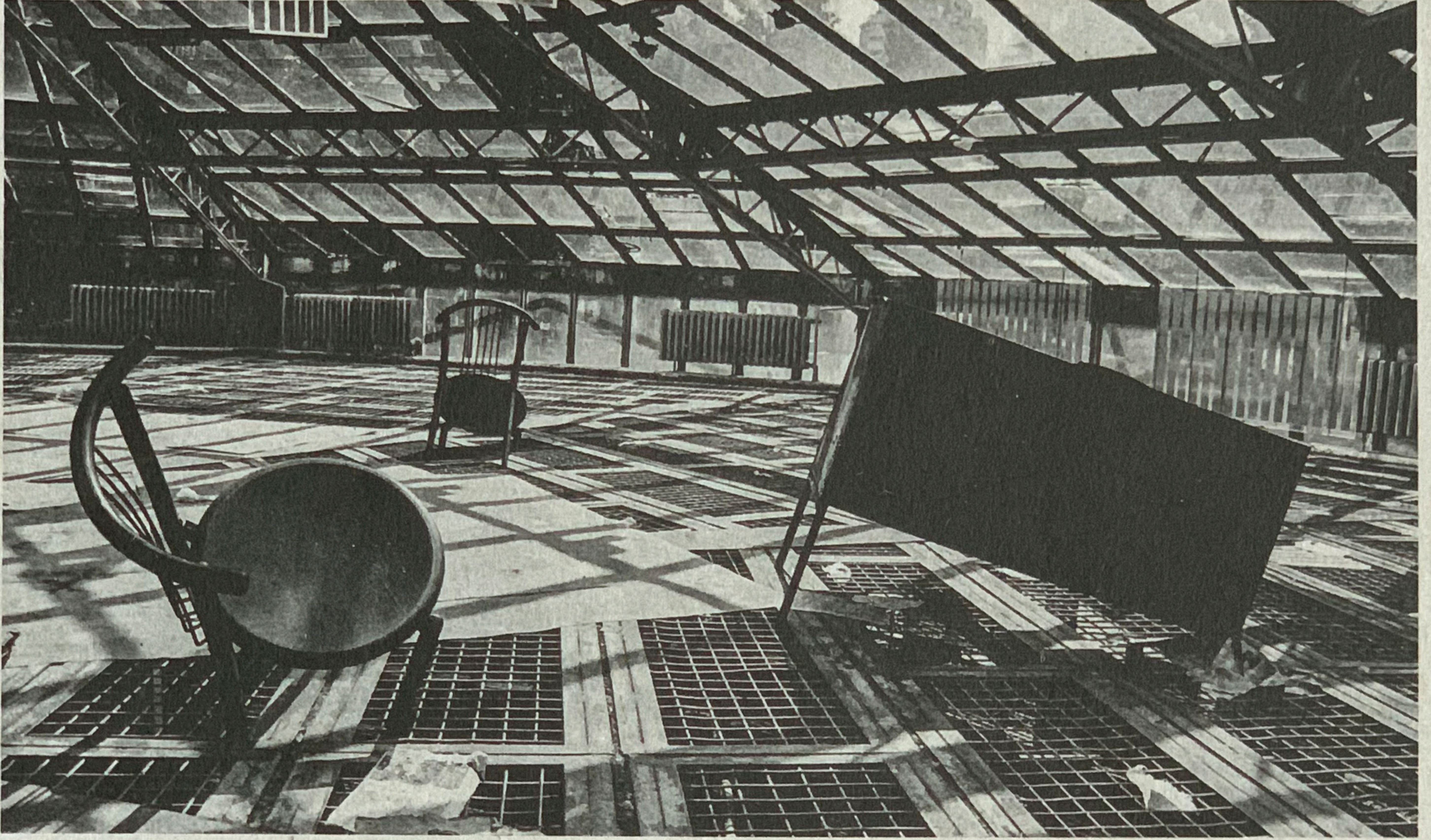


Birlikim

AYLIK SOSYALİST KÜLTÜR DERGİSİ



Seçim sonrası, iktidar

■ ÜMİT 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

■ HALÛK 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

Candide, Mihail Bahtin / psikanalitik duyarlıklı bakış ve Ahlat Ağacı

HALÛK SUNAT

Gösterimi sonrası dakikalarca ayakta alkışlanan (âdettendir, diyenler de oldu) *Ahlat Ağacı*,¹ Cannes'ın kırmızı halılarında yürüdü ve Antalya'da bir alışveriş merkezinde karşıma çıktı. Filmin ilk haftasıydı; hafta içi ve gündüz vakti. Biletimi aldım, patlamış mısır kokusunun sindiği bekleme salonundan, kova kova mısırını kucaklamış kolalı gençlerin arasından sıyrılıp yan yana dizili sekiz adet 'sinema' salonundan bizimkine geçtim. Bencileyin emekli üç-beş kişi, evinden kapağı sinemaya atabilen birkaç talihli ev hanımı ve öğrenci gençten mürekkep 'kalabalık' içinde yerimi aldım. Etrafı kolaçan ettim; bereket, mısırcılar yoktu. İlan edilen saatten itibaren tam on beş dakika boyunca, reklamlara ve müstakbel filmlere dair müjdeli haberlere maruz kalındı. Nihayetinde, ışınlama hatasıyla oturduğu kucaktan özür dileyerek kalkıp yerine oturan CMYLMZ'nin "Telefonlar kapansın!" uyarısı ile film başladı. Film karanlığında zaman zaman ışıklı telefon böcekleri gözünü alıyor olsa da, şükür, "Alo, abi, iyiyim, sinemadayım... hı, tamam, ben sana döneyim mi sonra?"lar olmadı. Ve koca film (188 dakika!) aradaki zorun-

lu ihtiyaç molası ile birlikte su gibi akıp gitti.

Evet; güzel bir film izlemiştik. Ama muhteşem miydi? Benim kafama iki şey takılmıştı; Sinan'ın (oğul) sayfalara vursan kitap olacak lafazanlığı sinemanın asli imge dilini fazla mı itibarsızlaştırmıştı; ikincisi, Idris'in (baba/koca) film boyunca tanık olduğumuz 'tuhafılığı', bir 'karakter/kahraman' olarak hikâyesindeki hangi kırılma sonrası yaşanmaktaydı (ne idi –makul ve makbul bir adam olarak anılmaktaydı geçmişiyile– ve nasıl böyle, kumara, ayrıksılığa, onursuzluk ve umursamazlığa vurmuştu kendisini). Filmin sonunda –birbirlerinin hâlinden anlarcasına– iki erkeğin (baba ve oğulun) yollarının kesişmesini (karakterlerin tarihselliği ve devinimi içinde) nereye koymalıydık? Alttan akan ne vardı? 'Oyuncaklı meta roman'ı ile hayata tutunma ihtiyacındaki oğulla, babanın oyuna vurulmuş gibi duran hayatı nerede/nasıl kesişmekteydi?

Filme dair sorularıyla dolanırken önüme ilk çıkan Fatih Özgüven oldu. Özgüven, filme ilişkin yazısında şöyle diyordu:

[F]ilmin son sahnesi bizi baba ile oğulla baş başa bırakıyor, yavaş yavaş bir sükûnet, anlaşma ve nihai barış havası filme hâkim² oluyor. Bu fi-

1 Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı filmin senaryosunun yazımına Ebru Ceylan ve Akın Aksu da katılmış. İlk gösterimi 71. Cannes Film Festivali'nde gerçekleştirilen filmde Aydın Doğu Demirkol (Sinan, oğul), Murat Cemcir (Idris, baba, eş) ve Bennu Yıldırımlar (Asuman, anne, Idris'in eşi) temel karakterleri canlandırıyor.

2 *Varlık* dergisine (Ağustos 2018 sayısı için) verdiğim son yazımda 'Dil Arızaları'nı işliyordum. 'Arıza' yaratan önemli başlıklardan biri de 'düzeltme imi'ydi (şu, kendi aramızda, 'şapka' dediğimiz şey). Burada da, özgün metinde 'hâkim' di-

nale pek yakışmayan –biraz da kötüce yapılmış– bir korku filmi numarasının ardından film gerçek ve güzel sonuna ulaşıyor; ‘Bizi çalışmak kurtarır’. Yıllardır Ortaköy’de satılan küçük yazar cümleleri kartlarının birinde Çehov’a ait böyle bir söz vardır ve Çehov’dan bula bula bunu mu bulmuşlar diye düşünürdüm. Meğerse bir hikmeti varmış.³

Anılan sahne gerçekten ‘biraz kötüce yapılmış bir korku filmi numarası’ mıdır? Çehovyen ruh ikliminde asılı kalanların, ‘Bizi çalışmak kurtarır!’ deyip kazmanın sapına hamle etme cevvaliyeti var mıdır? Çehov, öyle bir söz etmiş midir? Yoksa, Özgüven, film sonlanırken yönetmenin seyirciye fısıldadığı hakikati mi paylaşmaktadır bizimle? Daha sonra, ‘Bizi çalışmak kurtarır’ın hikmetini sorgulamaya çalışacağım. Ancak, önce, sözün çağrıştırdığı bir esere (âdetten olduğu üzere, illa birine yakıştırılacaksa, yakıştırma hakkımı Voltaire’in *Candide ya da İyimserlik*’inden yana kullanmak isterim) gidelim ve sonrasında da, Bahtin’e uğrayıp (‘psikanalitik duyarlıklı bakış’ın da katkısı ve ‘roman’a atıfla) filmi (anılan sözün filmin ruh iklimini taşımaya müsait olup olmadığı da dâhil, ‘estetik-poetik’ açıdan) değerlendirmeye çalışalım.⁴

CANDIDE YA DA İYİMSERLİK⁵

Hikâyeleri, Vestfalya’da, ‘Baron Tunder-ten-Tronk’⁶ Hazretleri’nin şatosunda başlayan kahramanları-

ye geçen sözcüğe şapkasını ben kondurmuş oluyorum. Zira, ‘hâkim’, ‘varlıktaki şeylerin mahiyet ve hakikatlerini aklı ile bilen kimse’, bilge kişi anlamına geliyor. Hâkim, ise, malumunuz –ve burada murat edildiği üzere– ‘baskın durumda olan...’ anlamında. Eklemede yarar var; yazarın da günahını almayalım; yazarın yazdığı metne dair hüküm son ütüye kadardır. Rıza ve takdir, yazının teslim edildiği derginin son ütüçüsüne aittir. Dolayısıyla; yazar, “baba ile oğulla” mı demiştir; yoksa, ‘baba ve oğulla’ diye yazıp göndermiştir de son ütüde mi tercih farklı olmuştur, onu da bilemedim. Ha, ütücünün bulamadığı şapkayı ‘sükunet’e tedarik eden de benim.

3 *Ekranella*; ‘Ahval’ aracılığıyla, 3 Haziran 2018.

4 Anılan söz için değil; asıl, ‘estetik-poetik’ değerlendirme bağlamında, ‘Ahlat Ağacı’nın, neden/ nasıl farklı bir yerde durduğunu ifade edebilmek için *Candide*’e gidilecektir.

5 Alıntılarım, Adam Yayınları’nın 2000 tarihli basımından olacak. Çev. Server Tanilli (Tanilli hocamızı da saygı ile hatırlamış olalım), çizimler: Turhan Selçuk. (Eserin ilk yayımlanma tarihi ise, 1759’dur.)

6 İsim, o dönemde barbarca bir dil olarak görülen Almanca ile dalga geçmek için; aşağıdaki, ‘metafiziko-...’ da Leibniz’in sistemiyle alay etmek üzere uydurulmuştur Voltaire tarafından (çevirenin notu).

mızdan *Candide*’in,⁷ Baron Hazretleri’nin hemşireleri ile yöredeki ‘iyi ve dürüst’ bir soylunun kaçamaklarının mahsulü olduğu ihsas edilir, romanın başında. Ne zaman ki, Baron Hazretleri’nin kızı Cunégonde, Hazret’in oğluna ‘metafiziko-teologo-kozmonigoloji’ dersleri vermekte olan Dr. Pangloss’un şato yakınındaki ormanlık alanda Barones Hanımefendi’nin pek cici hizmetçisine vermekte olduğu ‘deneysel fizik’ dersine tanık olur ve ne zaman ki, tanıklığından aldığı ilhamla *Candide*’imizin dudaklarına söz konusu deneyin en masum hamlesini kondurur; manzara, *Candide*’in şato hayatının sonu olur ve manzaraya tanıklık eden Baron-Barones’ten kışına yediği tekme ile şatodan kovulur.

Voltaire, 17. yüzyıl Alman filozofu Leibniz’in, “Olabilecek dünyaların en yetkininde yaşıyoruz; dünyamızda her şey iyidir”ine huylanarak, *Candide*’in budalamsı şahsında kurguladığı iyimserliğin kötümserlikle serencamını işlediği romanında, akla hafsalaya sığmayacak tarzda olmadık karşılaşmalarla dünyanın bir ucundan öte ucuna savrulan kahramanlarının⁸ yolunu nihayetinde İstanbul tarafına çıkarır. Mürettebattan feylesof Pangloss Efendi, “Türkiye’nin en iyi filozofu geçinen pek ünlü derviş”e, “Üstat size, insan denen şu şaşırtıcı yaratığın niçin yaratıldığını sormaya geldik” diye –damdan düşercesine– sorar sorusunu. Derviş, “Ne karışıyorsun sen, senin işin mi bu?” diye patlatır layık olduğu cevabı. Lakin, romanın da sonu yaklaşmaktadır, sual muallaktadır, insan

7 *Candide*, Fransızcada, temiz yürekli saf kişi anlamındadır.

8 Savruluşun başlıkları: ‘Bulgarların arasında *Candide*’in başına gelenler’, Bulgarların arasından kaçışı, Doktor Pangloss’la karşılaşma (meğer, Bulgarlar şatoyu basmış, Cunégonde’un defalarca ırzına geçilmiş, karnı deşilmiş –daha sonra sağ salim karşımıza çıkacaktır–, Baron’un kafası kırılmış, Barones parça parça edilmiş, öğrencisi Baron’un oğlu da benzer bir vahşete maruz kalmıştır – o da sonradan sağ salim karşımıza çıkanlardandır). Sonrasında; Lizbon, fırtına, deniz kazası, deprem, yaşlı kadın, Cunégonde’la karşılaşma, Cunégonde’un başına gelmiş tuhaf olaylar, Cadiz’e yolculuk, yaşlı kadının sıra dışı hikâyesi, birlikte Buenos-Aires’e gemi yolculuğu, *Candide*’in zorunlu ayrılığı, Cadiz’den getirdiği uşağı Cambo ile Paraguay’da bir Cizvit olan Cunégonde’un kardeşi ile karşılaşma ve *Candide* tarafından öldürülüşü (bir kez daha canlanacaktır sonradan), Oreyon adaları, Eldorado ülkesine varış, Surinam’a yolculuk (Martin’le tanışma), oradan ver elini Fransa, ver elini İngiltere, Venedik (Paquette ve Papaz Giroflée ile karşılaşma)... ve, İstanbul’a yolculuk.

denen mahluk esasta iyilik ehliyeti ile mi, yoksa, kötülüğe yatkınlıkla mı dünyaya salınmıştır, ikna edici bir cevap aranmaktadır. “Ama muhterem efendim,” diye ısrar eder Pangloss Efendi, “yeryüzünde korkunç derecede kötülük var”. Derviş, çoktan geçmiştir oraları, –ha iyilik, ha kötülük– insanın özsel bir yatkınlığı olmadığını, onu yaratanın da yarattığının yolculuğuna müdahale etmediğini ihsas edercesine (ve herhalde biraz da sabrı taşarak), “Kötülük olmuş ya da iyilik olmuş, ne önemi var? Padişah efendimiz Mısır’a bir gemi yolladığında, içindeki farelerin rahat olup olmadığını düşünüyor mu?” der, çıkar işin içinden. Pangloss Efendi, müphemliği kaldıracak havada değildir, modernliğin ön aklı ile dayatır: “Sizinle, nedenler ve sonuçlar hakkında, olabilecek dünyaların en iyisi, kötülüğün kaynağı, ruhun niteliği ve daha baştan kurulmuş uyum hakkında konuşabileceğimden dolayı seviniyordum,” diye vıdı vıdılanırsa da, modernin müphem dediği şeyle iman ve itikadında halvet olmuş Derviş’in sabrı taşar ve kapı dışarı eder meraklı kâfirleri.

Kafalarındaki soruya o muhitin cevabını arayan Pangloss Efendi ve arkadaşlarının karşısına portakal ağacı altında hava almakta olan yaşlıca bir efendi çıkar (demek o zamanlar, altında havalanacak –üstelik– portakal ağacı da vardır İstanbul’da). Meğer, huysuz Derviş’in hanesinde o neticesiz sorgu sual sürer iken, Divan-ı Hümayun’dan iki vezir ve bir müftü boğdurulmuş, dostlarından çoğu da kazığa oturtulmuştur. Yaşlı adama söz konusu patırtıdan bahisle yanaşırlarsa da, adam, “Sözünü ettiğiniz olaylardan kesinlikle habirim yoktur. Devlet işlerine karışan kimselerin, kimi zaman çok acı biçimde öldüklerini ve bunu hak ettiklerini sanıyorum,” der, keser atar. Bahçesindeki yemişleri satılmak için gönderdiği yer olmaktan öte İstanbul da, orada olan biten de şahsını ilgilendirmemektedir. Candide, Pangloss’a meydan açmak için, adamın toprakla münasebetine taşır suali. “Bu toprağı, çocuklarımla birlikte eker biçerim; çalışma, bizden üç büyük kusu ru, can sıkıntısını, kötü alışkanlıkları ve yoksulluğu uzaklaştırır,” diye açıklar yaşlıca efendi toprakla ilişkisini, toprağın ve çalışmanın kıymetini.

Yaşlı adamın yanından ayrıldıklarında, feyle-

sof Pangloss Efendi, büyük mevkilerin tehlikeye açıklığını teslim eder; Candide’se, insanın kendi bahçesi ile meşguliyetinin kıymetini. Feylesof Martin ekler: “Şu halde, kafa yormadan çalışalım; bu da, yaşamı dayanılır kılmanın tek yoludur”. Giderek ekibin her üyesi yeteneğini ortaya koyar. Candide’in sonunda kavuşup evlendiği Cunégonde usta bir pastacı, Barones’in şatodaki cici hizmetçisi Paquette –onca badireden sonra– usta bir nakışçı olur; papaz Giroflée de usta bir marangoz. Küçük topraklarına sıkı sıkıya sarılıp karşılığını alırlar. Pangloss Efendi, olan biteni hayra yormak suretiyle romanın sonunu iyimserliğe bağlamak isterken son sözü Candide söyler: “Bunlar güzel sözler, ama bahçemize bakmamız gerek!”

BAHTİN NE DİYECEKTİR BU İŞLERE?

Candide ya da İyimserlik’ten hareketle filmimize doğru yol almak için, roman estetiğine dair söz almış olan Mihail Bahtin’e uğrayalım önce. Bir ‘estetik nesne’nin üç katta, üç ögenin harmanlanması ile vücut bulduğunu söyler Bahtin: ‘İçerik, malzeme ve biçim’. İçerik; ‘tema’ ile aynı olmamak üzere, bir yapıtın, ‘yapıt dışındaki terimlerle yeniden ifade edilebildiği düzeyde’ ne hakkında olduğunun karşılığıdır. Malzeme; açıktır ki, bir yapıtın inşa edildiği maddedir (taş, boya, ses, sözcük, görsellik gibi). Biçim ise; içeriğin malzeme ile ilişkisinin karşılığıdır.

Yönelinen nesnenin estetik tartımı, bizde çoğu kez yapıldığı üzere, ‘etik/değer-kuramsal’ bağlamda neye dair (ne hakkında) olduğunun teşrih ve teşhiri değil (dışarıdan bakanın siyasi, felsefi, tarihsel, kültürel ve hatta psikolojik bilişsel malumatı serdetmesine hizmet eder daha çok); sanatçının, estetik kaygısını yansıttığı değer-kuramsal dünya bağlamında, hangi malzemeye nasıl müdahale ettiğinin (içerikle bağdaşımı içinde malzeme-biçim ilişkisinin) tartımı olmalıdır. Bir önceki de bir şeydir (ne kadar bir şey olduğu ayrıca değerlendirilir); ancak, yöneldiği şeyi, doğrudan sanatsal/ yaratıcı edimin nesnesi değil, kuramsal ilginin nesnesi olarak muhatap almanın örneğidir. Biraz daha açalım.

Bahtin’e göre, romanın (genel anlamda, ‘yaratma’ ürünü olan bir yapıtın) merkezinde ‘karakter’ vardır. Kuşkusuz, kupkuru bir malzemenin değil;

“belirli bir kişilik olarak bir kahramanın *bütünü*-nü üretme görevini gerçekleştiren” şeyin adıdır o; yazar ve kahramanın karşılıklı/devingen ilişkisinin ifadesidir:

Yazar ve kahraman birbirleriyle mücadele ederler; bazen birbirlerine yakınlaşıp keşişirler, bazen birbirlerinden aniden uzaklaşırlar. Ama bir yapının eksiksiz tamamlanmasının önkoşulu, yazar ve kahramanın birbirinden kesin bir şekilde uzaklaşmasına ve bu mücadeleden yazarın galip çıkmasına dayanır.⁹⁻¹⁰

‘Estetik-poetik açıdan, karakterin konumlanması, söz konusu merkezin ‘insan’la kurulduğunu;

9 *Sanat ve Sorumluluk/ ‘İlk Felsefi Denemeler’/ Mihail Bahtin, İngilizceden çev. Cem Soydemir, Ayrıntı, 2005, s. 220, 235. Daha ileride şunu da vurgulayacaktır, Bahtin: “Yazarın değer-kuramsal konumu, öncelikle kahramanla ve dünyasıyla (hayatının dünyasıyla) ilişkili olarak tesis edilir ve yazarın malzemeye dayalı ve edebi konumunu belirleyen de yine bu sanatsal konumudur” (s. 246). Ben, –psikanalitik duyarlıklı bakış’ımla– yaratma ürünü olan bir yapıtta, yazarın, kahramanı karşısında ‘nihai’ (onu mutlaklaştıran) bir galibiyetinin olamayacağını; yaratıcı edimin, yazarın, kahraman(ları) la arasındaki mesafeyi muhafaza ederken karakteri kendi arayışında/ yolculuğunda özgür bırakabilme ehliyeti/ cesareti ile mümkün olduğunu düşünürüm. Geçerken şunu da belirteyim; ‘psikanalitik duyarlıklı bakış’, yaratma edimini, yaratıcı öznenin hayat içindeki –şahsi/canlı– etkinliği olarak görür: Verili kendi ile yetinmeyen; hayatla çatışması içinde kendisine içeriden bakarken kurucu hakikati ile yüzleşmesini bilen; yüzleşmesini estetik nesnenin kuruluş sürecinde gerçekleştirirken hayal hanesini değişim ve dönüşüme açık tutmasını becerebilen bir özne. Dolayısıyla; bir yapıtta ‘yaratıcı edim’i ve ‘yaratıcı özne’ tavrını yoklamak ‘psikanalitik duyarlılığı’ gerektirir (‘psikanalitik’ olandan farkını, uygulamalı örneklerini, vs. birçok çalışmamda zikrettim). Bahtin’in, döneminin ‘ruhbilim’ anlayışı ile (‘pozitif/ ampirik’ kabullere dayalıdır) öylesi bir duyarlıktan uzak olduğunu; ‘yaratıcı özne-yaratma edimi’ münasebeti bağlamında ‘psikanalitik duyarlıklı bakış’ın ‘estetik-poetik’ hattına –kısmen– itibarsız bir mesafeden söz almış olduğunu söylemeliyim. Mevzu, müstakil bir yazıda müzakere edilmeye muhtaçtır kanımca. Sözün (yine Bahtin’in bir yerlerde ifade ettiği gibi), kulak veriş ve mukabil seslenişle muteber olduğunu da unutmadan elbet.*

10 Yine aynı bağlamda, Bahtin, metninin daha ileriki bir bölümünde, ‘anlatı edebiyatı’nda, nesnelere tasviri ya da olayların hikâyeye edilmesinde, bazen, kahramanlar açısından taşıdıkları kıymet ve kahramanın onlara yönelik tepkisinin; bazen de, yazarın kahramana ve dünyasına verdiği tepkinin baskınlık kazanacağını söyler ve ekler: “Ama hangi tepkinin baskın olduğu önem taşımaksızın, anlatı edebiyatında söz daima yazarın sözüdür; her ne kadar eksiksiz bir sözcükler bütünü’nün bazı sözcükleri, *neredeyse* tamamen kahramanların emrine verilebilse de, yazarın tepkisini ifade ediyordur. (...) [y]azar, kahramanın tepkisine tepki verir ve onu estetik olarak tamamlar. Bir yapının özsel hayatını, yazar ve kahramanın bu dinamik, canlı ilişkisi oluşturur” (a.g.y., s. 269).

“sanatsal tasavvurun düzenleyici biçim –ve– içerik merkezinin *insan* olduğunu ve üstelik bunun da dünyadaki değer-kuramsal zaten-mevcut varoluşunda *verilmiş bir insan*”;¹¹ yani, tüm sahiciliği, inandırıcılığı ve yaşarlığı ile insan olduğunu da ihsas eder. Üstelik, kahramanda ‘karakter’ hüviyeti kazanan insan, gerçek hayattaki yazarın kendisinden olmakla birlikte kendisi değildir: “Kendim için *ben* olarak kaldığım sürece, estetik açıdan geçerli, bedenselleşmiş uzam ve zamanda aktif olamam”. Bir başka deyişle; “[k]endimle değer-kuramsal ilişkim, estetik açıdan üretkenlikten tamamen yoksundur: Kendim için, estetik açıdan gerçek değildir. Sanatsal biçimlendirme ve tamamlama görevinin taşıyıcısı olabilirim yalnızca, ama onun nesnesi –kahramanı– olamam”.¹²

Bahtin, yazarın, ancak, ‘biçimlendirici ve tamamlayıcı’ bir müdahale ile kendisini estetik açıdan gerçek kılabileceğini ve estetik nesneye kahraman/karakter olarak katabileceğini vurgulamış olur. Peki ama, bu maharetin yazardaki karşılığı nedir ve nasıl işler? Bahtin, dinamik değil, betimleyici bir yaklaşımla ifade eder: “Tüm estetik biçimlerde düzenleyici güç, değer-kuramsal *Öteki* kategorisidir; ötekini aşan bir tamamlamayı gerçekleştirme amacıyla, değer-kuramsal bir görme ‘fazlalığı’yla zenginleşmiş olan, ötekiyle ilişkidir”.¹³ Ancak; görme fazlalığının basitçe bir ‘değer-kuramsallık’ katında değil; yapıta can veren, onu hayata katan bir katta işlediğini de vurgular Bahtin. Bir başka deyişle; sanatsal yapının merkezinde verili hâliyle bir insan varsa; onu, malzeme olarak yaratıcı edime katan, “tamamen

11 A.g.y., s. 235.

“Estetik tasavvurun koşulu, verilmiş bir insandır; eğer insan, tasavvurun belirli bir nesnesine dönüşürse (...), verilmiş bir yapının kahramanı olur.”

12 A.g.y., s. 236-237, 237.

13 ‘Psikanalitik duyarlıklı bakış’la, bunun, kendimdeki (bastırılmış) ötekine yer açmak suretiyle estetik nesnenin kuruluşuna katılan ‘ben’ olduğunu söylemeliyim. O, ‘öteki ben’i görme ve görünür kılma ehliyeti, ‘değer-kuramsal görme fazlalığı’ndan olduğu kadar, dinamik açıdan –asıl–, ‘çatışma’ları ile yüzleşme, çatışma bileşenlerini ayırıştırıp kendi içinde iz sürme (iç yolculuğa çıkabilme) duyarlık ve yetkinliği ile mümkündür. O minvalde, ‘kahraman, karakter, yazarın onlarla hemhal oluşu, değer-kuramsal görme fazlalığı ile karakterin tamamlanması’, bütün bunlar, hayatla münasebeti içindeki yazar/ yaratıcı öznenin yaratma ihtiyacı ile yöneldiği yaratma ediminin mahsulüdür.

teorik bir biliş nesnesi olarak” ya da “önce ölen, sonra sözel bir bütünün çıplak, ampirik verilmişliğine indirgenen bir şey olarak” değil, “bütünlüklü ve benzersiz varlık olayında etkili bir öge olarak” belirlenmişliğidir. Bu, yazarın, esasta, kuruşundan bir ‘malzeme’ değil, ‘kahraman’la ilişkide olduğunun ifadesidir. Dolayısıyla, yaratıcı edimselliği içinde sanatçı, ‘pratik, toplumsal, politik ya da dinsel’ hayata, onun bir parçası kalarak (sadece içeriden) değil; kahramanla münasebeti (“fani insanın kahramanla ilişkisi”) bağlamında dışarıdan bakan (“onu dışarıdan seven”); yaşamakta olan hayatın dışında nasıl “aktif” olunacağını bilen kişidir.¹⁴ İşte, böylelikle, ‘estetik edim’, varlığı, yeni bir değer-kuramsal düzlemde hayata katar; “[y]eni bir insan varlık ve yeni bir değer-kuramsal bağlam –insanın dünyasını yeni bir düşünme düzlemi– doğar.¹⁵

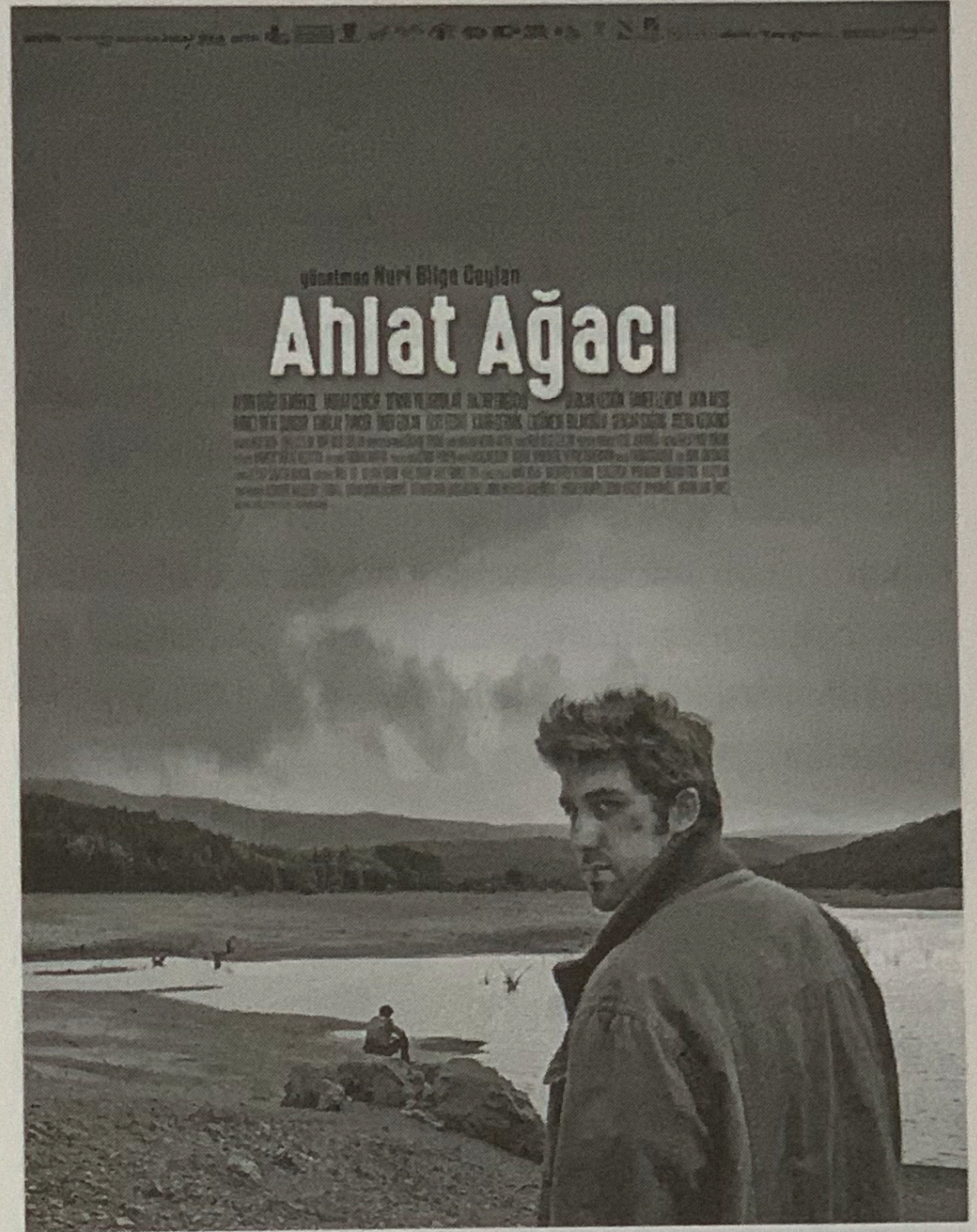
Böylesi bir anlayış dâhilinde bakıldığında, biçimin içerikten bağımsız olarak düşünülmemeyeceği, bir yandan içerikle bağıntısı içinde kullanılan malzemenin doğası tarafından koşullandığı gibi; salt malzemeye dayalı ve onu işlemekle yetinen teknik bir tavır değil, belli bir içeriğin işleme aracı (“malzemenin aşılması”) olması gerektiği de açıktır.¹⁶ Dolayısıyla, yazınsal bir metnin (ya da, sanatsal yapıtın), ‘estetik-poetik’ düzlemde tartımının yolu, ‘teknik düzenek’ yoklamasından değil; “bilakis yaratıcı etkinliğin içkin mantığı”nın (yaratıcı etkinliğin sürdürüldüğü ve yaratma ediminin ‘değer-kuramsal’ anlam kazandığı bağlamın) anlaşılması ve değerlendirilmesinden geçer.¹⁷

14 Kanımca, Bahtin’e yaratma ediminde kapalı kalan tam da bu eşiktir.

15 A.g.y., s. 238, 239, 240.

16 Örneğin bir malzeme olarak “[d]il, tek başına, değer-kuramsal olarak önemsizdir: Her zaman bir hizmetkârdır, asla bir amaç değildir; bilise, sanata, pratik iletişime, vb. hizmet eder” (a.g.y., s. 242).

17 Daha sonra da değinecektir, Bahtin; tayin edici olan, “yazarın kahramanla olan yaratıcı ilişkisi”dir. “[Y]azar, onlara [kahramana ve edimlerine] doğrudan doğruya estetik-biçimsel bir bakış açısından tepki vermeden önce, bilişsel ve etik açıdan tepki verir ve ancak bundan sonra, bilişsel ve etik açıdan belirli kahramanı (ahlaki, psikolojik, toplumsal, felsefi, vb.) tamamen sanatsal şekilde tamamlamaya yönelir. (...) [B]u bilişsel-etik belirleme, müteakip estetik biçimlendirme ile öylesine yakın ve derinden bağlantılıdır ki, soyut bir çözümleme bile onları ayırıştırılmaz neredeyse...” (a.g.y., s. 275-276). Do-



BAHTİN DÖNÜŞÜ CANDIDE VE AHLAL AĞACI

Candide ya da İyimserlik'in üzerinde uzun boyulu durmaya gerek yok. Bir 18. yüzyıl entelektüeli (Tanilli'nin deyişiyle; özgürlükten yana, zorbalığa karşı ve aklın dostu); belki de, insanın iyimser ya da kötümser olmaklığını özsel bir veri olarak değil, şartların telkin ettiği (değişken) bir hal olarak alma yanlısı olan Voltaire; Pascal'in karşısında iyimserliğin, bir yirmi yıl sonra Leibniz'in karşısında kötümserliğin yanında yer almış; eh, anlaşılana o ki, felsefi yorumsayışlarını (dünyanın dört bir yanına savurup en olmadık rastlantılarla bir araya getirdiği; dışsal bir-iki kondurmanın ötesinde hiçbir derinlik/karakter hüviyeti kazandıramadığı, okuru çileden çıkaracak denli 'romansal hakikat' yoksunu) kahramanları üzerinden roman kılığında takdime soyunmuş; romanı, resimli roman hattından öteye pek gidememiştir.

layısıyla, çözümleme ya da estetik-poetik değerlendirmenin, biçim ve içeriği eşanlı olarak içermesi zorunludur. Bu noktada da, Bahtin, 'estetik tasavvurun nesnesi'ni/ kahramanı kurana iki şeyin çakışımından söz etmekte; ancak, 'etik/ değer-kuramsal' olanla ilişkinin yaratıcı öznenin kendi içindeki serüveninin söz etmemektedir – ya da, 'etik/değer-kuramsal' olanın yaratma sürecindeki sorunsallaştırımından.

Hasılı; Voltaire'in romanında karşımıza çıkan kahramanlar, ne 'estetik tasavvurun koşulu' olan inandırıcılık ve yaşarlıkla verilmiş, ne de, herhangi bir 'değer-kuramsal kat'ta yazarın kendileri ile girdiği gerginlikli ilişkide 'estetik tasavvurun nesnesi'ne dönüşebilmiş birer insandır. Öyleyse, Özgüven'in (*Ahlat Ağacı* vesilesiyle – belki, Çehov'a yorarak) hatırlatması ile beni kendisine çağırın 'çalışma'nın hikmetine işaret eden sözlerin de, romanın son cümlesi olan, "Bunlar güzel sözler, ama bahçemize bakmamız gerek!" sözünün de, organik roman bahçesinin mahsulü olmayıp romanın sürgüsünü çeken son bir sesleniş olduğunu belirtelim. Peki, o söze doğru *Ahlat Ağacı*'nin içinden (*Candide*'de olmayı aklımızın bir köşesinde tutarak; estetik tasavvurun koşulu ve nesnesini yoklayarak) yürürsek?

Filmin temel birer karakter olarak işlenen iki kahramanı vardır; baba ve oğul. Biri, –herhalde– kırklarının ilk yarısında, diğeri yirmisinde diyebileceğimiz; biri, olacağını olmuş, beriki, olduğu ile bir yerlere varmak/ tutunmak, kabul görmek arayışında iki erkek. Bir baba, bir eş ve sınıf öğretmeni olan İdris'in üç şeye yatırımı vardır: Elde avuçta olanı yitirdiği kumar tutkusundan elde kalanı hasrettiği altılı ganyan; kimselerin, genelgeçer bilgisi (ya da, hayat sezgisi ile) ihtimal tanımadığı halde su çıkarmak ihtirası ile taşlı dibine kazma salladığı kuyusu ve gelecek güzel günlerin (emekliliğin) mürüvvetini paylaşmak üzere sevip okşadığı, kuyulu mahreminde kapısına bağlı tuttuğu can yoldaşı köpeği Arap. Çanakkale'deki üniversitesini (babası gibi, sınıf öğretmenliği diploması alarak) bitirmiş, öğrenci mekânındaki şahsi eşyasını sırtlanıp minibüse atlayarak yaklaşık bir saatlik mesafedeki Çan'a¹⁸ (evine) dönen oğlumuz Sinan'ın temel derdi ise, –muhtevasına karşılık düşecek adı kendisinin de kestiremediği– kitap dosyasını (bir yerlerden tedarik edeceği maddi destekle) bastırabilmek, yayımlatabilmektir.

18 Sinan'ın kumcu ile karşılaşmasında, –kumcunun da altını çizdiği üzere– filmin/ hikâyenin mekânı, bir büyük savaşın muharebe alanının muhafaza edildiği, Troya'sı ile dünyaca da bilinen, iki denizin birleştiği boğazda kurulmuş (eh işte, üniversitesi de olan) Çanakkale ili ve büyük bir fabrikası (filmde üç kez gösterilmiştir anımsadığım) ve kömür madeni yatakları ile de bilinen Çan ilçesidir.

Sinan'ın daha ayağının tozu ile uzaktan lafladığı kuyumcudan, babanın birkaç çeyrek altın karşılığı borç taktığını, borçları babanın köpeği Arap ile takasa hazır; Sinan'ın ağzındansa, babanın hiçbir şeye değişmeyecek denli köpeğine düşkün olduğunu öğreniriz. Sinan'ın tavrında, yola gelmez haylaz oğlundan yaka silkmiş bir baba (ya da, büyük abi) havası vardır sanki (baba-oğul ilişkisindeki ilk ihsas!). Muhtelif sahnelerde yönetmen gösterecek; aile içinde bile itibarsızlaş(tırıl)mış, değersizleş(tiril)miş (ne bir eş, ne de bir baba saygınlığı olan); muallimler katında 'topluma örnek olma' sorumluluğunu boşlamış, taktığı borçlarla esnafın tadını kaçırmış; kendi babası için de, yalnız kuyu inadıyla değil, tarlada bırakıldığı tenhada karınca baskınına uğradığı kundaklı günlerden o yana tuhaflığı ile maruf (baba indinde de muteber olmayan); lakin, her türden olumsuz tepkiye karşı (çocukların çemkirmesine, lafları ile itip kakmalarına dahi), umursamazlık, orali olmama pişkinliği ve kendine mahsus gülüşle ördüğü duvarını çekmiş bir 'değişik' adamdır, İdris.

Sinan'ın Çan'a inip babanın kuyu derdine düştüğü yamaca varışından az sonra, İdris'in ipine asılan dede ile birlikte üç erkek görürüz. İdris, inadından; dede, öfkeli gönülsüzlüğünden; oğlansa, laf olsun diye asılmaktadır ipe. Lakin, nafile; ip, ucundaki taşla birlikte kuyunun karanlık dibine, güm!

Peki; babasıyla oğluyla, karısıyla kızıyla, esnafıyla meslektaşıyla gönül bağı kopuk; tek tutkusu kumar ve dibi taşlı kuyu, tek sevip okşadığı bir köpek olan bu adam, bu İdris, neyin nesidir? Nereden gelmiş, nereye yol almakta; menzili ne ola? Babanın kuyu ağzı tepkisinden, babaya/babalık katına kendi ile barışık bir yol alamadığı açık. Ancak, –Sinan, askerlik dönüşü, aile fotoğraflarına bakar ve babanın kendi fotoğrafı arkasına yürümekte olduğu yola dair düştüğü notu alırken– annenin (Sinan'ın, babayı değersizleştirerek yerini genişletme, anne tahtındaki kabulünü pekiştirme derdiyle, 'Ne bulmuşsun ki bu adamda; niye ısrar etmişsin ki?' yollu sorgulamalarına cevaben), 'Ah, o öyle güzel konuşur, herkesten farklı öyle şeyler söylerdi ki... Şimdi olsa yine onu seçerdim' tepkisini nereye koymalı? Makul, hatta

cazibeli bir adamdı da, sonradan mı bozdu kendini? O raddede kumara nasıl dadandı? Ve şimdi, şunca değersizleştirmeye bunca duyarsızlık neyin nesi? Kuyu sevdasını nereye koymalı; kimselelere (ne kızına, ne karısına, hatta, oğlu üniversitesini bitirip geldiğinde bile) –sarılmak ne kelime– el bile değmeyen bu adamın,¹⁹ köpeğe onca bağlanmasını, sevip okşayıp gelecek hayalini onunla paylaşmasını (“Koca adam, hiç duymamıştım daha önce; uluya uluya ağladı salonda geceleyin” diyecektir Asuman [eşi], köpek, Sinan tarafından okutulduktan sonra) neye yormalı? Armudun, İdris ağacının dibinden fazla öteye düşmüş olamayacağı kabulüyle, sorularımızın cevabını bulmak üzere takılalım Sinan’ımızın peşine.

Kuyucu babanın oradan dönmekte Sinan. Az meyilli yoldan aşağı inerken ağaçların orda yazması usulen başında, şalvarlı bir genç kız. Sinan’ı süzmekte (‘Bak sen hele şu okumuş oğlanımıza, dönmüş yine köyüne!’). Sinan da farkında. Bıraksalar, süzöleverecek kendi düzlüğüne. Ama kız, belli, hayat bilgisi yüksek, cabbar. İşte o ağaç altı sahnesinde, Sinan’ımız, o cabbar kızın vurduğu neşter darbeleri ile bir ‘patolojik anatomik’ vak’a olarak teşrih edilip teşhir edilecektir iplik iplik. Daha sonraki bir sahnede, kızın (Hatice) gençlik aşkının ağzından, oğlumuzun Hatice ile lise çağındaki münasebetinin ‘okumaya düşkün’ delikanlının kıza kitap dünyasından seslenmesinden ibaret olduğunu (“Kızın da aklını bozdunuz!” Zira, sözünü ettiğimiz kuyumcu ile evlenmek üzere, Hatice.) anlarız. İşte; Hatice’nin gözleri, bakışı, dudaklarının ve bedeninin ne istediğini bilen kımiltısı, istihza yüklü soruları, yoklamaları; karşındaysa, hayata genç bedeninin iştahları, hayalleri, savrulmalarıyla olsun katılamamış, sahicilik ve inandırıcılıktan yoksun, eğreti bir Sinan. Liseden sonra okuyamamış değil, okumayı canı istememiştir Hatice’nin. Ne idüğü belirsiz okumalardan sıtkı sıyrılmıştır. Somut şartların somut tahli ile, dalgasını geçe geçe girecektir ‘dünya evine’. Sinan, saf saf, gençlik aşkı ile mi, diye sormaktadır (geçmişten güne yansıyan bir duygu kıpırtı-

sı dahi yoktur içinde). “Ne işim var, çoluk çocukla!” diye dudak bükcektir, Hatice: “Baksana, sigaran var mı?” Vardır. Çıkarır verir Sinan bir tane. Kırk yıllık tiryaki gibi ciğerlerinde dolaştırdığı dumanı –kalın, yoğun ve isyankâr bir bulut– ağzından burnundan koyverir Sinan’ımızın üstüne (Sinan’ın koynunda taşıdığı sigaradan bir tane bile yakıp püfurdettiğini görmeyiz filmde). Rüzgâr, gün ışığı ile oynaşan yaprakların ısrarlı çırpınışı, açılmalar, kapanmalar... Hatice’nin, bir hayat dersi gibi, Sinan’ın kiler üstüne konan, hazırlıksız ve ürkek oğlan çocuğunun ‘olmamışlığına, büyümemişliğine, hevesizliğine’ mührünü vuran dudakları. Annenin seslenişi ile yazmasını örtünüp dünyanın riyasına dönen Hatice.²⁰ Dudağındaki kan sızıntısı ve yüzüne vurulmuş hamlığı ile geride kalan Sinan.

Yüzü gülmeyen, olsa olsa dudak ucu alaysılama ile kıvrılan, mutsuz, küskün, sivri dilli, bazen küstahça ısırgan bir gençtir Sinan. Aile içi karşılaşmaların ötesinde, –Hatice ile yaşanan dışındabelediye başkanı, kumcu, yazar ve genç imamlarla karşılaşmalarında gözlemleriz Sinan’ı. Belediye başkanı ve onun tavsiyesi ile gidilen kumcu, Sinan’ın, kitabına destek arayışının muhatabıdır. Kitabına maddi destek ararken kırıktır dili Sinan’ın; alttan alıcıdır. Ancak; ilkinin o tür harcamalar için bütçesi, kumcununsa o tür (yazarının ağzında da müphemdir türü) kitaplar için verilecek desteği yoktur (iş yaptığı yere hitap edecek metinlerdir ilgilendiği – hatta, “Ya, sende var mı bi’ fotoğraf makinesi şu işyerini fotoğraflasak diyorum”). Üstelik, Sinan’ınkinin, belediye hizmetleri içinde gider gösterilecek bir çabanın mahsulü olmadığı gibi; yörenin, ‘milli’ değerler manzumesinde yer alan tarihsel zenginliklerini dünya âleme duyuracak bir hüviyeti olmadığı da açıktır. Anneannesinin eskiler dolabındaki el yazması kitabı okuttuğu Çanakkale’deki kitapçının üst katındaki masasında çalışırken rastladığı, söyleşilerden tanıdığı, karşısına ilişip –sorudan sorgulama-

19 ‘Tensel temassızlık’, kimsenin kimseye sarılmaması, baba dâhil, tüm aile üyelerinin yaşayıp yaşattığı şefkat eksikliğinin bir göstergesidir.

20 Filmde Hatice’yi Hazar Ergüçlü canlandırıyor. Sinan-Hatice karşılaşmasının, hem Ergüçlü’nün oyunculuğu, hem de film sel anlatım yoğunluğu açısından filmin en güçlü sahnesi olduğunu söyleyebilirim: Görsel imgeselliğin, beden dilinin ve karakterlerin verdiği sözel tepkinin (malzemenin biçimsel kullanılışı ve içerik ile hemhal oluş) kurduğu dil!

ya- muhasara altına aldığı Süleyman'sa, olmak istediği yerde duran; -açık ki, o nedenle- taciz atışları ile hırpalamaya, değersizleştirmeye, itham etmeye soyunduğu, yörenin kitapları satılan, bilinen bir yazardır. Genç imamlarımızı, tam da yasak meyveye dadandıkları sıra çıkmış olurlar Sinan'ın yoluna: Işıltılı kırmızı elmalara nefsleri yenik düşmüş iki 'adam'; iki din adamı. Elma ağacının oradan üç adam uzun ince bir yola düşer ve bu kez Sinan, onları, var olanla yetinmeyen, bilinmeyen bilmenin yasağını çiğnemeyi ve cennetten kovulmayı göze alan Âdem ve Havva'nın düştükleri dünyanın dili ile sorgular. Aralarında bazı içtihat farkları olsa da, ellerinden cep telefonu düşmeyen, doğrudan/ dünya gözü ile bilme kaygıları olmasa da bilimin meyvelerini iştahla sahiplenmiş bu iki din adamının şahsında istismar edilen (ya da, istismara müsait) kutsallığı, riyakârlık ve ikiyüzlülüğü yargılar.²¹

Biraz İdris'imizi izleyip biraz da Sinan'ımızın peşine takıldıktan sonra, başlangıçtaki sorumuza dönelim: 'Bizi çalışmak kurtarır!' yollu bir baba-oğul buluşmasından/ uzlaşısından söz edebilir miyiz, filmin sonuna dayandığımızda? Bence, hayır. Her iki karakterin (ki, 'baba-oğul' konumlanışının seçilişi kendiliğinden çok anlamlıdır) kendi(lik)lerini kuruşlarının ve yaşayışlarının doğasını, çatışmalarını, yalnızlaşma yolculuklarındaki buluşmalarını içeriden anlama ihtiyacı olmalıdır, yönetmenin yaratıcı edimini koşullayan.

Döneceğim; ancak, iki karakterin örtüşen doğalarına bir ışık da anne/eş Asuman'dan düşsün (zira, biri, zamanında 'başkalığı' ile seçilmiş bir erkek; diğeri, 'başkalığı', yazdığı kitapla tescillenecek bir erkek evlattır). Asuman'ın, neyi 'değerli', neyi olumlu anlamda 'başka' bulduğu; ya da, neyin kendisinin makbulü olduğuna dair en ik-

21 Sinan'ın bir diğer karşılaşması, düğün günü, Hatice'ye yatırımını -zamanında- gençlik aşkı olarak ifade edebilmiş liseden arkadaşıyla. Yüzündeki çarpıcı istihza ile yaşananın engelsizce sürüp gideceğine dair güvenin beyhudeliği tespitini serdeder (yaşama yoksunu olduğu şeye dair ahkâm kesmek suretiyle). Kendisine tek celsede hayat dersi vermiş olan Hatice'nin (yaşama fakiri kendisi kadar) arkadaşına da yâr olmayışının sevinçli öfkesini yaşar. Kitabı laflar ve bir kitapla kendini kazanma derdinde olan Sinan, "Hayatın kaybetmek olduğunu göremeyecek kadar kendini önemseyenler"e, "o kadar da emin olma!" diye seslenmektedir (!).

na edici gösterge, sanırım, oğlunun kitabına verdiği tepki olmalıdır. Annenin, elâlemin oğlunda tuhaf bulduğunda bir keramet yakalaması, ona tutunması ve söz konusu tuhaflıkla sıradışı bir iş yapmasını ('başarılı olmasını') beklemesi ve Sinan kucağına kitabını bıraktığında 'elâlem'in nazarında kazanılacak itibarın altını çizisi (üstelik, kalın da bir kitap yazmıştır oğlan) anlamlıdır. Bu, Sinan'ın kendiliğini/ benliğini inşa edişte, annenin şahsında nasıl bir kurucu 'ideal'e tâbi olduğunun da ifadesidir. Ve kitabını imzalayıp verirken, içine, "Her şey senin için ve her şey senin sayende" yazışı da. Öyle yazılıp verilmiş kitabın, daha sonra (Sinan'ın askerliği kadar bir süre geçmiştir) tek satırının dahi okunmamışlığı da. Hatta, o arada, babanın emekli ikramiyesinden istifade ile alınan kıvrır zıvıra yer açmak üzere, Sinan'ın paket paket kitabının dışarıdan su alabileceği bir yere terk edilmişliği de. Aile ağacının mahsullerinden kız kardeşin abinin kitabına samimi bir ilgisi olmayıp tek satırını olsun okumamışlığı da ("Aman canım, derslerden vakit mi vardı ki," der, ders dediği şeyi televizyon seyri ile bir arada götüren kız kardeş). Öte yandan, Asuman'ın söz konusu tepkileri üzerinden anlamaya çalıştığımız karakterlere bir ışık da, Asuman'ın meyvesi olduğu annesinden gelsin: Eşi, köyün yaşlı emekli imamıdır. Genç imam çevre köylerde işi olduğunda (anlaşılan, düğün dernek dolaşmaktadır), ezan okuma vazifesini yaşlı adama bırakmakta ve görünen o ki, eşini (Asuman'ın annesini) meşgul eden yegâne şey, yapılan hayır değil, 'ya ezanın ortalık yerinde yaşlı adam unuttur, gerisini getiremez ve köylüye rezil olunursa' derdidir. Bu bize, ötekilerin nazarında başarısız olma/rezil olma duygusunun, samimiyet ve şefkat yoksunluğunun Asuman-annesi hattında ne denli belirleyici olduğunu gösteren kıymetli bir ayrıntıdır.²² Dolayısıyla, o hattan gelen Asuman'ın İdris'te bulduğu başkalık da kendine mahsus bir anlam kazanmakta: Koca adayı İdris'i öteki erkeklerden farklı kılan söyleyiş parıltısına, belki yaldızlı laflarına, ya da, hayat içre tartımı yapılmamış ideallerine vehmedilmiş olmalıdır o başkalık. İdris'in tam da o oltaya takılan, o yeme heveskâr (kendisini ötekilerden ve öteki-

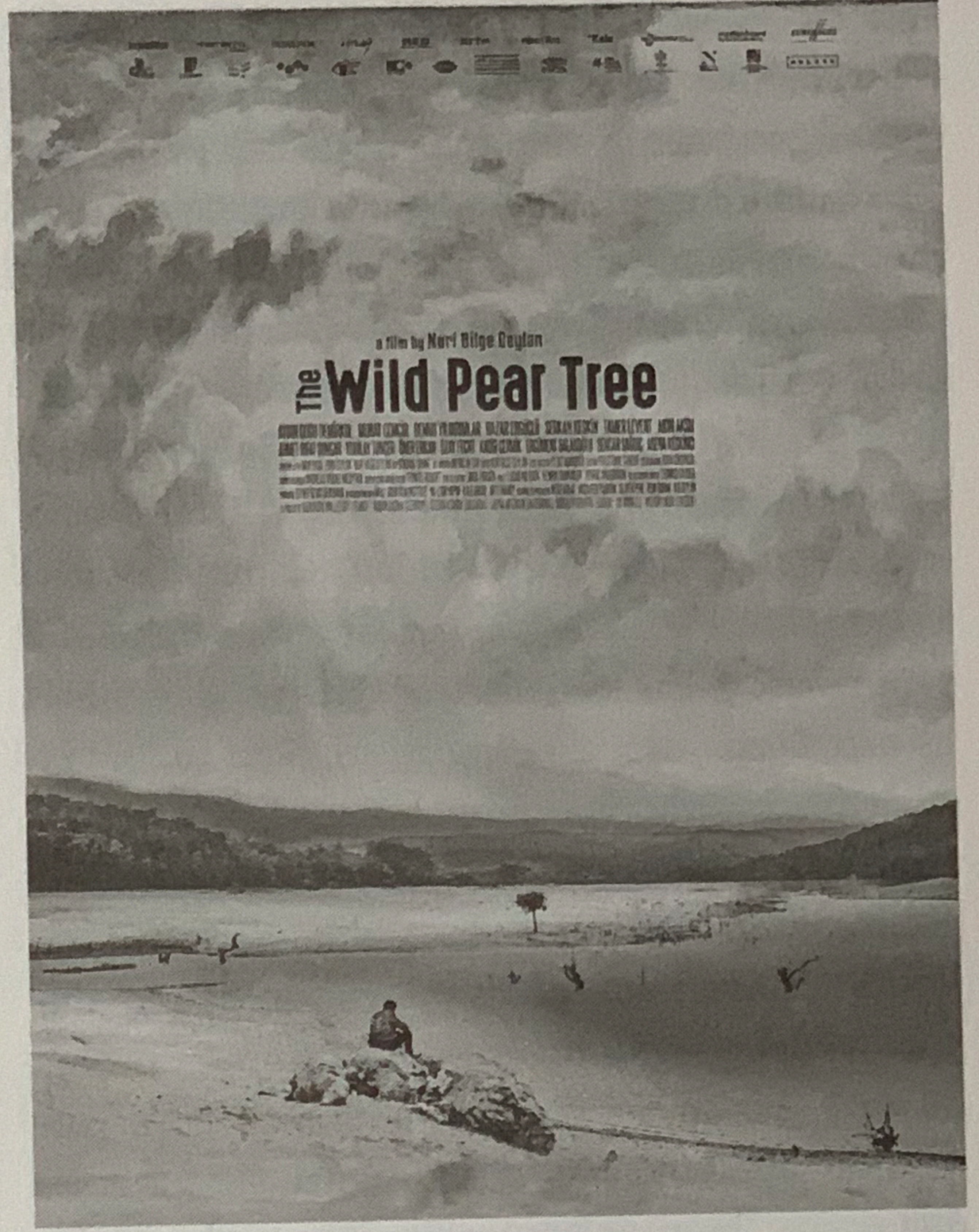
22 Bkz. 19. dipnot.

ler nazarında 'farklı' kılacak marifet ve iltifata tâbi) bir kendilik kuruluşu oluşunu, Asuman'ın olmasına gelişi kadar, filmin sonunda Sinan'a kuyu hikâyesini naklederkenki, "Hep onlar haklı çıktılar, bari bunda haksız çıkaydılar" hayıflanışında da okuyabiliriz. Bir arkadaşa yönetmenin neyi sorunlaştırmış olabileceğine dair fikrimi –İdris'in andığım sözünden hareketle– açıklamak üzere düştüğüm notta da onun altını çiziyordum: "Bu söz bile, İdris'in, haklılığa ötekilerin haksızlığı katında talip olduğunu; derdinin, su çıkarmak, toprağını sulamak, vs. olmadığını gösterir. Bir başka deyişle, hayat indinde (hayata müdahil olmak suretiyle) değil; ötekilere rağmen, ötekilerin nazarında haklı çıkmak; hayatın hayrına değil, düz/soyut haklılık adına haklı çıkmak".²³

Bu minvalde, İdris'in bir vakit –sözde– muteber bir muallim iken nasıl olup da itibar kaybına uğrayıp kumara dadandığını anlama şansı da buluruz. Onu farklılık havaları ile bir yerlere taşıyan kendinden hoşnutluğu ('marazlı narsisizm'i, diyelim) hayata yenik düşmüş; giderek, yaşadığı hayal kırıklığını telafi etmek arzusu ve hayatın kendisinden esirgediği iltifata bizzat el koyabilmek ihtirası ile kumara dadanmış olmalıdır. Kendini ölçüsü kaçık yatırımında kaybetmiş, aynı ihtirasla bir başka iddiayı kazanmaya adanmıştır kendisini. Filmde bulduğumuzda, eldekenden avuçtakinden olmuş, ailesi tarafından zapturapt altına alınmış, kaçak göçek altılı ganyana razıdır artık İdris. (Bir başka iddia oyunu da kazdığı kuyusudur.)²⁴

23 Psikanalitik bir yorumu (simgesellik üzerinden) müsait bulduğumuz yere oturtmak derdinden değil; kahramanın (ve elbet, onu öyle kuran yaratıcı öznenin) hâlimden anlamak üzere soralım: Dibinde bir kaynağa/ suya erişmek iştahı ile kuyu kazmak nasıl bir eylemdir; neyi temsil eder? Üstelik de, böyle, –ümitvar olmayan koşullarda– hayata katmak derdi ile değil, haklı çıkmak derdi ile derindeki bir kaynağa erişmek, onu gün yüzüne çıkarmak üzere kazmanın sapına sarılmak? İdris, filmin sonunda, oğluna, yaptığının âdeta 'arzun merkezine seyahat' gibi bir şey olduğunu söylemişse, onun için (onu ihya edecek) merkez ne ola? Derinliği olmayan sözde marifetlerle hayatı kurmuş İdris'in arzusu hangi 'yok-ülke'yedir?

24 Ben, kuyu ve kumar ihtirasının, İdris'in kurucu ideali ('benlik ideali') ile ilişkisi içinde anlaşılabilirliğini düşünüyorum. Zira, ideal, hayatın özünde kaybetme üzerine kurulu olduğunu; kayıpların yasını tutarak, kaybı aşarak yol alındığını telkin etmiyor ve o güveni vermiyorsa, hayatın kenarından dolanmalar, yüzeysel/ sahte başarılar (ya da, başarı beklentileri) yaşayışın mihveri olurken; işler yolunda gitmediğinde yaşa-



Baba oğulun birbirlerine düşürdükleri ışığın, en çok da, baba-oğul rollerinin (doğal hiyerarşinin) alt-üst olduğu noktada yoğunlaştığını vurgulayalım yeniden. Sinan, babanın kumar zaafına göz kulak olmakta, babanın aileye yaşattığı kumar yıkımının önünü almaya özenmektedir güya. Özenli midir gerçekten bunu yaparken? Aileyi olası mağduriyetlerden sakınmaktan çok, babayı zaafi içinde (ve zaaflarıyla annenin gözünde) değersizleştirmek değil midir asli ihtiyacı? Hatta, bir gün, babanın sınıfına daldığında tanık olduğu manzarayı (aslında baba, kayıp köpeği için kendi çizimi ile resimli ilan hazırlamaktadır), "N'olacak, yine ganyan kâğıdı ile meşguldü, benden sakladı" diye anneye ispiyonlayan da o değil midir? Ya da, kendisinin anneanne evinden uçurduğu kitabın karşılığı edindiği 700 TL'nin bir kısmının cebinden ektilmesinde babayı itham eder havada oluşu (haklıdır da belki) babayı yerinden etme cür'eti değil-

nan hayal kırıklığı da muhteris taleplerin hazırlayıcısı olur. İlginç olan, İdris vak'asında, kuyunun da, kumarın da çifte değer taşımakta oluşudur; hem sıra dışı bir başarıya/ kazanca talip olma imkânı/ ihtimali yaratır, hem de kaybettikçe ideal karşısında yaşanan (temelinde öfke olan) suçluluk duygusuna-cezalandırılma ihtiyacına kapı aralar bu iki iddia (maçoistik boyut).

se nedir? İdeal bellediği kitabını bastıracağı parayı tedarik etmek üzere, babanın yegâne sevgi nesnesi köpeğini kaçırıp satmasına ne demeli peki?²⁵ Bir gün babanın tarafına uğradığında onu daldaki kopuk bir urganın dibinde ağaç altında yüzünü gözünü karıncalar basmış vaziyette (âdeta, bir ölü gibi kıpırtısız) görüşünü (bizim o karede gördüğümüz, Sinan'ın algısıdır) neye yormalı? Öte yandan; babanın alttan alıcılığını, pişkinliğini, hatta, sınava uğurladığı oğlunun harçlığından “Canım çok çekti, varsa biraz bozukluğun şurdan bir çeyrek köfte yaptırısam” yaltaklanmalarıyla (ganyan için olmalı) tırtıklama yüzüzlüğünü hatırlarken (biz); tam da, kendi kuyulu mekânının eşliğinde, oğlunun kitabını bir tek kendisinin (hem de altını çize çize, geçmişten o güne ahlat ağacı hikâyelerinin kesimlerini bula bula) okumuşluğunun üstüne kuyuya yönelen oğlunun kuyunun ipine asılmışlığı düşünüyü (bir ân, içi geçerek) görüşünü neye yormalı, nereye koymalı(yız)? (Özgüven'in vurguladığı üzere, “biraz da kötüce yapılmış bir korku filmi numarası” mıdır, yoksa?) Filmin son sahnesi bize ne söyler? Yaşanan, baba-oğul uzlaşısı, karşılıklı halden anlayıcılık, müstakbel yol arkadaş-

25 İdris'in tek sevip okşadığı, duygusal olarak bağlandığı canlının köpeği olduğuna değindik birçok kez. Bu, İdris'in 'ruhsal-yapısal' kuruluşunda 'sevgi-şefkat' ilişkisi ve 'sevilerek kabullenilme'nin ne denli sorunlu yaşanmış olduğuna delalet eder. Söz konusu yoksunluk, 'kendisi olarak sevilme ve kabul edilme'nin, 'marifet' üzerinden beğenilme ve kabullenilme ile ikame edilmesini dayatır ki, marifeti koşullayan, kendisi tarafından sevilme/ kabul edilmeyi beklediğimiz nesnedir (en başta, 'anne' ve onun üzerinden kurulan 'ideal/ benlik ideali'). İdris'in hayatını öylesi bir 'sözde' marifetlilik üzerinden kurmaya ve iltifata tâbi bir hayat sürmeye özendiğini, bir yere kadar 'yaldızladığı' kendisinin mürüvvetini gördüğünü, ancak, yaldızı hayatın terazisine vurulduğunda tökezleyip kaldığını, kendine dönük (dayanaksız) ihtirasın kumara tahvil olduğunu ifade etmişim. Kendisine seçtiği eşin ve o eş tarafından seçilişinin kurucu ideali ile yaşadığı ilişkiyi temsil ettiğini de söyleyelim öyleyse. Babası ile benzer yolda yürüyen Sinan'ın kurucu idealinin taşıyıcısının da, kitabını, “Her şey senin için ve senin sayende” notuyla ithaf ettiği aynı kadın oluşu (doğallıkla) ve 'o' kadının verdiği tepki çok şeyi açıklamakta; filmin hangi dinamik duyarlık ve içgörü ile kottarıldığına da işaret etmektedir. Öte yandan; İdris'in şahsında Arap'ın neyin telafisi ya da karşılığı, Arap'ı satıp el koyduğu para ile Sinan'ın ahlında babadan neyi çalmış olduğunu düşünür; babanın, Arap'ın yerine aldığı köpeğin Arap gibi munis değı, yırtıcı/ saldırgan bir köpek oluşunu göz önünde bulundurursak, babanın Arap/ köpek üzerinden yaşadığı bağlanma ve duygu yatırımının nelerle yer değiştirmeye yatkın olduğunu da ayırt edebiliriz.

lığını vaat eden bir buluşma mıdır? Karakterlerin olası hikâyelerini nasıl tahayyül ederiz? Baba İdris ve oğul Sinan, birbirlerinin hâlerinden anlarken hayatın genelgeçer kabulleri içinde takdir edilmeyip yalnızlaştırılmış; harciâlemin ötesinde 'tutunamayış'larını yaşayıp hayatın ne mal olduğunu temaşa etmemize vesile olmak üzere yaratılmış kahramanlar mıdır?

Bir eser için 'muhteşem' nitimini kullanmak herhalde kolay olmasa gerek. Ancak, *Ahlat Ağacı*'nı sıra dışı kılanın bütün bu soruları bize sordurabilir oluşudur, diyebiliriz rahatlıkla. Ya da, sorularımızı –yorumsayışlarımızla birlikte– içimizde yolculuğa çıkarabilme ehliyetinden kaynaklanıyor olmalı yaratıcı mahareti. Sözgelimi; İdris'in umursamazlığı, pişkinliği ya da yakışsız gülüşleri, mevcut hayal kırıklığı ve hayat kırgınlığı içinde bir 'savunma' tepkisi olarak alınamaz mı; hem hayal kırıklığı ile yaşadığı öfkesinin kılık değiştirmiş bir ifadesi; hem de, harciâlem beklentileri hiçe sayarak (umumun ölçülerini hükümsüzleştirerek), kendine mahsusluğa tutunarak örselenen narsisizmini onarma çabası olarak? Sinan'ınsa bütün yapıp etmeleri, kaygıları, olmadığı halde 'olmuş' kabulü görme telaşından (erkek olmadan baba olma, babanın yerine talip olma, kendi erkekliğini tahkim etmeden verili dünyanın babalarına kafa tutma) kaynaklanıyor değil midir? Hemen hemen aynı yolları yürümüş ve yürümekte olan iki erkeğin (baba [İdris'in kendi babası ve baba olarak kendisi]-oğul/ oğul [Sinan]-baba) birbirlerine ölümcül düşmanlığı ('ilkel baba'ya²⁶ kadar gider iş; ki, örneklerimizde, yeterli donanımla da gelinmemiştir o raddeye!) anlaşılır değil midir – çok da insani ve evrensel? Öyleyse, 'ipe asılı Sinan', kötüsünden bir korku filmi numarası olabilir mi? 'İpe asılı Sinan', ahlat ağacı dibindeki karıncalar basmış 'sanki ölü baba' ile (ortak dinamik nedensellikte) örtüşüyorsa (elbet, yönetmenin yaratıcı maharetini ıskalamamak koşulu ile) ucuzluğa hükmedilebilir mi?²⁷

26 Bkz. Sigmund Freud; 'Totem ve Oidipus', 'Totem yemeği ve babanın öldürülmesi' (*Totem ve Tabu*, 1912-13); 'ilkel kabilenin babası, önder ve hipnotize eden' (*Kitle Psikolojisi ve Benin Çözümlemesi*, 1921); 'insanlık tarihine uygulanan gizil dönem' (*Hz. Musa ve Tektanrıçılık*, 1939).

27 Filme dair değerlendirmelerde, İdris ve Sinan'da birer 'tutunamayan' örneği görenler de vardı; kuşkusuz, Oğuz Atay'ın

BAHTİN VE PSİKANALİTİK DUYARLIKLILIK BAKIŞLA CANDIDE VE AHLAT AĞACI'NA DAİR SONSÖZ

Ben, 'psikanalitik duyarlıklı bakış'ımla, yaratısal bir eserin, yaratıcı öznenin samimi ihtiyaçlarının güdülediği (çağırdığı) bir çabanın/edimin ürünü olduğunu düşünürüm. Bir başka deyişle, yaratıcı öznenin hayatla münasebeti içinde yaşadığı yetersizlik, gerginlik, çatışma ile kendi içinde (çatışma bileşenlerini ayrıştırıp peşine düşerek) çıktığı yolculuğun, kişisel/tarihsel hikâyesindeki uğrakların gününü ışıttığını, gününü sorgulama-anlama-yeniden kurma çabasının (verili olanı sorunsallaştırmasının) karşılığı olduğunu. Karşılığı, yaratıcı öznenin kurucu hakikatinden kalkarak muhayyilesinde (hayal hanesinde) kurduğunu düşünürüm. Karşılığın nihai ve mutlak olmadığını; yapıt(ın)a, hem temaşa eden (ya da, okur), hem kendisi için 'açıklık' tanıyarak (Umberto Eco'nun 'açık yapıt' dediği) yol aldığını da.

eserlerindeki 'tutunamayanlar'a atıfla. Benimse, kahramanlarımızda, bir 'olamamışlık, hamlık' gördüğüm açık. Atay, Halit Ziya'nın (Ömer Behiç, Ahmet Cemil, Bihter gibi) kahramanlarından söz ederken *Günlük*'ünde şöyle söyler: "Bunlar hep kırık hayatlardır, bir bakıma tutunamayanlardır; ama öyle boş, kişiliksiz, zavallı kuklalar değillerdir. Kuvvetli ya da zayıf ama gerçek karakterlerdir" (İletişim Y., Birinci Basım, 1987, s. 196). Halit Ziya'nın olduğu kadar, Bilge Ceylan'ın tutunamayanlarının da Atay'inkilerden farklı olduğunu söylemeliyiz ilkin. Tutamakları eprimiş hayat kadar tutunamayışları ile de hesaplaşan kahramanlardır Atay'inkiler. Ancak, yaratısal açıdan, Halit Ziya'nın, Atay'ın ve Ceylan'ın kahramanlarının ortak vasfı, yaratıcı öznenin, yaratma edimindeki ihtiyacını yansıtır oluşlarıdır. (Halit Ziya, Oğuz Atay kanbağına da değinen bir yazı için, bkz., 'Oğuz Atay Hakkında Bazı Mülâhazalar: "Türkiye'nin Ruhunu"... Filân', Çağdaş Yusuf Akbulut, *Birikim*, Ocak-Şubat 2018). 'Yazar/ yönetmen bize neyi gösterdi, hangi mesajı verdi' ile metne bakanlarsa (ya da o gelenekten gelenler), yazar ya da yönetmenin hangi 'ideolojik' hassasiyetle –toplumsala dair– ne söylediğini yoklama/ tartma itiyadındadırlar (benzerlik ya da farklılığı da öyle tartarlar). Halbuki, gerçek yaratıcı yazar/ yönetmen, talep üzre (ya da, kendisini vazifelendirerek) değil; hayatın kendindeki kırılımları üzerinden yaratma edimine soyunarak –kendiliğinden– hayata dair ne söyleyecekse ("Ey sevgili milletim! Neden böyle yapıyorsun? Neden az geliyorsun?") söyler. Öte yandan, örneğimizde de olduğu üzere, bir yaratıcı sanat yapıtında, 'olmamışlığı, çolpalığı, hamlığı', vs. içeriden deneyimleyerek hem kendimizi hem de hayatı çok farklı katlarında çok daha zenginlikle alımlayabiliriz de. O fasıldan bir makalem için, bkz., 'Yazınsal Metne 'Psikanalitik Duyarlıklı Bakış' ve Fethi Naci Eleştirisinin Eleştirisi', *Yazının Gül Dikeni*, İthaki Y., 2010 içinde (ayrıca, bkz., "Psikanalitik Duyarlıklı Bakış'la Fethi Naci ve Roman Eleştirisi", I-II, *Varlık*, Mayıs, Haziran 2015).

Evet; belediye başkanıyla, kumcusuyla, imamıyla, yazarlık dünyası, vb. ile pek de matah olmayan bir ilişkiler evreninde yaşıyoruz; kabul. Lakin, kahramanlarının içinden yürüdüğü ya da kahramanlarında temsil bulan hayata –basitçe– ayna tutmak değildir, yaratıcı yazar ya da yönetmenin muradı. Örneğimizde sözgelimi, 'kerameti kendinden menkul kıymetlere yaslanıcılığın', hayatın mihengine kendini vura vura yol alacak kendiliksel donanıma sahip olmadan hayata dair söz alma büyüklenmeciliğinin, tuhaf ve ayrık-sı oluştta, 'güzel ama yalnız'²⁸ kala kalışta ne denli müessir olduğunu; hayata müdahil olma sahihciliğinden yoksunluk ve ehliyetsizliğin hangi damarlardan akarak şahsi tasarruflarımıza sindiğini, hem yaratma ediminde –kendisi için–, hem de temaşa edenin katılımında görünür kılma ihtiyacı olmalıdır, yaratıcı bir yazar ya da yönetmenin derdi.

İşte (Bahtin'e dönersek); bir yapıtın/ edimin, 'estetik-poetik' anlamda 'yaratıcılığı', hangi 'etik/değer-kuramsal' bağlama yerleştiği (ya da, hangi 'etik/değer-kuramsal' göndermelerle kurulduğu) değil; yazar ya da yönetmenin, 'etik/değer-kuramsal' olanla (bir anlamda, 'hayat'la) temas noktasında neyi/nasıl sorunsallaştırdığı ('içerik/ malzeme-biçim' sorunu) ile tartılır.

Öyle bakıp ölçüyü öyle düşürdüğümüzde, açıktır ki, *Candide ya da İyimserlik*, Voltaire'in, 'yaratıcı estetik kaygı' duymaksızın, salt, 'etik/değer-kuramsal' bağlamda felsefi önermesine vesile olan bir metin; *Ahlat Ağacı* ise, yönetmenin, 'etik/değer-kuramsal' dünya ile (hayatla) münasebetini sorunsallaştırırken 'insan'ı tüm derinliği ile mer-

28 Nuri Bilge Ceylan, 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen' ödülünü aldıktan sonra yaptığı konuşmada, ödülünü, "Tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme adıyorum" diyerek ülkesine adadı. Bir insanın, bir sanatçının ülkesini tutkuyla sevmesinin herkesçe kabul edilebilir, makul sebeplerinin olması gerekmez; lakin, 'yalnız' olana (ödüllendirenlerin taşrasında kalana) ödülün ithaf edilmesi, 'yalnızlaşma'nın kendisine (Bilge Ceylan tarafından tutulmuş) bir ışık olmalı. Hatta, kendi yalnızlık duygusunu nasıl yaşamış, nasıl gidermeye özenmiş olduğuna da. Öte yandan; İdris'in –zamanında– müfredatın dışına çıkarak çocuklara (ötekilerin taşrasında düşmüş, yalnız, gösterişsiz ama meyvesi güzel) 'ahlat ağacı'nın hikmetinden dem vurup duruşu, Sinan'ın kitabına *Ahlat Ağacı* adını münasip görürken Ceylan'ın da filmine o adı seçmişliği ne kadar da manidardır!

kezine alan, hayatın izini kendi içinde süren ve imgeselleştiren, samimi, inandırıcı, hasılı, 'yaratıcı estetik kaygı' ile kurduğu bir yapıttır.²⁹

FİLME NOT: FREUDCU VE LACANCI PSİKANALİTİK ÇERÇEVE

Doğrudan Freud'dan nakille değilse de kuramının meramı doğrultusunda, 'kendilik'in/ 'benlik'in ('self') kuruluşunun birincil yönlendiricisinin 'ben(lik)-ideal'(i) olduğunu (o anlamda, 'kurucu ideal') söyleyebiliriz. Metin içinde de anmıştık; hayat yitimler üzerine (nihai yitim, 'ölüm/yaşamın kendisinin yitimi' olmak suretiyle) kurulur. Yaşarken deneyimlenen en temel yitim, anne karnından olmak; yaşama doğarken mutlak doyumlu bir yaşamı kaybetmektir. Hemen ardından gelen (ve dünya gözüyle yaşanan) temel yitim ise, anne ile yaşanan ayrımsız bütünlüğün ('birincil narsisistik bütünlük'ün), bütünlüğe hanel getiren yoksunluklar, ketlenmelerle yaşanan yitimidir. Ancak, her iki yitim düzeyi ve üstesinden gelme deneyimi, hayata ve kendimiz olmaya doğru adım atmak suretiyle (kendiliğin kuruluşu, bağımsızlaşma/bireyleşme) ötekilerle birlikte yaşanacak hayatın kazanılması olduğu kadar kazanı-

29 Bu minvalde, 'Sinan'ın sayfalara vursan kitap olacak lafazanlığı'nın, içerikle ilişkisi içinde uygun bir malzeme kullanım örneği olduğunu da söylemeliyim. Bir söyleşisinde mülakatı yürütenin, "Yazarken duygularınızın kendi dilini bulacağını ümit ederek sizi yönlendirmesine izin veriyor musunuz?" sorusunu yanıtlarken, şöyle diyor, Michel Haneke: "Hayır. D. H. Lawrence'ın yaptığı gibi, bir roman yazım aşamasında gelişebilir. Dramda bu mümkün değil. İç gerilim hafifler de izleyici bir ân bile duraksarsa salonu terk eder. Dramdaki zamanlama, romandakinden çok daha önemlidir. Romanda sıkılırsa sayfa çevrilir ama sinemada salondan çıkılıyor. Bu yüzden yapı hayati önem taşıyor". Aynı söyleşide, Haneke, senaryolarını, önce, 'acımasızca açık sözlü' olduğunu belirttiği eşine okuttuğunu söylüyor ve devam ediyor: "İlk sorum her zaman 'Neresi sıkıcı geldi' idi. Senaryo sıkıcı olamaz. Bu, dram sanatının özüdür. Gerilim, üzerine izleyicinin yapılandırılması gereken bir tutkaldır. Aksi takdirde olmaz" (*Yakın Plan Haneke/ Thomas Assheuer*, çev. Nazlı Pakkan, agorakitaphı, 2013, s. 29, 31). Filmimizde (118 dk!) kimse, lafa boğulduk, sıkıldık, çıktık dememişse; film ve zaman su gibi akıp gidiyorsa sorun yok demektir. (Ayrıca; 'psikanalitik duyarlıklı bakış'la bir film değerlendirmem için, bkz., 'Saklı/ 'Psikanalitik Duyarlıklı Bakış'la 'Tekinsiz'e Bakmak' [*Varlık*, Aralık 2017]; 'Saklı/ 'Psikanalitik Duyarlıklı Bakış'la 'Tekinsiz'i Okumak' [*Varlık*, Ocak 2018]; 'Psikanalizin Dolayımında 'Tekinsiz' ve 'Yaratma' ilişkisi' [*Varlık*, Şubat 2018]; 'Ruhsal Örselenme, Yetimlerin Kardeşliği ve Saklı' [*Varlık*, Mart, 2018]).

mın koşuludur da (aslında, 'psişik yaşamın diyalektikliği'dir söylenen). 'İdeal' ile ilişkide tayin edici/ hassas nokta, kendine yansıtılanla ideal hüviyeti kazanan nesnenin (anneden söz etmiş oluyoruz), çocuğun idealini daha gelişkin (bağımsızlaşarak, özerkleşerek büyümesine, hayata katılmasına el verir) ideallere taşınmasını özendirici, cesaretlendirici olup olmamasıdır. Bu ise, annenin şarta bağlanmamış sevgi ve şefkati, tutarlı/gerçekçi vericiliği ve kabulü ile mümkündür.³⁰ Aksi; birincil narsisistik evreye takılmanın arızaları ile maluliyet, büyümememe, ihtiyaç hâlinde gerilemeli ('regressive') tutumlardır.³¹ Meselemize dair Lacancı yaklaşım da farklı bir dille bize benzer şeyler söyler. Birincil narsisistik evre; psişizmada tüm duyguların, duyuların, algıların tam bir karmaşa hâlinde; içsel olanla dışsal olanın ayrıştırılmadığı; her şeyin sadece (adı konulmamış) deneyimden, yaşantılamadan ibaret olduğu; 'imgeselliğe', 'gerçekdışılığa' dayalı; çocuğun, anne ile eksiksiz (yanılsamalı) bütünlük ve eksiksizlik duygusu içinde, yaşananı, 'annesi için her şey, annenin arzuladığı şey' olarak alımladığı bir süreçtir. İşte, bu 'imgesel' dünyadan, 'babanın adı'nda temsil bulan hayata ('simgesel' düzene) geçiş, annenin arzusunun babaya gönderimde bulunması ile mümkün olur. "Lacan'a biraz antropolojik açıdan yaklaşacak olursak şu tespiti yapabiliriz: Lacan'a göre Ödip, yani 'Babanın Yasası', insanın kültürel bir varlık olarak kurulması için zorunludur. Çünkü 'Babanın Yasası', insanın kültürel bir özne olarak

30 J. Chasseguet-Smirgel şunun altını çizer: "Eğer çocuk annesi tarafından yalnızca varolduğu için sevildiğini (ama baştan çıkarıldığını değil) hissederse, özsaygının düzenlenmesinde çevresine daha az bağımlı olmasını sağlayacak bir kendini değerlendirme yeteneğini belli bir ölçüde içselleştirebilecektir. Daha geniş açıdan bakıldığında, ben idealini destekleyen nesnelere kurduğu özdeşlikler yeterince özsaygıyı kazanmasını sağlayacak (...) kendine saygısı artacak ve onu 'başkalarının kanaati' karşısında daha özerk kılacaktır" (*Ben İdeali*, çev. Nesrin Tura, Metis Y., 2005 [1975], s. 150).

31 Meselenin değişik bahislerde ele alınışı için, ayrıca, bkz., 'Antidemokratik/ Otoritaryen Kişilik ve Solda Kıyıcılığın Ruhsal Çözümlemesi' (*Birikim* dergisi, Nisan 2018); 'Modernlik, Sonrası ve 'Sol Melankoli'', 'Sol' Yolculuğun "Yas ve Melankoli" Bağlamında Sorgulanışı", "Sol Melankoli" Kime Ne Söyler?" (*Varlık* dergisi, Temmuz, Ağustos, Eylül 2017 sayıları) ve "Yaratıcı Sanatsal Edim" ve "Yüceltme'nin Psikanalitik Bağlamda Sorgulanışı" (*Doğu-Batı* dergisi, 56. sayı, 2011) başlıklı makalelerim.

kurulmasını sağlayarak, içsel olanla dışsalı, subjektifle objektifi, kendi ile ötekileri ayırt etmesine imkân veren simgesel düzene girmesini sağlamakta, onu annesiyle dolaylımsız haz durumunu arayıştan çıkararak toplumsal bir üye haline dönüştürmektedir (insanlaştırıcı kastrasyon),” diyen Saffet Murat Tura, Jacques Lacan’dan aktaran Lemaire’den de şunu alıntılar: “Bireyin tüm gelişim aşamalarında, kişilikteki insani gerçekleşmenin her düzeyinde, öznedeki şu narsistik âni yeniden buluruz; bir öncesinde libidinal bir frustasyonu üstlenmek zorunda kalır ve bir sonra normatif bir yüceltmede kendini aşar”.³²

Filmimize dönecek olursak; gerek İdris, gerekse Sinan (film içinde izlerini yokladık) anılan büyümeyi tamamlayamamış örneklerdir (her ne kadar, Lacan, ‘Baba’ya gönderimde bulunmayan [babanın adını hesaptan düşüren (‘forclusion’)] annenin, –imgesele tâbiyetle– psikoza hazırlayıcı olduğunu söylerse de; örneklerimizin, psikotik olmayan, takılmanın yoğunluğu/ağırlığı oranında hasarlı, gerilemeli olgular olduğunu söylemek uygun düşer kanımca). Görünen o ki, yarım erkeklikleriyle, ‘baba-oğul’ ilişkisi de, hayatla (‘simgesel’ olanla) münasebet de yarım yamalıdır. İdris, yaldızlı sözler ve iddialarla kendisinde sahte bir fark-

32 Freud’dan Lacan’a Psikanaliz, Saffet Murat Tura, Ayrıntı, Birinci Basım, 1989, s. 120, 121.

Malcolm Bowie, Lacan isimli kitabında şunun altını çiziyor: “İmgesel, bireyin ‘ne ise o’ olmak ve öyle kalmak için kendisinde hep daha çok aynılık, benzerlik ve öz-yanılsama misalleri toplamaya çalışarak ümitsizce verdiği sanrısız çabının geçtiği sahnedir; narsistik ‘İdeal-ben’in [*Idealich; moi idéal*] doğum yeridir. (...) İmgeseli mesken tutan, başkalarının dünyasına onu dondurmak, budamak ve kendine katmak için atılırken, Sembolik’in [‘Simgesel’in] müzmin bir öz-nelerarasılığı ve sosyalliği vardır. Hiçbir üyesinin kendi olmasına, kendi kabuğuna çekilmesine [‘kendi olma’dan yazanın kastettiği de budur] ya da ötesindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir *res publica*, bir *kamusalıktır*” (Dost, 2007, s. 93).

lılık kurmaya çalışmış; sözde farklılığı, kaldıramadığı hayat yükü ile inceldiği yerden kopmuş; kumarıyla, kuyusuyla, Arap’ı ile yüzleşmeyi göze alamadığı hayatın kenarından dolanmayı seçmiş; hatta, oğlunun cebinden para aşırırken yahut kuyunun ipinde sallandırırken –hasarlı gelip– aşamadığı ödipal karmaşanın çocuksu karşılıklarını da yaşar olmuştur. Benzer yolda yürümekte olan Sinan’ın yaşadıkları da benzer dinamik açıklamaya tâbidir. Büyüyerek, baba ile özdeşim kurup babayı aşarak (bir kez daha şanssızdır Sinan; babalığa çağırılan bir baba da yoktur ortada) babanın (yanında) yerini almak (‘fallus’ etrafında kurulu ‘simgesel’e katılmak) değil; pipisi ile sahte büyümüşlüğe soyunarak (-miş gibi yaparak), çolpalaşıp küstahlaşarak hayatı karşısına almak (ya da, çalının kenarından dolanmak); soy zincirine yapıcı eleştirisi ile –kendi olarak– katılmak değil, öfkeli inkârı ile yahut başkasının el yazması kitabına ya da babanın köpeğine el koyup kitabını bastırarak kendine yer açma telaşına düşmektir yaptığı. Olmamışlığının, sahteliğinin bir diğer yansıması da aynı bölümü bitirip ataması gerçekleşmediği için ‘Çevikçi’ polis olmuş arkadaşı ile yaptığı telefon konuşmasındadır. Güya hayata, insana dair kendine mahsus şeyler yazmak ve yayımlamak iddiasında olan Sinan’ımız, polis arkadaşının temel haklarla ilgili şen şakrak ihlal anlatısına güle oynaya eşlik eder; yaşadığı yeri keyfine hitap etmediği noktada (a.’na da koyarak) külliye havaya uçurmayı dahi göze alabilir ve bir bombacı –yazar adayı– olarak yazar Süleyman’ı ‘insanı sevmeden insana dair yazma’nın abesliği ile töhmet altında bırakmaya çalışırken bir kere daha sahtedir.³³

33 Belediye başkanına takdiminde, kitabının, “herhangi bir otoriteye, ideolojiye bağlı kalmadan” yazılmış olduğunun altını çizerken de; annesi evlilik bahsini açtığında, mazeretini, “fakirim, işsizim, köylüyüm” diye beyan ederken de.