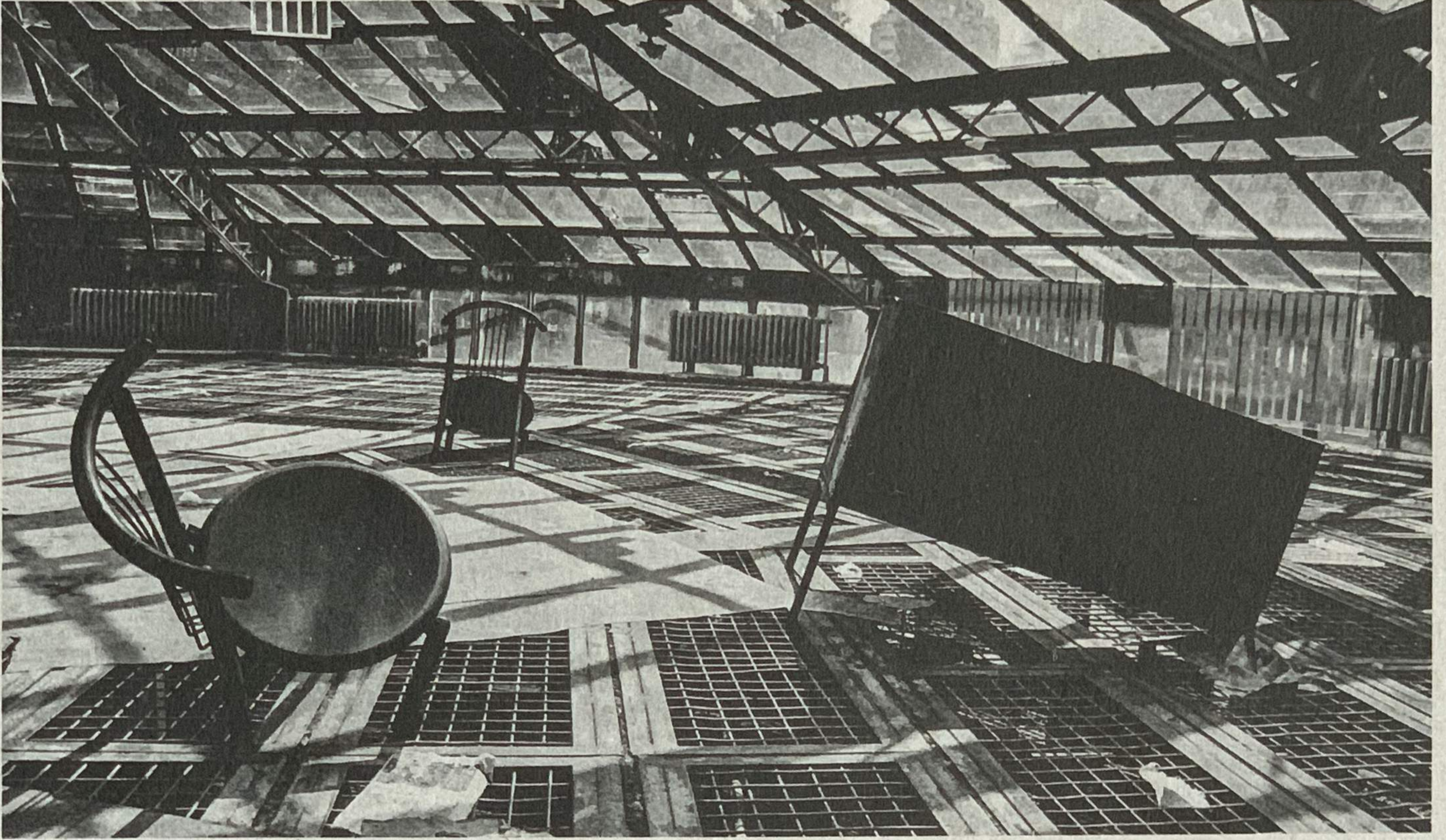


# Birikim

AYLIK SOSYALİST KÜLTÜR DERGİSİ



## Seçim sonrası, iktidar

■ ÜMIT CİZRE  
"Vetocu demokrasi"

## Ekonomi

■ İŞİL KURNAZ  
Demiryolları özelleştirmesi:  
"Geçen trenin içinde siz  
olmak istersiniz"

## Milliyetçilik

■ ONURŞAH ÖZKAYA  
Die Grauen Wölfe-Bozkurtlar:  
Almanya'da ülkücü olmak

## Çerkesler

■ MERİH CEMAL TAYMAZ  
Çerkeslik halinden  
Çerkeslik hallerine

## İslâmcılık

■ ERTUĞRUL MEŞE  
Sözleşme dergisi,  
İslâmcı aydınlar ve  
özdüşünümsellik:  
"Zarurettten demokrasi"nin  
sınırları

## Sinema

■ SEZEN ÜNLÜÖNEN  
Ahlat Ağacı üzerine

## ■ HALÜK SUNAT

Candide,  
Mihail Bahtin / psikanalitik  
duyarlıklı bakış ve  
Ahlat Ağacı

## Edebiyat

■ ABDULLAH AREN ÇELİK  
İktidarın yarattığı korku  
bağlamında  
Mehtap Ceyran'ın  
Mevsim Yas romanı:  
Mevsim korku

■ DİDEM NUR GÜNGÖREN  
E Evi

A Ğ U S T O S 2 0 1 8 ■ 1 5 , 0 0 T L

G E Ç E N A Y I N B İ R İ K İ M İ

ISSN 1300-8358



9 771300 835005  
212162 - 2018/08

ÖMER LAÇINER 24 Haziran sonrası kavşakta:  
Kurtarıcı beklemek ya da kurtulmak!

# 352

# Ahlat Ağacı üzerine\*

SEZEN ÜNLÜÖNEN

Çok temel bir soruyla başlayalım: Bir sanat eseriyle karşılaşmamızdan tam olarak ne bekleriz? Ya da bir sanat eserini değerli kılan şeyler ne olabilir? Bu konuda her sanat eserinin önceliği ve değer sistemi farklı olsa da, üzerinde mutabakata varılmış temel birkaç unsur sayabiliriz. Eser, bireyin psikolojisine dair derin bir kavrayış taşıyor olabilir; hayatın belirli yönlerini seçip önümüze koymak suretiyle “Evet, hakikaten, gerçekten de tam böyle oluyor” dedirtebilir – yani bize bir tür *mimesis*’in yahut gerçekçiliğin hazlarını sunuyor olabilir; daha soyut düzlemde örüntüleri, izlekleri iyi seçilmiş, ince işlenmiş çok iyi bir kompozisyon teşkil ediyor olabilir; üretildiği mecra'nın imkânlarını mükemmelen değerlendirmiş veya esnetmiş olabilir; insanlığa ve insan olmaya dair söylenecek, evrenseli kucaklayan bir sözü olabilir; kimi felsefi yahut siyasi meselelere kafa yoruyor olabilir; dünyadan o anda, o esnada geçiyor olmanın, yani o zamanın, o mekânın, o toplumun bir parçası olmanın ne anlama geldiğine kafa yoruyor olabilir. Ve *Ahlat Ağacı* bunların hemen hemen hepsini, hem de başarıyla yapıyor.

Mesela şu basit detaya bakalım: Sinan otobüsten iner; elinde bir valiz, bir de üstünde adı bilinmeyen bir mağazanın ismi yazılı bir poşet ta-

şıyordur. Senelerdir yüzlerce Türkiyeli filmde yahut dizide yüzlerce insan yolculuk etmiş, bir yerden bir yere gitmiştir ama hangisinin elinde öyle uyduruk bir poşet görüldü? Halbuki hepimiz biliyoruz ki seyahat ederken valizi topladıktan sonra son anda aklımıza gelen, yahut yolda lazım olur diye yanımıza almak istediğimiz şeyleri (hırkamızı suyumuzu) biz orta/alt sınıf çocukları hep bir poşete doldurup taşıdık; seyahat için öyle elimize alabileceğimiz orta boy bir çanta satın almak aklımızın ucundan geçmedi. Evlerimizde hep bir poşet ekonomisi döndü – market poşetleri çöp atmak için kullanıldı, üstünde bilinen mağazaların adı yazan karton torbalar annelerin gün torbası oldu, böyle ikisinin arasında düşen poşetlerde de suyumuzu, hırkamızı taşıdık. Film boyunca Sinan’ın elinden düşmeyen o poşette hem Nuri Bilge Ceylan’ın hayatın hiçbir ayrıntısını gözden kaçırmayan keskin dikkatini, hem de Sinan’ın sosyal konumunun doğurduğu, adına ne sakillik diyebileceğimiz, ne de birkaç kuşak öncesinin azla yetinme terbiyesine yaklaşılabileceğimiz, ama bu ikisinin arasına bir yere düşen o eğretiliği görüyor ve hatırlıyoruz.

Ama *Ahlat Ağacı*’nın esas başarısı, Ceylan’ın, karakterleri konuşturmak kadar konuşmadaki boşluk ve atlamaları yakalamakta da usta eşsiz diyalog kulağında, yahut babasının ganyan kahve-

(\*) Bu yazının yazılmasında Selin Ünlüönen’in çok emeği var, kendisine sonsuz teşekkürler.



sinde olduğunu öğrenen Sinan'ı öğretmen Muammer'in arkasından çaresizlikle "Kel!" diye bağırtan psikolojik kavrayışında değil, Batı'nın yüzyıllara yayılan hikâyecilik geleneğine yerelden evrensele uzanan bir müdahalede bulunmasıdır. Pe-ki, tam olarak nedir bu müdahale?

Batı'da, 19. yüzyılın standart öyküsü Bildung'dur, Bildungsroman'dır.<sup>1</sup> Bildung da 19. yüzyıl romanında iki ayaktan oluşur: Eğitim ya da meslek ile evlilik. Yani karakter önce işini, sonra eşini seçerek topluma eklemlenir, gelişim ve değişimi-

ni tamamlar, erişkin ve mutlu bir birey olur. Ama tabii böylesi bir yol çoğunlukla ancak siyasi olarak oturmuş, belirli bir refah seviyesine ulaşmış Batı toplumlarının orta sınıf bireyleri için mümkündür (Bu nedenle belki de 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan natüralizm akımını işçi sınıfı için Bildung'un sektesi olarak da okumak lazım). *Ahlat Ağacı* da filmin ilk kısmında bize hızlıca Sinan için Bildung'un imkânsızlığını gösterir: Hatice'yle yakınlaşır gibi olması Hatice'nin, yüzünün bile görünmediği bir düğünle zengin bir kuyumcuyla evlenmesiyle sonlanır; Sinan'ın girdiği KPSS'nin bir işe yaramayacağı daha sınav bitmeden bellidir (Bu iki sahnede de fonda Bach çalıyor olmasının

<sup>1</sup> Bildungsroman, bireyin eğitim süreçlerini tamamlamasının ardından topluma sağlıklı ve işlevsel bir yetişkin olarak katılmasını anlatan romandır.



önemine daha sonra değineceğim). Yani Sinan'ın gelişiminin iş ve eş bulmak, bu orta sınıf ideallerini hayata geçirmek formunu almayacağını film bize en başından gösterir.<sup>2</sup>

Peki standart Bildung hikâyesinin içinde kendine bir yer bulamayan Sinan'ın içine yerleşebileceği başka bir hikâye biçimi yok mudur? Bu sorunun bir olası cevabı, 20. yüzyılın Bildung'a yanıtında, *Künstlerroman*'da aranabilir.<sup>3</sup> Yani 19. yüz-

2 Bu esnada Sinan'ı oradan oraya takip eden hareketli kamera görüntüyü stabilize eder; Sinan'ın belirli bir istikamette, sorunsuzca ilerlemediği hissini pekiştirir.

3 *Künstlerroman*, sanatçının gençlik, çıranklık yıllarını; hayatının erken dönemlerinde sanata yönelmesine yol açan, sanatını biçimlendiren belirleyici olayları konu edinen romandır.

yılın sonunda, hızlanan, küçülen, "modern"leşen dünya ile birlikte burjuva hayatı, o iş-evlilik-vatandaşlık üçgeni insanın hayatına mana veren, çatısını kuran bir şey olmaktan çıktıysa, 20. yüzyılın başında, en azından edebiyat alanında bu mana çatısının yerini sanatın kendisi aldı denebilir.<sup>4</sup> Modernizm ile birlikte sanat hem sanatın konusu, hem yaşamın anlamı haline gelir. Hikâyenin sonunda esas kahraman sanatçı olur, mutlu sona böyle varılır (*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ve *Kayıp Zamanın İzinde* bu anlatının en iyi bilinen örneklerinden). Anlam sorununa çö-

4 Bu idealin geç tezahürleri ülkemizde hâlâ iş-evlilik-askerlik formunda yaşamını sürdürmekte.



züm olarak bu hamle (sanatın aşkınlaşması), zaman içerisinde sanatçılığı konu almayan eserlere de yayılır. Bunun çok daha erken bir örneğini *Madame Bovary*'de görürüz mesela: Emma Bovary akılsızdır, hayatı boştur ama *Madame Bovary* akıl doludur, o hayatı aşabilir.

Sanat eserinde aşkınlığı, manayı sanat uğraşısının kendisine yüklemek kötü bir hamle mi? Hayır. (Kaldı ki aşkınlığa, manaya kafa yoran bir sanat üreticisinin aşkınlığı ve manayı sanatta bulmasından doğal bir şey yok). Ama bu hamle artık alışıldık, bilindik bir hamle. Bir de hayatın aşkınlaşması, manalanması ihtimalinin sadece tek bir uğraşıya, alana, özel bir zümreye ait görülmesinde belki etik olarak kusurlu bir şeyler var. Anlamli hayatın, aşkınlığın bir ihtimal olarak herkese açık olması, o tür bir demokratikliğin ilke olarak benimsenmesi gerekiyor bana kalırsa.

Filmde Ceylan'ın bu soruna mükemmel çözümü ise *Ahlat Ağacı*'ni hem bir *Künstlerroman* hem bir anti-*Künstlerroman* yapması. Yani Sinan sadece öğretmen olmaya çalışıp başarısız olan bir genç değil, aynı zamanda yazar olmak isteyen, kitap yazan bir genç. Ama büyük bedeller ödemek pahasına yazdığı, yayınlattığı kitap varoluşunda kayda değer hiçbir değişiklik yaratmıyor, kitabını annesi ve kız kardeşi de dahil doğru düzgün hiç kimse okumuyor. Bu nedenle, filmin sonunda Sinan hayatında manayı babası gibi olmakta, herkesin "Çıkmaz oradan su" dediği kuyuyu kazmaya devam edip babasından miras bir ümit ("Yine de belki kendi gayretimle buraları yeşertirim") için

gayret etmekte, kuyudan hâlâ su çıkmaması karşısında "Bari bu konuda haklı çıksaydık" fikrini babasıyla beraber belli belirsiz bir neşeyle karşılayabilmekte, köpeklerle karıncalarla koyunlarla başka türlü bir ilişki kurmakta buluyor. Doğduğu topraklardan umudu, sürekli haksız çıkma pahasına kesmeyerek aşkınlaşıyor.

Madem Sinan aşkınlığı bir tür *amor fati*'de buluyor (ki mesela Sinan'ın annesinin de "Şu anki aklım olsa, yine babanla evlenir, yine bu hayatı yaşardım" demesi tesadüf değil), yazarlık unutulur gibi olurken kuyunun kazılmaya devam edilmesi filmin nihai gayesi, o zaman bu nasıl *Künstlerroman*?

Bu soruyu cevaplarırken ilk olarak şunu belirtmekte yarar var: yazarlığın unutulur gibi olduğu tartışmasız bir gerçek değil. Sinan'ın yazdığı bir anlatı olarak *Ahlat Ağacı* adını nereden alıyor? Çocukluğunda babasının sınıfında anlattığı ve anlattığını bile hatırlamadığı bir dersten. Demek ki güzellik elinden çıktığı kişinin farkında olmasına gerek olmaksızın yayılıyor, yolunu buluyor, başkalarına temas ediyor, iz bırakıyor. Sinan'ın kitabını da şimdi kimse okumadıysa ileride okur (ki babası okudu, sevdi); Sinan başka kitaplar yazar — bunun önünde bir engel yok.

*Ahlat Ağacı*'nda *Künstlerroman* anlatısının reddine rağmen bir *Künstlerroman* olarak okunmayı davet eden esas unsur ise filmin görsellik kullanımı, sinematografik imgeleri. Sinemaya giriş derslerinde ilk öğretilen şeylerden birisi sinemanın görsel olarak kendisini metaforize etmeyi

çok sevdiği: Gördüğümüz her yuvarlak çerçeve (bir topun ağzı, bir pencere) kamerayı anıstırır, her tabanca bir kameradır ("shooting" a film), her kayan görüntü film şerididir (*Stalker*'daki trenler gibi). Bu filmin en merkezî metaforu da elbette bir kuyu. Kuyu bir yandan İdris Hoca'nın etrafını yeşertme arzusunun bir tezahürüdür, bir yandan da kuyunun içinden yapılan çekimlerde bir kamera lensi gibi görüş alanımızı belirleyen silindirik bir platformdur. Yani buradaki takdire şayan nokta Ceylan'ın "kuyu"ya hem yerel bir işlevi (Çanakkale'nin bu kasabasını yeşertme arzusunu imlemek), hem de meta-sinematik bir görevi (kuyunun ağzından bize bakan karakterler kamera lensinin içinden uzanıp bize bakıyor gibidirler. Bu sayede kuyuyla uğraşmak bir yandan da Allah'ın unuttuğu bir kasabada geçen bir filmle uğraşmaktır) aynı anda taşımasındaki zarafet ve kıvraklıkta yatıyor. Filmin sonunda Sinan kuyuyu seçerken anlatının kendisi de bir kez daha sinemayı, kendisini seçmiş, tasdik etmiş oluyor.

*Ahlat Ağacı* da sinema sanatını olumlayarak nihayet buluyorsa, filmin *Künsterroman* geleneğinden yahut *Madame Bovary*'den ayrıldığı noktanın tam olarak ne olduğu sorusuna yanıt vermek gerekir. Burada hatırlamamız gereken, *Ahlat Ağacı*'nin kıymetinin anlattığı karakterlerden daha akıllı, daha duyarlı ya da daha önemli olmasında değil, konu edindiği karakterlerdeki değeri görünür kılmasında yattığıdır. Filmin başında aylak, faydasız, ciddiye alınması imkânsız bir adam olarak tanıdığımız İdris Hoca'nın filmin sonunda doğayla ve diğer canlılarla kurduğu ilişkideki iyilik ve bilgeliğin fark edilir hale gelmesi filmin başarısı ve meziyetidir. *Ahlat Ağacı*'nda sinema diğer hayatlara karşı ve rağmen bir zafer değil, diğer hayatları anlamının bir yoludur.

Filmin karakterlerine yönelik (kendisini onlar pahasına doğrulamayan) özenini, anlattıklarına değgin saygısını bir tür yerellik/evrensellik diyalektiği üzerinden de okuyabiliriz elbette. Ne de olsa bu, filmin tematik olarak da üzerine kafa yordığı bir mevzu. Yerellik/evrensellik mevzuunun saygıyla ilişkisine gelmeden önce, bu diyalektiği anlamak için filmin kendisinin bize sunduğu modellere bakalım. En başta Sinan'ın kendisinin yaz-

dığı, Çanakkale'de geçen, orayı konu alan, ama insanlığa dair daha genel bir şeyler söylemeyi hedefleyen *Ahlat Ağacı* var elimizde (filmin adını bu kiptan alması anlatının tercihlerinin ve sadakatlerinin nerede yattığını zaten sezdiriyor bize). *Ahlat Ağacı*'nin karşısında ise Çanakkaleli bir hikâyenin ancak Truva Atı ve şehitlikler üzerinden kurulabileceği fikrini dayatan bir belediye başkanı ile kumcu İlhami varlar (haliyle Sinan'ın kâbuslarında kendini Truva Atı'nın içine kısıtılmış bulması da tesadüf değil). Bunlara üçüncü bir alternatif ise uzun tiradını "Nobel verseler almam" diye bitiren, "yerel" yazar Süleyman.

Birbiriyle rekabet halindeki bu üç söylem hakkında belki de ilk fark etmemiz gereken husus, filmin evreninde yerelliğin de evrenselliğin de ancak "Batı" ve piyasa üzerinden anlaşılıp tanımlanabildiğidir. Yerel olan, Batılı olmayandır; ama aynı zamanda Batı'nın ilgisini çeken, Batılı'nın seni tanımlamak için kullandığıdır ("turistler hep oraya gidiyor, demek ki en önemli yer orası"). Yani yerel'in ne olduğunu, yine "Batı" belirlemektedir. Batı'ya merak salmak, kimi manevi değerleri unutarak başarıya, para pul şan şöhrete önem vermektir, ama yazar Süleyman örneğinde de gördüğümüz gibi Batı'nın "yerel" adına reddedilmesinin de bir piyasası, bir ekonomik karşılığı vardır.

Bu çelişkili kavramsal yumak içinde film, *Ahlat Ağacı* romanı için Sinan'ın kendisine koyduğu içkin bir yerel tanımından evrensel bir anlatı yaratmak hedefini benimsiyor, hayata geçiriyor ve esas zaferini, az önce de dediğim gibi, yereli, başkasının dayattığı gibi değil, kendi gördüğü gibi anlatmak suretiyle ona hak ettiği hürmet ve ihtimamı göstererek kazanıyor.

Bu fikri açmak için filmdeki tartışmalı Bach kullanımına bakalım. Ne zaman duyarız *Ahlat Ağacı*'nda Bach ezgilerini? Sinan Hatice ile karşılaşmadan hemen önce, yahut Sinan umutsuzca KPSS'nin yapıldığı sınıfı terk edip kendini yollara vurduğunda. Yani, başta değindiğim, Bildung anlatısının çatırdamaya başladığı kısımlarda. Sinan belki kendi hayatı, kendi şartları içinde –filmde hep evrenselle eşanlamlı olarak kullanılmış– bir Batı geleneğine eklemlenemez, ama *Ahlat Ağacı* bu eklemlenememiş hikâyesinin de o geleneğin bir

parçası olması gerektiğini, Sinan'ın hikâyesinin insanlığın ortak mirası içinde Bach ile yan yana durmayı hak ettiğini bize gösterir. Filmin belki de en politik anlarından biri, köyde tekrar duymaya başladığımız Bach'ın ezan sesi ile kesilmesidir. Bu kesilmeyi hemen takip eden ve Sinan'ın iki imamla yürüttüğü dinde reform tartışması da bu fikrin bir uzantısıdır. Rönesans ve Reform'un ancak başkaları için olduğunu iddia eden İmam Veysel'in aksine film, üç saat boyunca Sinan'ın macerasına Bach ile eşlik etmeye devam eder; bu nedenle biz de biliriz ki sanat, güzellik, kültürel miras ve mana herkes, hepimiz içindir. Filmin karakterlerine

duyduğu saygı, onları kısıtlı bir yerellik tanımına hapsedemeyişinde, onları Bach'a layık görüşünde de duyulur.

Film nihayete erdiğinde Sinan'ın yaptığı seçimin nesnesi, hem sinema hem değil, hem yereli sevmek hem onun kıymetini evrensel bir bağlam içinden takdir etmek olan "kuyu"dur ve o kuyunun ağzından çıkan, film boyu yaşamı mı ölümü mü çağrıştırdığından bir türlü emin olmadığımız ip bizi üç saatin sonunda tartışmasız bir biçimde yaşama, sinemaya ve Sinan gibi insanlara bağlar. Sonunda biliriz, yöntem ne olursa olsun sevmek, gayret etmek ve yeşertmek esastır.



iletişim