13). Hatta bölümlerin tümünde, tanrı düşüncesine referans yollayan benzer varoluşsal problemlerin de izlerine rastlarız. Örneğin serinin ikinci filminde bir doktor, hasta bir adamın hayatıyla daha doğmamış bir bebeğin yaşamı arasında kalan, bir can giderken diğerine can üfleyecek karar verici bir tanrı pozisyonunda canlandırılmıştır. Ya da ensest yasağının ele alındığı dördüncü bölümde olduğu gibi, tanrının bile bu konuda kural koyarken nasıl çekindiği üzerinden arzularına inatla yenilen insanlar anlatılır. Nitekim bütün seri boyunca tanrı ile insan arasındaki ilişki, kısıtlılık ile özgürlük arasında sıkışıp kalmış durumdadır. Dolayısıyla bu sıkışmışlıktan “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).

Hâl böyle olsa da Tanrı'nın buyruklarını başlık seçmiş her bölümün konusu, ait bulunduğu sıralayamaya göre aynı buyrukla eşleştirilmemelidir. Yani serinin üçüncü filmi, buyruklarda da aynı sıralamayı takip etmez. Çoğu kez bir bölüm içerisinde bile birkaç buyruğa göndermede bulunulan sahneler de mevcuttur. Bu durum, bir taraftan bölümler arasındaki anlam devamlılığını sağlarken, diğer taraftan da konu bütünlüğüne katkıda bulunur. Ele alacağımız filminin konusuna gelince, bir üniversitede öğretim elemanı olan Krzysztof, eşinden boşanmış ve oğlu Pawel ile yalnız yaşamaktadır. Pawel bir gün kahvaltı öncesi süt almaya giderken donmuş bir köpek görür ve tanrı ile ölüm

kavramlarına dair bazı soruların yanıtlarını merak etmeye başlar. Kahvaltıda babası Krzysztof'a bazı sorular sorar, babası soruları olgunlukla karşılarsa bile o sadece bilime "inanın" ve tanrının olmadığını düşünen bir kişidir. Babasına göre Pawel'in sadece bilime inanması gerekmektedir, bilim ona aradığı tüm cevapları verecektir. Babasının verdiği yanıtlar Pawel'i mutlu etmez ve kafası iyice karışır. Bu karmaşıklık içerisinde kendi küçük benliğine bir yol bulmaya çalışan Pawel'in duyguları, halası İrena'nın "tanrının var olduğunu" söylemesiyle rahatlayacaktır. Ertesi gün Pawel yakınlarındaki gölette kayak yapmak için babasından izin almaya gelir. Babası da hava tahminlerini inceleyip buzun kalınlığını bilimsel olarak kesin bir şekilde hesaplar ve sonuçta ona izin verir, fakat beklenmedik bir şekilde buz kırılır ve küçük Pawel hayatını kaybeder.

Yapımın konusundan da seçilebileceği üzere, filmde üniversitede dersler veren bir babanın eğitim anlayışı ile küçük Pawel'in halasının dini dünya algısı karşı karşıya gelirken, her şeyin bilimle ölçülebileceği düşünülen bir dünyada tanrının asıl yeri tartışılmaktadır. Acaba tanrı ya da bilim, sanıldığı kadar güvenli bir yerde mi ikamet etmektedir? Ve daha keskin bir soru: Bu ikili, aslında yine tanrısal bir buyruğun ortak dramlarında buluşuyor olabilirler mi?

Eğitim: Sorgulama mı, Kabullenme mi?

Eğitimin içeriği ne olmalıdır? Genel anlamına baktığımızda soru, "modern" döneme ait bir sorudur. Zira "modern" öncesi dönemde eğitimin tüm içeriği din ve dinî bilgiler ile doldurulduğu için, böylesi bir soru çoğu kez anlamsız kalacaktır. Fakat insanlık Aydınlanma düşüncesiyle kendi aklını tanrıdan koparıp kendi ellerine aldıktan sonra, eğitimin içeriği de o aklın sınırlarıyla belirlenmeye başlandı. Akıl, artık tamamen insana aitti ve tanrı bundan sonra belirleyici ve "aktif olan" değildi. Hâl böyle olsa da bugün dahi "insanın yaptığı/yaşadığı eylemlerin sorumlusu kim?" sorusu o zamandan beri tartışılmaya devam ediyor. Hatta aynı soru ve yine benzer biçimde Dekalog - Jeden'de eğitim, din ve bilim üzerine geçen tartışmaların da merkezinde yer alıyor. Öyle ki, filmde üniversitede dersler veren Pawel'in babası Krzysztof çocuğuna (her durumda ve sürekli olarak matematiksel bir hesaplamayla) öncelikle aklını kullanmayı öğretmekte, bilimsel bir eğitim vermeye çabalamakta ve bunun doğruluğuna inanmaktadır. Üstelik kendisi de insanın dünyada olan biten her şeyin sadece bilimsel düşünce üzerinden anlaşılacağına, hatta kesin bir biçimde hesaplanabileceğini de düşünmektedir. Oğlunu da ona uygun biçimde yetiştirmeye çalışır. Bunun aksine çocuğun Halası İrena ise,⁴ Katolik mezhebine bağlı dindar birisidir ve Pawel'e tanrı fikrini aşılacak istemektedir. Nitekim İrena, çocuğun din eğitimi alması için Krzysztof'tan izin ister ve

baba da olgun bir tavırla “eğer Pawel kabul ederse, izin verebileceğini” söyler. Filmin buraya kadar geçen sahnelerinde yönetmen tarafından Pawel’in etrafına, gündüz ve gece kadar farklı iki ayrı dünyaya ait, iki farklı karakterin (baba ve hala) yerleştirildiğine şahit oluruz. Yine aynı şekilde, “Kieslowski’nin bu karakterleri geliştirmedeki amacı, onları cezalandırmak ya da onların eylemlerinin bir sonucu olarak zihinsel ıstıraba katlanmak zorunda bırakmak değil. Bunun yerine, bu acıyla daha büyük bir ideale (Din ya da bilim) bağlanması ve yeniden bağlanması için bir basamak oluşturmaktır” (Boguniewicz, 2011: 8). Üstelik bu karakterler Pawel’i kendi bildikleri şekilde yetiştirmek ve eğitim vermek istemektedirler. Tabi burada çocuk bu iki farklı düşünce dünyası arasında sıkışıp kalır ve çaresizce bocalar. Örneğin, filmin en çarpıcı sahnelerinden birinde Pawel sabah kahvaltısı için markete bir şeyler almaya gitmiştir. Dönüşte soğuktan donarak ölmüş bir köpek görür⁵ ve çok etkilenir. Eve döndüğünce gazete okuyan babasıyla karşılaşır. Gazetede ölüm ilânları da vardır ve Pawel “insanlar neden ölür?” diye sorar. Bu sahne önemlidir, çünkü filmin temel hikâyesi olan insan varoluşu ve insanın ölümü üzerine bizlere, diğer tüm Dekalog’ları da kapsayacak referanslar vermektedir. Dahası babanın buradaki tavrı, çocuk eğitiminde tanrısallığı dışarıda bırakan bir bilimsel açıklamanın nasıl olduğunu göstermesi açısından da iyi bir örnektir. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Pawel: *Birisi öldüğünde neden gazetede duyurulur?*

Baba: *Belki de basmaları için para veriyorlardır.*

Pawel: *İnsanlar neden ölür?*

Baba: *Değişir, kalp krizi, kanser, kaza, yaşlılık.*

Pawel: *Yani, ölüm ne demek?*

Baba: *Kalbin kan pompalaması durur. Beyne kan gitmez, hareket durur, her şey durur ve her şey biter.*

Pawel: *Geriye ne kalır?*

Baba: *Bir insan ne yaşamışsa bu onun anıları ve bıraktıklarıdır. Anılar önemlidir. Birisini, belli özelliklerini, belli yanlarını hatırlarsın. Onun yüzünü, gülüşünü, bir dişinin eksik olduğunu hatırlarsın...*

Pawel: *Ruhların huzura kavuşması için. Hiç ruhtan bahsetmedin.*

Baba: *Ruh diye bir şey yoktur.*

Pawel: *Halam olduğunu söyledi.*

Baba: Bazıları ona inanarak daha rahat eder.

Pawel: Sen inanıyor musun?

Baba: Ben mi? Açıkçası bilmiyorum. Neden sordun? Ne oldu?

Pawel: Hiç, sadece soruların cevabını bulduğumda 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 (Babasının bilgisayarda ona çözdürdüğü km/zaman sorularından bahsediyor) çözmem ne işe yarar? (06:57-10:19)⁶

Burada da görüleceği üzere, o küçük yaşında çocuk insanın kadim ve çaresiz tedirginliğini, bir köpek ölüsü görüntüsü üzerinden hissetmiştir. Babasından aldığı eğitim gereği "net bir yanıt" beklemekte ve yaşamın güzelliği karşısında bilimin ölüme dair "ne önerdiğini" öğrenmek istemektedir. Dahası hiç yoktan o sabah içine çöreklenen ölüm korkusunu nasıl atlabileceği ve öldükten sonra nelerin olabileceğine dair de doyurucu yanıtlar almayı umar. Baba oğlunun ölüm üzerine sorduğu soruyu geçiştirmeyerek soğukkanlı bir biçimde açıklamaya çalışır. Bunu yaparken kullandığı düşünce yapısı, bilimsel açıklamalara dayanan bir eğitim dilidir. Ölümü, tıbbî olarak anlatır. Yine aynı şekilde, yaşanan dünyayı akıl ile kavramaya çabaladığı için çocuğun "ruh" referanslı sorularına da bu eğitim yaklaşımıyla yanıt verir. Lâkin bu eğitim dili, filmdeki babaya özgü bir dil becerisi değildir. Öyle ki biz bu dilin izlerine eğitim sosyologu Basil Bernstein'in "dil kodları" kavramında rastlıyoruz. Nitekim Bernstein'a göre eğitimde dil kullanma becerilerinin kaynağı sınıfsaldır. Dil kullanma yetenekleri ise, temelde sözcük bilgisi ve sözel becerileri kapsamaktadır. Buna göre yoksul ve işçi ailelerinin çocukları *kısıtlı kod*'lar ile orta ve üst sınıf ailelerin çocukları da *gelişmiş kod*'lar ile konuşurlar. Kısıtlı kod, ezberler, alışkanlıklar ve ödül ile cezaya dayalı uyum sağlamaya yönelik alışkanlıkları içeren gelenek, inançla da şekillenen kısıtlı düşünüş ve yanıtlara dayanır. Gelişmiş kod ise, genellemeler yapmaya açık, soyut düşünmeye ve bireyselleşmeye eğilimli, analiz yeteneği kuvvetli bir dil şeklidir (Bernstein'dan aktaran Giddens: 2000, 440-441). Dolayısıyla burada Baba Krzysztof, gelişmiş bir koda ait dil yapısı ile sorunun bir diğer soruyu beraberinde getirdiği açıklamaya yönelik bir yöntem izleyerek Pawel'in sorduğu sorulara yanıtlar vermektedir. Baba onun öncelikle sorgulaması, sonra da soyut düşünebilmesi için açıklamalar yapmakta, her açıklama bir başka soruyu doğurduğu için de Pawel analitik bir eğitim diliyle düşünebilmeyi öğrenmektedir.

Lâkin tersi biçimde Hala İrena ise, kısıtlı bir dil koduyla Pawel'in sorularına yanıtlar verir. Yukarıda baba ile geçen diyalogu tamamlayıcı nitelikteki bir başka sahnede halası Pawel'i çağırır ve ona bir şey göstermek istediğini söyler (15:30). Tam o sırada kilise çanları çalmaya başlar ve hala bir takım fotoğrafları masaya yerleştirir. Sahne aşağıdaki konuşmalarla şu şekilde devam eder:

Hala: *Onu tanıdın mı? (Fotoğraflarda Polonya asıllı Papa II. Jean Paul'ün görüntüleri vardır.)*

Pawel: *İyi birisi mi? Zeki mi?*

Hala: *Evet.*

Pawel: *Hayatın anlamını bildiğini mi düşünüyorsun?*

Hala: *Sanırım evet.*

Pawel: *Babam bizden sonrakilere hayatı kolaylaştırmak için yaşadığımızı söylüyor. Ama her zaman öyle olmuyor.*

Hala: *Baban haklı, sadece şey, başkaları için bir şey yaparsan, küçük büyük, hiç önemli değil. Hayat başkaları için daha güzel olur. Küçük şeylere değer vermek gerekir. Bugün yaptığım böreğin hoşuna gitmesi beni mutlu etti. Birinin yaşaması, bir armağandır. Bir hediyedir. (16:02-17:36)*

Ne var ki hala, kardeşi Krzysztof'a göre daha yüzeysel ve basit düşünmektedir. Pawel'in sorduğu sorulara dinsel konuşma dilinin klasik kodlarıyla (iyilik, sevgi, güzellik vb.) yanıtlar verir ve bunların tümü soyut söylemler olsa da duygusal etkisi daha fazladır. Hâlbuki "ideoloji çoğunlukla bir söylem olarak kavranır, ... yani bir 'düğüm noktası'nın onları homojen bir alan halinde bütünselleştirme biçimi tarafından üstbelirlenen unsurların oluşturduğu bir zincirdir" (Žižek, 2008: 174). Dolayısıyla böylesi bir ideolojik söylem zincirinde konuşma, bir noktada kilitlenip kalır. Anlamaya değil de ezber ile ikna üzerine odaklanması sebebiyle de derinleşemez. Keza din gibi ideolojik söylemi güçlü bir dil alanı için derinleşmeye de ihtiyaç yoktur. Üstelik tek kurtuluş yolunu inanç ve umuda bağlayan halaya göre hayatın anlamı, "küçük şeylere değer vermekten" geçer ve mutluluk ile yaşama, böyle küçük şeylerle birlikte gelen bir armağandır. Hala karakteri, Pawel'in ölüm üzerine sorduğu sorulara karşılık basit ve rahatlatıcı yanıtlara ulaşırken hiç zorlanmaz. Nitekim bir insanı dinî olarak eğitirken, inancın kişiyi en kolay biçimde ikna ettiği, fazlasıyla ustalaştığı konu alanı da zaten burasıdır. Çünkü dinsel inancın en güvenli limanı daima insanların ölüm korkusu olmuştur. Hatta bilim, eğer mümkün olursa, ölüme çare bulana kadar bunun bu şekilde devam edebileceği de öngörülebilir. Dolayısıyla Hala İrena, Pawel'in sorularına sade ve ezbere

dayalı yanıtlar verse de, ucunda "öteki dünya" vaadi barındırdığı için babası karşısında çocuğu ikna etmiştir. İnsanın bir ruh taşıdığı ve ölümden sonra var olduğu düşünülen sonsuz hayatın cazibesi, Pawel'in minik yüreğinde daha ağır basmıştır.

Böylece Pawel'in babası ile halası arasında farklı zamanlarda geçen bu diyaloglardaki zıtlık, yine Pawel üzerinden hayat bulur. Zira babası her alanda bilimsel bir eğitim şeklini savunurken, halası Pawel'in bir kilisede dinsel temeli bir aile eğitimi alması gerektiğine inanmaktadır. Hatta halası bu inanç çerçevesinde Krzysztof'a "Pawel'i din derslerine göndermek istediğini" söyler; baba da "eğer o isterse neden olmasın?" diye karşılık verir (22:06). Alınan eğitimin, insanın dünyaya bakışını, olay, eylem ve düşünceleri değerlendirme ölçütünü belirlediği düşünüldüğünde, bu, hızla geçiştirilecek bir durumun adı değildir. Öyle ki baba, Pawel'in dinî eğitim almasında bir sakınca görmez. Çünkü kendi de bir zamanlar "iyi bir Katolik" şeklinde yetiştirilip, eğitilmiştir ama ablası (Hala İrene) gibi dindar olmamıştır. Babanın buradaki yumuşak tavrının sebebi, esasen budur. Sonuçta bilim düşüncesinin dine karşı bir şekilde galip geleceğini ve Pawel'in kendisi gibi sadece "bilime inanan" birisi olacağını düşünmektedir. Fakat din duygusunun, ölüm üzerinden yaşam içerisinde kurduğu garip gücünden habersizdir.

Din: Tanrı ve Kaderin Karanlık Yönü

Din, bilindiği üzere, insanların var olduğuna inandıkları doğüstü güçlere, kutsal saydıkları türlü varlıklara, farklı tapınma biçimleri ve ibadetlerle kendilerini tanrı ya da tanrılara adadıkları, kültürel, simgesel, duygusal ve sosyal bir kurumdur. Kişiye bir kimlik sağladığı gibi, inanması neticesinde içsel bir huzur ile mutluluk vaat eder. Diğer taraftan dinsel inanç, sadece tanrıyla insan arasında geçen bir duygusal iletişim de değildir. Asla bireysel yaşanmadığı gibi, onun asıl büyük etkisi başkalarıyla olan kolektif etkileşimlerde ve temsillerde ortaya çıkar. Ayinler, törenler, toplu dua seremonileri gibi etkinlikler, kişilerde yalnız olmadıkları hissini kuvvetlendirici kolektif etkileşimlerdir. Yine de bir dinî inancın, kâinata hükmeden şefkatli bir tanrı ve ölünce öteki dünyada ebedî yaşam vaadi olmadan kitlesel anlamda rıza üretmesi mümkün değildir. İnsanlar yanıt veremedikleri sorular ve olaylar karşısında, öldükten sonra ne olacağı üzerine düşündüklerinde, bilinmezlerle yüzleştiklerinde, çaresiz kaldıklarında ya da kendilerini yapayalnız hissettiklerinde onları koruyan sevgi yüklü ve yardımcı bir tanrı arayışına girebilmektedirler. Çünkü "en temel bilinmezlik, Yasa'ya içkindir: Yasa'nın müstehcen alt-yüzüne dairdir" (Žižek, 2014b: 62). Žižek'in "Yasa'sını", "buyruklar" diye değiştirdiğimizde buradaki anlam da yerli yerine oturacaktır.

Bununla birlikte Dekalog - Jeden'in odaklaştığı asıl düşünce de bu arayışların merkezindeki tanrıya dair ontolojik sorunsallardır. Hatta Kieslowski sineması başlı başına bu sorunsalları ve arkasından gelen soruları daha da derinleştiren anlamlandırmalarla doludur. Kader, rastlantılar, bir anda olup biten akıl almaz tesadüfî olaylar vb. Polonyalı usta yönetmenin filmlerinin ana temalarıdır. Zaten bu sebeple de film serisi Dekalog'lardaki "On Emir" onamak için değil, bilakis sorgulamak için ele alınır. Keza Kieslowski, tanrısal referanslar içeren filmlerindeki sahnelerle sürekli sorular sorar. Fakat sanıldığı aksine, bu mesajlar asla tanrının varlığının onaylanmasına yönelik dinsel anlamlara sahip değildir. Aksine yönetmen, kendisinin çözemediği ontolojik problemleri bizimle paylaşmaktadır. Yani Kieslowski filmlerinin temel sorunsalı buna yöneliktir ve filmler bize sürekli bunu sorar. Örneğin, bir yaratıcı/yönetici tanrı varsa insanlık tarihi boyunca yapılan her türlü olumsuz eylemin ve kötü sonuçların ihalesi neden insanlara kesilmektedir? Tanrı "kötülüğün olacağını" görüyorsa, neden ona izin vermektedir? Her türlü kötü davranışı lanetleyen, günah sayan tanrı, bizi cezalandırmak için neden ölmemizi beklemektedir? Dünya'da kötülerin cezasını kim verecektir? İnsanlar yasak/günah olduğunu bile bile neden kötülüğe yenilmektedir? gibisinden pek çok soru, aslında Kieslowski'nin de aklını kurcalamaktadır. Böylece yönetmen, filmleri aracılığıyla kendi çelişkilerini bizimle paylaşmaktan çekinmez.

Öte yandan "benden başkasını ilah tanımayacaksın" temalı Dekalog - Jeden de, zaten böylesi soruların merkezileştiği bir yapıdır. Kieslowski, tahmin edilenin tersine, bu filmde tanrının varlığını savunmaz, aksine insanın çaresizliği ve acizliği üzerinden bir anlatımı tercih eder. Bu acizlik, kaderden kaçamamayla ilişkilidir ve orada birleşir. Zira bilimi rehber edinmiş ve her türlü riskin "hesaplanabilir" olduğunu düşünen bir baba ile tanrıya inanan iyi bir Katolik olan hala da kendilerini bekleyen bir "kader"den eşit derecede kaçamayacaklardır. Tanrıyı ve dini dışlamak da bir çözüm değildir. Çünkü ne akıl/rasyonalizm ne de inanç bizi bu kader çemberinden kurtarabilir. Orada ikisiyle de ilgisi olmayan başka bir denetleyici güç daha vardır. Öyleyse bu güç, tanrı mıdır? Kieslowski genel anlamıyla filmde, eğer tanrı kadere hükmedebiliyorsa, "neden küçük bir çocuğun ölümüne izin verdiğini?" sorar. Yoksa tanrı inanmayan bir babadan öç mü almaktadır? Ne var ki bu soruların yanıtına, tanrıya inanmadığını düşündüğümüz Krzysztof'un oğlunun ölümü üzerine isyan edip sinir krizi içinde Kilise'ye giderek tuğlaları ve mumluğu devirdiği son sahnede biraz olsun yaklaşırız. (48:44-50:22) Lâkin bu sahne birbirinden zıt şekillerde de değerlendirilebilir. Yönetmen burada bizi yine ortada bırakır ve bir tercihe zorlar ya da bu yönde bir anlam çıkarılması beklenir. Ya Krzysztof'un aslında inançlı bir kişi olduğuna ama bunu sakladığına

dair bir yoruma yöneleceğiz, ya imana gelip af dilediğini düşüneceğiz ya da babanın bir tanrıya inanmadığı ama bir suçlu aradığı için çaresiz kalıp isyanda bulunduğu anlamını takip edeceğiz. Son tercihteki beklentide ise, sanki “insanın içinde, ‘normal’ bir çekimci ile ‘tuhaf’ bir çekimci arasındaki karşıtlık ve haz ilkesinin ulaşmaya çalıştığı bir denge” aranmaktadır (Žižek, 2008: 59). Zira Pawel’in ölümüyle bu denge bozulmuştur.

Dekalog - Jeden bu sahneye müteakip aniden sona erer. Film öylesine kaotik bir finalle biter ki, ne bilimselliğin iddia ettiği gerçeğe ulaşırız ne de tanrının varlığına ikna oluruz. Sahneye yönelik anlamlandırma tamamen izleyicinin yorumlama bilgisi ile algısına göre öylece ortada bırakılır. Bu sahne aslında din, tanrı veya bilimin yaşanan hayatın içinde olanlarla ilgili net yanıtlar verememesinin de bir ifadesidir. İnsanlar doyurucu yanıtlar alamayınca, sırasıyla, reddetme, isyan, kabullenme ve katlanma aşamalarından geçmekte, olumsuz bir olayla karşılaştıklarında ise son aşama döngüsel biçimde yeniden ilk aşamaya gelmekte ve bu böyle devam edip gitmektedir. Zira günahkâr sadece kendi suçlarını ödemek zorundadır “ancak bu hümanist doğanın aksine Dekalog’daki karakterlerin karmaşık doğalarını basitleştirir... Kieslowski, Dekalog’un suç ve ceza anlamında okunabildiği yolları kurar. Dekalog’un muğlak doğası ise restoratif adalet amaçlarını yorumlamak için çok katıdır” (Boguniewicz, 2011: 11). Kısacası Dünya’ya hapsedilmiş modern insan, sürekli adaleti, huzuru ve mutluluğu aramakta, bunları kutsallaştırmakta ama yanlış yerlerde aradığı için bunlara bir türlü ulaşamamaktadır. Yönetmenin filmde halaya “*Tanrı, eğer inanırsan çok basit*” dedirtmesindeki amaç da zaten buna yöneliktir.

Nihayetinde bizleri huzur ve mutluluğa götürecek gerçek imkân, kişisel seçimlerimizdir. Hatta Pawel küçük yaşına rağmen “tanrı nedir?”, “ölüm ne anlama gelir?” sorunsallarını sorgular, anlamaya çalışır. Çünkü o yaşta bile olsa bir tercihe yönelmek istemektedir. Bu sebeple de halasıyla karşılıklı geçen bir konuşmada, babası ile halası arasında tespit ettiği hayata bakış açısı farklılığı üzerinden yaşamı anlamlandırmaya çalışacaktır.

Pawel: *Babam senin kardeşin değil mi?*

Hala: *Evet, kardeşim. Neden birbirimize benzemediğimizi öğrenmek istiyor musun? Biz Katolik bir ailedeniz. Baban sen doğmadan önce her şeyin hesaplanabileceğini düşünürdü. Bu hesaplamaların hayatın her alanına uygulanabileceğini düşünüyor. Belki bazen tanrıya inanıyordur ama kabul etmiyor. Babanın yaşam tarzı çok mantıklı görünebilir ama Tanrı'nın kurallarını çiğniyor. Söylediklerimi anlıyor musun?*

Pawel: *Pek sayılmaz.*

Hala: *Tanrı, eğer inanırsan çok basit.*

Pawel: *Sen tanrıya inanıyor musun?*

Hala: *Evet.*

Pawel: *Peki tanrı kim?*

Hala: *(Pawel'e sarılır) Kendini nasıl hissediyorsun?*

Pawel: *Seni seviyorum.*

Hala: *İşte tanrının olduğu yer. (17:38-19:20)*

Bu sahnede tanrının olduğu iddia edilen yer, hissetme eylemi içerisinde saklıdır. Dolayısıyla hislerimiz, bilimsel ispata ihtiyaç duymaz. Hissediyorsam, “tanrı vardır” ve bir zorunluluk esası üzerinden inanmamı gerektirir. Zira Pawel, babasının Dünya’yı bilimsel analizlerle anlamaya çalışmasından sıkılmış gibidir. Zaten “annesinin rüyalarında ne gördüğünü” sorduğu bilgisayarı da ona yanıt verememiştir (13:26-13:44). Pawel’de buradan sonra hisler devreye girer. Önce “tutarlı” ve kişisel bir tanrıyı yüreğinde hissedecek, sonra uygun ve bütünlüklü bir din anlayışını benimseyecektir. Tanrı onunla ilgili planını uygulayasıya kadar bu böyle devam edip gidecektir. Nihayetinde “inanma” eylemi bunu gerektirmektedir.

Kieslowski, Dekalog - Jeden’de bizlere tanrının ve kaderin karanlık yüzünü gösterir. Çünkü inandığımız tanrının kullarına acıdığı, pek de söylenemez. Üzerinde kaydığı buzun kırılması ve Pawel’in gölde boğularak ölmesi, masum bir çocuk üzerinden düşünüldüğünde, kimse için adil değildir. İnanan birisi için ise tanrı bir hüküm vermiş, bunu da tereddütsüz uygulamıştır. Nitekim Pawel’in cesedi sudan çıkarıldığında, gölün kenarında beklemekte olan baba ve hala, ölüme karşı farklı tepkiler verir. Hala üzgün ama daha sakindir; suskun ve kadere boyun eğmiş görünür. Zira bu durumda isyan etmek anlamsızdır, hüküm tartışılmaz ve kesindir. Çevredeki insanlarla birlikte yere çöker ve dua eder. Baba ise şaşkınlığı üzerinden atamamıştır. Bir türlü inanmakta zorlanır, nasıl yanılmış, nerede hata yapmıştır? Sessizce durur ve herkes saygıyla yere çökerken, o kalabalıkta bir tek o ayakta kalır (45:30-47:15). Sahne çocuğun “neden öldüğü?” probleminde takılı kalır. Dekalog’ların alt anlamlarındaki “ben kıskanç bir tanrıyım ve benden nefret edenin babasının işlediği günahın hesabını çocuklarından sorarım” buyruğu gereği tanrı intikam mı almaktadır? Yoksa dinin ahlâken yücelttiği “kadere inanç”, sadece tanrının yapıp ettiklerine ses çıkarılmaması için mi vardır? Üstelik şöyle bir ihtimal de mümkündür ki,

“filmin belirsiz ruh hali, onu doğru bir şekilde motive eden maddeden daha fazladır; eleştirilenler neredeyse sadece Krzysztof’un, Pawel’in ölümüne verdiği tepkilere odaklanma eğilimindedir ve buna göre, gerilim ve belirsizlik kaynaklarını da yanlış yorumlama ve yanılma eğilimine girebilirler... Dolayısıyla film, hem inancı hem de inançsızlığı eşit derecede zorlar” (Bartly, 2014: 4-5). İki tercih arasında kalmak ise, sadece gerilimi arttıracaktır.

Bilim: Aklın Sahte Tanrısı mı?

Bununla birlikte, Dekalog - Jeden’in tartıştığı önemli bir başlık da bilim ve bilimsellik meselesidir. Bu durum filmde sadece bilimi ile akıllı savunan, en önemli güç kaynağı bilim olan, garantici baba portresiyle resmedilmiştir. Üstelik Pawel’in babası Krzysztof’a göre hayatın tüm alanları hesaplanabilir, sayıya dökülebilir ve nihayetinde öngörülebilir sonuçlarla doludur. Bilhassa pozitivism ile determinist bir dünya görüşüne ait izlerin bu baba figüründe ortaya çıktığı film, insanı yarattığı düşünülen tanrı ile insanın tanrıdan özgürleşme aracı olarak kullandığı bilimsel aklı Krzysztof üstünden karşı karşıya getirir. Baba belli ki uzun yıllar önce tanrısını öldürmüştür; ampirik düşünür, denkleme, formüle, bilime, doğaya, deneye ve hepsinden çok kendi aklına inanır. Hatta akıl, onda, tanrının yerini almış gibidir. Herkesin tanrısının kendisine benzediği bu paradoksal özgürleşmede, zaten mücadele de asla bitmiş değildir. Netice itibarıyla bu çekişme filmde, pozitivist bir bilim anlayışı ile dindarlık arasındaki gerçekleşir. Tabi kazananın kim olduğu/ olacağı, yine izleyenlerin anlam dünyalarına bırakılacaktır.

Öyle ki, akli rehber edinmiş baba türlü hesaplamalarla göldeki buzun asla “kırılmayacağını” öngörmüştür. Pawel’le birlikte meteoroloji aranmış, “üstün bilgisayar” a veriler yüklenmiş, defalarca hesap yapılmıştır. Dahası bu da yeterli gelmemiş, Krzysztof Pawel’i uyutup gölü kontrole (alana çıkma) gitmiştir. Nitekim göldeki buz kalınlığının kontrol sahnesi de filmin can alıcı anlamlarla yüklü bir başka bölümüdür. Baba o gece göle gider. Test amacıyla buzun üstünde kayar, tahta bir sopayla buza vurarak kontroller yapar, hatta üzerinde bile zıplar. Filmin başından beri gölün kıyısında bir ateşin başında oturan evsiz bir adam vardır. Bu sırada baba onunla göz göze gelir. O an gözlerini kısar, içinde bir his belirir ama anlam veremez, önemsemez. Zira hisler değil, ölçülebilir veriler onun için kıymetlidir (30:55-31:37). Ertesi gün buz kırılıp da Pawel boğulunca, o sahnenin ifade ettiği gerçeği anlarız. Baba bir analiz için gerekli olan “bağımlı değişkenleri” hesaplamış, fakat göl kenarında ateş yakan adamı “bağımsız değişken” olarak hesaba katmayarak büyük bir hata yapmıştır.

Bu sahne bizleri yine ikilemde, iki farklı anlatı arasında bırakır. Çünkü olası birinci anlatıya göre baba ateşin çıkardığı ısıyı da ölçüme katıp hesap yapsa, Pawel boğulmayacaktır. Yani insan, bilim aracılığıyla kendi kaderini de yenecektir. Diğer anlatıya göre ise, bu bir tanrı hükmüyse, babayı yanılınan da yine aynı tanrıdır. Yaratıcı, kendisini tanımayan Krzysztof'u aldatmış, kaçınılmaz kader sonunda tecelli etmiştir. Hatta belki de tanrı, babaya o gece evsizle yüzleşmesi için ufak da olsa bir fırsat vermiş, fakat baba bu fırsatın farkına varamayıp hesaplamasına “bağımsız değişkeni” katmayıp aldanmıştır. Böyle olunca buradaki hayatî soru: Pawel'in ölümünde asıl sorumlunun kim olduğu üzerinde yoğunlaşır. Suçlu, bilimsellik ilkelerini tam anlamıyla uygulamayıp büyük bir hata yapan baba mıdır? Yoksa hatasını babaya göstermek için ikinci bir fırsat vermeyen tanrı mıdır? Baba verileri doğru analiz etse ve hata yapmasa bilim yanılmayacak ve kaderi yenecek midir? Ya da baba tanrıya inanmış olsa kötü kader değişecek midir? Ve son soru, filmin başından Pawel boğulana kadar olan zaman aralığında gölün kıyısında oturan mistik görünümlü adam, aslında tanrı tarafından “doğru yol”a sevk edici bir “uyarı” olarak mı (tıpkı İsa gibi) gönderilmiştir?

Baba burada On Emir'deki “başka ilâhların olmayacak” buyruğunu çiğnemiş, bilimi tanrı yerine yerleştirmiştir. Oysa akıl ve bilimin sahte tanrısına güvenmek de sakıncalı olabilir. Acaba bilim, insanı yarı yolda bıraktığında din kapının hemen eşliğinde mi beklemektedir? Žižek bu durumu tartışırken, akıl ve “bilimin ‘sahte Tanrısının’ güvenilmez ve aldatici doğasını öne süren bir film olarak *okumamak* can alıcı önemdedir: Bu filmin dersi, (babanın kişisel bilgisayarında cisimlenen) bilimin sahte putuna olan güvenimiz kırıldığı zaman, ‘daha derin’ dinsel boyutla karşı karşıya gelmemiz değildir; tersine, bilim bizi yarı yolda bıraktığı zaman, dinsel temelimiz de sarsılır. Dekalog - Jeden'in sonundaki umutsuz babanın başına gelen *budur*” der (Žižek, 2014a: 25). Çünkü sahtelik sıkıntısı, altında “gerçeklik arayışı”na dair bir tavır barındırsa da, bu arayış sonucunda gerçekliğin tamamen kaybının yaşanması da yine ihtimal dâhilindedir. Belki de “kişi, sahici ‘iyi’ ile birleşmek, bütünleşmek için görüşlerini ve ‘rüya imajlarını’ geride bırakmalıdır” (Botz-Bornstein, 2011: 142). Rüyalar, öznel ve estetik ifadelerdir. Sanatta yaratılan (özellikle kitle iletişim araçları aracılığıyla) imajlar düşünceye nasıl hizmet ediyorsa, rüyalar da kişisel imajlar yaratmanın gizemli yollarından birisidir. Dolayısıyla, eğer kişi (örneğin tanrı, ruh, ölüm, öteki dünya vb. mistik konulara karşı) bir gerçeklik arayışındaysa, öncelikle rüyaların kendisinde bıraktığı imajlardan kurtulmalıdır. Rüyalarda gördüklerini “gerçeklikle” ilişkilendirmeden kaçınmalı, rüyaldaki iyi/kötü olayların hayatını etkilemesine izin vermemeli ve rüyaların bir imaj olarak günlük hayatta devam etmesine engel olmalıdır.

Sahtelik sıkıntısından kurtulup gerçeğe yaklaşp, "sahici iyi" ile bütünleşmenin yegâne yolu budur. Ters bir durumda ise, hem bilimin hem de dinin temelleri sarsılacak, geriye sadece rüya imajlarıyla yön bulmaya çalışan bir benlik kalacaktır.

Zira filmin bir başka önemli sahnesinde (23:57-26:54), Krzysztof üniversitedeki bir anfi ders vermektedir. Kendi hipotezini sunduktan sonra "benim modelime göre dini hakimiyet yoktur" der (24:21). Hemen ardından da sınıfa "dilin kültürel boyutlarını nasıl bilebiliriz?" diye sorar (25:09) ve "metasemantik" adında (25:31) dildeki sözcüklerin anlamlarını çözmeye yarayacak bir yöntemden bahseder. Buradan yola çıkarak "*sadece 0 ile 1 arasındaki farkı algılayabilen bir cihaz, sadece problemler çözmeyebilir, tercihler yapabilir, belki arzuları da olabilir. Bana göre iyi programlanmış bir bilgisayarın bir insan gibi estetik zevkleri olabilir, tercihler yapabilir*" cümleleriyle dersi bitirir (26:16-26:51). Belli ki Krzysztof, bir dilin başka bir dile çevrilirken kullanılan insan aklının anlamlandırma gücünü de matematikselleştirmek istemektedir. Dahası, iyi programlanmış bir bilgisayarın (tanrının insanı yaratmasındaki kudrette olduğu gibi) tercihler yapabileceği, arzuları ve estetik zevkleri olabileceğini iddia eder. Buradaki iddianın hedefi, tanrının yaratma gücünü elinden alan insanın, tıpkı tanrı gibi bir bilgisayar (aslında robot) yaratabileceğine duyulan özlemdir. Eğer bu bir biçimde gerçekleştirilebilirse, tanrının elinden bir kudret daha alınmış olacaktır.

Böylelikle film bize, bilimin/aklın sahte tanrısı ile dinin tanrısı arasındaki benzerlikleri göstermeye çalışır. Zira ikisi de soyut ve metafizikîdir. Bu kalpsiz ve ruhsuz dünyada vaat ettikleri sürekli boşa çıkan, hesaplamalarında yanılan, bizi yarı yolda bırakan, üzülmemize ve hayal kırıklıklarımıza neden olan ikili de aslen bunlardır. Formüller, buyrukları, kuralları, emirleri ve yasalarıyla insanların karşısına çıksalar da Aziz Pavlus'tan aktaran Žižek'in de belirttiği gibi "yasanın kendisi, onu ihlal etme arzusunu üretir" (Žižek, 2014a: 13). Nihayetinde bilim de din de karanlık taraflara sahiptir ve bu özellikler insanlarda, sonucu çoğu kez mutsuzluk olan, yasaları ihlal etme arzusunu çoğaltır. Tıpkı yanıtını veremediği soruların içerisine yuvarlandığı için mutsuz bilincin yoluna giren Pawel gibi. Çünkü "mutluluk veren şey, tam da mutluluk verdiği için üzerinde ısrar etmeye başladığımız şey, hayatımızın bir anında, yanıtı olmayan soruları kendimize sormaktan kaçınmayışımız nedeniyle, kendi diyalektik zıddına dönüşerek bizzat mutsuzluğun kaynağı haline" gelmiştir (Aydın, 2014: 131). Böylece bir köpek cesedi üzerinden Pawel, bilimin ölüm karşısındaki çaresizliğinden, dinin ölüm karşısındaki

sıcak soyutluğuna savrulacaktır. Yani bir muğlaklıktan daha büyük bir muğlaklığa doğru...

Sonuç: Araf'ta Bırakılan İnsan

Netice itibarıyla, Dekalog - Jeden modern insanın trajedisinin bir sunumudur. Filmin genel anlam dünyası, apartman dairelerine sıkışıp kalmış yalnız ve yabancı insanların sığınacak güvenli bir anlam arayışlarına temas etmektedir. Maalesef Aydınlanmacı akıl ve modernleşme projesi, tüm vaatlerine rağmen, insanları mutlu edememiştir. İnsanın canını kurtaran bilim, kitle imha silahlarıyla kitlesel ölümlerine de sebep olabilmektedir. Bugün “uygarlık” adına gelinen noktada, kan, gözyaşı ve umutsuzluk egemendir. Yine benzer biçimde tanrı da sürekli iman etmemizi istemekte ama sanki bizleri terk etmiş gibi tüm bu olan bitenlere umarsızca göz yummaktadır. Bu film bizlere, tam Araf'ta yer alan şu soruyu sorar: Bu arayış içerisinde yaşadığımız olumsuzluklar, bilime ve akla duyduğumuz sarsılmaz güven/güvensizlikten mi, yoksa tanrının bizi unutup yaşadığımız tüm kötülükleri göz ardı etmesinden mi kaynaklanmaktadır? Verilen yanıt bir fasit daire içerisine sıkışmış günümüz modernlerinin, dünyaya bakışını da ortaya çıkaracaktır.

Kieslowski filmlerinde böylesi bir “kısır döngüye yakalandığını fark eden” ve “zor durumda olan kişileri göstermeye çalıştığını” söylerken, “bütün eylemlerimizde ve kendimizin içinde bulunduğu bütün farklı durumlarda, hiçbir çıkış yolunun olmadığı konumlara” geldiğimizi belirtir (Stok, 2010: 124-125). Zira üniversitede ders anlatırken kendinden emin konuşması ve duruşuyla öğrencilere seslenen baba, Pawel'in ölümüyle neticelenen olay sonrasında artık o tavır ve hareketlerinden çok uzakta görünürken tam da bu konumdadır. Sona doğru Krzysztof, annesinin rüyalarına kendi bilgisayarından ulaşamayan Pawel'in, babasının bilgisayarına bakarak “o annemin rüyalarını kesin bilir” (14:30) dediği kendi bilgisayarının önüne gelir, bir tanrı kelâmı gibi yeşil ekran üzerinde “I am Ready” yazısıyla karşılaştığında (48:34), her şeyi kontrol edebileceğini düşünürken, bilimin ve dolayısıyla kendisinin ölüm karşısında ne kadar çaresiz olduğunu dehşetle fark eder. Burada din ile bilim arasındaki inanç karşıtlıkları, korkunç bir sonuçla (Pawel'in ölümü) sergilenirken, bilgisayara karşı tanrı, mantığa karşı ruh bu karşıtlıkların merkezindedir (Bartolomeo, 2000: 49). Gerçek tanrıyı öldürmüş baba, onun boşluğunu doldurmaya çalıştığı yeni tanrısı tarafından da terk edilmiştir.

Bitirirken, Dekalog - Jeden başta olmak üzere serinin tüm filmleri, ne bir din ne de bilimin övgüsü/yergisi çabası içerisinde olmayan yapıtlardır. Üstelik “insan 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). Öyle kabul edilmekle birlikte ve daha fazlası olarak, her izleyişte başka anlamların bulunabileceği, yeni deneyimlere ulaşılabilen evrensel bir dile ve anlatıma sahip, usta işi bir sanat eseridir. Hatta bilim ile tanrı düşüncesinin yaşandığı bir iç çelişki; bizi, bize anlatan bir öykü; belki de ekranda görerek kaçtığımız ve asla karşılaşmak istemediğimiz gerçek vicdanımızdır.

DİPNOTLAR

- 1 Filmin künyesi için bkz: <https://www.imdb.com/title/tt0094982/>
- 2 Fransız bayrağındaki “üç renk”in (mavi, beyaz, kırmızı) ifade ettiği anlamlar (Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik) üzerine çektiği ve tümünde ünlü Fransız aktris Juliette Binoche’un oynadığı “Üçleme”...Bleu - Mavi (1993); Blanc - Beyaz (1994); Rouge - Kırmızı (1994)
- 3 Referans için bkz: http://www.salom.com.tr/haber-78241-yahudilikte_temel_kavramlar_on_emIr.html
- 4 Türkçe altyazı çevirilerinde ya da film üzerine yazılan makalelerde kadın “teyze” olarak geçse de, filmin bir sahnesinde İrena’nın çocuğun Babası Krzysztof’un “kardeşi olduğunu” öğreniyoruz. Dolayısıyla doğrusu çocuğun “halası” olacak.
- 5 Ölü hayvanlar Krzysztof Kieslowski sinemasının önemli metaforlarından birisidir. Bazı filmlerinde çeşitli ölü hayvanların görüntüleri mevcuttur. Örneğin, Öldürme Üzerine Kısa Bir Film’de (1988) ölmüş böcekler, ölü fareler, domuz ölüsü ve ipe asılmış ölü kedi görüntüsü; Dekalog - Jeden’de donmuş köpek ölüsü gibi.
- 6 Filmin web adresi: <http://www.dizibox1.com/dekalog-1-sezon-1-bolum-izle/> (Görüntülenme tarihi: 27.04.2018)

KAYNAKÇA

Aydın, A. (2014). Materyalist Bir Teolojinin Olanaklarına İlişkin: Dekaloglar Üzerine, Ayrıntı Dergi, Mart/Nisan, 3, 130-134

- Baker, U. (2011). *Beyin Ekranı*, E. Berensel (Der.) (İstanbul: Birikim Yayınları, 1. Baskı)
- Bartley, W. (2014). Faith, Doubt, and Chiasmus in Krzysztof Kieslowski's Decalogue I, *Journal of Religion & Film*, Vol. 18, Iss. 2, Art. 4, 2-33
Makalenin Erişim Adresi: <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1230&context=jrf> (Görüntülenme tarihi: 30.04.2018)
- Bartolomeo, L. D. (2000). No Other Gods: Blue and Green in Krzysztof Kieślowski's Dekalog I, *Studies in Slavic Cultures*, January, Issue I, 47-59, Makalenin Erişim Adresi: <http://www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC1/docs/dibartolomeo.pdf> (Görüntülenme tarihi: 03.05.2018)
- Baudrillard, J. (1998). *Simülarklar ve Simülasyon*, (İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1. Baskı), (Çev. O. Adanır)
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı), (Çev. İ. Türkmen)
- Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm / Küresel Çağda Sosyal Eşitsizlik*, (İstanbul: Say Yayınları, 1. Baskı), (Çev. F. D. Ergun)
- Bernstein, B.'den aktaran Giddens, A. (2000). *Sosyoloji* (Ankara: Ayraç Yayınları, 1. Baskı) (Alıntının yapıldığı bölümü Çev. H. Özel)
- Boguniewicz, A. (2011). Restoration Versus Retribution: Justice in Krzysztof Kieslowski's Dekalog, Undergraduate Honors Thesis, Tezin Erişim Adresi: https://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=honr_theses (Görüntülenme tarihi: 04.05.2018)
- Bozkurt, A. (2016). "Krzysztof Kieslowski", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Temmuz-Ağustos, 163, 19-23
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalarda* (İstanbul: Metis Yayınları, 1. Baskı) (Çev. C. Soydemir)
- Duymuş, K. (2014). Şiirsel Sinemanın Usta yönetmeni Krzysztof Kieslowski, Erişim adresi: <https://www.filmloverss.com/siirsel-sinemanin-usta-yonetmeni-krzysztof-kieslowski/3/> (Görüntülenme tarihi: 23.04.2018)

- Erkalp, D. (1995). Kieslowski Bir Sinema Dehası Mı?, Erişim adresi: <https://www.gelenek.org/kieslowski-bir-sinema-dehasi-mi> (Görüntülenme tarihi: 23.04.2018)
- Erol, N. (1995). New York Times Gerçeği Nasıl Kuruyor?, Toplum ve Bilim Dergisi, Güz, Sayı: 67, 199-213
- Feyerabend, P. K. (1991). Özgür Bir Toplumda Bilim, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı), (Çev. A. Kardam)
- Giddens, A. (1994). Modernliğin Sonuçları, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı), (Çev. E. Kuşdil)
- Guiraud, P. (1994). Göstergebilim, (Ankara: İmge Yayınları, 2. Baskı) (Çev. M. Yalçın)
- Kieslowski'den Aktaran Erkalp, D. (1995). Kieslowski Anlatıyor, Cumhuriyet Dergi, Sayı: 460, 10, Erişim adresi: <https://www.gelenek.org/kieslowski-bir-sinema-dehasi-mi> (Görüntülenme tarihi: 25.04.2018)
- Özön, N. (1985). Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, (İstanbul: Hil Yayınları, 1. Baskı)
- Stok, D. (2010). Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor (İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Baskı) (Çev. A. Kutay Yoviç)
- Taşçıyan, A. (1997). "Kieslowski", Avrupalı Yönetmenler (Ankara: Kitle Yayınları, 1. Baskı)
- Touraine, A. (1995). Modernliğin Eleştirisi, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı), (Çev. Hülya Tufan)
- Žižek, S. (2008). Yamuk Bakmak (İstanbul: Metis Yayınları, 3. Baskı) (Çev. T. Birkan)
- Žižek, S. (2011). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film, Filmlerle Sosyoloji, Diken, B. / Lausten, C. B. (Der.) (İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı) (Çev. S. Ertekin)
- Žižek, S. (2014a). Kieslowski / Maddeci Teoloji, (İstanbul: Encore Yayınları, 1. Baskı) (Çev. S. Gürses)
- Žižek, S. (2014b). Günümüz İdeolojisinden Kesitler (İstanbul: Encore Yayınları, 1. Baskı) (Çev. Ü. Erkal)