



Turkish Studies

Current Debates in Social Sciences (CUDES-2018)

Volume 13/23, Summer 2018, p. 89-106

DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14188>

ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info/Makale Bilgisi

✍ Received/Geliş: Eylül 2018

✓ Accepted/Kabul: Ekim 2018

✍ Referees/Hakemler: Dr. Öğr. Üyesi Bahadır NUROL – Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KOÇANCI

This article was checked by iThenticate.

MERKEZ-ÇEVRE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA AHLAT AĞACI FİLMİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Ercan GEÇGİN*

ÖZET

Bu makale, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı Ahlat Ağacı (2018) filmi üzerine bir analiz denemesidir. Film, olay örgüsünden ziyade toplumsal ilişkilere dair yoğun bir durum betimlemesine dayanmaktadır. Analizde, Şerif Mardin'in Edward Shils'ten ödünç aldığı ve Türkiye'ye uyarladığı merkez-çevre ilişkisi modeli temel alınmaktadır. Mardin, bu model çerçevesinde, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğini tarihsel bir perspektifle ele almıştır. Filmde, Türkiye'nin kültürel formasyonu ile ilgili, merkez ve taşra ikiliğine dair birtakım göndermeler yer almaktadır. Türkiye'nin gündelik hayatıyla ilgili önemli bazı kültürel kalıplar, bir taşra kenti örneğinde yoğun bir şekilde filmde temsil edilmektedir. Ayrıca, merkez-çevre geriliminin farklı düzeylerine karşılık gelen figürlere ve uzun diyaloglara filmde yer verilmiştir. Bu açıdan sosyal bilimcilerin toplum ve kültür analizleri için önemli veriler sunabilmektedir. Makale, taşranın kültürel sınırlarına odaklanmanın yanında Türkiye'nin bugünkü toplumsal ve kültürel ruhuyla ilgili bazı çıkarımları da içermektedir. Bu vesileyle merkez-çevre ilişki modelinin sınırlılıkları ve imkânları da tartışılmaktadır. Genel olarak çalışmada, iki kültürel dünya arasındaki güç ilişkileri, gerilimler, akışkanlıklar ve melezlikler ele alınıp yorumlanmakta ve bu iki dünyanın "ahlaki ilkeleri" tartışılmaktadır. Keza filmde kullanılan bazı metaforlar ("ağaç" ve "kuyu") da bu kapsamda yorumlanmaktadır. Merkez-çevre arasındaki sınırların bazı açılardan belirgin bazı açılardan da belirsiz ya da muğlak kaldığı görülmektedir. Bu durum, ahlat ağacı metaforunda bir Türkiye fotoğrafı ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Merkez-Çevre, Gündelik Hayat, Metafor, Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan.



* Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, El-mek: ercangcn@gmail.com

OPINIONS ON THE MOVIE *AHLAT AĞACI (THE WILD PEAR TREE)* WITHIN THE CONTEXT OF CENTER-PERIPHERY RELATIONS

ABSTRACT

This article is an analysis essay on movie *The Wild Pear Tree* (*Ahlat Ağacı*, 2018), directed by Nuri Bilge Ceylan. The film is based on an intense portrayal of social relations rather than the plot of events. The analysis is based on the center-periphery relations model that Şerif Mardin borrowed from Edward Shils and adapted to Turkey. Mardin, within the framework of this model, analyzed the social reality of Turkey with a historical perspective. In the film there are some references about the center and periphery/provincial duality, related Turkey's cultural formation. In addition, the film includes figures and long dialogues that correspond to different levels of the center-periphery tensions. In this respect, the film provides important data to social scientists to analyse society and culture. This article focuses on the cultural boundaries of the countryside, and also includes some implications for Turkey's current social and cultural spirit. Thus, the limitations and possibilities of the center-periphery relations model are discussed. In general, this study deals with power relations, tensions, mobilities and hybrids between two cultural worlds and discusses the moral principles of these two worlds. Some metaphors used in the film ("tree" and "well") are also interpreted in this context. The borders between the center and the periphery are evident in some contexts, while in other contexts they are vague. This reveals a photograph of Turkey through the metaphor of the wild pear tree.

STRUCTURED ABSTRACT

One of the important sources to be consulted in the analysis of social life in Turkey is the cinema. The movie "The Wild Pear Tree" (*Ahlat Ağacı*) (2018) directed by Nuri Bilge Ceylan, involves some very important representations of Turkey's social and cultural life. In general, Ceylan adopts Chekhov's style of story in his films, focusing on situations rather than events. His films present important information about the social conditions of a specific period with dialogues, visualities, portraits, expressions based on symbolic and metaphor. Ceylan has a unique position within the recent Turkish cinema that concentrated on village life. His provincial monographs include macro issues embedded in micro-relationships and contains important representations about the interactions of everyday life. The movie *Ahlat Ağacı* also carries sociological nuances about Turkey's recent social and cultural formation and its daily life. These nuances are examined in two axes in this article. The first is an analysis based on the model of the Center-Periphery relations, and the second is through the representation and sociological references of various metaphors in the movie.

The Center-Periphery relations model, which Shils has revealed, mainly refers to the social investigation of political power relations. Shils (2002:86-88), who claims that each society has a center, stated that the

center contains a network of various institutional and symbolic values that lead the society. The Centre has the power of authority on social control and direction. Mardin (2011) uses the Center-Periphery relations model as a key model or metaphor to understand and explain the political and social field of Turkey. Mardin (2011) drew attention to the tense center-periphery relations from the Ottoman to the Republican period. He argued that the center and the periphery are connected to each other by loose ties, but in the event of a disconnection, they are experiencing a process of mutual cultural alienation.

According to Mardin (2011:64-65) during the Republican period, the center-periphery dual continued with new characters. He stated that he preferred to follow a modernizing or sudden and unexpected strategy against this pattern that the center rejected. The Cultural cleavage between the center and the periphery continued with different shapes and gained specific characters from the period. With social change, the boundaries of the center and the periphery have also been loosened. Various hybrids have also emerged. For example, in the center of the various periphery, at the periphery of the centers with different orbit may have emerged. An important point is that the center-periphery model is not stationary; it is dynamic. In this article, the Center-Periphery relations has been used in a more dynamic context. The "boundaries" of cultural breaks in the Ahlat Ağacı movie has been asked to be discussed. Various boundaries between the center and the periphery, such as spatial, political, economic, cultural, moral, can be loosened and silenced by context or become more apparent. Although the film cannot be reduced to this as the main idea, it can offer a variety of opportunities to discuss where these boundaries begin and end. For example, while "province" is an important spatial, social and cultural and historical unit, there may not be a clear plan of drawing a border on where the "provincial" started and where it ends, and it can also be extremely relativistic. In the film, we see that the center is trying to find its meaning in the fund of the "province". The Çan district of Çanakkale where the movie was directed is like the representative of the provincial in the fund. The representation of the province in the center-periphery duality is presented in the movie in different institutional areas and in the relations between these areas. The relationship between each field is reflected in everyday life forms. The relationship between the mayor and the owner of the sand site, or the relationship between the mosque imam and the villagers. The various social boundaries (professional and moral) expressed in the sequences in the film are both pointed and shown how they were violated. Teacher (Idris) and Imam are the most typical examples of them.

The scene in which the center-periphery (province) tension is presented is the dialogue between poet-writer Süleyman (Serkan Keskin) and Sinan (Aydın Doğu Demirkol) who is a candidate for teacher and wants to write a novel on the story of the people in the province. Although the dialogue between Sinan and Suleyman is literary-oriented, it is also intensified by sociological references. For example, Sinan says that he graduated from classroom teaching when he introduced himself, but he was not very hopeful in the exam he took that day while pointing to being a police officer as the last choice of teachers who could not be appointed, he presented a meaningful picture of today's Turkey. While Suleyman

was a character defending and representing provincial literature, Sinan was one who criticized the province and wrote about it.

The tree and well metaphors in the film carry bi-directional meanings. For example, two directions, one from the inside to the outside (tree), and one from the outside to inside (well), which are associated with double meanings, attract attention. The tree and the well seem to have meanings. The tree describes the vitality of life. It comes out of the seed and grows and spreads on the earth. As a metaphor, the tree is a symbol of man's productivity in nature. But like the concept of "taboo", there can be both positive and negative meanings. Unlike the tree, "well" is a human product and carries double meaning from the outside to inside. It is a source of life and can also represent man's productivity, depth, silence, thirst. In the *Ahlat Ağacı* movie, where the power relations in everyday life are presented with a situational narrative, we can see many forms of interaction on the axis of Center-Periphery relations in sociological terms. The movie in which the center-periphery tensions discuss in the periphery (province), while some characters are representations of this two side, the protagonist, Sinan, is a representation of one stuck between these two worlds. However, we see that the borders between the center and the provinces are not always clear and that they are open to discussion. These limits are partly more pronounced in terms of historical, political, religious and cultural pursuits, while they become more looser in interaction processes. The portraits teacher in the historical and cultural identity of the center and imam in the identity of the periphery symbolize both the representation of the border between the two worlds and their ways of violating the borders in their own universes, showing behaviors that cannot be expected from them. These two representations open the center and the periphery to discussion and offer us that there may be similarities as well as differences between them and that there may not be a correct definition. It also points out that the two worlds are not homogenous within themselves. Therefore, it is extremely difficult to define two world definitions with fixed values based on obvious characters. However, in cultural terms, everyday life can be used as a reference frame in the relationship between self and identity, as well as in the status of the center-periphery. Sinan, excluded by the center, represents the separation between the center and the periphery, both on his own character and in the adventure of the book he wrote. This identity, which is excluded by both the center and the provincial, but which is not fully established by a distinctive character, offers us the unobtrusive meaning of the wild pear (*ahlat ağacı*). Cultural breakdowns are dynamic. Therefore, cultural boundaries can sometimes be flexible and sometimes hard. More hybrid relationships and identities can emerge. The meanings attributed to cultural boundaries can also be changed according to social context and conditions.

Keywords: Center-Periphery, Daily life, Metaphor, The Wild Pear Tree, Nuri Bilge Ceylan.

Giriş

Türkiye'de toplumsal yaşamın analizinde başvurulabilecek önemli kaynaklardan biri de sinemadır. Türk sineması, Türkiye'nin toplumsal yapısı ve Türkiye'deki toplumsal dönüşümleri anlama hususunda sosyal bilimcilerin ilgisine önemli filmler armağan etmiştir ve etmektedir de. Son

dönemlerde ödüllü filmleriyle öne çıkan yönetmenlerden (aynı zamanda senarist ve fotoğrafçı) olan Nuri Bilge Ceylan'ın¹ sineması da, sosyal bilimcilerin toplum üzerine çözümler yapmasına ve yorumlar geliştirmesine çeşitli imkanlar sunabilmektedir. Ceylan'ın, kısa bir filmi olan Koza (1995) ile başlayan sinema serüveni, Kasaba (1998), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu'da (2011), Kış Uykusu (2014) ve son olarak Ahlat Ağacı (2018) ile devam etmiş ve her filmde üzerinde konuşulmaya değer birtakım izlekler bırakmıştır.² Filmlerinin kurgusunda da rol oynayan Ceylan, fotoğrafçı gözüyle de görsel açıdan sinemaya farklılıklar ve özgünlükler sunabilmiştir. Onun, sosyal bilimciler için önemi çok yönlüdür. Bunlardan biri, son dönem Türk sinemasında kamerasını "taşra"ya çevirenler içinde mühim bir konuma sahip olması ve taşranın monografik özelliklerini yansıtabilmesidir. Bir diğer yönü de belirli mekân ve zamandaki sosyal durumu fotoğraflayabilmesidir. Başka bir deyişle, mikro ilişkilerde makro meseleleri yansıtabilmesi³ ve bunu derinlikli ve çok yönlü katmanlarla temsil edebilmesidir. Dolayısıyla filmlerinde, gündelik hayattaki etkileşim kalıplarını içeren temsillere yer vermesi hasebiyle Türkiye'ye dair sosyolojik analizlerde başvurulabilecek referanslar oluşturabilmektedir.

Ceylan için, Rus yazar Anton Çehov referanslarına sıklıkla yer vererek onun anlatım biçimini, olay akışını ve dilini sinemaya uyarlamakta olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyatta "Çehov Tarzı Hikâye" olarak geçen bu tarza "durum (kesit) hikâyesi" de denilmektedir. Durum hikâyesinde olay örgüsü ön planda değildir. Gündelik hayatın herhangi bir kesiti, serim, düğüm ve çözüm planına uymadan ve herhangi bir sonuca bağlamadan verilebilmektedir. Olaydan ziyade durum örgüsü veya örüntüsü resmedilir. Ceylan'ın filmlerinde, fotoğrafik bakış ile Çehov tarzı hikâyeciliği sentezlenmektedir. Genel olarak filmografisinde gündelik yaşamın durumsal betimlemesi ağır basmaktadır. Ceylan'ın son dönemdeki filmlerinde duruma dair yoğun görsel betimlemelerin, sosyo-kültürel manzaraların ve mitolojik göndermelerin baskın olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca sosyopolitik tartışmalara ilişkin göndermelerin de yoğunluk taşıdığını ifade edebiliriz. Çoğu filmde taşra önemli bir fon olarak kullanılmaktadır. Bazı filmlerinde diyaloglara az yer verilip, görsel temsiller ve yansıtımlar üzerinden izleyicinin hayal gücüne daha fazla sunumlar olsa da, özellikle *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nda daha uzun diyaloglara yer verildiğini görmekteyiz. *Kış Uykusu*'nda aydın-toplum ilişkisine odaklı ve yan kesitlerle de anlamlı bir bütünlük olmasına karşın *Ahlat Ağacı*'nda birden fazla tematiğe ilişkin kesitlerle karşılaşmaktayız. Ancak diğer filmlerden farklı olarak *Ahlat Ağacı*'nın sosyolojik anlamda, toplumsal sistem örneğini daha kapsamlı ve nitelikli temsil ettiğini söyleyebiliriz. Toplumsal sistemin alt-sistemlerini gündelik hayatın akışkanlığında daha geniş bir perspektifle yansıttığını görmekteyiz. Film, küçük bir ilçe ölçeğinde toplumsal ilişkilere gömülü olan büyük ölçekli temaların, etkileşimlerin ve sorunların mikro alandaki görünümüne

¹ Ceylan'ın kısa biyografisi şu şekilde özetlenebilir: 1959'da Çanakkale'de doğmuştur. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği bölümünde tamamlamıştır. Eğitimi sürecinde üniversitenin fotoğrafçılık ve dağcılık kulüplerine katılmış, hem doğa sporlarıyla hem de fotoğrafçılıkla ilgilenmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde iki yıl sinema eğitimi almıştır. İlk profesyonel deneyimini Koza adlı kısa filmiyle yakalamıştır. Bu filmi, Cannes Film Festivali'nin kısa filmler bölümünde yarışmıştır. 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba'yı çekmiştir. Sonrasında, 1999'da otobiyografik izler taşıyan Mayıs Sıkıntısı'nı çekmiştir. 2002 tarihli Uzak filmi, 56. Cannes Film Festivali'nin yarışmalı bölümünden "Büyük Jüri Ödülü"nü almıştır. 2006'da İklimler'i, 2008'de Üç Maymun'u çeken Ceylan, bu filmi ile Cannes'da "En İyi Yönetmen Ödülü"nü kazanmıştır. 2011 yapımı "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmiyle Cannes Film Festivali'nde "Büyük Jüri Ödülü"ne layık olmuştur. 67. Cannes Film Festivali'nde ise en büyük ödül olan Altın Palmiye'yi ise "Kış Uykusu" adlı epik filmiyle kazanmıştır.

(<http://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-50756/biyografi/> ve <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> indirme tarihi: 11.09.2018)

² Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* öncesindeki filmleri ele alarak genel sinema tarzıyla ilgili çözümlerini içeren kaynak için bkz. Diken vd. (2018).

³ Makro konuları mikro çerçevede sinema diliyle sunmak ve bir dönemin toplumsal durumunu gündelik hayat ilişkileriyle sunmak Türk sinema tarihinde ilk değildir elbette. Söz gelimi Metin Erksan'ın (1929-2012) sinema anlayışında bunu görebilmek olanaklıdır. Sözgelimi *Susuz Yaz* (1963) filmi, o dönemin kırsal yapısındaki mülkiyet ilişkilerine dair sorunları nesnel bir betimleme tarzıyla sunmuş olması (Doğan, 2014) bu konudaki örneklerden biri sayılabilir.

odaklıdır. O ana/zamana ilişkin toplumsal durumun sosyal formlarını ya da anlam çerçevelerini yansıtmaması bakımından son derece sosyolojik nüveler taşımaktadır. Dolayısıyla üzerinde durmaya, yorum ve analizler yapmaya değerdir. Bu çalışmanın amacı da *Ahlat Ağacı* filmindeki farklı toplumsal durumların temsiline dair analizler yapmak ve bu film üzerinden Türkiye’deki gündelik hayata, kültürel dünyaya dair bir bakış geliştirmektedir. Farklı toplumsal ve kültürel dünyaların birbiriyle olan “sınırları” filmdeki temsiller üzerinden ele alınıp merkez-çevre ilişkisi modeli çerçevesinde tartışılacaktır.

Ahlat Ağacı’yla ilgili çözümlenmeye geçmeden önce konusu üzerinde kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır. Filmde başkarakter Sinan edebiyatla yakından ilgilenmektedir ve yazar olmak istemektedir. Öğretmenlik bölümünden yeni mezun olmuştur. Ancak bir Türkiye gerçeği olarak “atanamayan öğretmenler⁴” arasında yerini almaktadır. Doğduğu ilçeye ve köye geri dönerken ailenin ekonomik sıkıntılarıyla da yüz yüze gelir. Öğretmen babası, çevresine borçludur, ganyan oynamaktadır. Ama aynı zamanda babası köy işleriyle de yakından ilgilenmektedir. Film, Sinan’ı yazmış olduğu kitabı bastırmaya yönelik girişimlerini ve bu girişim süreçlerinde Sinan’ın kitabına adını verdiği ahlat ağacı metaforuna uygun farklı portrelerin resmedilmesini içermektedir. Film sosyolojik gözle pek çok boyuttan ele almak mümkündür. Bu makalede ise öncelikle merkez-çevre ilişkisi açısından ele alınıp tartışılacak, daha sonra filmde kullanılan bazı metaforlardan hareketle gündelik hayatın etkileşim biçimlerine dair birtakım yorumlar geliştirilecektir.

Merkez ile Çevre Arasında

Esas olarak Shils’in ortaya koymuş olduğu merkez-çevre ilişkisi modeli, daha çok siyasal güç ilişkilerinin toplumsal tahkimine göndermede bulunmaktadır. Her toplumun bir merkezi olduğu savını dile getiren Shils (2002:86-88), söz konusu merkezin toplumu yönlendiren çeşitli kurumsal ve sembolik değerler ağını barındırdığını belirtmiştir. Merkezdeki alanın, genel olarak toplumsal denetim ve yönlendirme noktasında otorite gücü bulunmaktadır. Devlet, merkezileştirilmiş değerler sisteminin en önemli taşıyıcısı olmakla birlikte kendi ideolojik anlayışına uygun seçkinler/elitler vasıtasıyla topluma otoritesini hissettirebilmektedir. Dolayısıyla “merkez”, kültürel kodların yönlendirilmesini de içinde barındıran geniş bir güç ilişkilerine ve iktidar alanına sahiptir. Merkez, Batıdaki modernleşme sürecinde veyahut ulus-devlet inşasında modernleşmenin iktidar alanından çevreye doğru tesis edilmiş işlevsellik göstermiştir. Türk modernleşmesine giden yoldaki güç ilişkilerini farklı kurumsal bağlar ile yönetsel görünümünden ele alıp uyarlayan Mardin (2011), Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine uzanan gerilimli merkez-çevre ilişkilerine dikkati çekerek bu ilişki modeli çerçevesinde Türk siyasasını anlama çabasında olmuştur. Anahtar model olarak ele aldığı bu ikiliğin tarihsel gelişimindeki dinamiklere ve temel grupların rolüne odaklanmıştır. Merkez ile çevrenin gevşek bağlarla birbirine bağlı ama kopukluk halinde, karşılıklı bir kültürel yabancılaşma süreci yaşadıklarını savunmuştur. Batıdaki modernleşme ve ulus-devlet inşası sürecindeki merkez-çevre arasında çeşitli uzlaşma bağlarının (feodal soylular, kentler,

⁴ “Atanamayan” ya da “ataması yapılmayan öğretmen” olgusunun, Türkiye’nin son dönemlerdeki eğitim ve bununla eşgüdümlü olması gereken istihdam politikasındaki plansızlığın ve programsızlığın bir sonucu olduğunu ve eğitimli genç işsizliğinin önemli bir boyutu olduğunu not etmek gerekir. Kamunun öğretmen ihtiyacı ile mezun ve mezun olacak öğretmen adaylarının sayısı arasında ciddi uçurumlar bulunmaktadır. 2018 yılındaki rakamlar temel alındığında, atanmayı bekleyen öğretmen sayısının her geçen gün arttığı ve bir milyonu aşmakta olduğu hesap edilmektedir. (Bkz. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/egitim/900614/Atanamayan_ogretmen_ordusu..._Sayilari_milyonu_bulacak.html, indirme tarihi: 07.10.2018). Bu olgu aynı zamanda çok ciddi psikolojik sorunları ve toplumsal travmayı da beraberinde getirmektedir ki bunu daha aleni şekilde atanmayı bekleyen öğretmenlerin intihar girişimlerinde görebilmek mümkündür. Nitekim son iki yıl içinde Türkiye’de atanamadığı için intihar eden öğretmen sayısının 42’yi geçtiği belirtilmektedir. (Bkz. <http://www.yenicaggazetesi.com.tr/2-yilda-42-ogretmen-atanamadigi-icin-hayatina-son-verdi-190060h.htm>, indirme tarihi: 07.10.2018).

kasabalar, sonrasında endüstri emeği gibi güçleri) olabildiğini ancak Türkiye'nin tarihinde kopuklukların sürekliliğinin söz konusu olduğunu öne sürmüştür.

Mardin (2011: 38) öne sürdüğü modellemeye ilgili şunları belirtmiştir: “Yakın zamana kadar, merkez ile çevrenin karşı karşıya gelmesi, Türk siyasasının temelinde yatan en önemli toplumsal kopukluktu ve yüz yıldan fazla süren modernleşmeden sonra da varlığını sürdürmüş gözüküyordu.” Devamında Mardin (2011), Osmanlı'nın geleneksel sisteminde merkez ile çevrenin siyasal ve ekonomik yaşamın temel sorunu haline gelmesi konusunda birçok neden sıralamıştır. Bu nedenlerin ekseriyetinin imparatorluk öncesi kalınlardan beslendiğini belirtmiştir. Başka bir ifadeyle, merkez-çevre arasındaki yarılmada, hem merkezdeki hem de çevredeki dinamiklerin kendilerini yeni koşullara göre yenilemesinin payının yüksek olduğunu savunmuştur. Örneğin merkezden denetlenen bir ordu kurmasına karşın imparatorluk-öncesi bazı yerlerde soylular sınıfının, nüfuzlu ailelerin ve dinsel tarikatların güçlerini devam ettirmeleri ile Anadolu'daki göçebeler ile yerleşik halk arasındaki kopukluklar ve gerilimler bu nedenler arasında yer almıştır. Merkez geliştikçe pek çok yerelde güçlü mekanizmaları gevşek bırakmış, dahası yerelcilik temelinde gevşek yönetim bağı oluşturmaya başlamıştı. Sultan ve onun resmi görevlileri ile yerel unsurlar arasındaki farklılaşma simgesel ve statü ekseninde olduğu kadar toplumsal aban bakımından da farklılaşıyordu. Bu resmi görevlilerin pek çoğu Sultan'ın “kul”u olarak anılan ve gayrimüslimlerden devşirilerek yetiştirilenlerin meydana getirdiği zümre idi. Bunlar ile alt sınıfların gündelik yaşamına daha yakın resmi dinsel düzen görevlileri arasında da sürtüşmeler olabiliyordu. Din kurumu, merkez ile çevre arasında bir sınır çizgisi üzerinde yer almaktaydı ve modernleşme sürecinde merkez laikleştikçe, dinsel kurum çevre ile daha fazla özdeşleşmeye başlayacaktı. Diğer taraftan, devletin ekonomik alan üzerindeki denetimi siyasal iktidarı elinde tutanları tüccarlardan daha önde tutabiliyordu. Nitekim Osmanlı yönetici sınıfı, ayırt edici özellikle “asker sınıf” olarak niteleniyordu. Resmi görevlilerin statüsü mirasla geçmenin yanı sıra, liyakatla da mümkün olabiliyor ama yine de ailelerin dolaylı aracılığıyla bu statü sağlanabiliyordu. İmparatorluğun çöküş zamanında ise saray çevresinde hamilik/patronaj ilişkilere dönüşmeye başlayacaktı. Keza mülkiyet ilişkileri de genel olarak Sultan ve bürokratlar lehineydi.

Yukarıdaki satırlarda ifade edilen yarılmalara benzer bir kopukluk kültürel alanda yaşanmaktaydı ki bu durum çevrenin ayırt edici hususiyetlerinden biri olmaktaydı. Sözelimi, Sultanın yüceliğine dayalı resmi kültürün simgelerine çevrenin ulaşması pek mümkün değildi. Kır ile kentli kültür ayırımını da içinde barındıran bu husus, esas olarak yönetici sınıfın/bürokrasinin benimsediği kent kültürü (İran'ın bürokratik kültür etkisiyle) ve kullandığı dil (Farsça ve Arapça) üzerinden sembolik olarak vücuda gelmekteydi. Çevre, sadece dinsel öğretim kurumlarından yararlanabiliyordu, diğerlerine ulaşma şansı yoktu. Bundan ötürü çevre, büyük çeşitlilik gösteren karşı-kültürünü geliştirmekteydi ancak çevre, kendi kültürünün ikincil statüde sayıldığına da bilincindeydi. Kentlerde yaşayan alt sınıflar da çevrenin bu kültür halesi içindeydiler ve seçkinci kültürü taklit etme eğilimindeydiler. Merkez, özel olarak devlet egemenliği ve onun etrafındaki sembolik dünyaların kültürel bütünlüğü kurumsallaşmış davranış ve düşünüş tarzı geliştirmekteydi. Çevre, devletin kendi ekonomik ve toplumsal alanına zorla el atmasına karşılık yerellik, bölgecilik ve heterodoks dini inanç gibi farklı şekillerde cevaplar vermekteydi.

Modern öncesi kültürel yarılma veyahut kültür kopukluğu modernleşme sürecinde de devam edecekti. 19. yüzyıldaki Osmanlı modernleşmesinin ulus-devlet ya da merkezîyetçiliğe yönelik politikası yeni bütünleştirmeleri amaçlasa da bu gerek gayrimüslimlerin gerekse çevredeki Müslüman öğelerin siyasal sisteme katılımı hususunda sorunları ve gerilimleri beraberinde getirmekteydi. Çeşitli reformlar ve ideolojik (Batılılaşma, İslamcılık gibi) yönelimler bu doğrultuda seferber edilse de merkez ile çevre arasındaki yarılmalar döneme uyarlanarak sürüyordu. O dönem başlayan toplumsal değişim sürecinde (esas olarak Anadolu'da) taşradaki eşraf da bir dönüşüme uğramaktaydı. Sözelimi eşrafın, farklı düzeylerde merkez ile bağlantıları olsa da genel olarak

merkezin pozisyonundan farklı bir şekilde çevrede pozisyon almakta ve kümelenmekteydi. Siyaseti de bu doğrultuda bir güç aracı olarak kullanmaktaydı. Diğer taraftan, ulaşım, yönetim ve piyasa ekseninde oluşmaya başlayan şebekeler yeni bir bütünleşme sürecini tetiklemekteydi ve merkez-çevre arasındaki yarılmayı farklı ve yeni veçhelerle sürdürmekteydi. Osmanlı modernleşme sürecinde ve öncesinde de merkez, bölük pörçük haldeki çevreye göre daha örgütlü ve kurumsalla düzeyi daha üst düzeydi ve bu niteliği onu siyasal denetim konusunda daha güçlü kılabilmekteydi.

Mardin'e (2011:64-65) Cumhuriyet döneminde de merkez-çevre ikili yeni karakterlerle devam etmiştir. Bürokratik merkez ideolojik açıdan dinsel ve etnik grupların çevresel niteliğini Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüyordu ve reddediyordu. Reddettiği bu örüntüye karşı modernleştirici veya tepeden inmece bir strateji izlemeyi tercih ediyordu. Nihayetinde modernleşme sürecinde çevresel düşünüş ve davranış tarzında biri temel gruplardan oluşmuş gerçek şekildeki çevre, diğeri resmîlik-karşıtı kültürün merkezi olmak üzere iki yüzün belirlediğini ve ikisinin de Jön Türkler ve Kemalistler tarafından olumlu karşılanmadığını, hatta ikinci yüzün çevresel kimliğinin belirginleşmesinde modernleştirilmecilerin (merkezin çevreyi denetlemesi) siyasetinin de etkili olur. Merkezin güttüğü politikaya tepki ve direnç geliştirme biçimi olarak çevresel kimlik Demokrat Parti (DP) etrafında ulus çapında bütünleşmeye doğru gitmiştir. Böylece Cumhuriyet Halk Partisi ve onun ideolojik kümesi "bürokratik" merkezi Demokrat Parti ise çevreyi temsil edecek bir noktaya geliyordu (Mardin,2011: 35-77). Kurumsal ve değerler merkez olma açısından iktidarın tesisinde yönetsel, kültürel ve dinsel öğeler çevre ile önemli ayırt edici noktalar olmuşlardır. Osmanlı'da divan edebiyatı-halk edebiyatı, resmî İslam-Halk İslamı, yüksek kültür(büyük kültür)-halk kültürü (küçük kültür) şeklinde farklı düzlemlerde yaşanan merkez-çevre ayrışması, Cumhuriyet döneminde laikleşmeyle tepeden inmece şekilde ortadan kaldırılmak istense de bu pek başarılı olamamış, bilakis yeni bir çevresel iklimin inşasını da beraberinde getirmiştir.

Mardin'in önermiş olduğu merkez-çevre diyalektiği toplumsal ve siyasal alanı anlamaya yönelik analitik bir çerçeve veya anahtardır sadece. Nitekim kendisi ile yapılan bir söyleşide (Çiğdem vd, 2006), merkez-çevre ilişkisinin soyuttan somuta doğru ilerleyen, bir metafor olarak algılanması gerektiğini ve genişleyebilecek bir kapsamı olduğunu ifade etmiş, keza bu ikiliğin "sınır" çizme gücüne dikkat çekmiştir. Sözgelimi Türkiye'de sükelereleşme sürecinde çevrenin İslam ile örtüşen yönünü yeni sınırlar çizmiş olmasına bağlamıştır. Ayrıca mikro düzeydeki özelliklerinin keşfedilmesine yönelik çalışmalarla birlikte, ikiliğe dair çeşitliliğinin ortaya çıkabileceğine işaret etmiştir (Çiğdem vd., 2006:7-99). Dolayısıyla bu ikiliği soyut metaforlar olarak düşünmek ve somutlukla örtüşen taraflarının her zaman için mümkün olmayabileceğini; ancak somut durumu analiz etme noktasında genişletilerek kullanılabileceğini akılda tutmak gerekir. Bu bağlamda, merkez-çevre ilişkisinin durağan ve tarih-dışı şeklinde ele almak yerine, son derece dinamik ve devingen imkânları olabildiğini vurgulamak isabetli olacaktır. Nitekim bu makaledeki amaç da, bu modeli doğrulamak ya da yanlışlamak değil, bu modeli analitik birer araç olarak kullanarak *Ahlat Ağacı* filmdeki temsillerin olgusal gerçekliğini sosyolojik perspektifle yorumlayabilmektir. Başka bir ifadeyle, "taşra"nın mikro seviyesinde sosyal ilişkilerin, temel grupların konumlanışını, gündelik hayatın etkileşim ritüellerini merkez-çevre grameri ekseninde yorumlamaktır. İlâveten, filmde temsil edilmiş olan merkez-taşra ilişkisinin sembolik gramerini ve bu ikiliğin sınırlarına dair göndermeleri tartışabilmektir.

Merkez-çevre ilişkisini sabitler üzerinden değil dinamiklik üzerinden kavramak gerektiğini belirtmek bu modelin sınırlılıklarını görmezden gelmek anlamı taşımayacağını belirtelim. Türkiye'nin entelektüel hayatında sıkça tartışılan, eleştirilen⁵ ve daha da tartışılacak olan bu model

⁵ Merkez-çevre ilişkisinin sınırlılıklarına dair tartışma ve eleştirel değerlendirmeler için Açıkel (2006) ile Arlı'nın (2006) çalışmalarına bakılabilir. Ayrıca, modernleşmeyi Batılılaşma sorunsalı ile birlikte düşünülmesi gerektiğini, Batılı olma arzusuyla Batılılığa karşı hıncı birlikte besleyen Garbiyatçılığın hem Batılı olma hem milli olma istencini, Doğu-Batı ile

mekânsal, toplumsal gruplar, siyasal dinamikler ve kültürel çatışmalar gibi farklı eksenindeki ayrımların somut gerçekliğini açıklamada kullanılabilir. Diğer taraftan Türkiye'nin sınıfsal, etnik ve kültürel gibi çok katmanlı ve çok yönlü çatışma süreçlerini açıklama hususunda yetersizliklerinin de olabileceğini söylemek gerekir. Sözelimi ekonomik yörüngelerde, 1971'de kurulan Türkiye Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği'nin (TÜSİAD) statüsü ve kültürel konumlanışıyla merkeze daha yakın örgütlülük olurken 1980 sonrası Anadolu'da gelişen Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmeleri'n (KOBİ) güçlenmeye başlamasıyla 1990'da kurulan Müstakil Sanayici ve İş Adamları Derneği (MÜSİAD) daha çok çevresel düzeydeki ekonomik örgütleniş olmuştur. Ancak Anadolu sermayesi içinde yer almasına ve birtakım değerler açısından çevresel kimlik içinde değerlendirilebilmesine karşın küresel kapitalizme eklenerek merkezin ekonomik ağında yer alma yönelimi içinde olan birtakım cemaat gruplarının 2000'li yıllardaki güçleniş, bu modelin sınırlılıklarını da ortaya koymuştur. Keza kültürel ve sekülerlik anlamında merkeze yakın olmasına rağmen devlet imkânlarından dışlanan Alevilerin çevresel kimliği ve çevredeki halleri de bu modeli tartışmaya açabilecek örneklerden biri sayılabilir. Elbette, arka planda küreselleşme ve postmodernizmle birlikte yerel söylemin ve kimlik siyasetinin de olgusal değişimdeki yerini unutmamak gerekir. Ayrıca yeni ulaşım ve kitle iletişim araçlarının yarattığı sosyal hareketlilik ve etkileşim de bu konuda önemli bir bağlam teşkil etmiştir. Castells'in (2005) işaret etmiş olduğu enformasyon çağında beliren "ağ toplumu"nun dinamiklerini de hesaba kattığımızda yeni "melezlikler" in, "çok-kültürlülük" gibi dinamiklerin merkez-çevre ikiliğini sarsan gelişmeler olduğunu not etmek yerinde olacaktır. Yine de bu sarsıcı gelişmelere rağmen siyasal kutuplaşmaların toplumsal alanda yaslanmış oldukları tarihsel ve kültürel bellek kodlarının yeniden üretimi sürecinde merkez-çevre ikiliği devreye girebilmektedir. Belirli toplumsal grupların siyasal davranışları, kültürel dünyaları ve yorumlama şemaları, merkez-çevre ikiliğine has kodları kullanabilmekte ve bu yönde konumlanmalar meydana gelebilmektedir. Mekânsal hareketlilik yaşansa dahi veyahut çevrenin toplumsal formasyonu siyasal iktidar gücüne erişebilse dahi, bu ikilik kültürel anlamda sürdürülebilmektedir. Çevrenin maddi toplumsal gerçeklik olarak merkeze daha fazla nüfuz etmiş olması ve tarihsel-politik birikimini siyasal iktidara taşımış olması, diğer yönlerin de tamamen merkezin karakterini değiştirdiğini anlamına gelmemektedir. Özellikle kültürel ilişkilerin iktidar mücadelesinde bunu daha belirgin şekilde görebilmek mümkündür.

Toparlayacak olursak, merkezin içinde çeşitli çevrelerin, çevrelerin içinde de farklı yörüngelere sahip merkezin temsilcilerini bulabilmekteyiz. Bu modelin dinamik ve devingen şekilde kavranması gerektiğini belirtmemizin gerekçesi de budur. Siyasal açıdan merkez-çevre ikiliğinde yeni durumlar oluşmasına rağmen kültürel açıdan ikiliğin devam edebilmesi veya başka bağlamlarda tersinin de veyahut başka yönlerin de farklı istikamette mümkün olabilmesi bu dinamik kavrayışın imkânı dâhilindedir. Burada üzerinde durulması gereken ve bizim de *Ahlat Ağacı* filmi ağırlıklı olarak ele aldığımız husus "sınır" meselesidir. Merkez ile çevre arasındaki mekânsal, politik, ekonomik, kültürel, ahlaki yönlerindeki çeşitli sınırlar, bağlamlara göre gevşeyebilmekte, silikleşebilmekte ya da daha da belirginleşebilmektedir. Film, ana fikir olarak buna indirgenemez elbette ancak bu sınırların nereden başlayıp bittiğine dair tartışmalara çeşitli olanaklar sunabilmektedir. Sözelimi "taşra" önemli bir mekânsal, sosyal ve kültürel ve de tarihsel birim iken "taşra"nın nerede başlayıp nerede bittiğine dair bir sınır çizilmenin belirgin bir şeması olmayabilmektedir ve son derce görelilik de taşıyabilmektedir. Bu bağlamda filmdeki taşra temsilcilerine ve taşra imgelerine dair yakından bakmamız analiz açısından daha isabetli olacaktır.

Taşra ve Taşranın Ötekisi

Merkez-çevre ilişkisi modelini filmdeki bazı temsilcilerle bağlantılı olarak ele alabiliriz. Bunlardan biri, merkezin çevre veyahut taşra üzerinde kurmaya çalıştığı denetim siyaseti ile çevrenin

uygarlık-kültür, teknik-kültür veya dış-iç şeklindeki ikiliklerle tartışan, Mardin'in merkez-çevre kutuplaşması yerine "çevresiz merkez" önerisini ortaya atan Ahıska'nın (2006) çalışmasına da göz atılabilir.

direnç siyasetidir. Merkez-çevre arasındaki sınırın yeniden nasıl tanımlanmakta olduğu sorusu bu bağlamda tartışılabilir. Bir diğeri bunun edebiyattaki yansıması ve filmdeki sekanslarda edebiyata içkin merkez-çevre tartışmalarının toplumsal gerçekliğine yönelik boyutlarıdır. Edebiyatın merkezsizliğine ilişkin tartışmalar bu düzlemde değerlendirilebilir. Başka bir tartışma eksenini de merkez ile çevrenin işaret etmiş dünyaların iç içe geçen halleriyle ortaya çıkan çelişkili ve gerilimli birlikteliklerin, etkileşimlerin ve nihayetindeki melezlik hallerin toplumsal doğasını anlamlandırma çabasıdır. Özellikle ötekileşen kültürel dünyaların kendi içindeki ötekileri gözüyle veyahut filmdeki temsil nitelikleriyle bunları tartışmak pekala mümkündür.

Türkiye’de modernleşme sürecine baktığımızda, genel olarak merkezin, merkezdeki aydın tabaka ve düşünsel gelenek tarafından daha çok olumlandığını, taşranın ise modernleşmesi gereken yer olarak anlamlandırıldığını görmekteyiz. Bu durum, siyasal, kültürel ve zihinsel bölünmeye de tekabül etmektedir. Taşranın muhafazakâr ideolojinin yurdu olduğunu belirten Bora (2011:52-54), taşranın Kemalist Batılılaşma ve modernleşme ideolojisine ve tahribatına karşı “öz değerlerin” yuvası, geleneğin korunma sahası olarak “saf”, “bozulmamış” haliyle muhafazakâr açıdan idealleştirme siyasetinin dayanağı şeklinde kavrandığını ifade etmiştir. Merkez-çevre/taşra ikiliği; Osmanlı’dan Cumhuriyet’e intikal eden Doğu-Batı karşıtlığının yer ve şekil değiştirmiş hali olmuş, kent-köy, kent-kasaba ve kentin merkezi-çeperi şeklinde çeşitli alt çatışma alanları ile var olagelmıştır (Solak, 2015:54). Merkez ile taşrayı birbirinden ayıran “sınırlar”dan biri de zaman algısı olmuştur. “Taşrada her şey ağır bir zamanın kollarında ilerler” (Ataşçı, 2015:55). Aslında taşradaki zamanın ağırlığına dair algı, aynı zamanda Batıdaki tek yönlü ilerlemeci fikrin Batı-dışı toplumlardan kendini üstün görme (Batı-merkezcilik) ve Batı-dışı toplumları tarihsiz, durağan ve pasif şeklindeki algılama ve yorumlamanın da bir başka türevi veyahut oryantalist bir düşünce olarak da görülebilir. Ancak nihayetinde taşranın da merkezin de eşitsiz şekilde tanımlanışı, merkezin gramerine göre yapılan bir tanımlama olmuştur. Taşra da genel olarak merkezin bakışıyla tanımlanmıştır. Zaten Mardin’in (2011) üzerinde durduğu nokta da merkezin çevre üzerinde kurmak istediği denetim sisteminin siyaseti ve bu siyasetin dönüşümünü anlama çabası olmuştur.

Bir tarafta elitist/seçkin bakış, diğer tarafta taşranın özcü tahayyülü ve romantizmi, sadece siyasal alanda değil, edebiyatta da çok fazla işlenen temalardan biri olmuştur. Taşrayı, “sıkıntılı modernleşme sürecinin iç ağrısı” olarak tanımlayan Susam (2015:72-75), iktidarın etkinlik alanı olan merkezin bakışıyla taşranın tanımlandığını, daha da önemlisi, hem eksiliğiyle var olduğunu hem de bu eksiliği nedeniyle eleştirildiğini hem de merkeze öykünmesinin veya merkezi taklit edilmesinin beklendiği yer olarak tasavvur edildiğini belirtir. Bir yandan taşranın merkezi taklit etmesi beklenirken, diğer yandan da taklit ettiği için eleştirilip küçümsenmesi, taşranın kendisi gibi kalması ile değiştirilmesine yönelik arzu arasındaki çelişki, aslında modernleşmenin (merkezin) yaşadığı iç-sancılıkların taşraya ya da çevreye yansıtılmasıyla sağlanan bir çeşit arınma psikolojisini de akla getirmektedir. Ancak benzer sancılı, merkeze yönelen taşra için de geçerlidir. Öte yandan, merkezin taşrayı kendi dili ile tanımlaması, taşranın “dilsiz” olarak kavranmasına da yol açmıştır. Oysa taşranın her zaman için bir dili, hatta dilleri olmuştur, zira taşra merkez gibi örgütlü olamamış, dağınık kalmış, çeşitliliği ile anlam kazanmış çoklu diller varyantı olmuştur.

Öte yandan merkezin tanımlamaya, denetlemeye, yönlendirmeye çalıştığı söz konusu “öteki”, merkezin kültürel alanında, özel olarak da edebiyatının da nesnesi veya teması olmuştur. Edebiyatçıların ekseriyeti yine taşrayı merkezin algı ve yorum şemasıyla okumaya devam ederken taklit yoluyla değerler üretmek gibi merkez ilişkileri reddedip kendi eleştirelilikleri çerçevesinde bağımsız yol izlemeye çalışanların da hep olduğunu belirtmek gerekir. İktidarı yıkmaya arzusu taşısa da merkez ve iktidar olma arzusu taşıyamabilmektedir. Merkezi umursamadan bağımsız ilişkiler ağı içinde yeni söylemler inşa etmeye çalışanlar için *Ücra*, *Heves*, *Hacı Şair*, *Karayazı*, *Oğlan Bizim Kız Bizim* adlı dergi ve fanzinler örnek gösterilebilir (Susam, 2015:77-78). Bugün artık Türkiye’nin her ilinde en az bir üniversitenin bulunması da dikkate alındığında; hayata, insana, edebiyata, sanata dair

merkezin dili ve bakışı dışında bir dille kendi bakışını geliştirebilen çoklu-çevrelerin büyüyen varlığı bu örneklere dâhil edilebilir. Taşra üniversitelerinde çeşitli fanzin ve düşün dergileri çıkartan üniversite öğrencilerinin girişimleri merkez dışında, merkezin uydusu olmadan çoklu-çevrelerin kendi dilinde kültürel iklimler yaratma potansiyeli olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan bu hususta da merkez ile çevre arasında yeni kültürel sınırların çizilmekte olduğunu da görmek isabetli olacaktır.⁶ Ayrıca merkezin tahakküm edici kültürel dokusundan apayrı çevreler gelişirken bunu yine zihinsel haritalarındaki ve imgesel dünyalarındaki merkezi dikkate alarak, onu büyük öteki şeklinde kodlayarak veyahut referans noktası kılarak kültürel üretim pratiği içinde olma hallerini de not etmek gerekir. *Taşra ve Edebiyat Sempozyumu* adlı etkinliğe katılmayı reddedip bunu mektupla gerekçelendiren ve aynı zamanda filmde de sözü edilen Polat Onat'ın "ben su katılmamış, has bir taşrahıyım" sözlerini ve konumlanışı merkez-çevre arasındaki yeni sınır tanımını çerçevesinde değerlendirmek olasıdır. Yine de, filmde de temsil edildiği üzere, bu sınırlar belirgin değildir; bilakis çelişkili, gerilimli, çatışmalıdır ve aynı zamanda değişken ve dinamiktir.

Filmde, merkez-çevre ilişkisindeki çetin, çelişkili ve gerilimli yollara dair pek çok tartışmaya ve yorumlamaya açık temsiller bulunmaktadır. Sinan'ın yürüdüğü çetin patika da bir nevi bu çetin yollardan biridir. Ancak o da çelişkilidir. Nasıl ki taşra Türk edebiyatında uzun yıllar sürgün yeri şeklinde içselleştirilmişse (Susam,2015:76), Sinan da hem merkezin hem taşranın sürgünü olmuştur adeta. Kendini arama yolunda kendine sürgündür Sinan. Merkezin imkânıyla taşrayı ele alır, o sürgünün dili olmaya çalışır ama aynı zamanda taşradan nefret eder, nefret etmesine sebep çok çeşitli sebepler vardır elbette, ama onun bu gel-gitli hali, aynı zamanda merkez içindeki taşranın, taşra içindeki merkezin ağrısı, arayışı ve de akışkanlığıdır. O, merkezin ötekisi olan taşranın da ötekisidir ama merkeze de mesafelidir. Edebiyatı merkez ile çevre/taşra arasındaki bağlardan biri olarak aldığımızda, bu bağ Sinan'ın temsilinde hala belirgin bir yönelim ve kimlik elde etmiş değildir. Zaten etmesi de gerekmemektedir. Zira "ahlat ağacı" o şekilsizliğin bizzat göstergesidir.

Taşranın bozulmamış hali, aynı zamanda modernleşmenin, toplumsal değişimin, yabancılaşmanın, toplumsal çözülmenin direncine karşı savunulması gereken bir kale, akıp giden zamana karşı geçmişi anımsamanın, toplumsallığın özünü yakalayabilmenin en naif, yalınkat hali olarak tahayyül edilmiştir. Bu imgelem, Mardin'in (2011) merkez-çevre diyalektiğinde dile getirmiş olduğu kültürel yabancılaşmayı bir yönüyle anlamlı da kılmaktadır. Diğer yandan taşra, hem toplumsal değişim sürecinde bir karşılaştırma veyahut referans noktası olmuş, hem de romantikleştirmenin veyahut da yerminin nesnesi halinde kodlanmıştır. Yakın zamana değin gelişen olgulara baktığımızda, büyük şehirlerin aynı zamanda taşraya akan, taşranın karakterini almaya başlayan yönleri ile taşranın merkezin kültürünü almaya doğru giden karşılıklı sürecine dair de bir olgu görmekteyiz. Küreselleşme ve onun yerelleşme ile küresel standartlaşma şeklindeki ikili süreçleri Türkiye'deki taşra-merkez ikiliğini de başka türlü forma sokan bir süreç olmuştur. Taşra merkeze kaydığı ölçüde, merkez de o ölçüde taşraya kaçmıştır diyebiliriz. Yeni koşullarda melezlikler daha yoğun şekilde yaşanmaya başlanmıştır ancak "merkezde taşra olmak" ve "taşrada merkez olmak" yeni suretler edinen tiplendirmeler olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Filmde yazar

⁶ Taşradaki üniversitelerin merkezin dili dışında, kendi dilinde sözcükler geliştirmesiyle ortaya çıkan çok-sesli çevre potansiyelinin toplumsal tabanla da yakın ilişkisi bulunmaktadır. Zira üniversiteleri tercih edenlerin çoğunluğunun o il veya yakın çevredeki kişilerden oluşmakta olduğu gerçeğini görmek gerekir (bu konudaki verilere şu adresten erişilebilir: <https://yokatlas.yok.gov.tr/lisans-anasayfa.php>). Bu durumun kültürel ve düşün anlamında da bölgesel bir kümelenme meydana getirdiğini, kompartımanlı çevreler yarattığını söyleyebiliriz. Keza öğretim üyelerinin de aynı çevreden olma ihtimalleri de giderek artmaktadır. Dolayısıyla taşra –en azından üniversitenin kültürel üretimi bağlamında- kendine özgü olan çevresel iklimden beslenerek kendi edebiyat benliğini yaratmaktadır ki bu husus merkez-çevre ilişkisinde yeni bir kültürel sınır inşasına da işaret eder. Bu bağlamda, *Ahlat Ağacı*'ndaki Sinan'ın okuduğu Çanakkale'nin Çan ilçesine 70 km mesafede olmasının bahsettiğimiz yeni merkez-çevre kutuplaşmasına dair önemli bir gösterge olduğunu ifade edebiliriz.

Süleyman bir nevi taşrada edebiyatın merkezi konumundadır. Taşradadır ama merkezin iktidar dil örtük şekilde sirayet etmiştir diline.

“Dün taşra merkezsiz tanımlanamazken, bugün merkez her yerdedir. O halde taşra yeniden tanımlanacak bir yer olarak bugün bambaşka özellikler gösterecektir.” ifadelerini kullanan Susam (2015:72-75), taşra için sabit değerlerden ve yaşam biçimlerinden, ortak duyuş ve duyarlılık ikliminden söz etmenin artık zor olduğunu, merkezi taklit etmek yerine kendi otantikliğini, sahiciliğini korumaya yönelik temsiliyet ilişkileri içinde kendini var etmekte olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla toplumsal değişimin dinamikleri merkez-çevre/taşra ilişkisini ve bu iki eksenin kimlik inşa kiplerini de dönüştürmüştür.

Filmde çevrenin, “taşra” dünyasının fonunda anlamını bulmaya çalıştığını görmekteyiz. Mekânsal açıdan filmin çekildiği Çanakkale’nin Çan ilçesi fonda taşranın temsili gibidir. Merkez-çevre ikiliğinde taşranın temsili filmde farklı kurumsal alanlarda ve bu alanlar arasındaki ilişkiselliklerde karşımıza çıkmaktadır. Her alanın diğeri ile rabitası gündelik hayat formları üzerinden yansıtılmıştır. Belediye başkanı ile kum şantiyesi sahibi arasındaki ilişki veya cami imamı ile köylüler arasındaki ilişkiler gibi. Çoğu sekansta temsil edilen alanların aktörleri hem kendi sınırları (mesleki ve ahlaki) içinde hem de dışına çıkacak davranışlarla sunulmaktadırlar. Öğretmen (İdris) ve imam bunların en tipik görünümülerindedir.

Merkez-çevre (taşra) geriliminin saf haliyle sunulduğu sahne, öğretmen adayı olan ve taşradaki insanların hikâyesini konu edinerek yazdığı romanı yazmak isteyen Sinan (Aydın Doğu Demirkol) ile şair-yazar Süleyman (Serkan Keskin) arasındaki diyalogdur. Sinan ile Süleyman arasındaki diyalog, edebiyat odaklı olsa da, sosyolojik göndermelerıyla de yoğunluk taşır. Sözelimi Sinan kendisini tanıtırken sınıf öğretmenliğinden mezun olduğunu, o gün sınava girdiğini ancak pek umutlu olmadığını, atanamayan öğretmenlerin buluşma noktası olarak polisliği işaret ederken bugünün Türkiye’sine dair anlamlı bir fotoğraf sunmuş olmaktadır. Süleyman, tek bir gerçekliğe değil çoklu yorumlara açık, taşra edebiyatını savunan ve temsil eden bir karakter iken, Sinan ise hem taşrayı eleştiren hem de ondan beslenerek yazan, taşra edebiyatına da eleştirel bakan bir portre sunmaktadır.⁷ Aralarındaki tartışma, 18-19 Mayıs tarihlerinde, “Taşra ve Edebiyat Sempozyumu” adıyla Kadir Has Üniversitesi’nde gerçekleştirilen etkinliğe ve o etkinliğe davet edilmesine rağmen bunu reddederek mektupla cevap veren Polat Onat’ın mektubuna göndermeyle başlamaktadır.⁸ “Edebiyatın Taşradan Manifestosu”nda artık merkezin merkezliğini koruyabilmesinin ve genişleyebilmesinin ancak ve ancak taşraya ihtiyaç duyarak gerçekleşebileceği eleştirisi vardır. Manifestoda, taşrayı kendine bağımlı hale getiren hiyerarşik güç ilişkisinde merkezin otorite olduğu, yayıncılık ve tematik olarak da (genelde İstanbul) coğrafi bir mekân tasarlandığı, bütün bunlara karşın sabitlenmiş bir coğrafi referansın artık kalmadığı, eşitlikçi ve yatay ilişkilerin taşrayı sonlandırarak taşra-merkez ilişkisini eşit hale getirdiği savunulmuştur. Manifesto şu tezleri de ortaya atmaktadır: “edebiyatın merkezi dildir”, “edebiyatın merkezi, taşrası yoktur. Olsa olsa, tüm varlığıyla, kâğıdın yüzeyidir; kalemin kâğıda değdiği yerdir edebiyatın merkezi. Çünkü masasının başında, kelimelerin arasında yaşar durur yazar.” (Varlık, 2015: 11-15). Manifestoda geçen bu ifadeler Sinan ile Süleyman arasındaki diyalogda referans verilen ve tartışılan hususlardan olmuştur.

Edebiyatın merkezsizliğine veya merkezinin dil olduğuna dair vurgu filmdeki diyaloglarda geçse de bunun teorik olarak mümkün ama pratikte çok gerçekçi olmadığını yine filmde görebilmekteyiz. Zira bu noktada da güç ilişkileri ve de kültürel sermayelerin merkez-çevre ilişkisine göre bölümlenişi devreye girmektedir. Sinan, edebiyatın merkezsizliğinden beslenerek kitap yazabilmiş ancak bunu ne istediği gibi bastırabilmiştir ne de arzu ettiği şekilde kitap okunabilmiştir.

⁷ Bu durum, bir öğretmenin hem öğrencilerini beğenmemesi hem de onlarsız bir anlam ifade etmemesi ya da bir müzisyenin dinleyicileri beğenmemesi ama onlarsız da yapamaması gibi tezatlığı ifade etmektedir.

⁸ Polat Onat’ın mektubu ve sempozyumla ilgili bilgiler için bkz. Varlık, Mesut (der.) (2015).

Evet, çevreden de merkezin kültürel üretimine has ürünler ortaya çıkabilmektedir ancak bunun da bir üretim ilişkisi ve de kültürü gerektirdiği ortadadır. Edebiyatın üretiminde merkez-çevre sınırlarını ortadan kaldıran durum, edebiyat ürünlerinin paylaşımında, tüketiminde ve alımlanmasında yine merkez-çevre sınırına takılabilmektedir.

Filmde merkez-taşra/çevre arasındaki gerilimin edebiyat üzerinden tartışılması gayet anlamlıdır. Yer yer iki kültürel dünya arasında kopuşların ve çatışmaların yer yer ise iç içe geçişlerin, müphemliğin olduğuna dair yorumlara kapılar aralanmıştır. Sözgelimi Sinan bir yönüyle taşraya mesafeli durmaya çalışır ancak ne ondan kopabilmektedir ne de merkezde yer alabilmektedir. Taşra bir nevi kaderi olabilmektedir. Ancak filmde göze çarpan kültürel iktidar ilişkisinin veya kültür çatışmasının toplumsal dönüşüme karşın farklı suretlerle devam ettiğinin tipik göstergeleri de mevcuttur. Daha doğrusu çoklu yorumlara açık, ama tarihsel gerilimlerin izlerini de taşıyan birtakım portrelerde kültürel dünyaların gerilimini görebilmek olasıdır. Örneğin Sinan'ın kitabını bastırmak için sponsor arayışına girdiğinde karşılaştığı belediye başkanının halkla iç içe olduğuna dair bir siyasal portre çizmesi, yani bir açıdan merkeze karşı çevrenin iktidarını sembolize etmesinde ve kültürel sermaye açısından daha geride resmedilmesinde bunu görebilmekteyiz. Benzer şekilde bir diğer sponsor adayı olan kum ocağı işletmecisinin tavrında, Sinan'la diyalogunda ve diyalog sırasındaki tutumunda da bunu görebilmek mümkün. Özellikle de belediye ile nasıl işlerin yürütüldüğünün ipuçlarını vermiş olması da ayrıca bir Türkiye fotoğrafı mahiyetindedir.⁹

Mardin'in üzerinde durmuş olduğu merkez-çevre ilişkisi ya da gerilimini "mahalle baskısı"¹⁰ kavramının gündeme geldiği dönemde kendisi ile gerçekleştirilen bir söyleşiden yola çıkarak derinleştirmek mümkündür. Mardin, söyleşide, iki kültürel dünya arasındaki gerilimi "imam" ve "öğretmen" temsilleri üzerinden okumuş ve tarihsel süreçte imamın öğretmene galip geldiğini dile getirmiştir. Konuşmasında şu ifadelerle yer vermiştir: "*Bir topluluk meydana gelirken özel bir değer gerekiyor. Bu da, iyi, doğru ve güzel olan dediğimiz değerlerdir. Bu değerler olmazsa kolektif bir toplum oluşamaz. İşte cumhuriyet inşa edilirken bu özel değerlere ilişkin derin bir tanım ortaya koyamadık. Osmanlı'da mahalleler belliydi. Cami, imam, Kuran, tekke, külliye ve esnaf gibi birçok birim bir arada idi. Bu klasik mahallenin yerine Cumhuriyet modern belediyeleri koyarak rakip oldu. Bu rakip içerisinde öğretmen, okul, ders kitapları ve öğrenci gibi unsurlar barındırıyordu.*" (<https://www.timeturk.com/tr/2008/05/25/serif-mardin-ogretmen-imama-yenildi.html> indirme tarihi: 11.09.2018)

Mardin'in 2008'deki konuşmasında metafor olarak dile getirdiği iki rakip kültürel dünyanın sembolleri *Ahlat Ağacı*'nda da temsil edilmektedir. Öğretmen Sinan ve öğretmen babası İdris merkezdeki kültürel dünyanın temsilcileri gibidirler ancak aralarında film boyunca- son sahneye dek gerilimli bir ilişki de bulunmaktadır. Yani merkez denilen alandaki çarpıklığı, gerilimi temsil etmesi bakımından son derece önemlidir. Özellikle İdris'in vaktini ve parasını ganyan bayisinde tüketmesi, mesleki itibarını düşürmesi, Sinan'dan para isteyecek kadar düşmesi gibi durumlar, bir yönüyle "çürüme"nin de ifadesi olabilmektedir. Ancak bu çürüme, içinden genç ve üretken Sinan'ı da çıkartabilmiştir. Çürüme metaforu filmde, yer yer kopan başka bir metafor olarak düşünebileceğimiz ip ve onun çürümesiyle de işaret edilmektedir. Özellikle kuyudan taş çıkartma sahnesinde kopan ip, aşağıda dile getireceğimiz sosyo-kültürel ve politik bağın da temsili gibidir. İdris, Mardin'in işaret etmiş olduğu gerilimde yenik bir portredir. Ancak İdris doğadan da kopmamaktadır. Bu haliyle

⁹ Gerek belediye, gerekse şantiye sahibinin eylem pratikleri, *Bir Zaman Anadolu'da* filmindeki savcı, polis, jandarma, muhtar, şoför rollerinin gündelik hayat ve çalışma pratiklerindeki rejimlerini anımsadığımızda, *Ahlat Ağacı*'nın Ceylan'ın önceki filmlerindeki gündelik yaşamdaki durumsal anlatı tarzının farklı konu ve yüzlerle devamı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

¹⁰ "Mahalle baskısı" kavramsallaştırmasını psikolojideki "grup baskısı kavramının daha geniş sosyal ilişkiye uyarlanması olarak okuyabiliriz. Mardin, "mahalle"yi önemli bir tarihsel sosyal birim şeklinde ele almış ve mahalledeki güç ilişkilerinden kaynaklı toplumsal kontrol sistemine ve yönlendirmeye dikkat çekmiştir. Bu kavramsallaşmanın sosyal ve siyasal kümelerin davranış örüntülerini anlatmak için metafor şeklinde de yaygın halde kullanıldığını belirtmek gerekir.

Aydınlanma paradigmasının akli araçsallaştırıcı ve insanın kendisine ve doğaya yabancılaştırıcı anlayışına karşı da çelişkili bir meydan okuyuşu sembolize etmektedir.

Merkez-çevre ikiliğindeki kültürel yörüngelerin sembolik temsillerinden sayılabilecek imam(lar) da filmde yer almaktadır. Öne çıkan imam Veysel Hoca'dır. Ancak tıpkı İdris gibi Veysel de mesleki ethosunun ve ahlaki sınırlarının dışında hareket etmektedir. Veysel, Sinan'ın dedesinden çeyrek altın almasına rağmen ödemeyen, hatta düğünlere giderek altın takan ve köylere gittiğinde de dedesine imamlık ricasında bulunan, kendisine yeni motosiklet alan bir tiptir. Bir sekansta, Sinan köylünün bahçesinde elma toplayan Veysel ve diğer imam olan Nazmi ile karşılaşır. Aralarındaki diyalog, hem öğretmen-imam metaforuna hem de imamlar içindeki farklılaşmaya dair de önemli veriler sunmaktadır. Örneğin Veysel daha gelenekselci bir din anlayışını ve otoriteyi savunurken Nazmi İmam daha yenilikçi bir söyleme sahiptir. Dolayısıyla öğretmenler cephesinde olduğu gibi imamlar cephesinde de tam bir uyum ve bütünlük yoktur. Her iki hatta da itibarın çürümesi söz konusudur. Diğer taraftan her iki meslekte de ahlaki sınırlar çok tartışılmalı hale gelmektedir. Sadece bu iki meslek veya onların temsil dünyalarındaki ahlaki aşınmalar ve çelişkiler değil, diğer mesleklerdeki aşınmalar ile akrabalık ilişkilerindeki aşınmalar (söz gelimi Sinan'ın parasının evde çalınması meselesi) ve güvensizlikler de filmde resmedilmektedir. Önemli bir diğer husus da artık öğretmenin mi yoksa imamın mı merkezde yer almaya başladığına dair sorunsallıktır. Bir tarafta atanamayan öğretmenin merkezdeki gücünün gerilemesi, ama ondan kopmayacak şekilde de gerilimli, çelişkili ilişkilerde bulunması; diğer tarafta imamın merkezdeki gücünün yükselişi ama ontolojik zemininin gerekliliklerini ihlal eden çelişkili davranışlarda bulunması; merkez-çevre ikiliğindeki geçişkenliğin, dinamikliğin ama aynı zamanda yarıkların da olabilirliğine dair göstergeler olmaktadır.

Filmde, şahısların akrabalık durumları üzerinden de Türkiye tarihine sembolik veya metaforik anlamda yaklaşılabilmektedir. Örneğin filmde Sinan ile öğretmen babası ve köydeki dedesi arasındaki ilişki, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında sembolize etmiş olduğu Osmanlı ile Cumhuriyet'in karakterler gibi sembolleştirilmiş olduğu anlatıyı akla getirmektedir. Filmde Sinan bugünün Türkiye'sini temsil ediyor gibiyken babası Cumhuriyeti, dedesi ise Osmanlı'yı temsil ediyor gibidir. Aralarındaki gerilimli ilişki kuyu kazma, suyun çıkıp çıkmaması, kuyudan taşın çıkartılması gibi konularda tartışmalarla açığa çıkmaktadır. Dede; suyun çıkmayacağından emin iken, baba bilimsellikten dem vurup çıkacağı konusunda ısrar etmektedir. Ancak bir sahnede kuyudan taş çıkartırken ip kopmaktadır. "İp" ve "çürüme" en önemli metaforlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim filmin bir yerinde Sinan, "hepimiz birbirimizle iple bağlı değil miyiz" minvalinde bir sözle bu önermenin altını çizmektedir. Dolayısıyla karşıtlar arasında da çatışmalı da olsa, gerilimli de bir bağ söz konusudur. Zaten bütün bu bağlar ip gibi ağacın dalları misalidir. Ahlat ağacı bu açıdan önemli bir sembol ve toplumsal sistemin metaforu olmaktadır. Diğer taraftan filmin en önemli önermelerinden biri Sinan'ın kaleme aldığı kitaptır. Kitap, filmin de ana tezini içinde saklayan döngüsellığı çağrıştırmaktadır. Taşra/çevre ile merkez arasındaki gerilimli ilişkiler, iç içe geçişler, birbirinin dili ile birbirlerini kavrama ve tanımlama süreçleri döngüsel ilişki formlarının içeriğini dolduran hususlar olabilmektedir. Filmde göndermeleri olan çeşitli metaforlar üzerinden bu konulara dair yorumları derinleştirebiliriz. Makalenin sınırları ölçüsünde bu yorumları ağaç ve kuyu metaforlarıyla aktarabiliriz.

Ağaç ve Kuyu

Filmde birden fazla metafora sıklıkla başvurulmaktadır. En baskını elbette filme adını veren ahlat ağacıdır, ki Sinan'ın kitabının da adıdır. Ahlat ağacı, Anadolu'nun pek çok yerinde rastlanan ağaç türlerindedir. "Yaban armudu" ya da "çakal armudu" olarak da bilinmektedir. Genellikle açıklıkta, yalnız bulunur. Bu nitelik Ceylan'ın 61.Cannes Film Festivali'nde (2008) almış olduğu en "iyi yönetmen" (Üç Maymun filmi) ödülü töreninde dile getirmiş olduğu "bu ödülü tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme adıyorum" ifadesini de çağrıştırmaktadır. Kendiliğinden olmasına rağmen ne

tam orman ağacıdır ne tam armut ağacıdır. Ama armudun anası olarak bilinir ve armut aşılandığında verimli olabilmektedir. Dolayısıyla arada-dereede kalmışlığı da sembolize etmektedir. Ancak ağacın mitolojik birtakım göndermeleri ve anlamları da söz konusudur. Pek çok toplumun mitolojik geçmişinde ağaca bir gönderme bulunur. Nitekim ağaç kültürüyle ilgili inanışlar da ortaya çıkmıştır. “Hayat ağacı” bu yöndeki kutsallaştırmalardan en bilinenlerdendir ve çoğu kültürde farklı suretlerle kültleştirilmiş ve kozmik yorumlamalarda çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Sözgelimi Eski Türklerde ağaçtan türemeyeyle ilgili çeşitli efsaneler bulunur, örneğin Şamanlar ağacı gökyüzüne ulaşmak için bir merdiven gibi kullanmaktaydılar (Çoruhlu, 2006:120). Dolayısıyla ağacın, bir bakıma “doğurgan” veyahut “dişil” özellikleriyle tanımlanan mitsel anlamları bulunabilmektedir. Ancak tüm ağaçlar için bu durumun geçerli olmadığını uğurlu anlamların yüklendiği ağaçlar olduğu gibi (ardıç, tuba, karaağaç vd), uğursuz anlamların yüklendiği ağaçlar da olmuştur (incir ağacı gibi). Bu noktada Eliade (1991:179, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünden oluşan üç kozmik düzeyde, ağacın hem yeraltıyla hem yeryüzü ve gökyüzüne doğru yükselmesinden kaynaklı bir temas anlamı bulunduğunu, dolayısıyla üç kozmik alan arasında bağı kurmasından dolayı kutsal anlamlar atfedildiğini ifade etmiştir. İster merdiven, ister kozmik dünyalar arasında iletişimi koruyan bağ anlamıyla olsun, ağacın mitsel açıdan çoklu anlamları ve göndermeleri bulunmaktadır. Kozmolojide ahlat ağacı özel olarak bir yer almaz. Hatta öteki-kozmoji diyebileceğimiz bir alan içinde dahi yorumlanabilir. Kendi başına buyruk, yabancı olması bu açıdan yabancı incirini de anımsatabilmektedir. Ayrıca insan dünyasında tam oturtulmamış, arada dereede kalmış bir vasıfla anlamlandırılması da kültleştirilmesine engel teşkil edebilir. Bu durumdan bağımsız olarak filmde ahlat ağacına yüklenen çoklu anlamlar içinde filmdeki sekanslarda gördüğümüz diğer ağaçların ve yaprakların yukarıda işaret edilen “bağ”a, daha doğrusu metafor olarak insanlar arasındaki bağları temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Filmde ahlat ağacıyla ilgili birtakım niteliklere de diyaloglarda yer verilmiştir. Şekilsiz ve şemalsiz olduğuna dair vurgular hissettirilmiştir. Ayrıca bilindik kalıplara uymayan sembolik bir tarafı var ki kimine göre ergen gibi, kimine göre gelişmekte olan, kimine göre muasır medeniyetlere giden yolda yürüyen şeklindeki memleketi tariflerine göndermelere de açıktır. Evrimci bir yoruma tekabül ediyor olsa da hakikati resmediyor olması bakımından son derece önemlidir. Zira bir ülkenin neden ve nasıl gelişemediğinin veya neden ahlat ağacı olarak yalnız ama güzel ve asi; lakin bir türlü de konumlanamadığının da ipuçlarını vermektedir film. Bu bakımdan, tarihsel olarak doğu-batı gerilimi ve kültürel kodları, merkez-çevre gerilimini de anlatabilecek öneme sahiptir. Belediyesinden öğretmenine ve cami imamına, kum şantiyecisinden işportacısına, öğretmenin polisine kadar geniş bir repertuar sunmaktadır. Her bir sosyal kurumun ahlat ağacının birer dalı, her bireyin yaprağı, ürünlerinin meyvesi olduğu ağaç misalidir. Aynı zamanda iki yüzyıldan fazla süredir devam eden Batılılaşma sürecinde aşılana ama aşısı bir türlü tutmayan, her şeye rağmen meyvesini vermekten de geri durmayan ama diğer meyvelere göre itibarı epey geride kalan, geniş bir medeniyet bahçesinde hala yabancı kalan meyve tadında bir ülke anlatısını taşımaktadır. Toplumsal açıdan sabitlerini bir türlü tesis edememiş, karakterleri muğlak, hem öyle hem böyle olabilen, -miş gibi yapmakta ustalашmış, vasıflı görünüp vasıfsızlığıyla itibar kazanan portrelerden ibaret bir ahlat ağacı resmedilmektedir. Bu yönüyle “ahlat ağacı”nı “ahlak ağacı” olarak da düşünmek gerekebilir. Zira filmde işlenen ahlaki sorunlar, Türkiye’nin de kalkınma/gelişme yolunda sıkıntısını çektiği en temel problemlerden biri olarak durmaktadır. Öğretmenin ganyan bayisinde mesleki itibarını zedeletmesi, seyircinin içini sızlatan, çaresizliğini ahlat ağacı yalnızlığında hissettiren bir fotoğraf olmaktadır.

“Kuyu” için de birtakım mitsel göndermeler içerdiğini söyleyebiliriz. Sinemada da sıklıkla başvuru metaforlardan biridir kuyu. Nitekim Metin Erksan’ın aynı adı taşıyan bir filmi de bulunmaktadır. Sinemada kuyu ve kuyuya benzer metaforlarla ilgili olarak Bonitzer’in (2011:34-35) şu açıklamaları yol gösterici olabilir: “Sinemada, bir delik her zaman dramatiktir. Bir kuyudur, bir yaradır, röntgencinin gözünün kaydığı (ve paranoyağın, El’de olduğu gibi, uzun bir intikam iğnesini içine soktuğu) bir anahtar deliğidir, kanın döne döne içinde kaybolduğu banyo deliğidir (Psycho), çığlık atmak için açılan bir ağızdır, kurbanın içine itildiği asansör boşluğudur, iki gözün ortasındaki

kurşun deliğidir, cesedin kanlı göz çukurlarıdır, bütün mağazayı yutan havalandırma deliğidir (Who's Minding the Store?), bir karadeliktir, bir anüstür, açık bir cinsel organdır, yarılmış bir karındır, bir uçurumdur.” Dolayısıyla tıpkı ağaçta olduğu gibi, kuyuda da dışıl, daha doğrusu doğurganlığı çağrıştıran bir anlam söz konusu olabilmektedir. Ama aynı zamanda dramatikliği de taşır ki, doğum ile ölüm gibi iki zıt hali de içinde barındırabilir. Sinan’ın son sahnede intihar süsüyle verilmesi ama aynı zamanda babasının yolunda gidip kuyuyu kazmakta ısrar ederek yeniden doğumu arzulanması çift yönlü hissiyata dair örnek yorumlama olabilir.

Diğer taraftan filmdeki ağaç ve kuyu metaforları aynı zamanda çift yönlü anlamlılıklar da taşımaktadırlar. Söz gelimi; biri içten dışa (ağaç), diğeri dıştan içe doğru (kuyu) olmak üzere, çift anlamlılıklarla dolaymlanan iki yön dikkati çeker. Ağaç ve kuyu hem iki yönü, hem de çift anlamlılıkları taşıyor gibidir. Ağaç, topraktan havaya doğru yükselmekte, hayatın canlılığını tarif etmektedir. Tohumdan çıkıp yeryüzünde büyüüp genişleyen, serpilendir. Metafor olarak ağaç ise insanın bir ağaç gibi tüm birikimleri ve yeteneğiyle içindekileri dışarı vermesinin, yani insanın doğasındaki üretkenliğinin sembolü gibidir. Lakin “tabu” kavramı gibi, hem olumlu hem olumsuz işlevler de taşıyabilmektedir. Ağaçtan farklı olarak “kuyu” ise insan ürünüdür ve çift anlamlılığı dışarıdan içeri doğru taşımaktadır. Yine doğal manada hayat için su kaynağına doğru bir yoldur ve aynı zamanda insanın üretkenliğini, derinliğini, sessizliğini, sussuzluğunu da temsil edebilmektedir. Aslında insanın iki yönlü derinliğine de sesleniştir. Bir anlamda insan yaşamının ve üretkenliğinin kaynağı olabileceği gibi beşeri olarak insanın yalnızlığının ve kendine hapsolmesi anlamına da gönderme yapabilmektedir. Olumsuz manada ise canlıya özgü dışarıya atılanın yeridir (mitsel açıdan şeytanlıkla da özdeş kabul edilir). İnsan gibi diğer canlıların dışkısının yere uzanmasına kadar giden geniş kodlar taşır. Tuvalet kuyusu gibi, kirliliğe ve kirliliğin ilahi manalarına göndermeler de taşır. Yani ölümlülüğü de çağrıştıır. Dolayısıyla birbiriyle zıt anlamları da ifade edebilmektedir. Diğer açıdan kuru kuyuda suyu çıkarmakta ısrar tüm bu çelişkileri insan edimi, iradesi ve aklıyla dolaymlamayı ifade edebilir. Devingenlik ve dönüşüm, Sinan ve babası kadar diğerlerinde de vardır ama nitelik farklıdır elbette; yörüngeler farklıdır ya da aynı ağacın farklı dalında yer almaktadırlar. Şu şekilde toparlarsak: Sinan’ın kitabı bir ağaç gibi ortaya çıktı Sinan’dan. Herkes tarafından okunmak, yani serpilme istendi, ama bir kuyu gibi kendi yalnızlığına gömüldü. Kitabı sadece kendisi gibi öğretmen olan babası okumuştü. Ölümüne doğru giderken (sahnede intihar hissi verilmektedir), suyunu yine en yakınında keşfetti ki o da babasıydı. Aynı yolun yolcusu olduğunu, aynı kuyuda inat etmesi gerektiğini son sahnede fark etti. Sonunda babasının yalnızlığı ile buluştu, ağacın kökleri gibi kuyuda onunla birlikte kök salmaya doğru uzandı. Dolayısıyla yine kendi kültürel halesi içinde kaldı.

Sonuç

Nuri Bilge Ceylan için, gündelik hayatın sosyolojisini filmle aktaran ve aynı zamanda sosyal bilimci gözü olan yönetmen diyebiliriz. Bir nevi durum betimlemesi sosyoloğudur. Onun sinemasını gündelik hayatın rutinleri ve Türkiye’nin değişmez halleri bağlamında okumak pekâlâ mümkündür. Gündelik hayatın farklı yüzlerini, insan portrelerini tüm tezatlıkları, gerilimleri, grilikleriyle resmedebilmektedir. *Ahlat Ağacı* filmi de bize bir Türkiye fotoğrafı sunmaktadır. Diğer bir deyişle, bugünkü toplumsal durumun sanatsal yönden betimlenişidir bu film. Bu makalede, filmin estetik yönü değil, sosyolojik mahiyeti ele alınmış, merkez-çevre(taşra) ikiliği analitik birer araç ve sorunsal kabul edilerek çeşitli yorumlar geliştirilmiştir. Bu ikiliğin müphemliğini ve çok yönlü anlatımını derinleştirmek adına filmdeki başka metaforlar (ağaç ve kuyu) da ele alınmıştır.

Gündelik hayattaki güç ilişkilerinin durumsal bir anlatı ile sunulduğu *Ahlat Ağacı* filminde, sosyolojik açıdan merkez-çevre ilişkisi ekseninde pek çok etkileşim formunu görebilmekteyiz. Merkez-taşra geriliminin taşra mekanıyla ele alındığı filmde, bazı karakterler bu iki dünyanın temsili iken, baş kahraman olan Sinan bu iki dünya arasında sıkışan bir temsil olmaktadır. Ancak merkez ile taşra arasında sınırların her daim belirgin olmadığını, tartışmaya açık olduğunu görmekteyiz. Bu

sınırlar tarihsel, siyasal, dinsel ve kültürel izlekler açısından kısmen daha belirgin kalabiliyorken, etkileşim süreçlerinde daha gevşek hal alabilmektedirler. Sınırlar sıklıkla vurgulanmasına rağmen karakterlerin sosyal evrenlerindeki pratikleri sınırları ihlal edecek yönelimlere sahiptir. Merkezin tarihsel ve kültürel kimliğinde öğretmenin, çevrenin kimliğinde imamın portreleri; hem iki dünya arasındaki sınırın temsilini hem de kendi evrenlerinde, kendilerinden beklenmeyecek davranışlar göstererek sınırları ihlal tarzlarını sembolize etmektedirler. Bu iki temsil, merkezi de, çevreyi de esasen tartışmaya açmakta, aralarındaki farklılıklar kadar benzerliklerin de olabileceğini, karakterli bir tanımlamasının olamayabileceğini bize sunmaktadır. Keza iki dünyanın kendi içinde homojen olmadığını da işaret etmektedir. Dolayısıyla belirgin karakterlere dayalı, sabit değerleri olan iki dünya tanımlamak son derece zordur. Ancak zihinsel ve kültürel bakımdan gündelik hayatın benlik ve kimlik ilişkilerinde merkez-çevre ikiliğine denk düşen statüler birer referans çerçevesi olarak kullanılabilir. Merkezin öteki olarak gördüğü taşrada, merkezin kültürel üretimine dahil olan Sinan karakteri, merkez ile taşra arasındaki kopukluğu hem şahsında hem de yazmış olduğu kitabın basım serüveninde temsil etmektedir. Gerek merkezin, gerek taşranın ötekiliğini temsil eden, ama bir konuma tam da oturtulamayan bu kimlik, ahlat ağacının kendi anlamındaki biçimsizlik ile tarifini kazanmaktadır. Dolayısıyla ortaya daha melez ilişkiler ve kimlikler de çıkabilmektedir. Bu melezliklerin yönelimleri ve kendi doğalarını yine hem kendi gramerleri ile hem de merkezin grameri anlamlandırmaları yine çelişkili, karmaşık ve belirsizlik ruhu taşıyabilmektedir. Belki de bu belirsizliği, taşranın gerilimli ötekisi olarak merkezin kültür endüstrisi araçlarından olan yazılı edebiyat ve sinemanın dilinde aramak gerekir. Tıpkı Platon'un yazılı kültüre karşı sözlü kültürü savunurken bunu yine yazılı ürünle gerçekleştirmesindeki gibi bir ruh hali karşımıza çıkmaktadır. Film, bu çelişkilerin temsilini estetik yorumla sunmakta, metaforlarla zenginleştirmektedir. Merkezin kendini çevre ile tanımlarken çevrenin dilini, çevrenin kendini merkez ile tanımlarken merkezin dilini kullanması hem bir melezliği hem de Türkiye'ye özgü bir belirsizliği de ortaya koymaktadır. Ayrıca merkez-çevre ilişkisindeki kültürel kopuklukların devingen ve dinamik olduğunu bize işaret etmektedir. Dolayısıyla kültürel sınırlar da kimi zaman esnek, kimi zaman sert olabilmektedir. Ortaya daha melez ilişkiler ve kimlikler de çıkabilmektedir. Toplumsal bağlama ve koşullara göre kültürel sınırlara yüklenen anlamlar da değişebilmektedir. Film, bize bu devingen kültürel iklimin gramerine dair fikirler sunmaktadır. Sonuç olarak, *Ahlat Ağacı* filmini bugünün toplumsal ve kültürel dünyasına dair düşülen uzun bir dipnot olarak görmek daha anlamlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Açıkel, Fethi (2006). "Entegratif Toplum ve Muarızları: 'Merkez-Çevre' Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar". *Toplum ve Bilim*. 105: 30-69.
- Ahıska, Meltem (2006). "Türkiye'de 'Çevresiz Merkez' ve Garbiyatçılık". *Toplum ve Bilim*. 105:11-29.
- Arılı, Alim (2006). "Devletin Sürekliliği, Devletin Muhafazası, Toplumun Denetimi Sorunu: Merkez-Çevre Paradigmasının Sınırlılıkları Üzerine Notlar". *Toplum ve Bilim*. 105:96-128.
- Ataşçı, Abdullah (2015). "Edebiyatta Taşranın Ruhu". *Edebiyatın Taşra Manifestosu (içinde)*. Der. Mesut Varlık. İstanbul: İletişim. Ss.55-64.
- Castells, Manuel (2005). *Ağ Toplumunun Yükselişi (Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür)*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Bora, Tanıl (2011). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye". *Taşraya Bakmak (içinde)*. Der. Tanıl Bora. 5. Baskı. İstanbul: İletişim. Ss.37-66.
- Bonitzer, Pascal (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. Çev. İzzet Yaşar. 2. Baskı. İstanbul: Metis.

- Çoruhlu, Yaşar. (2006). Türk Mitolojisinin Anahatları. 2. Baskı. İstanbul: Kabalıcı.
- Diken, Bülent vd. (2018). Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü. Çev. Ahmet Nüvit Bingöl. İstanbul: Metis.
- Doğan, Emrah (2014). "Türk Sinema Tarihinde "Kanonik" Yapılanmanın Dışında Bir Yönetmen: Metin Erksan". Metin Erksan Efsanesi (içinde). Hazırlayan: Vadullah Taş. İstanbul: GÖRSAV Görsel Sanatlar Vakfı.
- Eliade Mircea. (1991). Kutsal ve Dindışı. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece.
- Mardin, Şerif (2011). "Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri". Türkiye'de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1 (içinde),18. Baskı, İstanbul: İletişim. Ss.35-77.
- Shils, Edward (2002). "Merkez ve Çevre". Çev. Yusuf Ziya Çelikkaya. Türkiye Günlüğü, 70: 86-96.
- Solak, Ömer (2015). "Cumhuriyet Romanında Merkez-Taşra Çatışması". Edebiyatın Taşra Manifestosu (içinde). Der. Mesut Varlık. İstanbul: İletişim. Ss.47-54.
- Susam, Asuman (2015). "'Radikal Demokratik Bir Teknopolitika" Bağlamında Taşrayı Yeniden Düşünmek". Edebiyatın Taşra Manifestosu (içinde). Der. Mesut Varlık. İstanbul: İletişim. Ss.65-79.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017). Saatleri Ayarlama Enstitüsü. 35. Baskı. İstanbul: Dergah.
- Varlık, Mesut (der.) (2015). Edebiyatın Taşra Manifestosu. İstanbul: İletişim.
- <http://www.beyazperde.com/sanaticilar/sanatici-50756/biyografi/> (indirme tarihi: 11.09.2018)
- http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/egitim/900614/Atanamayan_ogretmen_ordusu..._Sayilari_milyonu_bulacak.html (indirme tarihi: 07.10.2018)
- <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> (indirme tarihi: 11.09.2018)
- <https://www.timeturk.com/tr/2008/05/25/serif-mardin-ogretmen-imama-yenildi.html> (indirme tarihi: 11.09.2018)
- <http://www.yenicaggazetesi.com.tr/2-yilda-42-ogretmen-atanamadigi-icin-hayatina-son-verdi-190060h.htm> (indirme tarihi: 07.10.2018).
- <https://yokatlas.yok.gov.tr/lisans-anasayfa.php> (indirme tarihi: 10.10.2018).