

Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek... ¹

Serdar Öztürk

SERDAR ÖZTÜRK: Bu hafta üç film üzerine konuşacağız. İki bir ölçüde birbirine benzer filmler; birisi biraz daha farklı gibi görünüyor: *Before Sunrise* (*Gün Doğmadan*, Richard Linklater, 1995), *Vesikalı Yarım* (Lütfi Ömer Akad, 1968) ve *The Brothers Karamazov* (*Karamazov Kardeşler*, Richard Brooks, 1958). Bu filmleri mutluluk felsefesi penceresinden analiz etmeye çalışacağız. Bazı kavramları filmlerle ilişkilendireceğiz. Aynı zamanda bazı yeni şeyler de söyleyeceğim.

Filmlere baktığımızda genel bir doku var. *Vesikalı Yarım*'de nasıl bir doku var? Mekânsal ve zamansal olarak şöyle bir desenden söz edebiliriz: Halil'in işyeri yani manav, pavyon ve Sabiha'nın evi, çok az da doğa. Özellikle Halil'in ve Sabiha'nın saflaşmaya çalıştığı zamanlarda doğa... Dolayısıyla bu mekânlar arasında gidiş-gelişlerin olduğu, zamansal olarak da aşk ilişkisindeki dalgalanmalara göre zamanların bazen yoğunlaştığı bazen durulduğu, dinginleştiği, itiş ve çekişlerin olduğu bir süreçten bahsetmekteyiz. Bir zamansal yayılma var, bir sürece yayılma var. Ama mekânlara baktığımızda birkaç mekân arasında gidip gelmelerin olduğunu görmekteyiz.

Before Sunrise'a baktığımızda, bu filmde zamansal bir sıkışmadan söz etmekteyiz. Yani bir güne sığan zamansal bir sıkışma... Ama sonuçta bir zamanınız var ve bu zamanın içerisinde ne yapabilirsiniz? Tıpkı bize verilen zaman gibi... Doğduğumuz andan itibaren ağlarız, ölümlü olarak dünyaya geliriz, fırlatılırız; bir zaman vardır önümüzde ama bu zamanın neler getireceğini ve ne zaman öleceğimizi bilmeyiz. Nihayetinde bir "zaman" yolculuğu yaparız. Fakat *Nietzsche*'nin meşhur sorusunu bu zaman yolculuğunda pek sormayız. Bir kötü cin gelse ve bize sorsa: "Bu hayatı nasıl yaşadın ve bunu sonsuzca yaşamak ister misin? Sana verilen hayatı, yaşadığın anları, yarattığın zamanı sonsuzca yaşamak ister misin? Buna 'evet' der misin? Bunu kabul eder misin?" Bu soruya yanıtımız ne olurdu? Gerçekten bu zamana kadar yaşadığın hayatı tekrar yaşamak ister misin? Sonsuzca, tekrar... "Bengi dönüş" dediğimiz şey, "ebedi dönüş" ... Eğer bu soruya yanıtınız olumluysa demek ki bu hayatı olumluyorsunuz. Yani gerçekten yaşanmaya değer bir hayatınız var. Fakat buna "hayır" diyorsanız bir sorun vardır, hayatınız yaşanmaya değmezdir. Yani mesele, bu düşünce deneyinin bizlere sunduğu düşünce ile verilen bu hayat içerisinde, bu kısıtlı zaman içerisinde hayatı nasıl yaşayacağımız sorusu, nasıl yoğunlaştıracağımız sorusudur. Hayatı nasıl "ataraksiya", sükûnet halinde geçireceğimiz sorusu. Bu soru önemli bir soru. Buna vereceğimiz yanıt önemli.

Şimdi *Before Sunrise*'a geldiğimizde, Celine ve Jesse, içinde buldukları anın ne anlama geldiğinin farkında gibidirler. Yani ne zaman ayrılacaklarını biliyorlar, buradaki mesele de zaten o bilmenin ta kendisi. Eğer biliyorsanız neler yapabilirsiniz? Ne zaman ayrılacağınızı bildiğiniz için onu yoğunlaştırmaya ve an içinde an yaratmaya çalışıyorsunuz, anları sıkıştırıp yeni anlar yaratmaya gayret ediyorsunuz. Zamansal olarak baktığımızda böyle bir durum

¹ Bu konuşma, SineFilozofi Dergisi ve DDI Akademi Merkezi işbirliği ile düzenlenen Filmlerle Felsefi Yaşam başlıklı eğitim programının bir parçasıdır.

görülmekte. Filme mekânsal olarak baktığımızda ise iki dünya arasında gidip geliyorsunuz. Biraz önce *Vesikalı Yarım*'de saydığımız üç dünyaya karşın bu film iki dünyaya iniyor: Birisi tren. Aslında *romantizmin* özellikle demiryollarına çok ilgisi vardır, trenlere çok ilgisi vardır. Romantik romanların, romantik şiirlerin trenlere fazla yoğunlaştığını görürüz. Romantikler bir hikâye yaratmışlardır; biliyorsunuz, romantik akım yarattıkları şiirler, romanlar, öykülerle bizlere "ilk bakışta aşk"ı anlatmışlardır ve onlarla muhatap olan bizler de "aşk"ın bir noktadan sonra "ilk bakışta" olabileceğini düşünmeye başlamışızdır. Bundan ötürü "ilk bakışta aşk"ı sanki biyolojik bir dürtü olarak kabul etmişizdir. Yani daha önceki derste bahsettiğim filozof Schopenhauer vardı biliyorsunuz, bizim duygularımızdan bağımsız "irade" diyordu o bu dürtülere. Bunlar ister "isteme" diyelim, ister "arzu" diyelim veya biyolojide kullanılan kavram itibariyle "genler" diyelim ama o, sonuçta bizim temel, asli yönümüz. Romantikler de "'ilk bakışta' birisini arıyorsunuz ve ruh ikizinizi arıyorsunuz" görüşündeler. Acaba bu gerçekten biyolojik bir şey mi? Yoksa gerçekte bir hikâyenin yarattığı bir şey mi? İşte bu tartışmalı bir mesele. Genler biyolojik varoluşumuzun temel parçalarından. *Memler*, kültürel parçacıklar. Bunlar saçılıyor, saçıldıktan sonra bizi ekiyor ve kopyalandıkça bizi de kopyalamaya başlıyorlar ve biz artık onlarla birlikte düşünmeye başlıyoruz. Bu *mem*lerle ekilen bizler de diyoruz ki "aşk budur...". Romantiklerin yarattıkları hikâyeler, biyolojideki *genin* kültürel dünyadaki *mem* karşılığı. Onların yarattığı aşk hikâyesi bazen temel bir dürtü gibi kabul edilebiliyor. Romantizmin yarattığı bu hikâyede de demiryolları, ulaşım araçları, ilk karşılaşma, ruh ikizinizi arama, sonra "ilk bakışta aşk" ve aşkı bundan ibaret zannetme söz konusu.

Platon'un yazılarına baktığımızda da enteresan bir şekilde "ruh ikizi" meselesi ve bundan dolayı da bir "bütünleşme arzusu" bulunduğunu görürsünüz. Siz "yarım"sınız, bütünleşmek için sürekli arayış içerisine girersiniz; tamamlanmak istersiniz. Bunun için de devamlı tatmin arayışındasınızdır. Cinsel arzularınızı, bedensel arzularınızı tatmin etmeye çalışırsınız fakat bu tatmin Platon'un iddiasına göre bir türlü sizi bütün yapamaz. "Bütün" yapamıyorsa o zaman ne yapmanız gerekir? "Sizin onu saflaştırmanız gerekiyor" der Platon, özetle. O "saflaştırma" dediğimiz şeyin kendisi "hakikat", "güzellik" "iyilik" ... Yani onu soyut bir hakikat, soyut bir güzellik, soyut bir iyiliğe taşıdığınızda o tepeye çıkar ve "platonik aşk" denilen aşkla bütünleşirsiniz. İşte esas "tamamlanma" odur, "mükemmel hale gelme" odur, der Platon. Hıristiyanlık ise bunu bir başka formatta betimler: "Yarım elma" meselesi... Onun detaylarına girmeyeceğim. Ama Romantizme döndüğümüzde de romantizm onu seküler hale getiriyor sadece. Hıristiyanlığın yarattığı da bir tamamlanmama hissi: Tanrı ile bütünleşmeme hissi, sevgi halinin yarım yamalak kalması ve bedensel olarak onun hiçbir zaman yaşanmaması, Platon'da olduğu gibi saf Tanrı, saf inançla bir şekilde buna yaklaşılamaması meselesi. Bu arayışı romantikler bir başka formata, daha seküler bir formata dönüştürüyorlar. Ve burada da baktığımızda işte ne vardır; belli mekânlar vardır, burası önemlidir. Karşılaşmanın gerçekleştiği sokaklar vardır, kafeler vardır, barlar vardır, ama özellikle trenler son derece merkezidir. *Before Sunrise*'de da gördüğünüz gibi mekânın kendisi trendir ve daha sonrasında sokaklara açılırsınız, sokaklarda trende başlayan süreci devam ettirirsiniz. Flanörce yürüyüşler yaparsınız. Demek ki filmin dokusunda bu var.

Üçüncü filme, yani *Karamazov Kardeşler*'e geldiğimizde klasik bir filmle karşılaşırsınız. *Vesikalı Yarım* aslında melez bir filmidir. Daha önceki derslerimde söylemişimdir, filmler üçe ayrılıyordu hatırlarsanız: "kitle filmleri", "melez filmler", bir de "düşünce yoğun filmler". Üç tane film çeşidimiz bulunur. *Katarsise* ulaştıran filmlere biz "kitle filmleri" diyorduk, biliyorsunuz. Yani çok enerji sarf etmenize gerek yoktur; film başlar, biter. Haz orada başlar, orada biter. Ama bir de "melez filmler" vardır, bunlar biraz düşündürür. Ancak "düşünce-yoğun filmler" kadar düşündürmez ama yine de düşünceye açılan boyutları bulunur. Nitekim *Vesikalı Yarım* filmi izledikten sonra sürekli düşündünüz ve halen de düşünüyorsunuz. Bir miktar kalıcı bir etki var yani. Kalıcı etki varsa demek ki bu filmde bir düşünce vardır.

Türk sinemasında Metin Erksan 60'lı yıllarda "Filmlerde düşünce var, biz bu düşünceyi yakalamak zorundayız" diyordu. Burada bulunan Hacı Mehmet Duranoğlu da bildiğim kadarıyla böyle bir belgesel yaptı: "Metin Erksan'ın Tutkusu" diye. "Yardımcı Yönetmen" di bildiğim kadarıyla. Güzel bir belgeseldir, izlemenizi tavsiye ederim, orada bu yönü görürsünüz. Metin Erksan filmlerin düşünce üretme yönüne kafayı takmış bir yönetmenimizdi. Gerçekten de mesela Fatma Girik'in oynadığı *Kadın Hamlet* filminde bunu görürsünüz. Düşünülmeveni düşünmüştür Metin Erksan. Türk sinemasında Lütfi Ömer Akad da bu konu üzerine kafa yormuştur. Lütfi Ö. Akad aslında filmlerde düşünce potansiyeline yoğunlaşan ilk yönetmenlerimizdendir. Safa Önal'ın senaryosunu yazdığı aşka dair, sevgiye dair geliştirilen perspektiflerden birisini gördüğümüz filmlerdendir, *Vesikali Yarım*. Ama dikkat ederseniz onun yaslandığı tabanın kendisi de romantizmden, romantik hikâyelerden etkilenmiştir. Yani şöyle bir konu var: Bizleri küçüklüğümüzden itibaren dinlediğimiz, gördüğümüz, okuduğumuz romantik hikâyeler mi ekmektedir, yaratmaktadır yoksa gerçekten biz bu muyuzdur? "İlk bakıştaki aşk" ya da toplumsal kuralların tamamen dışında bütünüyle güdülerimize göre işleyen bir romantik aşk, biyolojik temel yapımızın bir yan ürünü mü?

*Karamazov Kardeşler'*in klasik bir film olduğunu söylüyoruz. *Hareket-ımağ* filmidir. Dikkat ederseniz bir aciliyet vardır. "Aciliyet" Hep bir aciliyet... Olaylar peşi sıra gelmektedir. Diyaloglar hızlı bir şekilde ilerlemektedir. Siz de diyeceksinizdir ki: "Hocam, *Before Sunrise* filminde de diyaloglar bayağı fazlaydı, Celine ve Jesse büyük oranda sohbet etmekteydiler". Fakat bunlar mekanik diyaloglar değildir. Yani *Karamazov Kardeşler'*e baktığınızda beklendik, ideal, mekanik diyaloglar vardır. Ben ona "yüce dış ses" diyorum. Bununla ilgili Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi üzerine yazarken söylemişim; ideal, mekanik, "yüce dış ses". Böyle daire gibi filmi ele geçirir. Amerikan filmlerinde hep görürsünüz, kovboy filmlerinde de buna rastlarsınız, bunu hissedersiniz. Yani bunun illa böyle rasyonel bir açıklamasını da yapmak zorunda değilsiniz ama bilimsel bir makale, tez yazıyorsanız bunları tek tek analiz edersiniz. Ama *Before Sunrise'*daki diyaloglar farklıdır. Çünkü *Before Sunrise'*da bir cümleden sonra, ikinci cümleden sonra ne geleceğini bilemezsiniz. Diyaloglar sürekli akmaktadır, merakla beklersiniz. Bu bir tür *suspense* halidir. Yani hareket, karakterlerin plastik gibi hareketlerine paralel olarak diyalogun kendisi de plastik gibi akmaktadır, esnemektedir. Deyim yerindeyse Tarantino tarzıdır. Tarantino da aslında bu tür diyaloglar üreten enteresan yönetmenlerden birisidir. Bir sonraki diyalogun ne getireceğini hiçbir zaman kestiremezsiniz. Bu da bizim için heyecan yaratır. Çünkü belirsizdir ve belirsizliğin kendisi heyecan yaratır bizde. Bu heyecanın kendisi güç artışına yol açar; güç artışı da bizde tuhaf bir haz yaratır ki mutluluğun temel şeylerinden birisi, biliyorsunuz temel bileşenlerinden birisi de budur. Yani hazzı inkâr ederek de mutlu olmak mümkün değildir. Hazzın kendisi kendi içinde iyidir. Bunu Epikürüs bize söylüyordu, artıdır. Burası önemli. Hoştur yani kendi içinde hoştur. Ama bazı hoş şeyler bazı şeylere zarar verdiği andan itibaren biz, hoş şeyleri başka hoş şeylerle değiştirmek zorundayız. O da ayrı bir hikâye. Onu geçen ders söylemişim.

*Karamazov Kardeşler'*e dönersek tekrar, biraz önce söylediğim gibi mekânsal dokuda diğer filmlere göre biraz farklılıklar vardır. Burada noktalar halinde oraya buraya saçılmış bir mekânsal doku vardır. Yani değişik değişik evler, değişik değişik sokaklar, değişik değişik aralıklarla oraya buraya saçılırsınız. Çünkü farklı farklı karakterler vardır. Aynen Dostoyevski'nin kendisi gibi. Dostoyevski'nin kendisinde nasıl farklı yoğunluk düzeyleri varsa, Dostoyevski'nin kendisi nasıl, daha önceki derslerde söylediğim, tencerenin kaynamasından sonra kalan tortuların çeşitli bileşenleriyse, çok farklı tortular varsa, yoğunluk düzeyleri farklı tortular varsa, bir taraftan şeytan, cin, öbür taraftan eudaemon, (yani "uyumlu", "iyi" cin) diğer taraftan dingin ruh, diğer taraftan deli, diğer taraftan sara hastası, diğer taraftan şehvet düşkünü... bütün bunların hepsi Dostoyevski'de varsa, aynısı filmde de vardır. Dostoyevski kendisini romanlarına dağıtmıştır. *Karamazov Kardeşler* içindeki karakterlerdeki saçılmalar, mekânlardaki saçılmalar biraz bununla ilintilidir. Buradaki mesele o zaman ne oluyor? Birincisi, karakterler giderek katmanlaşıyor, farklılaşıyor, çatıştırılıyor. Her şey karşıtıyla var oluyor ve karşıtlar da kendi karşıtlarını yaratıyor. İkincisi, mekânlar da ona göre dizayn

ediliyor. Üçüncüsü de zamansal olarak gördüğünüz gibi ne vardır, uzun bir sürece yayılan, aynen Halil'in ve Sabiha'nın durumunda olduğu gibi bir güne sığdırılamayan, uzunca bir sürece sığdırılan bir zamansal periyot ortaya çıkıyor. Genel çerçeveden filmlere baktığımızda öncelikle bunları söylememiz gerekiyor.

Şimdi bunu belirttikten sonra biraz daha dip dalgalarda gezinti yapmamız gerekiyor. Burada biraz önce söylediğim bu "son bakıştaki aşk" ve "ilk bakıştaki aşk" meselesine gelmemiz gerekiyor. Çünkü ilk iki film, hatta üçüncü film de aslında "ilk bakıştaki aşk" üzerine kurulu bir desenle başlıyor. Yani siz de diyeceksiniz ki "Hocam, *Karamazov Kardeşler'*de bu o kadar belirgin değil". Belirgin. Nasıl belirgin? Dikkat ederseniz Katya ile daha önce ilişki yaşayan Dimitri, hatta evlenme kararı bile almak üzere olan Dimitri, Gruşkenka'yı gördüğünde hemen âşık oluyor. Onu gördükten sonra kamera hemen yakın plana geçiyor ve "ilk bakıştaki aşk"la karşılaşılıyorsunuz. Kuklalar gibiler... Ivan'a geldiğimizde Katya ile Dimitri arasındaki ilişkiyi bilmesine rağmen, onların nişanlı olduğunu, sevgili olduğunu en azından bilmesine rağmen, Ivan'ın Katya'yı ilk gördüğünde gözlerindeki ışıltıya tanık olursunuz. Kamera bunu bize gösteriyor. O yüzlerdeki izler, biz buna "duygulanım imaj" diyorduk Deleuze'un belirttiği gibi, işte o izler "ilk bakışta aşk"ı ele verir, ifşa eder. Ve bunu aslında Katya da anlar. Burada ne oluyor? Burada işte "ilk bakışta aşk" başa geliyor. Diğer iki filmdeki durum da zaten "ilk bakıştaki aşk" üzerine kurulu gördüğünüz gibi.

Şimdi, burada, ikinci filme *Before Sunrise*'a geldiğimizde, orada Georg Simmel'den biraz yararlanmak gerekiyor. Belki daha önceki derslerde kısmen bahsetmiş olabilirim. İlginç bir sosyologdur Simmel. Kent sosyoloğu. Üç film de zaten kent filmidir. Yani burası bizim için önemli, kentte geçiyor. Baudelaire'in mekânında geçiyor. Sokaklar, kent... Burada taşra falan yok. Georg Simmel de kent sosyolojisinin önemli isimlerinden birisi. Ve kentlerdeki izlenimlere kafa yoruyor, kentlerde izlenimler... Yani siz kentte; sokaklarda, mekânlarda, kafelerde, şurada burada yolculuk yapıp, barlarda -hadi bizim *Vesikalı Yarım*'den bahsedelim-pavyonlarda, barlarda yolculuk yaptığımızda, dış izlenimlere bakılıyorsunuz ve o dış izlenimlerin kendisi aslında kente dair nelerin olup bittiğine yönelik bize bazı ipuçları veriyor. Şöyle ki diplerdeki kaynamaları, okyanusların dibindeki o asıl dinamikleri de o izlenimlerle görebiliyoruz. Yani "görüngüler dünyası" diyelim. Görüngülerin kendisi bizzat "gerçeklik" aslında. Kant, varlık kendisini belirleyişleriyle gösterir diyordu. İşte o belirleyişler bizim için önemli. Bizler; insanlara, sokaklara, nesnelere, ilişkilere dair izlenimlerle dolu bir yolculuk yapıyoruz. Ve bu yolculuğun kendisi bizi bir "otomat"a çeviriyor, Spinozacı deyimle "tinsel otomat". Yani varyasyon halinde gidip gelen varlıkları. Sokaklarda varyasyonumuz, güçlerimiz azalıyor, artıyor, tekrar azalıyor; izlenimlere göre değişen titreşimlerle yüklü bir yolculuk yapıyoruz kentin içerisinde. Kent değişik karşılaşmalara gebe; kentte değişik karşılaştırmalar gerçekleştirmekteyiz. Dolayısıyla bu izlenimlerin kendisini, mesela Sovyet yönetmen Dziga Vertov, kurguyla bize gösteriyor. Yani aslında Georg Simmel'in yazdıkları şeyler "sinematik"tir; sinema sahnesi gibidir. Sinema sahnesi gibi insan yüzlerini, trafiği, insanların bazı şeyleri nasıl paranteze aldığını, bazı şeylere nasıl kayıtsız kaldığını, bazı şeyleri nasıl büyüttüğünü bize anlatıyor. Paranteze almak, büyütme... İlgi ve çıkarlarımız doğrultusunda karşılaştıklarımızı algılıyoruz. Bu ilgi ve çıkarlarımızdan birisi de karşı cinstir. Baudelaire'in şiirlerinde yazdığı ve büyüttüğü karşı cinstir. İşte bu karşı cins nasıl anlatılıyor Charles Baudelaire'de? Onun bir şiir vardır; o şiirde hem "ilk bakış" hem de "son bakışta aşk" vardır. Tasvirlerle karşılaşırız. Etek tasviri var, saçlar ve ani parlama, saman alevi gibi ani parlama ve onu büyütüyorsunuz, diğer insanlardan o kadını yalıtılıyorsunuz ve o karşınızda "ilk bakışta" görünüyor ve sonra kayboluyor. İşte o kaybolduğu andaki bakışın kendisi olan "son bakış"taki aşkın durumu onu aynı zamanda kederlendiriyor, Baudelaire'i kederlendiriyor. Niye? Çünkü nihai ve "son bakış". Ama bir başka keder daha var "Acaba seni görme imkânım var mı, seni tekrar görebilir miyim?" umudunun yarattığı ıstırap. Şiire hemen bakıyorum ve izninizi okuyorum:

Geçen Bir Kadına

*Çevremde uluyordu çağır edici sokak,
Uzun, ince, acılı, büyük matem içinde,
Bir kadın gelip geçti, şatafatlı bir elle
Fistosunu, süsünü kaldırıp sallayarak;*

*Soylu ve çevik, sütun gibi mevzun bacaklar.
Ben ise, içiyordum, kaskatı, abuk sabuk,
Gözünde, fırtınayla uç veren kirlı bir gök,
Çekici bir tatlılık, öldürücü bir zeok var.*

*Bir şimşek... sonra gece! - Doğurmuş oldun beni,
Ey uçucu güzellik, yeniden bakışınla,
Hiç görmeyecek miyim sonsuza kadar seni?*

*Başka yerde, uzakta, çok geç, belki de asla
Bilmem yolun nereye, bilmezsin nerdeyim ben,
Ey sevdalı olduğum, ey sen ki bunu bilen!..”*

Şimdi, bu bizim için niye önemli? Walter Benjamin, “Son Bakışta Aşk” kitabında Charles Baudelaire’in bu aşk meselesini analiz eden kişilerden birisidir. Yani buradaki mesele şu: Biz romantik şiirler okuya okuya, romantik öyküler okuya okuya ve sinema filmlerini izleye izleye “ilk bakıştaki aşk” a yöneldik. Aşkın ilk bakışta başımıza geldiğini düşündük. Ve her şey orda bitiyor diye düşündük. “Son bakıştaki aşk” ise aslında Sabiha’nın son sahnedeki bakışıdır.



Görsel 1 Vesikalı Yarım filmi son sahne

İçinde ıstırabın olduğu, aynı zamanda belki de umudun olduğu ama birçok deneyimin sonucunda birçok hikâyelerin de olduğu, sahnelerin olduğu, montajların olduğu, paylaşılmış pek çok anıların olduğu bir durumdan söz etmekteyiz “son bakıştaki aşk”ta. Yani “son

bakıştaki aşk" aslında "emek" tir. Bir şeyin sonucudur. Belki de bizim düşünce biçimimizi biraz sarsan imajlardan birisi de bu olmuş oluyor. "İlk bakıştaki aşk" mı 'son bakıştaki aşk' mı?" meselesi üzerine düşünmemize yol açacak meselelerden birisi. Tabi kentin içerisinde bir yolculuk yaptığınızda, böyle bir parlıta gibi ortaya çıkan ve sonra kaybolan -aynen Baudelaire'n belirttiği- ama o kaybolma anında biraz da ıstırabın çöktüğü, biraz da umudun "Acaba tekrar görüşebilir miyim?" umudunun her daim yan yana var olduğu bir durumdan da söz edebiliyoruz "son bakıştaki aşk" ta.

Şimdi tekrar *Before Sunrise*'a geldiğimizde, gördüğünüz gibi film, iki gencin trende karşılaşmaları üzerine kurulu. Tabi burada sinemanın kendisi, o karşılaşmadaki güç artışını bize gösteriyor. Burada izin verirseniz bir şeye geçeceğim, daha önce söylemediğim bir konuya temas etmek zorundayım. Fakat bunu anlaması biraz zor olabilir, basit anlatmaya çalışacağım. Spinoza'nın "aşk" üzerine *Etika*'da yazdığı bazı görüşlerinden yararlanarak bunu söyleyeceğim. Şimdi Spinoza'da şöyle enteresan bir şey var: Spinoza'nın *Etika*'sı "zorunluluk" kavramını bizim gözümüze batıra batıra söyler. "Zorunluluk" önemlidir onun için. Şöyle bir önermesi var Spinoza'nın, diyor ki: "Birisinin beni sevdiğini anladığımda, yani onun beni sevdiğime inandığımda ve bu inancımın nedenini kendimde görmediğimde, ona bunun için bir neden sunmadığıma inandığımda 'zorunlu' olarak onu severim." Bunun biraz karışık olduğunu söyledim ama açıklayacağım. Spinoza özetle bize şunu söylüyor: "Sevgi bir inançtır" diyor, birinci cümle bu. Yani bunun objektif bir kriteri yoktur, sizin inanmanızla ilgili bir meseledir, öncelikle bunu anlamamız gerekiyor. Biraz önce söylediğim kentin içindeki izlenimler mefhumunu hatırlarsanız, kent içinde yolculuk yapıyorsunuz o izlenimlerin kendisi bizde küçük küçük imajlar uyandırıyor. Spinoza buna "imaj" der. Parlıtlar. Saman alevi gibi yanıp sönen şeyler. Aynen Baudelaire'in söylediği, aynen Walter Benjamin'in söylediği, saman alevi gibi imajlar. Yani bunun bir bilgisi yok sizde ama imajlar, yanıp yapıp sönen imajlar... Bu "imaj" derken onun kastettiği şeyi bir kez daha anlamamız gerekiyor: Mesela; küçükken sizi köpek ısırıldı ve siz bu korkuyla yaşadınız. Vücudumuzun kendisi imaj olarak bunu hatırlıyor. Hafıza. Bir hafıza var bir de o imaj kırıntıları var. Yani Spinoza'da böyle bir şey var. Spinoza'da o imajlar bizde güç artışına yol açarsa sevinç, güç azalışına yol açarsa kederdir. Ve bu dış bir nesne dolayısıyla oluyor, dikkat ederseniz. Yani bir köpek bizi ısırılmışsa onun imajının yarattığı şey bizde keder; küçükken bir kişiye âşık olmuşsanız ya da onu sevmişseniz, bir duygusal an varsa, örneğin oyun oynarken güzel bir an varsa onun yarattığı imaj ise sevinç. O sevinç, güç artışı ama dış bir nesne var. Kız çocuğu ya da erkek çocuğu, diğerinde köpek. Dış bir nesneye bağlısınız, bu nedenle de "tutku" var orada. Çünkü dış bir nesne sizi yönlendiriyor. Umarım anlaşılıyor.

DİNLEYİCİ- Ben çok net anlıyorum hocam. Çünkü son verdiğiniz örnekteki aşk meselesi; Neşet Ertaş'ın *Garip Belgeseli*'nin birinci bölümündeki ilk aşkı aynen sizin söylediğiniz gibi bir aşktır. Köpek meselesi de bizzat benim yaşadığım bir meseledir. O yüzden benim için gayet anlaşılır.

SERDAR ÖZTÜRK- Değerli arkadaşlar, burada mesele şu: Spinoza şunu söylüyor; bu artıştan sonra, yani sevinç veya keder artışından sonra siz bir fikir oluşturuyorsunuz, fikir... Ona "idea" diyor. O fikrin kendisine inandığımızda o sizin inancınız oluyor. Bir fikir... Mesela sevgi, orada bir inanç oluyor. Artık imajlardan sevince, sevinçten sevgiye geçmiş oluyorsunuz. Ona inanıyorsunuz, bağlanıyorsunuz. Burada işte ince bir nokta var, o ince noktaya gelmek istiyorum. Spinoza bize özetle şunu söylüyor: "Sevginin oluşabilmesi için" ki burası kritik bir nokta, sevgi bir inançtır demiştim, o halde sizin şuna inanmanız gerekiyor: "Ben bir neden sunmadan o beni seviyor". Burada bir neden söyleyelim şimdi, örneğin; yakışıklı olmak bir nedendir, şöhretli olmak bir nedendir, zengin olmanız bir nedendir. Evet, karşınızda da başka bir insan var. Ve o sizi sevdiğini söylüyor. Sevdiğini söylediği anda siz bunun nedenini arayabilirsiniz. "Benim yakışıklı olmam mı, benim zengin olmam mı, benim şöhretli olmam mı?" O nedenleri bulmaya çalışıyorsunuz. Eğer bunun nedenini bulursanız bu dolaylı bir sevgi olur der. Niye? Çünkü bu nedeni bulduğunuzda aslında onu sevmezsiniz

kendinizi seversiniz. Onun sevgisi sizin sevginizi katlar, ona ek olur. Şimdi ikinci aşamaya gelelim. “Eğer bunun nedenini kendimde bulamazsam, zenginlik yok, şöhret yok, yakışıklılık yok, nedeni kendim tarafımdan sunulduğuma inanmaz isem zorunlu olarak onu severim” diyorsunuz. “Kendimi sevmeme gerek yok, zorunlu olarak onu severim” diyorsunuz. İşte bu sevgidir Spinoza’ya göre. Yani saf sevgi dediğimiz, gerçek sevgi dediğimiz Spinoza’da budur. Buna inanıyorsunuz.

DİNLEYİCİ- Hocam, şöyle bir şey sunsam acaba bu anlam pekişir mi diye zihnimden geçiriyorum. Felsefede “kendisinden dolayı istenenle kendisinden dolayı istenmeyen” diye ikili bir ayırım vardır. Mesela “para”. Kendisinden dolayı istenmeyen bir nesnedir. Dolaylı olarak onu kullanırsınız, araçsaldır. Burada “kendisinden dolayı istenen” bir sevgiyi mi tanımlıyorsunuz?

SERDAR ÖZTÜRK- Buradaki mesele şu: “Bu beni niye seviyor?” diye soruyorsunuz, “Bu beni neden seviyor? Ben güzel miyim, ben zengin miyim, ben ona ne sunuyorum?” Eğer hiçbir neden bulamazsam ve gerçekten o beni seviyorsa, nedeni kendimde bulamazsam, zorunlu olarak onu sevmek zorundayım.

DİNLEYİCİ- Şöyle bir şey mi hocam, mesela Aşık Veysel’in “Güzelliğin on par’etmez / Şu bendeki aşk olmasa” örneği.

SERDAR ÖZTÜRK- Evet, ona benzer bir şey. Burada nefret de aynı şekilde. Biri sizden nefret ettiğinde, nefretin kaynağını kendinizde aramaya başlıyorsunuz. Ama sevgi gibi değil bu, çünkü nefret güç artışına yol açmıyor, kendinizden nefret etmeniz de o kadar kolay değil ve zorunlu olarak bir şey bulmaya çalışıyorsunuz. “Bu benden niye nefret ediyor, bu kendisinden kaynaklanmalı” diyorsunuz, bu sefer sevincin tam tersine. Birisinin sizi sevmesi sevinçtir, güç artışına yol açıyor. Ona inandığınızda, nedenini kendinizde bulamadığınızda siz de onu seviyorsunuz ve burada dolaylı değil, doğrudan bir sevgiden söz ediyorsunuz, diyor Spinoza. Anlaması biraz zor olabilir fakat böyle bir önermesi var. Diğer türlü ne oluyor biliyor musunuz? Diğer türlü, mesela, siz zenginsiniz, karşınızda bir insan sizi seviyor. Sonra, “Bu beni niye seviyor?” diye soruyorsunuz. Cevabı “Ben zengin olduğum için”. Cevabı kendinizde buluyorsunuz. Kendinizi seviyorsunuz. Daha fazla sevmeye başlıyorsunuz. Çünkü ek olarak sizi başka birisi de seviyor. Siz karşınızdakini sevmek yerine o zaman kendinizi daha fazla sevmeye başlıyorsunuz. Çok tuhaf bir şey söylemiş gibi oluyor ama baktığınızda da ilginç bir şey söylüyor.

Tabi bu arada bir şey daha var: Sevgiyle cinselliği ayırıyor. Sevgi bir inançtır diyor, cinselliği bir miktar ayırıyor. Yani Spinoza ilginç bir şey söylüyor: “Sevgi aşırıya gidebilir” diyor. Ve orada aşırıya gitmesine örnek olarak da “bedensel yatırımlar” diyor buna. Yani ne oluyor? “Bedenin bazı bölgelerine aşırı yatırım yapılıyor” diyor. Spinoza için önemli olan bütün yatırımların beden ve zihne eşit düzeyde yapılması. Yani, zihniniz, kollarınız, bacaklarınız, burnunuz; bütün yatırımlar eşit yapılacak. Freud’da mesela yatırım sadece bir bölgededir, biliyorsunuz. O da genelde erkek meselesinde düğümlenmiş durumda. Ama Spinoza bu meseleye böyle bakmıyor. Diyor ki: “Etik olan şey, yatırımların bütün bölgelere yayılması hem zihne hem de bedene eşit derecede yatırılması”. İşte sevgi, bu bir inanç, sevgiye olan inancın kendisi bunu sağlayan unsurlardan birisidir diyor Spinoza. Tabi ki cinselliği falan reddettiği yok bu arada ama “cinselliğin kendisi eşittir sevgi” demiyor, “cinselliğin kendisi eşittir aşk” demiyor, Schopenhauer’un tersine. Hatırlarsanız geçen dersi, Schopenhauer ne diyordu: “Biz iradenin kullarıyız” deyim yerindeyse. Yani “Biz, bizi belirleyen güçlerin, özellikle cinselliğin kullarıyız”. Cinsellik merkezdedir. Freud da yıllar sonra bunu söylüyor. Dolayısıyla “Asıl belirleyici olan libidodur ve diğer enerjiler hep libidodan yani cinsellikten çıkar, türer” diyordu hatırlıyorsanız. “Genetik olan cinsellik” diyordu. Spinoza ise burada daha farklı bir bakış sunuyor bize. Ve burada kullandığı iki kavramdan belki bir miktar bahsedebilirim: “Hayranlık” ve “hor görme”. Spinoza şunu söylüyor; başlangıç noktaları hep izlenimler, imajlar, böyle küçük küçük parıltılar... Sonra dikkat, ilgi, merak, hayranlık. Eğer

ilgisizseniz hor görme... İlgisizlik; yani hor görme, geçip gitme... Bütün bunların hepsi parçalar dikkat ederseniz, küçük küçük parçalardır. Dolayısıyla bir hamlede yoğun bir şekilde "ilk bakıştaki aşk" ancak romantiklerin yarattığı bir şeydir. Her şey burada düğümlemiş, ben ruh ikizimi buldum, artık bir yastıkta onunla kocayacağım hikâyesi falan, bu uğurda her şeyi göze alacağım meselesi. Spinoza, gördüğünüz gibi bu anlayışta bir insan değil. O, Platon'un ya da romantiklerin yarattığı bir dünya içerisinde değil. Hayranlık derken burada bunu küçümsemek anlamında söylemiyorum, bu son derece önemli bir şey bu arada. Ve burada benim hatırladığım kadarıyla şöyle bir şey vardı, rahmetli Ulus Baker bu örneği vermişti, güzel bir örnekti; yengeç yürüyüşü... Yani yengeç karada nasıl yürür? Ama bir de şöyle bir mesele var, yengeç acaba, tahayyül edersiniz, denizde nasıldır? Yengecin karada yürüyüşüne bakarsınız, size tuhaf gelir, acayip gelir. Yani böyle yamuk yumuk yürür, değil mi?.. Ama mesele şu, daha önceki dersleri hatırlarsanız, yengecin yapabilecekleri var, bir kudreti var. Ama karaya çıktığında o kudreti tam sergileyemiyor, çünkü "organsız bir bedene" dönüşüyor bir miktar. Yani yoğunluk düzeyleri azalıyor. Fakat denize gittiğinde yapabilecekleri, gücü artıyor. Biz, dikkat ederseniz varlıkları, varoluşu tanımlarla değil de yapabilecekleriyle söylüyorduk. Spinozist bir duruştur bu aynı zamanda. Yani o ne yapabilir, onun neye gücü yetebilir, benim neye gücüm yetebilir? Soruyu bu şekilde sormak gerekiyor, bir şeyi tanımlarken. Yengeci de "Denizde ne yapabilir?" sorusuyla görebiliriz. Bakın, yengeç denizde müthiş yüzebilir. İşte orada yengece hayranlık duyuyorsunuz. Bu hayranlığın kendisi ileride sizi başka şeylere götürebiliyor. Biraz daha tanıdıkça, biraz daha emek sarf ettikçe o neye dönüşebiliyor; "son bakıştaki aşk" a doğru yaklaşıyor artık. Bu işte, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki hikâye vardı ya, en sondaki hikâye... Buna benzer bir aşktır. Demek ki "ilk bakıştaki aşk" ile "son bakıştaki aşk" meselesini, Spinoza'nın söylediği sevgi ya da aşk meselesini de bir miktar böylece kavramak da gerekiyordu. O yüzden bu örneği verdim.

O zaman bu filme gelelim. Filmde karşılaşmanın trende başladığını söyledik. Tren neden önemli? Georg Simmel açısından da önemli. Georg Simmel şunu söylüyor, Walter Benjamin de bunu tarif etmiştir; bakın, sokaklarda, trende olduğu gibi uzun süre insanlara bakamazsınız. Mikrososyologların dediği "odaklayıcı bakış"ı sergileyemezsiniz. Tehlikelidir. Uygur, kayıtsız olmak zorundayız. Erving Goffman diye bir sosyolog var "uygur kayıtsızlık" der. Sivilleşmiş varlıklar, medeni varlıklar olduğumuz için bakışlarımız da ona göre biçimlenmek zorunda. Biz kültürel olarak kentin ektiği varlıkları. Öğreniyoruz ve bunu kayıt altına alıyoruz; kentin içerisinde "uygur kayıtsız" bir şekilde tehlikeli olmayan bakışlar sergilemekteyiz. Özellikle küçük kapalı alanlarda bakışlarımıza son derece dikkat etmek zorundayız. Yani asansörlerde birbirimize bakmamalıyız, yere bakmalıyız. Kayıtsız görünmeliyiz, özetle. Diyeceksiniz ki: "Hocam, otobüsün kendisi veya trenin kendisi de kapalı bir mekân değil mi?" Evet, kapalı bir mekân. Ama mesele şu; bizim gözlerimiz "avcı gözler"dir. Tavşanın gözleri "avlananın gözleri"dir. Biyolojik evrimimizde avcı-toplayıcılık evresinin üzerinden doksan bin yıl geçtiği için gözlerimiz de ona göre evrimleşmiştir. Ondan önce de bir geçmişimiz var; memeli geçmişimiz var. Yani bizim gözlerimiz aç olarak daha geniş boyutu görebiliyor. Karşıdan bir şeye baktığımızda onun bizi görmemiş olduğunu zannediyoruz, hâlbuki onu her boyutuyla görüyoruz ama görmemiş gibi yapıyoruz. O da görülmediğini varsayıyor. Demek ki otobüs gibi bu ulaşım araçları, Walter Benjamin'in yazılarında da bu vardır, bakışların yoğunlaştırıldığı bölgelerdir ve bakışların zamansal olarak esneklediği ve yoğunlaştırıldığı, arttığı bölgelerdir. Ve romantik şairler, romantik edebiyatçılara baktığımızda, Tolstoy dahil, hep bu tren meselesi vardır. Hatta Pelin Esmer'in son filmi de biliyorsunuz trende geçer, tren... Tren üzerine çok film de vardır, hatta son yıllarda Türk filmlerinde de var. Edebiyatta da vardır. İçinizde bu edebiyat eserlerini okuyan insanlar vardır. Demek ki burada, filmin ilerleyen sahnelerinde, Celine'nin Jesse'ye dediği gibi "Aslında ben, seni zaten baştan gözümde kestirmiştim ve oraya oturmak istemişim" durumunu gözlerle anlamak gerekiyor. Filmin daha girişinde, trenin içinde Celine'nin yanında Alman karı-koca kavga ederken Céline zaten Jesse'yi görmüştü, başta onu izlemişti. Film bunu bize göstermiyor ama kendisi bunu söylüyor. Ve yan tarafa oturduğunda da dikkat ederseniz "merak" başlıyor. Burada imajlar, parçalar, izlenimler yan yana geliyor ve ondan sonra tanışma evresi başlıyor.



Görsel 2. *Before Sunrise* filmi trendeki tanışma sahnesi

Demek ki bakışların yoğunlaştırıldığı bu bölgelere bizim dikkat etmemiz gerekiyor ve burada da ne yapıyorsunuz; insan yüzlerini izliyorsunuz. Aslında aynı trenlerde değil, sokaklarda, kafelerde ve diğer kamusal mekânlarda da olur. O yüzden Baudelaire bunu şiirlerine taşıyor, dikkat ederseniz. Yazarlar, entelektüeller kafelerde tartışmalar yapıyorlar, insan yüzlerini izleyerek ve orda beklenmedik karşılaşmaları umarak sakin ve merak dolu bakışlarla izliyorlar.

Filme döndüğümüzde ilk bakıştaki karşılaşmadan sonra iki karakterin de yoğunlaşma düzeyleri artıyor. Burada tabii diyeceksiniz ki: “Bunun mutlulukla ilgisi ne?”. Bunun mutlulukla ilgili tarafı, gördüğünüz gibi bunu devam ettirme arzusunun filmin göstermesi. Jesse, filmin ilerleyen sahnelerinden anladığımızı göre sevgilisinden ayrılmış. Bu Jesse için keder verici bir durumdur. Flanörce başladığı gezinti, romantik bir aşkla başladığı gezinti kötü bir şekilde sonlanmış ve bir keder duygusu içerisinde. Bu keder duygusunun bir şekilde telafi edilmesi lazım. Fakat burada anahtar şeylerden birisi şu; tamam, Jesse böyle bir duygulanım içerisinde ama belki de sorulması gereken şeylerden birisi şu: Jesse niye daha önceki sevgiliyle romantik bir seyahate çıktı ya da Paris gibi romantik hikâyenin ürettiği kentler? Niye Avrupa’ya geldi? Şimdi bunun kendisi bizim için niye önemli? Çünkü aşkın belki de günümüzdeki romantik aşkın yaratılmış bir hikâye olduğunun en önemli kanıtlarından birisi de bu. M.Ö. 3500 yılında bir Firavun eşiyle birlikte hiçbir zaman böyle bir seyahati düşünemezdi. Yani eşiyle yaşadığı sorunu düzeltebilmek için ya da eşine duyduğu neyse sevgiyi yaşamak için Paris, Venedik ya da Mısır’ın aşk kentine gitmeyi düşünemezdi. Niye düşünemezdi? Çünkü böyle bir hikâye yoktu da ondan. Fakat Paris deyince aklımıza ne gelir? Venedik deyince aklımıza ne gelir? O halde Jesse’nin kendisi aslında önceki sevgiliyle birlikte romantik bir aşkın özlemi içerisinde bir yolculuk yapmıştı. Bunu anlamamız gerekiyor. Yani Jesse baştan itibaren böyle bir şeyin içerisindeydi; aşk kapanının ya da romantik aşkın içerisindeydi. Ve daha sonra Celine ile yoğunlaşmış bir ilişki yaşamaya başlıyor. Trenden sonra da flanörce kentin içerisinde yürüyorlar. Fakat bu yürümeye diyaloglar eşlik ediyor; yani bir taraftan bedensel olarak hareketlerin, organların itişlerinin ve çekişlerinin olduğu, diğer taraftan diyaloglar ve bakışmalar eşliğinde tinselliğin harekete geçtiği bir durumdan söz etmekteyiz. Ve burada tabii ânu yaratmaya da gayret ediyorlar. Burası önemli. Ânu yoğunlaştırmaya gayret ediyorlar. *Before Sunrise* aslında tenceredeki durgun bir suyun yavaş yavaş kaynaması ve sonunda buharlaşmaya doğru gitmesine doğru bir hikâyeyi anlatıyor bize. Buradaki aşk, bir süreç sonucunda, ilk bakışta var olan ama bir süreç içerisinde giderek evrimleşen, en sonunda maksimum boyutta, bedensel boyutta cinselliğe doğru tırmanan, cinsellikle bedenlerin buharlaştığı, daha sonra aşkı devam ettirme arzusunun filmin sonunda ortaya çıktığı bir çerçeveye doğru gidiyor. Fakat filmin sonuna geldiğinizde biraz önce söylediğim “son bakışta aşk” meselesine gelmiş oluyoruz. Bütün bu deneyimi yaşadınız, bu karşılaşmaları yaptınız, bu diyalogları ürettiniz, bedensel olarak da maksimuma eriştiniz ki, romantik aşkın en tipik özelliklerinden birisi cinselliğin olmasıdır; cinselliği yaşadınız. –Fakat kurumsallaştığınız andan itibaren de sorunlar yaşarsınız. Zaten film üçlemidir. Üçüncü aşamaya geldiğinizde üçlemeyi izleyin, kurumsallaşmaya başladığınızda da sorunların yaşandığını göreceksiniz – Tekrar filmin son sahnesine gelirsek, burada ne vardır? Ayrılmama arzusu vardır. Ya da şöyle, tekrar bir araya

gelme arzusu vardır. İradelerini bu çerçevede bir miktar gösterme ve bunun yarattığı heyecan var. O heyecanı devam ettirme arzusu. İşte onların ayrılırken o sahnede ürettikleri “son bakıştaki aşk” aslında bir üretilen emektir. Yarattıkları deneyimin nihai evresidir. Ama bir hüznün de vardır gördüğünüz gibi... Ve nihayetinde ayrılıyorlar. Ve film aynı zamanda ucu açık bir şekilde bitiyor. Yani uçurumun kenarına kadar sizi getiriyor, önceki derslerde söylediğim gibi aporia durumu Sokrates’in söylediği gibi, ve sizi orada uçurumunda kenarında öylece bırakıyor. Ve siz ondan sonra sorular sormaya başlıyorsunuz. “Acaba bunlar tekrar bir araya gelecekler mi? Altı ay sonra tekrar bir araya gelecekler mi?” Bu soruyu sormaya başlıyorsunuz. Ve bu sorunun yanıtını da filmin ikinci bölümünde alıyorsunuz. Aslında altı ay sonra sadece Jesse’nin geldiğini, Celine’nin ise gelmediğini görüyorsunuz. Çünkü büyük annesi ölmüştür ve orada seçeneğini kimin lehine kullanmıştır? Ölen bir beden lehine kullanmıştır. Yaşamakta olan bir beden yerine ölen bir beden lehine kullanmıştır. İşte orada artık sorular sormaya başlıyorsunuz, “Acaba bu tek bir seçenek miydi?” diye...

Hatırlarsanız bunu önceki derslerde de söyledik: *Etika*’nın da meşhur sorularından birisi, “Eğer sizde güç artışına yol açan bir karşılaşma yapmışsanız, yani sevinç duygulanışına yol açan bir karşılaşma yapmışsanız onun devamını getirmek zorundasınız” gibi bir şey. “Bunun devamını getirmezseniz etik olmayan bir sahaya giriyorsunuz” diyor Spinoza.

Vesikalı Yarım’e geldiğimizde, *Vesikalı Yarım*’de şöyle bir mesele var: Halil’in bir aşk ya da sevgi ilişkisi çerçevesinde bir evlilik yaşamadığını görüyorsunuz. Halil aslında ailesinin muhtemelen önerdiği, onların aklıyla, onların duygularıyla hareket eden bir evlilik gerçekleştiriyor. Ve dolayısıyla aslında “görev etiği” merkezli bir hareket içerisinde dahi yol almıyor bana göre. Daha önceki derslerimizde belirttiğimiz “Kant etiği” görev etiği merkezli bir etikti. Yani, sorumluluk, görevine bağlılık ve bu çerçevede hareket etme. Ancak filmde Halil sadece başka akıllara, geleneklere dayanarak evlenmiştir. Bu halde “aklını kullanmaya cesaret et, bilmeye cesaret et” gibi bir formülün dışında yer alıyor Halil. Kant’ta duygular ve duyumdan ziyade aklını kullanarak karar alma, düşünme merkeziydi hatırlayalım. Evli ve iki çocuk sahibi bir insandan söz ediyorsunuz Halil’in; ama bu sorumluluk yavaş yavaş oluşacaktır Halil’de. Buna daha sonra değineceğim. Ve ilginçtir tabii burası da önemlidir, filmin ilerleyen sahnelerinde, aşağı yukarı üçte ikisi geçtikten sonra Halil’in evli ve iki çocuk sahibi olduğunu öğreniyorsunuz.

Halil arkadaşlarıyla birlikte bir mekâna, yani pavyona gidiyor. Ve burada “ilk bakıştaki aşk”ın yaşandığı sahne ile karşılaşılıyor. Romanların ve diğer klasik filmlerin yaptığı gibi. Ve Lütfi Ömer Akad, bu “ilk bakıştaki aşk”ı aynen Baudelaire’nin saflaştırması gibi yapıyor. Baudelaire’in şiirini okumuştum size, orada yüzlerin tasviri, şimşek, karanlık, bütün bunların hepsi kadını yakın plana alıyor. Diğerlerini uzaklaştırıyor. Bunun kendisi gayet sinematik gördüğünüz gibi. Peki sinema filminde ne yaparsınız? Bunun filmini çekersiniz, onu saflaştırırsınız. Arka planda müzik vardır. Halil bu müziği dinlemektedir ama karşısına bir insan geldiğinde sadece Halil’in yüzünü görürsünüz. Halil’in yüzünü gördükten sonra bütün sesi iptal edersiniz. Şok olur orada. “Şoklanma” İşte bu şoklanma bizim anahtar kavramlarımızdan birisidir. Niye şoklanma? Walter Benjamin’in kullandığı kavramlardan birisidir “şok”, “şoklanma”. Bugün Walter Benjamin üzerine biraz durdum, onun kitaplarını da tavsiye ederim: *Pasajlar, Son Bakışta Aşk...* Yani benim en sevdiğim yazarlardan birisi. Kentin içerisinde yol alırken, aynen biraz önce söylediğim Charles Baudelaire gibi, şoklanırsınız. Georg Simmel gibi izlenimlerle şoklanırsınız. Yani Spinoza’nın söylediği imajlar. Anlıktır bunlar. Saman alevi gibi yanar ve söner. İşte o şoklanmanın kendisi aynı zamanda düşünceye giden yolda da çok önemlidir, Walter Benjamin’e göre. Hatta kısmen Spinoza’da da öyledir. Çünkü sevinç artışına yol açıyor bunlar. Yani dış bir neden olsa bile, kudret artışına yol açıyorlar. Oyalanma burada bizim için önemli kavramlardan birisidir; şok dalgaları ve oyalanma... Biz genellikle oyalanmayı olumsuz olarak düşünürüz, negatif boyuttan düşünürüz. Fakat o trende Céline’in ve Jesse’nin durumu da bir miktar oyalanmaydı ve bu oyalanmanın içerisinde, hatta kentin içerisinde yürürken bile oyalanma halleri içerisindeydiler. O oyalanma hallerinin

kendisi sizde ne yapıyor, olağanüstü bir sıçrama da yaratabiliyor. O şokların kendisi, küçük küçük tınlar, küçük küçük birikimler şok dalgaları halinde üzerinize birikiyor. “Şimdi”yi, “an”lığı yaşamanıza da yol açabiliyor aynı zamanda bunun kendisi, düşünceye baskı yapıyor.

Şimdi burada, Paul Klee'nin “Angelus Novus” diye bir tablosu var, Walter Benjamin'in yaptığı analizde. Walter Benjamin'in yaptığı bu analizde Novus tablosunun gözleri büyüktür, bayağı büyük gözler... Ayaklarının biçimi farklıdır. Aynı zamanda kanatlarını da açmıştır Melek. Walter Benjamin bunu yorumlarken o şok dalgalarını şöyle analiz ediyor, diyor ki: “Buradaki melek, Tarih Meleği, aslında gözlerini geçmişe dikmiştir” diyor ve “Geçmişin o yıkımı, birikintileri onda şok dalgası, büyük bir yıkım yaratıyor. Aslında korkuyor... O yıkımın kendisi, geçmişteki yıkımın kendisi, Tarih Meleğinde bir korku yaratıyor.”

Bu arada korkunun kendisiyle birlikte aynı zamanda gelecekte de bir fırtına geliyor. Çünkü gelecek “modernite”dir. Aynı zamanda hızlıdır, “hız” ve “hareket”. Fırtına... Bu fırtınanın kendisi sizin kanatlarınızı savuruyor. Yani sizi, “gelecek” de çağırıyor. Bir taraftan gelecek çağırıyor, kanatlarınıza baskı yapıyor ve sizi zorluyor diğer taraftan “geçmiş” üzerinize baskı yapıyor ve büyük bir şok dalgası üzerinize binmiş durumda. Ve bunun kendisinin yarattığı durumu Walter Benjamin oldukça enteresan bir şekilde analiz ediyor. Şimdi benzer durum, aslında kentin içerisinde yaşayan, kentin içerisinde yolculuk yapan, değişik mekânlarda kentin içerisinde; trenlerde olabilir, pavyonlarda olabilir, barlarda olabilir... *Vesikalı Yarım*'de olduğu gibi değişik kişilerin başlarına da gelebilir. Şimdi dikkat ederseniz biz bu filmi izlediğimizde, buradaki gazinoyu ya da barı neyse izlediğimizde, gördüğümüzde, aslında geçmişin kendisinin yarattığı bir şey de var. Ne diyelim buna, uygun sözcükleri bulmaya çalışıyorum ama üzerimizde yarattığı bir etki de var, duygulanım da var. Ve bu duygulanımın da kendisi bizde bazı sorulara da yol açabiliyor. Şimdi şöyle; geçmişte “kaybedenler” vardır bir de “kazananlar” vardır. Böyle diyelim, cümleye böyle başlayalım... Walter Benjamin yaptığı analizlerde bize şunu söylüyor: “Tarih ve kültür genelde, kazananların anlattığı bir hikâyedir ve yazılarda, anıtlarda bunu rahatlıkla görebilirsiniz. Peki o zaman kaybedenlerin hikâyesini nerede görebileceksiniz? Kaybedenlerin hikâyelerini ancak siz koleksiyonlar yaparak görebilirsiniz, yani koleksiyonculukla görebilirsiniz”. Yani parçalarda... Çöplüklerde görebilirsiniz, özellikle çöplüklerde tamam mı? Çöplerde...

Şimdi *Vesikalı Yarım*'i izlediğinizde kıyıda kalmış bir alandan bahsediyorsunuz. Kıyıda kalmış alan... Neresidir bu? Pavyondur. Pavyona kimler gelir, sorusunu sormanız gerekiyor. Veya pavyonların tarihi, oraya gelenlerin tarihi, konsomatrislerin tarihi... Konsomatrislerin tarihi bizim için niye önemlidir? Konsomatrisler niye önemlidir?

Konsomatrisler Türkiye'nin psikanalistleridir de ondan... Türkiye tarihinde çok önemli psikanalizcilerdir onlar. Ama doktor anlamında psikanalizci değildirler. Konsomatrisler Deleuzecü ve Guattarici anlamda psikanalizcilerdir. Yani “kısmi nesnelere” uğraşan, “kısmi nesnelere” bağlantılar kuran psikanalizcilerdir. Kısmi nesnelere kavramını hatırlayalım: Annenin memesi süt verir. Bebeğin ağzı vardır, bebek ağzıyla süt emer. Annenin memesi ve bebeğin ağzı bir araya gelir, bunlar “kısmi nesnelere”dir. İşte o “arzu”dur. Arzu üreten budur aslında. Yani psikanalizcilerin yaptığı analizler değil burada söz konusu olan. Süt akar, bebek yutkunur, süt boğazdan içeri girer ama arada durmak zorundadır. “İtişler ve çekişler” var. Yani yutkunma var; duruyorsunuz, sonra çekiyorsunuz. İşte hayatın kendisi, bedenın kendisi de bu şekilde yürüyor, “arzu” dediğimiz şey burada başlıyor. Ama psikanalizciler ne yapıyor? Doktor: “Senin baban sana şunu yapmıştır, bu nedenle sen böylesin” ya da “Sen rüyada at gördün ama o aslında at değil, baban” der. Yani illa birisini birisine benzetme. Böyle bir şeyden bahsetmiyoruz. O yüzden ben niye konsomatrisleri Türkiye'nin ilk yani çok önemli Deleuzecü ve Guattarici anlamda... -bunun belgeselini yaparsınız Hacı Mehmet Bey- niye Deleuzecü ve Guattarici anlamda Türkiyenin ilk psikanalizcileri diyorum? Çünkü tam da “kısmi nesnelere”le uğraşıyorlar da ondan. Yani konsomatrislerin yanlarına erkekler geldiğinde -bu kadınları aşışlamak için bir laf değil - dikkat edin, “kısmi nesne”ler yani ayaklar ve eller ya da kollar

neyse birbirine temas ediyor ve aynı zamanda diyalog... Céline ve Jesse'nin yaşadığına benzer bir anlamda: diyaloglar, eller, kollar. Ama pavyondaki konsomatrislerle erkekler arasındaki ilişki bununla sınırlıyken; Céline ve Jesse'nin durumunda tüm bedene akan bir süreç söz konusu... Konsomatrisler bütün bedeni katmıyor dikkat edin; "kısmi nesne"ler düzeyinde kalıyorlar. Ve bir diyalog var.

Erkekler oraya niye gidiyorlar? Çünkü kendilerini ifade etmek istiyorlar ve arzularını tatmin etmek istiyorlar. Kendilerini sonsuzcasına ifade edebilecekleri bir başka varlığın; bir kadının onları dinlemesini arzu ediyorlar. Çünkü geleneksel evlilik yaptığınız andan itibaren ne erkek ne de kadın kendisini birbirine açabiliyor. Bu tür bir evlilikte "son bakıştaki aşk" belki mümkün olamayabiliyor. Çünkü "kısmi nesne"lerle başlayan bir şey de yok. Céline ve Jesse'de gelenekselin dışında bir ilişki sentezi var gibi görünüyor. Halil ve Sabiha'da da keza böyle.

Pavyona gittiğiniz de aslında herkes beklentilerini biliyor. Erkek beklentisini bilir, kadın da erkeğin beklentisinin ne olduğunu bilir, bunun farkındadır. Ve ona bedeninizi ve diyaloglarınızı işleterek ona yön verirsiniz. Kadın ve erkek bedenleri diyalogların akışını kapatmaz, o akışa yön verir. İşte *Before Sunrise*'in girişindeki iki gencin tanışma diyalogunda dahi akışa dikkat ediniz. Bir kapanma bulunmaz. Kentin içerisindeki flanör ve flanöz yürüyüşlerinde de öyle...

Vesikali Yarım'de konsomatrislerin en önemli görevlerinden birisi demek ki Deleuzecü ve Guattarici anlamda "kısmi nesne"lerle yürüten bir "arzu akışına" meyil vermek; biraz kanal açmak diyelim. Sabiha'nın rollerinden birisi demek ki bu. Orada Halil'in müziği saflaştırmasını, daha doğrusu Sabiha'yı zihninde saflaştırmasını bu şekilde düşünmemiz gerekiyor gibi geliyor bana: Kısmi nesnelere, bedensel parçaların yarattığı kuvvet ve Halil'in virtüel çizgilerinin harekete geçmesi.

Ve burada enteresan bir durum var ki o da şu: Nasıl Walter Benjamin aslında "kaybedenlerin" çöplüklerde, marjinalerin sahasında, koleksiyonlarda, antikalarda bulunabileceğini söylüyor; biz de işte bu gazinonun içerisinde, pavyonun içerisinde kaybedenlerin parıltılarını görebiliriz. Dolayısıyla bu pavyon bizim için bu anlamda önemli imgelerden birisi. Ve "Sabiha'nın "Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?" sorusu bu anlamda oldukça da ilginç. Bakışmalar eşliğinde şoklanmış Halil'in Sabiha'nın sigarasını çakmağıyla yakması... Aslında sadece sigara değil, Halil de yanmaktadır. Filmlerdeki ilk bakışta aşk...

Tabi illa bunu böyle benzetmek zorunda değiliz ama "Yakar mısın?" sorusu Benjamin'in tarih bağlamındaki kavrayışıyla da ilginç paralellikler taşıyor. Walter Benjamin özetlersem şuna benzer şeyler söylüyor: "Tarihte karanlıkta bırakılan, üzeri örtülen şeyleri ne yapmanız gerekiyor? Sizin parıldatmanız gerekiyor, ateşlendirmeniz lazım". Yani saman alevi gibi alevlendirmeniz gerekiyor, büyütmeniz gerekiyor. Film bu büyütmeyi kendi çerçevesinde yapıyor. "Yakar mısınız?", ondan sonra "ilk bakıştaki aşk" dediğimiz hikâye, bizim Spinozacı anlamda "imaj"lar, etkilenimler, sevinç artışı, sizin bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna geçmeniz..." ... Ama dikkat edin burada henüz bir "fikir" yoktur. Fikrin olabilmesi için onun bilgisi olmaz. Ona inanmanız gerekiyor. Karşı tarafın durumunu bilmeniz gerekiyor, ondan sonra fikri oluşturabilirsiniz. Fikir, "İdea" ... Sinema filmlerini çekerken "fikir"den "imaj"ları yaratırsınız, Spinozacı anlamda. Sinema filmini yaratırken sizin senaryonuz fikrinizdir. Sonra filmi senaryonuza göre çekersiniz, imajları yaratırsınız. Fikirlerin parçalarını oraya buraya, yani filme saçarınız.

Evet... Şimdi, demek ki Sabiha ile Halil'in ilk karşılaşması bizim için önemli. Çünkü Halil'in daha önceki dünyasında "dinginlik" var. Burası önemli. "Ataraksiya" var aslında. Halil aslında bir ruh dinginliği içerisinde, çünkü başka bir alternatif dünya var mı yok mu bunun bilgisine sahip değil, bunun fikrine sahip değil. Ama çatallanmış olan dünyasında, yani pavyonla birlikte açılan o dünyada o karşılaşmayla birlikte, içerideki konsomatris Sabiha

ile karşılaşmasıyla birlikte bir başka dünyaya açılmaya başlıyor. Tabii burada şöyle bir sorun var; yine baştaki teorik çerçeveden yola çıkarak ve sizi zorladığım o Spinozacı terimlerden hareket ederek bir soru soracağım. Şimdi Halil, Sabiha'dan besbelli ki etkileniyor. Yani Sabiha, Halil'i bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna geçiriyor. "Halil'in Sabiha'yı sevmesinin nedeni nedir?" Bu birinci soru. İki, "Sabiha ona karşılık vermiş midir, ilk başta?" Şimdi, bu şu açıdan önemlidir: Psikanalizde bize şu söylenir: "Sen birisini seviyorsan karşı taraf da seni sevmeli". Yani bir sevgi beklentisi içerisinde olma, karşılıklı birbirini sevmek... Hep bu beklenti üzerine kuruludur aşk. Sen birisini seversin o halde şimdi karşı taraf da şimdi seni sevecek. Fakat mesele şu; Spinozacı terimlerle konuştuğumuzda böyle bir beklenti içerisinde olamıyorsunuz. Kendi kendinize sorular sormanız gerekiyor. Şimdi filmi izlediğinizde şunu görüyorsunuz, her ne kadar filmde İzzet Günay yani Halil karakteri aslında tip olarak bize "iyi" görünse de filme girdiğimizde Sabiha onu fazla yakışıklı bulmuyor; "Fena değil" diyor filmin bir yerinde. Besbelli ki Sabiha, Halil'i ilk gördüğünde "ilk bakıştaki aşk" gibi bir durumla karşı karşıya değil.

Peki Sabiha'nın dönüşümü nasıl oluyor? Sabiha'nın dönüşümü aslında Halil'in "naifliğiyle" oluyor. Burası önemli. Naiflik... Yani kentin içerisinde, o kayıtsız olan ilişkiler içerisinde ve herkesin birbirini gördüğü herkesin beklentilerinin ne olduğunu az çok bildiği ilişkiler içerisinde Halil bir "istisna" olarak ortaya çıkıyor. Daha önceki derslerde söyledim, "canavar" oluyor. Hangi canavar? "Masum canavar". Ve bir "istisna". Yani doğal olanı yitirmemiş bir varlık. İstanbul beyefendiliği özelliklerini de taşıyor. Dikkat ederseniz son derece saygılı. Selam vermelerden tutunuz -hatta bir ara Sabiha taklidini de yapıyor- diğer naif ve ölçülü davranışlarına kadar... Ama aslında o naifliğin kendisi Sabiha'nın kaybettiği bir şey aynı zamanda. Çünkü Sabiha da tahmin edeceğimiz üzere o naiflikten gelen ve daha sonra pavyonun içerisinde maske takarak o naifliği giderek kaybeden insanlardan birisi. Erkeklerin beklentileri "erotizm" ve "cinsellik". Aynı zamanda erkeklerin beklentileri o andaki arzularına bir yanıt arama kaygısı. Eşlerinden bulamadıkları şeyi orada telafi etme arayışı. Ve psikanaliz ihtiyacı işte... Terapi ihtiyacı, meditasyon ihtiyacı... Meditasyonlara ihtiyacı var. Uzakdoğu felsefesinde olduğu gibi, Tao felsefesinde olduğu gibi burada meditasyon kurumları da yok. Meditasyon yok. Psikanaliz de yerleşik değil. O halde meditasyon için Türkiye tarihine baktığımızda nerelere gitmemiz gerekiyor? Kadınlar hamamlara gidiyorlar. Hamamlarda birbirinize meditasyon uygulayacaksınız; sohbetlerle, dedikodularla, ritüellerle... Ve orada enerjiyi boşaltacaksınız ve yeniden enerjiyi şarj edeceksiniz. "Karnavalesk dünya". Erkekler de kahvelere gidip Karagöz'le bu meditasyonu üretecek. Orada Karagöz'de cinsel temsillerle... Osmanlı kahvelerinde Karagöz'ün cinsel uzuvları bile gözükmekteydi. Ve orada kahkahalar atacaksınız... Karnavalesk bir dünya; şenlikli bir dünya, şölen, sempozyum... Antik Yunan'daki "sempozyum" sözcüğü aslında "şölen"dir. Platon ve bunu takip eden filozoflar şölenlerde şaraplar içerek, diyaloglar eşliğinde şölen yaşıyorlar. Yani bunun kendisi meditasyondur aslında. Mevcut dünyanın mevcut koşullarına karşı bir tahammüldür. Ölüme karşı bir direniştir. Türkiye tarihine geldiğinizde bir başka gerçeklikle, yani moderniteyle birlikte kadınların pavyonlara girdiğini ve bu pavyonlarda erkeklerin psikanalizcisi olarak işlev gördüğünü de görüyorsunuz. Ama Halil'in hikâyesi böyle başlamıyor, yani bir konsomatrisle konuşma ihtiyacı filmi seyrettiğimizde sanki başlangıçta yok. Halil arkadaşlarıyla sosyalleşmek, rakı içmek, fasıl dinlemek vs. gibi saiklerle pavyona gidiyor görünüyor.

Burada o zaman sorulacak soru şu: "Sabiha Halil'i niye seviyor? Niye sevmeye başlıyor? Oradan Halil, Sabiha'yı niye seviyor?" meselesine geliyorsunuz. Sabiha Halil hakkında "Fena değil" dediğine göre demek ki Halil'in fiziksel görünümüne göre hareket etmiyor, bunu anlamamız gerekiyor. Ve ilerledikçe filmde yanıtın Halil'in naifliğinde yattığını buluyorsunuz. Burada sorulacak sorulardan birisi acaba Halil Sabiha'nın kendisini niye sevdiğinin farkında mı? Yani Halil ona bir neden sunduğunun farkında mı? Bu soruyu Sabiha bağlamında da sormamız gerekiyor: "Neden ben Halil'i seviyorum?" sorusunu Sabiha sormuş mudur?" meselesi. Spinozacı terimlerle söylediğimizde, eğer kişi kendisinin sevilme nedenini kendisi tarafından sunulduğunu bulursa, bunun nedenini kendinde bulursa, aslında karşı tarafı değil

“kendisini” sevecektir; kendisini sevmeye devam edecek ya da kendisine yönelik sevgisi katlanacaktır. Neden? Çünkü karşı taraf, örneğin; bir benim yakışıklı olmam yüzünden beni seviyor. Ben kendimin yakışıklı olduğuna inanıyordum, karşı taraf da inandığına göre sanki giderek nesnel bir olgu olmaya başladı bu inanç. O halde kendimi daha çok sevmeliyim. Bunun anlamı Halil’in “zorunlu” olarak karşısındaki insanı, Sabiha’yı sevmek zorunda olmadığıdır. Fakat nedeni kendisinde bulamaz ise ve buna inanırsa “zorunlu” olarak Sabiha’yı sevecektir. Nedeni kendisinde bulamadığı bu inanç, onu Sabiha’ya bağlayacaktır.

Burada benim varsayımım, Halil ve Sabiha Spinozacı terimlerle söylersek sevgilerine dair “kendilerinde bir neden” bulamıyorlar diye düşünmekteyim. Filmde bir sevgi yavaş yavaş inşa edilmekte diye düşünüyorum. Halil’deki o “ilk bakıştaki” güç yoğunlaşmasının Halil’in daha önce böyle bir deneyim yaşamamasının yarattığı etkiyle açıklamamız gerekiyor. Aynı zamanda şu da var, Sabiha oldukça güzel bir kadın. Filmde de bunu görüyorsunuz. Sabiha’nın bedenindeki o güzelliğin kendisinin, Halil’in üzerinde yarattığı güç artışının da Halil’in “ilk bakıştaki aşk”ında etkili olduğunu düşünebilirsiniz. Romantik bir aşktan söz ediyorsunuz, evet. Ama şimdi bahsedeceğim üzere bu aşk daha sonra bir başka evreye doğru eviriliyor...

Şimdi benden ilk defa ders alan arkadaşlar için ve daha önceki derslerden belki hatırlamayan arkadaşlar için birkaç aşk çeşidinin olduğunu söylemişim, hatırlarsanız... Bunlardan birisi “romantik aşk”. Yani sevgililerin uğrunda ölebilecekleri, her türlü şeyi göze alabilecekleri aşk; ki Halil ile Sabiha’nın arasındaki imkânsız aşk gibi bir aşktır. Diğeri “etik aşk”tır. “Etik aşk” dediğimizde Kant etiğinden bahsediyoruz; “ödev etiği”. Yani siz duygularınıza, duygulanımlarınıza bakmıyorsunuz, hissiyatınıza bakmıyorsunuz. Tam tersine “ne yapmalıyım” sorusuna bakıyorsunuz: “Ne yapmalıyım?”. Yani *Selvi Boylum Alyazmalım* filminde olduğu gibi, bu filmin son sahnesinde olduğu gibi: “Ne yapmalıyım?” ... Yani “emek” var burada, o halde ben emek yoğun olan tarafa geçmeliyim diyorsunuz. Cemşit’i seçmeliyim hikâyesi. Bu “etik aşk”tır. Görev yönelimli aşktır. Bir başka aşk çeşidi “erotik aşk”tır. Bunu Céline ve Jesse’de de görebiliyorsunuz. Diğer adı “platonik aşk”tır. Yani hiçbir zaman bütünleşmeme hâli. Bedensel olarak birbirinizi tatmin ediyorsunuz ama bir noktadan sonra bu tatminin saflığını yaratmak zorundasınız, yoksa bütünleşemiyorsunuz: “Seni kendimde hissedemiyorum, ben kendimde seni hissedemiyorum...” (İlla bütünleşmeniz gerekiyor güya. Bir de böyle bir mesele var ama onu şimdi tartışmıyorum.) Ve bütünleşmek için tatmini “iyilik”, “hakikat” ve “güzellik”e doğru transfer ediyorsunuz. Haneke’nin *Amour* filminde olduğu gibi. (*Sinema Felsefesine Giriş* kitabımda bunu analiz etmişim.) Eşini öldürdükten sonra onun saflığını yaratma... Daha önceki derslerden hatırlarsanız bu filmde güvercin vardı, şiirler vardı, çelenk döküyordu eşi ölen eşinin yatağında. Bedenin ortadan kaldırılmasıyla onun “poetika”sını yaratıyorsunuz, poetik halini yaratıyorsunuz; ki “erotik aşk” dediğimiz aşk da böyle bir aşk. Ve *Vesikalı Yarım*’e geldiğimizde ne görüyorsunuz? İlginç bir şeyle karşılaşıyorsunuz: Aslında Halil geleneksel evlilik ilişkileri içerisinde daha önce bir aşk yaşamamıştı ama görev yönelimli bir ilişki içerisindeydi. Görev yönelimli bir ilişki... Ve daha sonra Halil, Sabiha ile karşılaşıyor ve Sabiha ile karşılaştıktan sonra “romantik aşk”ın içerisine giriyor; “romantik aşk”ın içerisinde artık yavaş yavaş nefrete doğru bir gidişat var. Nefrete doğru gidişat bizim için önemli. Niye? Çünkü Halil şu sorunun yanıtını bulamıyor, Spinozacı terimlerle konuşuyorum, bugün dersi biraz felsefeye yoğunlaştırdım farkındayım; nefret... Yani “Sabiha benden nefret ediyor.” Ama biz bu nefretin nedenini bilebiliyoruz. Aslında Sabiha nefret etmiyor, biliyorsunuz. İzleyiciler olarak biz bunu biliyoruz ama Halil bilmiyor. Yani biz bir başka tarafız. Halil şunu anlamaya çalışıyor: “Sabiha benden niye nefret ediyor?” Çünkü “Nefretin nedeni ben isem...” Halil için işler karışacak. Halil nedeni kendinde bulmaya çalışıyor. Ama kendinde bulamıyor nedeni. Bakın arkadaşlar burası çok önemli. Halil kendinde nefretin nedenini bulamıyor. Kendinde nefretin nedenini bulamaz ise, Spinozacı terimlerle söyler isek, karşı taraftan “zorunlu” olarak nefret edecektir. Az önce söylediğim sevmeye dair durumla aynı konumdasınız: “Sevdiğimin nedenini kendimde bulamazsam zorunlu olarak seveceğim onu, çünkü o beni nedensiz seviyor diyorum, buna

inanıyorum... Ama nefret ediyor benden. Nefretin nedenini kendimde arıyorum: “Acaba ben ne yaptım?” Ve daha sonra Halil bu nedeni bulamıyor. Bulamayınca ne yapıyor? Bıçaklıyor... Sabiha’yı bıçaklıyor... Sabiha ona “Evli misin” sorusunu yöneltmeye cesaret edemiyor. Halil de bu soru gelmedikçe onun yanıtını vermiyor. Çünkü Halil’de bir korku var: “Romantik aşk”ını kaybetme korkusu... Bunu rahatlıkla anlayabiliyorsunuz. Halil eğer nefretin nedenini kendisinde bulsaydı, Spinozist terimlerle söylessek, bu sefer kendinden nefret etmeye başlayacaktı.

Halil hapisten çıktıktan sonra yapıyor, bıçaklama eylemini. Tabi bir ayrılık safhası var... Bakın burada şuna dikkat edin, bu film son derece iyi bir film. Şu açıdan ilginç bir film: Bıçaklamadan sonra Halil, dikkat ederseniz, kendi içine gömülüyor, yani ruh dinginliğine gömülüyor, ataraksiyaya gömülüyor. Yani kendi kozasına çekiliyor. Halil orada bir meditasyona giriyor. Nereden anlıyorsunuz? Kurgudan anlıyorsunuz. Sinema size bunu kurgusuyla gösteriyor. Geceyi gösteriyor, gündüzü gösteriyor; Halil’in düşünceli halini gösteriyor. Halil aslında orada bir karar alıyor: Orada ikiye bölünüyor. Aynen *Selvi Boylum Al Yazmalım*’da olduğu gibi ikiye bölünüyor. “Romantik aşk”ını mı seçecektir Halil her şeye rağmen, yoksa ilk evlendiği kişiyi mi seçecektir? Şimdi arkadaşlar burada son derece enteresan bir şey var. Halil’in daha önce âşık olmadığı bir insan bu durumda bir seçenek olarak “görünür” hale geliyor. Bir daha söylüyorum, bu nokta önemli, bakın; filmin çok derin bir katmanıdır o... Demek istediğim şu: Halil daha önce geleneksel olarak yaptığı evlilik ilişkisi içerisinde bir aşk yaşamamıştı, sevgi de muhtemelen yoktu. Bir “görev” vardı belki, bir sorumluluk vardı; “sorumluluk etiği” diyelim. Yapılması gereken şeyleri evli ve iki çocuk olması nedeniyle icra etmekteydi. Fakat Halil, Sabiha ile yaşadığı ilişkiden ve Sabiha’dan ayrılma aşamasına geldiğinde yaptığı tefekkür aşamasından sonra karısı ve çocukları görünür hale geliyor. İşte o görünür hale gelmenin durumu filmin yarattığı bir “ifşa”dır. Ve aynı zamanda “romantik aşk”ın yarattığı bir sonuçtur. Halil’in kararıyla birlikte artık “etik aşk”a geçiliyor. Daha önce Halil’in yaptığı evlilikte “etik aşk”tan söz edemiyordunuz ama şimdi “romantik aşk”la birlikte yaşadığı çatallanmayla Halil “etik aşk”a geçiyor, yani görev etiğine... “Ben eğilimlerimin, duygularımın kölesi olmamalıyım, ben tutkularımın kölesi olmamalıyım, ben bunları Freudcu terimle “bastırmalıyım”; Deleuze’ün ve Guattari’nin pek sevmeyeceği bir kavram ile “bastırma”. Bu, *Selvi Boylum Alyazmalım* filminde romantik aşkımı “dondurmalıyım”dı, unutmayın. Céline ve Jesse’nin ilişkisinde ilişkiyi “dondurma” yoktu, “erteleme” vardı. Çünkü iki gencin kariyerleri daha ön plana geçmişti, kariyerleri uğruna erteleme var.

Halil’e geldiğimizde evliliğini “dondurma” var. Bu olaydan sonra Sabiha’da da “açılma” var, her şeyi göze alma var. Bakın, daha önce Sabiha bastırıyordu, Sabiha duygularını itmeye çalışıyordu fakat bir noktaya geldikten sonra Sabiha açılıyor, Halil bastırıyor ve sonra görev etiği; Kantçı anlamda “etik aşk” ile eve dönüyor. Burası önemli...

Şimdi filmin klasik bir film olmasının nedenlerinden birisi şu: “Yargılayıcı” cümleler yoktur. Halil’in babasında ve Halil’in karısında “yargılayıcı” cümleler yoktur. Halil’in annesinde de yoktur... Ne Hollywood filmlerinde ne Yeşilçam sinemasında bunun bir başka örneğini zor bulursunuz. Halil’in babası günlük yaşantısını yaşayan bir insandır, annesi de öyle, günlük rutinlerindedir ama dikkat edin Sabiha, manava geldiğinde Halil’in babası “O nasıl?” diye sorar sadece. İki kelimelik soru. Halil’in babasında herhangi bir “yargılayıcı” cümle yoktur. Nietzsche olsaydı çok severdi bu adamı. Yaşamı yargılamıyor, “Halil nasıl?” diye soruyor.

Halil eve döndükten sonra çocuğun başını okşuyor, karısı geliyor, terliklerini koyuyor, yatağı seriyor ve ondan sonra ne soruyor: “Aç mısın?” Tek kelime... Yargılayıcı, sorgulayıcı, hesap sorucu bir ifade yoktur. Bu acayip bir felsefedir arkadaşlar... Ve sinemanın yarattığı bir felsefedir bu. Halil sadece ve sadece durgun bir şekilde duruyor. Halen düşünmeye devam ediyor. Daha sonra, ertesi gün annesi babası geldiğinde Halil’e şöyle hitap ediyorlar: “İyi görünüyorsun” ... İki kelime... Halil annesinin elini öpüyor. Bakın kelimeler yok. Cümleler

yok. Boş boş laflar yok. Mekanik ifadeler yok. Sadece el öpme... Ondan sonra annesi ne diyor babasına: "Bostana gidecek misin?". Halil de "Hayır" diyor "Ben gideceğim". Bitti... Burası son derece önemlidir arkadaşlar. Dolayısıyla filmin yaptığı felsefe aslında buralarda başlıyor aynı zamanda. Ve sonra ne oluyor, dikkat edin, en son sahneye geldiğinizde Sabiha "son bakıştaki aşk"ını gösteriyor bize, gözyaşları içerisinde... Bakın "son bakıştaki aşk" bir sonuç; gerçekten hüznün ve gözyaşı, aynı zamanda da dıştan bindirilen bir müzik ve bunun üzerimizde yarattığı duygulanım... Yani "başımıza gelen olay" nihayetinde... "Romantik aşk" da var, "etik aşk" da var filmin içerisinde. Sonuçta ilişkiler içinde evrilen bir durumdan söz ediyorsunuz.

*Karamazov Kardeşler'*e geldiğimizde karakterlerin dağılımları ilginçtir. Dünyaya bakışları farklı olan insanlar görürsünüz. Romana geldiğinizde hazlarını yaşayan, bizim daha önceki derslerimizde işlediğimiz, sürekli hazlarını tatmin etme peşinde olan bir baba; vaktini bu şekilde geçiren bir baba, dünyevi zevklerinin peşinde olan bir baba figürü ile karşılaşılıyorsunuz. Şehvet düşkünüdür. Ama bu karakter Dostoyevski'nin de yanlarından birisidir. Filmde de babanın bu özelliklerini görüyorsunuz. Bir türlü tatmin olamayan baba. Zengin olma arzusu baba dâhil bazı karakterlere yayılmıştır. Pek çok filmde hep zengin olma hayali, para meselesi vardır aslında. "Para saadet getirir mi getirmez mi?" sorunu *Karamazov Kardeşler'*in de en önemli örgülerinden birisidir. Dostoyevski'nin de yıllarca açlığını çektiği, bulmakta zorlandığı para... Dostoyevski yaşamını sürdürmek için makine gibi çalışmak zorunda, sürekli para kazanmak için mücadele etmek zorunda, zamanının büyük çoğunluğunu buna harcıyor. Dolayısıyla para, Dostoyevski'nin ana sorunsallarından birisi. Ve dikkat ederseniz romana da bu yansımış durumda: Para, para para... Rubleler, rubleler, rubleler... Ve ilk evliliğini niye yapıyor filmdeki baba? Çünkü kadın zengin. Karşısındaki insan zengin ve onu kaçırıyor. O kadından Dimitri dünyaya geliyor. Sonra ikinci evlilik. Birinci kişi ölüyor, ikinci evlilik. Bu evlilik sonrası doğan bir başka çocuk: İvan... Ve İvan'ın hayatı başka bir yöne evriliyor, entelektüel hayata evriliyor. Ama Dimitri'nin hayatı askeri hatta ilerliyor. Ve evlilik dışı bir ilişkinin sonucu olan karakter... Babanın kendisini de öldüren çocuk dünyaya geliyor. Smerdtakov aynı zamanda sara hastası, aynen Dostoyevski'de olduğu gibi. Diğer karakterlere de baktığınızda dağılmış, parçalanmış, havai fişekler gibi oraya buraya parçalanmış bir hayat tahayyülünün saçıldığını görüyorsunuz. Ama bunların içinde hep bir deneyim var. Fakat "Filmin en istisna karakteri kimdir?" diye sorarsanız; bir küçük çocuktur, Ilyuşa'dır. Dikkat edin, sadece ve sadece onur meselesini kafaya takmış bir karakterdir ki Dostoyevski'nin de böyle takıntıları vardır. Ve bu nedenle mutlu olamıyor çocuk. Yani ölüm döşeginde dâhi mutlu olamıyor. Ama siz de bana şöyle itiraz edebilirsiniz, Epikür'ün şemasında "onur" neredeydi? Üçüncü sıradaydı, en istenmeyen yerdeydi. Mutluluk için elzem olan birincil hazların diyarıydı: Yaşamınızı sürdürmek için gerekli olan şeyler, konforlu olmayan basit ihtiyaçlar. İkinci sırada bunun lüks biraz daha konforlu haliyle karşılaşılıyoruz. Epikürüs için ikincisi zorunlu değildir, ama makul ölçüde kabul edilebilir de. Üçüncü sırada; şan, şeref, gösteriş, onur gibi şeyler vardı. Fakat Epikürüs'ün burada bahsettiği şey "gösterişçi" olan şeydir. Yani kendinizi başkalarına gösterme arzusuyla gerçekleştireceğiniz arzu tatminleri. "Ben onur duygusuna sahibim. Asaletli bir insanım" ... Bahsettiği şey budur. Fakat çocuğun burada bahsettiği onur başka bir şeydir. Nedir o? "Seni o düelloya davet etti, sana hakaret etti ve sen bunu sineye çekmek zorunda kaldın. Dolayısıyla o, senin onurunu zedeledi. Bu nedenle onu affetme. O senden özür dilemek zorunda". Son derece varoluşçu bir şeydir bu aynı zamanda. Ve hayatını bu varoluşsal hakikate adama... Bakın, aynen Kierkegaardcı formüldür bu: "Hakikat belleyeceğim bir şey bulayım ve ona hayatım boyunca sadık kalayım. Mutlu olmak bu demektir". İşte bu çocuk, küçük yaşta Ilyuşa, hakikat olarak o onur ve affedilme anına bel bağlamış; hakikati özür dilemeye bağlamış durumda. Ve başka hiçbir şey görmüyor. Para da görmüyor, babası da onun dolayımından geçerek parayı reddediyor. Oysa babasının son derece ihtiyacı var paraya, çünkü Ilyuşa'nın iyileşmesi paraya bağlı. Ve dikkat ederseniz bu mesele Türk sinemasında kimin nereden etkilendiğini de gösteriyor. *Kış Uykusu* filmi hatırlayın; filmde çocuğa tokat atan baba filmin ilerleyen karelerinde parayı ocağa atmıştır. Türk sinemasındaki yönetmenlerin beslendiği birkaç kaynaktan birisi Dostoyevski'dir, aynen

Zeki Demirkubuz'da olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan da ondan etkileniyor. Yani oradaki sahnelerin hepsi aslında biraz o imajlardır. Yani imajların imajı diyelim... Dostoyevski tarzı imajların Türk sinemasına aktarılmış biçimleri. Dolayısıyla Dostoyevski ve Nietzsche'yi okumadan bu meseleleri anlamak mümkün değil.

Şimdi, ben sizin sorularınızla ve yorumlarınızla ilerleyeceğim izninizle...

DİNLEYİCİ: *Karamazov Kardeşler* kitabında tanrı, din... birçok konu var. Bir başkasına göre yaşam var. Dostoyevski'de şu var: Özde bütünlüklü bir yapı değil, birliğinden kopuk bir yapı. Dolayısıyla her şeyi söyleyebilir Dostoyevski. Söylemeyeceği hiçbir şey yok.

SERDAR ÖZTÜRK: Tabi, tabi... Dostoyevski deli zaten. Bunu olumlu anlamda söylüyorum. Daha önceki derslerde organsız bedeni anlatmak için tencerede su örneğini vermiştim. Durgun suyu kaynattığınızda en nihayetinde kaynama noktasında farklı yoğunluk bölgeleri oluşur. Bu yoğunluklar Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi aslında özneleşmeye gönderme yapar. Yani özne baştan yoktur, hepimiz içine fırlatıldığımız etkiler ve tepkilerin olduğu alemde sonuçlarız; tortularız. O halde farklı yoğunluk bölgeleri var bir insanda. Aynı zamanda "Bir" evrensel saçılım içinde farklı bedenlerde farklı yoğunluklarla ortaya çıkıyor. Münzeviliğe kendisine adayanlar, sara hastası olanlar, şehvet düşkününü bir Dimitri iken başına gelen olaylarla ideal bir Dimitri... Ama Dimitri sefahat hayatında dahi ilkeleri olan tohum olarak ideallığı içinde taşıyan bir kişi. Yalnız bu arada şunu söylememiz gerekiyor: Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde öyle kolayca yargılama yoktur. Aynen bizim *Vesikalı Yarım* filminde olduğu gibi... Şimdi bakın, babasını yargılamayan karakter hangisi biliyor musunuz? Babasının Alyoşa diye hitap ettiği Aleksî'dir. Yani o din adamı olan karakterdir. O yüzden Alyoşa'yı içlerinde seviyor, romanda özellikle. Romanı okuduğumuzda Alyoşa aslında çok dindar bir insan değil. Alyoşa insanlığa çok fazla inanıyor. Alyoşa kendisini manastıra kapatarak aslında kendini bulacağına inanıyor, kendini tanıyacağına inanıyor.

DİNLEYİCİ: Mistik bir insan...

SERDAR ÖZTÜRK: Tabi mistik bir insan... Yani ruh dinginliği arıyor, buna dikkat edin. Epikürüs'ün bahçesi gibi ya da Platon'un Akademisi gibi veya Aristo'nun Lisesi gibi bir mekânda kendini dinleyeceğini düşünüyor. O yüzden manastıra giriyor ve hayatını oraya adıyor. Ve insanlığa adıyor, insanlara yardım etmeye adıyor. Dostoyevski'nin aslında bir yanını da özellikle bu inanç oluşturuyor. Tam idam edilecekken son anda kurtulduğunu unutmamalıyız Dostoyevski'nin. Bu durumun yarattığı korku ve ıstırap biraz dine yönelmesine yol açıyor.

DİNLEYİCİ: On yıl İncil okuyor sadece...

SERDAR ÖZTÜRK: Evet, öyle... Tabi o yorumluyor onu, onu kendisine katıyor. Orada yarattığı karakterlerden birisi Alyoşa işte o şekilde. Ve dolayısıyla babasının dünyasına baktığımız zaman babasını da kökten yok etmiş değil. Onun gelgitlerini de roman ve film bize veriyor. Burada tabi, en meşhur sorgulamalardan bir tanesi: "Tanrı yoksa her şey mubahtır... O halde Tanrı olmak zorunda". Çünkü etiği işletebilmeniz için böyle bir saha gerekmektedir tarzında bir şey. Bu tartışmalı. Niye tartışmalı? Çünkü Dostoyevski de bunu tartışıyor, kendisi buna yüzde yüz inandığı için söylemiyor, sadece tartışıyor, diyaloji vardır orda. Burada tabi şöyle bir mesele var: "Acaba etiği sadece buradan mı işletiyorsunuz? Eğer etiği oradan işletiyorsanız o zaman tarih boyunca diğer topluluklara ne oldu? Ya da diğer toplumlarda ne oldu? Yani Antik Yunan'ın tanrısallıklarına ne oldu? Ya da Şamanik şeylere ne oldu?". Yani buradan girerseniz burada farklı bir boyuta ulaşırsınız. Ama Dostoyevski bu soruları soruyor çünkü sizin de söylediğiniz gibi on yıl İncil okuyor ve kendince bu soruları da roman içerisinde soruyor. Film de kısmen gösteriyor. Ama İvan'a bakın, İvan da Tanrıtanımazdır. Filmin ya da romanın belli bir noktasından sonra delirme aşamasına geliyor ama burada şu ifadesine dikkat edin, delirme aşamasında söylediği: "Daymon, şeytan varsa Tanrı da var" ... Şimdi "Şeytan varsa Tanrı var" lafı ne anlama gelir? Sonuçta bir şey varsa, biraz önce Spinozist terimlerle de

konuştuk, sevinç varsa keder vardır. Yani illa karşıtlık koyacaksınız. Bu illa bunun yüzde yüz olduğu anlamından ziyade her şey kendisinin karşıtlığıyla birlikte var anlamında bir inançla da ilintili. Dolayısıyla bu tür tartışmalar Dostoyevski'kinin dünyasında oldukça var, önemli...

DİNLEYİCİ: Ve insan, şeytanla Tanrının çarpışmasının yaşandığı yerdir. O yer de insanın kalbidir...

SERDAR ÖZTÜRK: Evet... Orada şöyle bir mesele var: "Kalbidir..." diyor muydu bilmiyorum ama Spinozist terimlerle söylersek arzu yatırımları bütün bedene yayılıyor. Yani kalp ayrıcalıklı bir bölge değil. Yani en azından benim inandığım felsefede bütün beden kendisi ayrıcalıklı bölgelerden oluşuyor. Dolayısıyla kalp, mide, hatta aşağı bölgeler yaratıcı bölgelerdir biliyorsunuz. Boşaltım organları, bütün bunların hepsi yaratıcı bölgeler... Tiksinilen şeyler işin ilginç yanı tohumlardır; tohum atan şeylerdir. Ve bu yaratıcı bölgeleri, yaratıcı anları, yaratıcı uzuvları görmeden gelişimi anlamak mümkün değil gibi geliyor bana. Bu tür ayrımları daha çok Platon yapar, daha önceki derslerde söyledik; mide iştah bölgesi diyor, kalp yürek bölgesi, cesaret bölgesi. Beyne geliyorsunuz; burası akıldır, kaptandır diyor. Aslında Platon'da ayrıcalıklı bölge bu, beyin...

Tabi burada aramızda tıp doktoru Serdar Bey var. Serdar Bey bu alanın uzmanı, benim de amatör okumalarım var diyelim. Sonuçta sınırlarla birbirine bağlı olan bir yapıdan söz etmekteyiz. Yani merkezi sınırlar, çevresel sınırlar, aynı zamanda hormonal akışlar var; elektriksel akışlar, kimyasal akışlara dönüştürülüyor öyle mi bilmiyorum yanılıyor muyum ama sonuçta vücudumuzdaki bu akışların hepsi aslında ayrıcalıklı bir bölgeyi de bir miktar uzaklaştırıyor. Ayrıcalıklı bölge denilen bölgeden söz etmek yerine bütün beden kendisinin önemli olduğunu düşünmek gerekiyor. Bu beden meselesi önemlidir çünkü Stoa felsefesinde hatta Deleuzecü felsefede, Spinoza'da her şey bir bedendir aslında ve bireydir, burası önemli. Fakat tabi Stoa felsefesinde beden olmayan şeyler de var. Birkaç tanedir bu. Zaman mesela beden değildir çünkü her şey zamanın içindedir. Zamanın kendisi bütün bedenlerin de içinde olduğu bir yapı; akar ve her şey de onun içinde akar... Bir de aynı zamanda Stoa felsefesinde yeryüzü beden değildir. Yeryüzü doludur ve onun üzerinde her şey biter, ürer. "Bunu beden olarak söyleyemezsiniz" der Stoa felsefesi. Bir de ne diyordu, hatırlamaya çalışayım; ifade, ifadeler... O da şöyle bir şey, örnek vereceğim ne demek istediğimi: İfade edilen... Yani mesela et var, bıçak var; bıçak bir beden, et bir beden. Bıçakla eti kesmeye başlıyorsunuz işte orada bir "kesme", "kesilme" eylemi var. Kesilmeyi ifade ediyorsunuz. İlişkisellikte üretilen bir şey. Kesme veya kesilme beden değildir; bir süreçtir, sadece ifade edilendir. "Bu da beden değildir" der Stoa felsefesi...

Alain Badiou ne diyordu? Aslında "Dünyada bedenler, diller ve hakikatler vardır" Bedenler derken; cisimler de yani bir bardağın kendisi de bir beden, bunların hepsi beden... Peki dil nedir? Dil derken de hayvanların da dilleri var insanların da... Dikkat ederseniz Alain Badiou dili bir beden olarak görmüyor, Stoacılar da ifade edileni beden olarak görmüyorlar. İfade edilen bir nesne değil. Kesilme bir nesne değil, o yüzden beden değil diyorlar. Ve bir de hakikatler var... Hatırlıyor musunuz, yeni gelen arkadaşlar için belki söyleyebilirim, hakikati biz icat ederiz. Hakikat bizim yarattığımız şeydir. Céline ve Jesse karşılaştıktan sonra bir duygulanıma girdiler ve bu karşılaşmanın yarattığı duygulanıma bağlı kaldıklarında o sadakat bağı bizi hakikate götürüyordu. Céline ve Jesse'nin yarattığı hakikat, beden değildir. Onlar hakikati icat etmişlerdir. Ya da *Vesikalı Yarım*'de Halil ile Sabiha'nın yarattığı ilişki "olay" dır. Olaya sadık kalmanın kendisi de hakikattir. Hakikatin kendisi orda beden değildir. *Karamazov Kardeşler*'e geldiğinizde Alyaşa'nın kendisi manastırda mistik yaşama bağlanıyor ama zorlama olmadan, kendi seçimiyle ve ataraksiye halinde bir duygulanımla... İşte bu olaya sadakatle bağlı kaldığında orada kendi hakikatini yaratıyor. İvan'ın o entelektüel hayata bağlılığın kendisi de bir hakikattir. Dimitri'nin dönüşümündeki durum, ne olursa olsun yalan söylememe yani yaşadığı durumu olduğu gibi aktarma, ona sadık kalma, Dimitri'nin de artık kendi kendisinin yarattığı bir hakikate girdiğini gösteriyor. Filmler bu tür durumları bizlere ifşa ediyor. Bunların hepsi gördüğünüz gibi filozofların tartışmaları olan konular...

DİNLEYİCİ: İzninizle ben bir şey söylemek isterim hocam. Yalnız bunu bir doktora öğrencisi ya da öğretim görevlisi kimliğimle değil, yaklaşık yirmi yıldır belgesel film üretmeye çalışan diğer kimliğimle söylemek istiyorum. Herkesin, her şeyi çok derli toplu ve muhteşem yazdığını, yaptığını iddia ettiği bir dünyada siz bu dersleri verirken sık sık “Çok dağıldım galiba” diye bir kaygı dile getiriyorsunuz. Bence dağılın. Çünkü siz o kadar güzel dağılıyorsunuz ki... Ben bu derslerden bir tanesini deşifre ettim, belgeselcilikten gelen bir alışkanlıkla metne dönüştürdüm. Yani dinlediğim şeyi metne dönüştürüp metinden de okudum. Hatta iddia edebilirim ki belki bugünkü ders –yaklaşık on dersinize katıldım- en iyi dağıldığınız dersti. Hep dağılmanız dileğiyle... Size öncelikle bunu söylemek istedim. İkincisi; *Vesikalı Yarım* filmindeki pavyon hayatı, oradaki erkeklerin durumu, kadınların durumuna ilişkin yorumlarınız... Yaklaşık bir yıl pavyonda elektro bağlama çaldım geçtiğimiz yıllarda, o hayatı yakından bilirim, o hayata bir film vesilesiyle böyle bir bakış atmanız hayranlık vericiydi. Bunun için ayrıca teşekkür ederim, özellikle not aldım o kısmı. Özellikle filmin finaline dair “yargılamama” meselesine dair olan çıkarımlarınız ve orada tabi erkeklerin hangi beklentilerle oraya gidişi, kadınların oradaki duruşu... Aslında her iki tarafın birbirini tanınması, bilmesi, beklentileri ve buna dair yaptığınız yorumları büyük bir hayranlıkla dinlediğimi ifade etmek isterim. Ve gecenin bu vaktinde uzunca bir süre gülmek durumunda kaldım, ekranı kapattım. “Rüyamda at gördüm, at senin babandır” Bunu da unutmuyacağım... Çok teşekkür ederim hocam. Sağ olun, düşüncelerinize, emeklerinize sağlık. İyi ki varsınız, diyorum.

SERDAR ÖZTÜRK: Teşekkür ederim. Ben de anlaşılılmaktan korkuyordum ama iyi olmuş. Burada söyleyeceğim daha çok şey çıkar da siz de bazı şeyleri böyle hatırlatabilirseniz onu sizden rica edeceğim bundan sonra. Çünkü yoğun bir şekilde bazı şeyler üzerimize geldiğinde bazı şeyler gidebiliyor. Dolayısıyla kıvılcım... Walter Benjamin’in dediği şey var ya kaybedilen şeyi ateşlemek gerekiyor, fitilini ateşlemek gerekiyor. Ben bu analizi son derece önemsiyorum. Bu arada, ben bunu tarih çalışmalarında da diğer çalışmalarında da hep kullandım; yani çöp var, çöplükleri karıştırmak, hayatın kıyısında kalanları karşılaştırmak. Bu sürü ahlakını kutsamak değildir Nietzscheci anlamda bunu sakın karıştırmayın. Bu kitleyi romantikleştirmek değildir. Tam tersine Halil’in ve Sabiha’nın ve istisnaların, aslında potansiyel olarak güçlülerin, kudretlilerin ama iktidar olamamış kudretlilerin karanlıkta bırakılan izlerini aramaktır. Yazılmamışların, çizilmemişlerin, sineması çekilmeyenlerin, karanlıkta bırakılanların, orada parıldamayı bekleyenlerin, anlık parıldamayı bekleyenlerin, “masum canavarların”, hem geçmişte hem şimdi de hem de mekânsal anlamda... Ve dolayısıyla Türkiye’de aslında sosyolojik olarak, felsefi olarak yapılabilecek çok şey var. Mesela sinema filmlerinde bu gazinolar, pavyonlar, meyhaneler... bunlar mutlaka çalışılmalı. Ve aynı zamanda gerçek yaşamın içerisinde; fiziksel, edimsel yaşamın içerisinde bu tür kıyıda, köşede kalmış olan alanların mutlaka ne yapılması lazım? İncelenmesi gerekiyor. Çünkü orada tam da Bahtin’in söylediği “karnavalesk kültür” vardır; karnavalesk, şenlikli, şölenli bir dünya vardır. Platon’un “şöleni” vardır; sempozyum. Siz de diyebilirsiniz ki, “Hocam böyle bir deneyimi yaşadınız da mı böyle çok ayrıntılı konuşuyorsunuz?” türünden bir şey... Tabi deneyimi yaşamının biçimleri vardır. Deneyimi yaşamak bazen filmlerde olur, bazen kitaplarda olur, bazen başkalarının anlattığı hikâyelerde olur. Walter Benjamin’in “hikâye anlatıcısı” diye bir yazısı vardır; hikâye anlatıcılığı, masal anlatıcılığı, yani eski dönemlerde sabırlı bir anlatış ve sabırlı bir dinleyiş... Yani şöyle heykele biçim vermek gibi ya da çömleğe biçim vermek gibi bir biçim verme ve onunla gitme. Ama günümüzde hikâye anlatıcılığı kayb olduğu için artık “kes-kopyala”larla yürüdüğü için ve kolayca tüketildiği için, arzu, aşk da kolayca tüketildiği için aynı zamanda, böyle bir toplumda yaşadığımız için bunların anlamlarını bulmakta biraz zorlanıyoruz açıkçası. Kadınların mesela gazino, pavyon gibi karnavalesk ortamlarda durumları nedir? Bu da mesela kadın araştırmacılar için ilginç olabilir.

DİNLEYİCİ: Gerçekten çok zengin, araştırılmaya, soruşturulmaya ve üzerine çok düşünülmeğe değer bir konudur.

DİNLEYİCİ: Konya gibi bazı şehirlerde gizliden gizliye yaşanan bir hadiseyken ben çokça gezdim Türkiye’nin birçok yerini. Trakya’da örneğin bu kültür çok aleni ve sıradanlaşmış

bir biçimde yaşanır; normalleşmiş. Ve Serdar Hocanın tespiti beni de çok etkiledi. Hakikaten de şimdi bu açıdan düşündüğümüzde Trakya'daki insanların çoğunun sinirinin alınmış gibi olduğunu görürsünüz. Yani bir taraftan böyle patlayıcı bir şekilde hemen sinirlenirler ama asla kavga etmezler, birbirlerine kin gütmeyizler böyle bir terapi etkisi görürsünüz orada. Hakikaten incelenmesi gereken bir alan. Bir de şunu eklemek isterim: Bu dersi dinlerken Serdar Hocam, Atilla İlhan şiirlerinde geziniyor gibi hissettim. Demek ki benim ilk gençlik yıllarımda en belalı, en sevdiğim, en çok okuduğum, öykündüğüm şairlerin başında geliyordu. Bende de serde şairlik olduğu için bir tarafıyla ilk gençlik, üniversite yıllarında, cep telefonu henüz yeni yeni çıkıyordu, arka cebimde ben Atilla İlhan kitapları taşıyordum cep telefonu yerine. O şiirlerde tren garlarını, sokaklardaki travestileri, pavyonları falan görürsünüz. Belki bir gün konuşur musunuz bilmiyorum, benim için önemli filmlerden birisidir, özel bir ilğim olduğu için de bu böyledir elbette... Atilla İlhan'ın senaryosunu yazdığı Aydın Arakon'un yönettiği *Ver Elini İstanbul* filmi tam da öyle sizin anlattığınız gibi İstanbul'u; Tarlabası'nı, Tepebaşı'nın arka sokaklarını, o pis otelleriyle yani genel olarak klasik sanattaki o klasizmde sadece kadrajın temiz yerlerinin gösterildiği şekilde değil de pislği göstererek... Zaten şiirde de ilk defa modernizmi şiire getiren kişidir Atilla İlhan, bu film önemli bir filmidir. Bilmiyorum belki bir gün konuşulur üzerine...

SERDAR ÖZTÜRK: Evet... Bunu iyi söylediniz, şimdi bakın; Walter Benjamin koleksiyoncu olmaktan bahsediyordu, fotoğrafın kendisi de sinemanın kendisi de biraz önce söylediğim izlenimleri, çöplükleri, çöpleri, görülmesini arzu etmediğimiz şeyleri, reddettiğimiz şeyleri sizin gözünüzün önüne getiriyor, ifşa ediyor. Dolayısıyla aslında koleksiyonculuk yapıyor. İmajları topluyorsunuz. Hacı Mehmet hocam bununla ilgileniyor, egemen tarihin alternatifini ancak görsellikle üretebilirsiniz. Şöyle, görsel imajlar ve işitsel imajlar diyelim aynı zamanda. Çünkü işiterek de imajları toplarsınız. Mesela "*Hovarda Alemi: Taşrada Eğlence ve Erkeklik*" başlıklı bir kitap bulunuyor. Mesela "*Şarlatanlığın Tarihi*"ni de okuyabilirsiniz çok güzel bir kitap. Bu bitmez tabii... Biraz sosyolojiye de girdik, iyi oldu. Sosyoloji olmadan olmaz, benim beslenme kaynaklarım tarih ve sosyoloji, oradan başladım, onun çok katkılarını görüyorum.

Son olarak şunu belirtmek istiyorum: Romantik aşk, dediğimiz şeyin kendisinde ben büyük bir hikâyenin ve aynı zamanda bir miktar ideolojinin de gizli olduğunu düşünmekteyim, özetle. Umarım demek istediğimi izah edebilmişimdir. Dolayısıyla "son bakıştaki aşk"ın kendisi aslında belki de "ilk bakıştaki aşk"tan daha değerli bir aşk. Çünkü "son bakıştaki aşk" yaratılmıştır, üretilmiştir ve hakikate bağlandıktan sonradır. Alain Badiou'nun deyimiyle, olaya bağlı kaldıktan sonra üretilen bir hakikattir o. "Son bakıştaki aşk" duygudan, tutkudan uzak olmak zorunda değil, hep böyle düşünülüyor. Duyguyu ve tutkuyu yoğunlaştırarak da "son bakıştaki aşk" olabilir. İlla imkânsız olmak zorunda değildir. Ama filmlerin kendisi ya da kitapların kendileri Flaubert, *Madam Bovary* hatırlayın, Tolstoy, *Anna Karenina*... bunların hepsi böyledir. Bunu kritik etme zamanı gelmiştir. Bu kritiğin doktora tezi olabilir, bu kritiğin Walter Benjamin'den ve Spinoza'dan türeyebileceğine inanıyorum. Mesela birisi böyle bir doktora tezi yapabilir. Spinoza'dan ve Walter Benjamin'den yararlanarak filmlerdeki "romantik aşk"ı kritik edebilir.

Teşekkür ederim... Görüşmek dileğiyle...