

Söz cük ler

75

İKİ AYLIK EDEBİYAT DERGİSİ EYLÜL - EKİM 2018 / 5 ISSN:1306-634X 15 TL KKTC 18TL

Cevat Çapan
İsimsiz
Tahir Abacı
Cemil Kavukçu
Fadime Uslu
Çağatay Uslu
Anne Sexton
Eray Canberk
Egemen Berköz
Hakan Savlı
Efe Duyan
Tozan Alkan
Ming Di / Nurduran Duman
Hande Gündüz
Burcu Yılmaz
Murat Çelik
Alper Beşe
Çiyil Kurtuluş
Emin Kaya
Önder Şit
Çağla Meknuze
Fatoş Avcısoy Ruso
Özge Gökçek
Ahmet Can Demir

New Orleans Günlükleri / *Tennessee Williams*
Tükenmek Bilmez Guillevic / *Charles Dobzynski*
Bülent Erkmen'le Söyleşi / *Turgut Çeviker*
Ece Ayhan'la Söyleşi / *Önay Sözer*
Ahlat Ağacı / *Hakan Savaş*

1 Eylül 1976 - Dünya Barış Günü / *Hüseyin Erdem*



AHLATIN AYNASINDA

Hakan Savaş

Utanma duygusu aşırı gelişmiş insandır sanatçı... Bir kişilik özelliği olan utangaçlıktan farklı olarak, yalnızca bireysel anlamda bir utanma değil, önce içinde yaşadığı toplumun ayıbından, giderek tüm bir insanlık adına, insanlığın ayıbından utanç duyar. Ayıp olan, insanın insanlıktan-insanlığından çıkması, kendisini insan kılan en temel değerleri kaybetmesi, unutulması, yitirmesidir. Sanat, yitirdiğimiz değerlere ilişkin duygularımızı yeniden anımsamamızı, duyumsamamızı sağlar önce... Sonra duyumsamakla yetinmemeye, durup düşünmeye, bilmeye, “anlama”ya; daha sonra da olanı olduğu gibi kabul etmemeye, direnişe, başkaldırıya, eyleme çağırır. Bu nedenle, dünyayı değiştirecek güçte bir eylemdir sanat... Hayır, okuduğumuz romanlar, dinlediğimiz müzikler, izlediğimiz filmler değildir dünyayı değiştirecek olan; fakat okuyan, dinleyen, izleyen; yalnızca kendi adlarına değil, başkaları adına da “utanmayı, utancı” yeniden anımsayan insanlardır.

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski, “Sinema hiçbir şeyi değiştirmez; ama insanların birçok şeyi anlamalarını sağlar. Dünyayı değiştirecek olan şey filmler değil, o filmleri izleyen insanlardır” derken; Avrupa’nın kuzeyinden, İsveç’ten seslenen bir başka ünlü yönetmen Ingmar Bergman da bizi felakete sürüklenmekten çekip çıkartacak, dünyayı kurtarabilecek tek şeyin “utanç” olduğunu duyurur. Hani, “her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı” der ya Ece Ayhan, utancın nedeni, kendi sorunlarının, küçük hesaplarının, dertlerinin peşine düşmüş “birey”in kendisinden uzakta, dışarıdaki kötülüğün, ölümlerin, kıyımların, zulmün acısını duymadığı için körelen vicdanı, ikiyüzlü ahlak anlayışıdır. Bergman’ın adı *Utanç* olan filmi, savaşın neden olduğu yıkımı umursamayan küçük hisseli uzak ortağın, yani bireyin üzerinden toplumsal utançla yüzleşmenin filmidir.

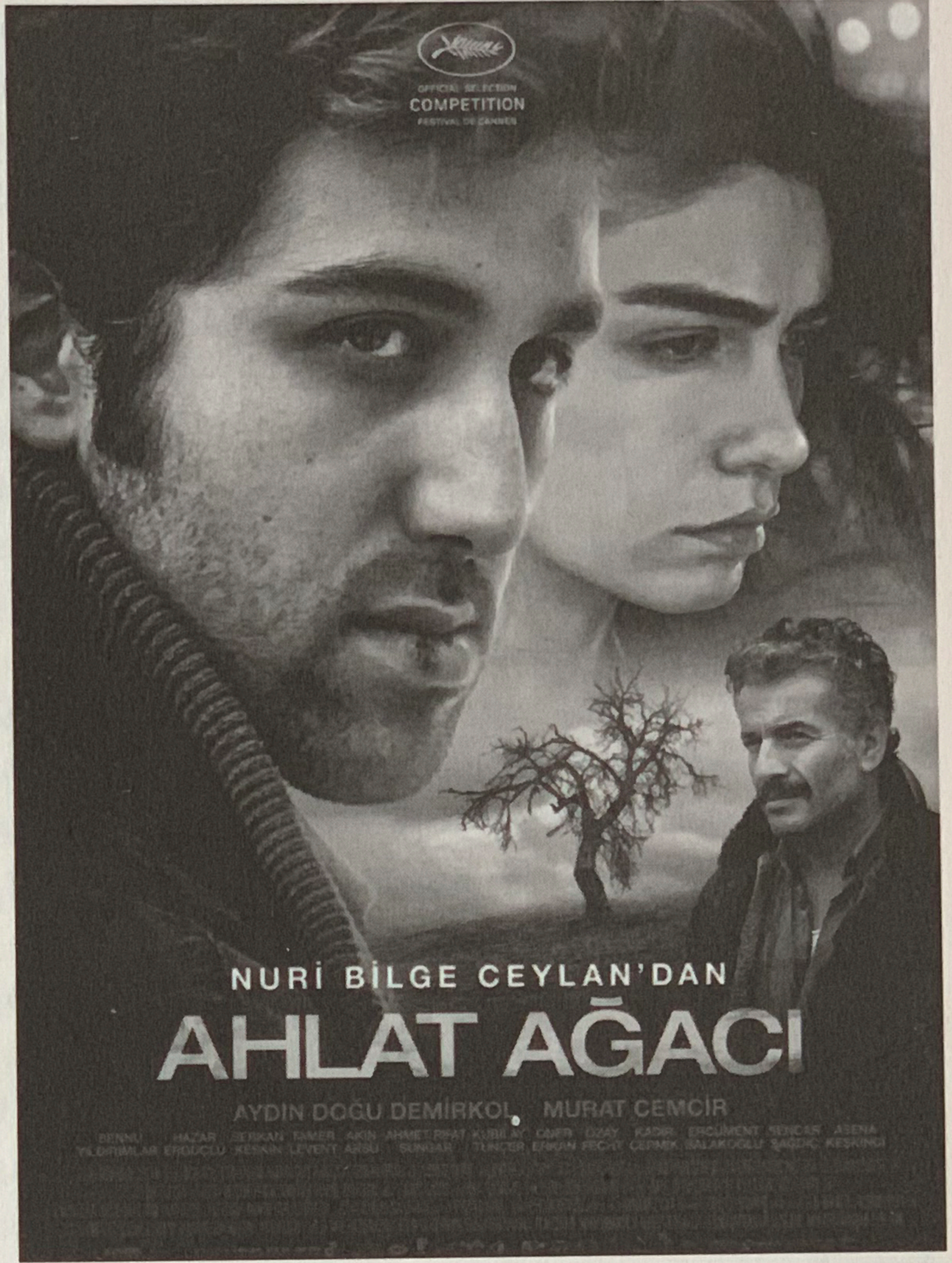
Sinemanın işlevi ile utanç arasında bağ kuran bir başka yönetmen de Nuri Bilge Ceylan’dır. Sanatın işlevinin, içinde yaşadığı toplumun, kültürün eksikliğini duyduğu temel insani dürtülere, değerlere işlerlik kazandıracak manevi iklimi yaratmak olduğunu söyleyen Nuri Bilge Ceylan, pek çoğumuzun gizlemeye, üzerini örtmeye çalıştığımız suçlarla, pişmanlıklarla, acılarla yüzleşirken; kendimize bile söylemekten korktuklarımızı, sorumluluğunu taşımaktan kaçtığımız şeyleri, itiraf edemediklerimizi birer birer itiraf eder, dile getirir. *Koza* (kısa film, 1995),

Kasaba (1998), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2008) bireyin odağa alındığı itiraflarken; *Üç Maymun*'la (2008) birlikte toplumsal utanç, manevi iklimin fonu olmaktan çıkıp, belirginlik kazanır. "Taşra Üçlemesi" olarak da adlandırılan uzun metrajlı ilk üç film, büyük ölçüde yönetmenin kendisiyle, çocukluğunun geçtiği kasabayla ve çocukluk düşleriyle, kısaca içindeki "mahrem" taşrayla yüzleşmesidir. Bu yüzleşme kendi içinde önemli, değerli olduğu kadar, sonraki filmlerinde insan ruhunun daha karanlık, daha derin uçurumlarına eğilmesi için gerekli cesareti verdiği için de önemlidir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* arzularımız ve ideallerimizle yalanlarımız; yalanlarımız ve ikiyüzlülüğümüzle suçluluk duygumuz arasında mekik dokurken, yanı başımızda duran değil, içinde var olduğumuz ama nasıl olduğunu anlamaya fırsat vermeyen bir çabuklukla "varoluş"un bir büyük dalgınlığa, unutkanlığa dönüşüverdiği hayatın-hayatların anlatısıdır. *Uzak* ile birlikte, büyük şehrin, İstanbul'un harmanında zemin tamamen kaypaklaşacak, insanın kendini kandırmasından, kendine söylediği yalandan önce, başka insanlar için kazılan sinsi kuyular, içten pazarlıklar, aşılması güç hendekler olacaktır. *İklimler* kadın-erkek ilişkisi üzerinden, aynı dili konuşan insanlar arasındaki iletişimsizliği, duyguların yoğunluğu, değişimi ve muğlaklığı üzerinden ele almaya çalışır. İnsanın kendisiyle ve öbür insanlarla olan ilişkisi, bu ilişkilerin kırılma noktaları, nerede zayıf ve nerede güçlü olduğuna ilişkin gözlemler, Nuri Bilge Ceylan sinemasında giderek daha özenli, incelikli bir hal alır. "Meselem insan denen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak. (...) Hayatın, aklın dış geçiremeyeceği bir boyutunun var olduğuna her zaman inandım" diyen Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* ile insana bakışımızdaki görmeyen-duymayan-konuşmayan "kör nokta"ları sorgular.

Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) ise hem bireysel hem de toplumsal anlamdaki utancın film dilindeki eşsiz ifadesidir. "Taşra sıkıntısı"na indirgenemeyecek, ısrarla büyüyen, giderek çoğalan, farklılaşan, zamana yayılan, mekâna sinen sıkıntının, insanı insan kılan, varoluşuna ilişkin bir "kaygı"nın filmidir *Bir Zamanlar Anadolu'da*... Bu sıkıntı, sıradan bir can sıkıntısı değil, bir boğuntudur; sürekli uyanık tutulan bir ölüm bilinciyle, suçun-suçluluk duygusunun, bulantının eşlik ettiği bir "varoluş kaygısı"dır (*angst*). Daha önce yalnızca sözcüklerle anlatılabileceğini sandığımız ve edebiyatın alanına ait olduğunu düşündüğümüz o kısacık boğuntu, bulantı "an"larının, zaman-mekân algımızı altüst eden doku-nuşların, sözcükler yerine insanın halini, insanlık hallerini betimleyen görüntülere bırakması sarsıcıdır. Ancak 2 saat 37 dakikalık bu filmin belki de en sarsıcı anı, son dakikalardaki kısacık bir cümlededir: "Herkes yaptığının cezasını çekiyor, çocuklarsa büyüklerin günahını!"

Kış Uykusu (2014) ise "büyüklerin günahı" nı konu alır. Günah, kendi küçük kovuğunda ne zaman, nasıl uyanılacağı belirsiz, belki de hiç uyanılmayacak bir

uykudaki insanın kas-
katı kesilmiş, felç olmuş
ruhu, yalnızlığı, bencil-
liğidir; içtenlikten uzak
“sahte” ilişkilerdir. *Kış
Uykusu*, içinde yaşadığı
topluma ve toplumun
değerlerine, halkına
yabancılaşmış, özentisi,
bohem aydın ya da yarı
aydın eleştirisi olduğu
kadar; temel ilkeleri,
değerleri hiçbir zaman
somut hayatla sınanma-
mış; soyutlamalardan,
sözcüklerden oluşan
küçük krallığında er-
demli, memnun-mutlu
bir hayat sürdüğüne iliş-
kin düşünceye, “...mış
gibi” yaparak yaşamaya
kendini inandırmış in-
sanın yüzündeki maske-
nin, maskelerin birer birer düşmesinin filmidir.



1995'den 2014'e, 19 yılda, Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği biri kısa metrajlı 8 film, insanın utanma eşiğini düşürme, kendisini tanıma-bilme yolunda atılmış adımlar olarak görülebilir. Ancak belki de sorulması gereken asıl soru, türlü nedenlerle hep ertelenmiş, sonraya bırakılmış gibidir... Soru, yalnızca “toplum teki”nin, bireyin değil, toplumun utanma eşiğinin nasıl olup da bu kadar yüksek olduğudur. Başka bir deyişle, insanı insan kılan değerlerin kaybında, bunca utançta, çatlayan ar damarında toplumun rolü nedir? Bu sorunun yanıtı olay yerinde; yani “hayat bilgisi” dersinden bize öğretildiği haliyle, toplumun en küçük birimi, yapı taşı olan “aile”de ve o aileyi çevreleyen irili ufaklı topluluklarda, toplumsal çevrede aranmalıdır. Yeni soruyla birlikte “yeni” bir arayış da kaçınılmazdır. *Ahlal Ağacı* (2018) işte bu arayışın, bu yeninin-yeniliğin film dili ve estetiğindeki karşılığı olma iddiasını taşır.

Ahlal Ağacı'nın belki de en çarpıcı yeniliği “görüntü dili”nin sanatı olarak bilinen, kabul edilen sinema sanatına sözle, sözlü dille, konuşmayla bir karşı çıkış ya da daha önce hiç tanık olunmamış bir meydan okuyuştur. Sözün düşüşüne, yaşamın her alanında görüntülerin, imajların yükseliş ve çoğalışına tanık olunan

bir çağda, yeniden söze-sözcüklere dönmenin kolay olmayacağı ya da hemen kabul görmeyeceği bellidir. Ömrü film izlemekle ve değerlendirmekle geçmiş sinema yazarımız, eleştirmenimiz Atilla Dorsay bile filmin “geveze”liği karşısında şaşkındır ve bu şaşkınlığını şöyle ifade eder:

(...) Şu âna dek erişebildiğim tüm yabancı eleştirmenler, filmi ağız birliği etmişçesine övdü, övüyor. Az şey mi bu? Bense bu filme karşı çelişkili duygular içindeyim, daha ortalarda bir yerdeyim. Öncelikle bunun benim kişisel sinema tarihimde gördüğüm en konuşkan, en geveze film olduğunu söylemeliyim. Tüm o tiyatro uyarlamaları, o Shakespeare, Çehov (ki en çok ona benzetiliyor) vb. kökenli uyarlamalar dahil...

Şaşırtıcı olan bir başka şey ise uzun metrajlı bir film için öngörülen ortalama süreyi fazlasıyla aşan, 3 saat 8 dakikalık bu filmin hemen her izleyende uyandırdığı zaman algısıdır. Öznel ya da psikolojik zaman algısı, adı üzerinde öznelliğe-kişiselliğe dayandığı için farklı farklıdır ancak *Ahlat Ağacı*'ni izleyenlerin pek çoğu filmin uzunluğundan şikayetçi değildir.

Yalnızca sinema sanatı için değil, modern sanatın tüm dallarındaki yapıtlar için genel geçer kabul görmüş bir ilkenin bu filmde işlemez hale gelmesi de şaşırtıcıdır. Söz konusu ilke, yapıtın organik birlik ya da bütünlük taşıyan yapısıdır. Filmin dramatik yapısındaki bütünlük-birlik ne kadar güçlü ise, o filmde tek bir sahne çıkartmak da o kadar olanaksızdır; çünkü öylesine bıçak sırtı, sağlam bir denge kurulmuştur ki, tek bir sahenin çıkması tüm yapının çökmesiyle sonuçlanabilir. Oysa *Ahlat Ağacı*'nda durum hiç de böyle değildir; filmde tek bir sahne çıkartmak şöyle dursun, birkaç sahenin bir araya gelmesiyle kurulan bir ayırım (sekans) çıkartılsa bile filmin yapısında bir çökme ya da sakatlık olmayacak gibidir. Sözgelimi, filmin en geveze sahnelerinden biri olan Sinan ile iki imam arasındaki sahne ya da Sinan'ın arkadaşıyla telefon konuşmasını içeren uzun sahneden herhangi biri, hatta ikisi de çıkartılsa filmdeki yapının tamamen bozulacağı söylenemez. Hiç kuşkusuz, filmin anlatısının bölümlere (episodlara) dayanan bir anlatı olması gerekçe gösterilerek bu durum açıklanmak istenebilir ama epik dramaturjinin bel kemiği sağlamdır. Başka bir deyişle, genellikle uzun bir zaman dilimine ve farklı farklı uzamlara yayılan anlatıdaki bölümleri bir arada tutan bağ ya da anlatının bel kemiği sağlam bir “hikâye”dir. Hikâyenin sağlamlığı ise içeriğinin ve özünün güçlü olmasına bağlıdır. Sinan'ın taşralı yazar Süleyman'a söylediği sözlerle “(...) okuduğu her romandan kıssadan hisse manasında bir cümle çıkarmazsa kendini kaybolmuş hissedene, o nedenle de romanı olmamış sayan güruha (...) her romanın bir cümlesi olmalı gibi kriterler koymaya çalışan meraklı tayfaya” dahil olmayı göze alarak, her sanat yapıtının güçlü bir ya da birkaç özü, kıssadan hissese olduğunu, olması gerektiğini söyleyebiliriz. İzleyicide

ya da okurda, yapıtın alımlayıcısı üzerinde “etki bütünlüğü”nü yaratacak olan şey, o yapıtın özüdür; yani tüm bir insanlığı ilgilendirdiği için evrensel değer taşıyan iletisidir, derdidir. Yalnızca iyi ya da başarılı bir yapıt olmakla kalmayıp, “başyapıt” olarak nitelendirilen romanlar, filmler çok sayıda öze, iletiye sahip oldukları için değil; tam tersine, etki bütünlüğünün zayıflamaması, dağılıp gücünü yitirmemesi için bir ya da en fazla birkaç özü içeren yapıtlardır. Başka bir deyişle, izlediğimiz filmde on tane öz olması o filmi daha değerli kılmayacağı gibi, olsa olsa yamalı bir bohça haline getirir. Bu açıdan baktığımızda *Ahlat Ağacı*’nın zayıf noktası bir ya da birkaç değil, çok fazla sayıda meseleyi ele almaya çalışmasıdır: Üniversiteden yeni mezun olmuş bir gencin gelecek arayışı, idealleri, baba ile oğul arasındaki çatışma, kadının toplumdaki konumu, ötekileştirilen taşra, dinin-inancın hayatımızdaki yeri, bürokrasinin-politikacının ikiyüzlülüğü, cehaleti erdem olarak gören, yücelten tüccar zihniyeti... Belki de filmde bu sıralananların tümünü bir arada tutan güçlü bir öz vardır ya da bu meselelerin her biri aynı özün farklı farklı yüzleri, maskeleridir. *Ahlat Ağacı*’nın alışılmadık değil belki, ama yine şaşırtıcı olan tarafı içeriği ve özü güçlü bir hikâyeden yoksun olmasına rağmen epik anlatıya başvurması; dahası bir yandan bu anlatının bir gereği olarak “tip”lere yer verirken, öbür yandan klasik drama yapısına uygun olan bir “karakter” (Sinan) üzerinde yoğunlaşmaya çalışmasıdır.

*

Filmin konusu, üniversitenin sınıf öğretmenliği bölümünden yeni mezun olan Sinan Karasu’nun Çanakkale’nin Çan ilçesindeki evine, ailesinin yanına, elindeki diplomanın yanı sıra kendi yazmış olduğu bir kitapla (meta-roman) dönüşüdür. Sinan ya babası İdris gibi öğretmen olacak, ya atanamayan öğretmenlerin gözde buluşma noktası çevik kuvvetlerde polis olarak görev yapacak ya da bir yazar olmaya giden yolda ilk adımını atacaktır; tabii kitabını bastırarak parayı bulabilirse... Sinan için Çan’da, ilçenin, taşranın sınırları içinde kalmak demek “dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan”la birlikte yaşamak demektir. Yazar olmak bu seçenekler arasında gerçekleşmesi en zor, en uzak olasılıktır ama kolay olanı; en yakınında duran hayat ne ise o hayatı seçip yaşamayı kabullenmeyi de içine sindiremez Sinan...

Bu nedenle aykırıdır, yalnızdır. Ahlatın yalnızlığıyla filmin ana karakteri arasında benzerlik kuran ilk ilmektir, ilk bağıdır bu... Eşinin, dostunun, çoluk çocuğunun, çevresindeki herkesin gözünden düşmüş, saygınlığını yitirmiş, toplumdaki dışlanmış öğretmen baba ile oğul arasındaki çatışmayı, bağı kuran da aynı aykırılık, aynı ahlat yalnızlığıdır. Başka bir deyişle filmin olay örgüsünü, dolayısıyla hikâyesini şekillendirecek, belirleyecek olan şey; yani Sinan’ın yazar olma isteği ve bu amaçla kendisine bir destek arayışı cılız bir bahane olmaktan öteye

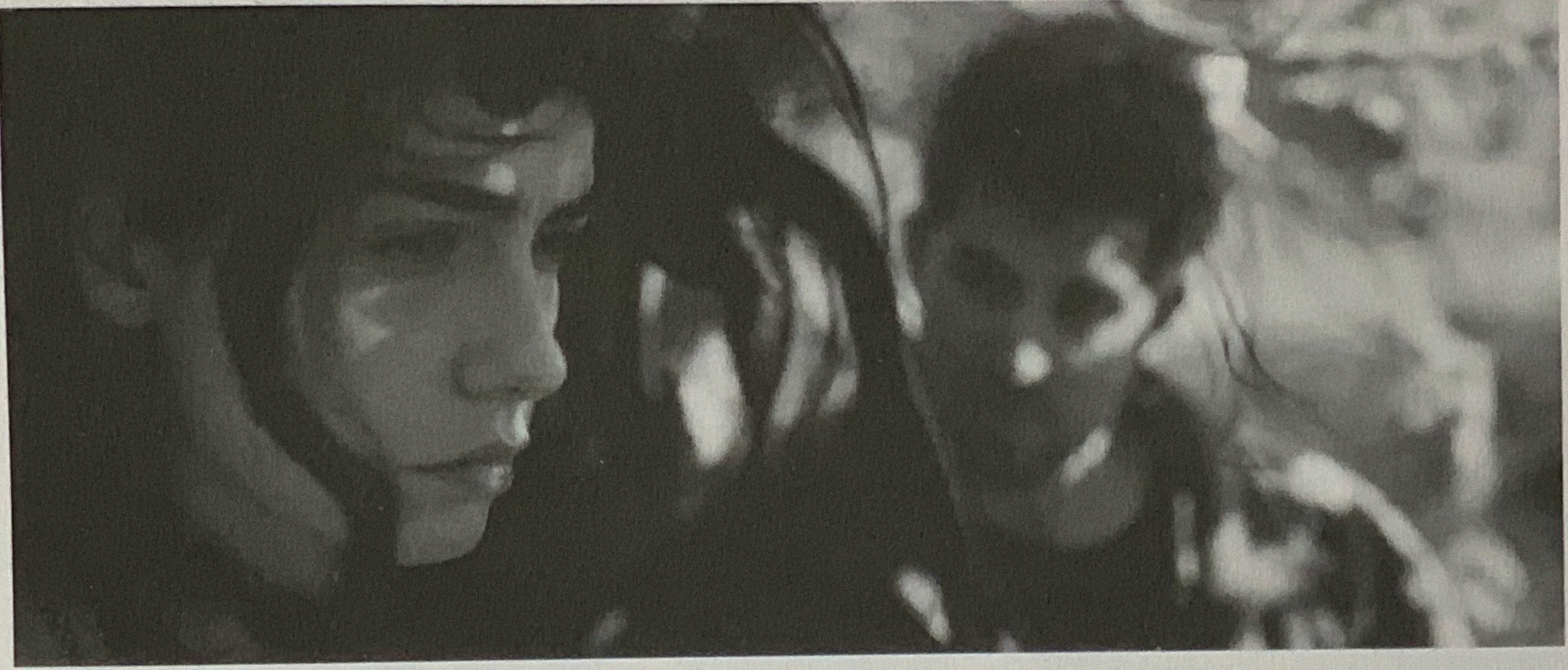
gitmez... Bahane cılız olduğu için, Sinan'ın amacına ulaşma yolunda verdiği mücadeleden, iradesinden, çabasından, karşısına çıkan zorluklardan, aşılması gereken sorunlardan, çatışmalardan, çözülmesi gereken düğümlerden, kısacası klasik anlatının yükselen dramatik eğrisini, çizgisini oluşturacak öğelerden söz edilemez.

Öyleyse ahlat imgesine tutunmak ve bu imgeyi oluşturan yalnızlığa, ahlatın şekilsizliğini, çirkinliğini, kimsesizliğini, garipliğini, kara kuruluşunu, yamuk yumukluğunu, uyumsuzluğunu ve tüm bu olumsuzluklara rağmen hayata kene gibi yapışmasını, her şeye rağmen direnişini, yaşama güçlü köklerle bağlanışını ekleyerek anlatıyı kurmak gerekir.

Sıralanan bu nitelikleriyle ahlatın, ahlat ağacının karşıtı (çatışmayı yaratan karşıtlık) en yakınlarında duran hayat ne ise o hayatı yaşamayı kabul edenler, tutunacak bir dal bulanlar ya da en güzel ifadelerinden birisini Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında bulan haliyle "tutamak sorunu" yaşamayanlardır. Şöyle anlatır bu sorunu Atılgan:

Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkulaksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır, gülünçlüğüne fark etmez. (...) Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğüne görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi...

Ahlat Ağacı'nin tutamak sorunu yaşamayanları ya da tutunanları ilçenin belediye başkanı Adnan Bey'dir; kum ocağı işleten turizmcî İlhamî'dir; piyango bileti satan yaşlı amcadır, taşranın tanınmış yazarı Süleyman'ın eleştiriye tahammül edemeyen egosudur; bir kuyumcu ile evlenerek dünya evine girmeyi, o evin define odasına kurulmayı tercih eden Hatice'dir; Hatice'nin liseden yavuklusu Rıza'nın örselenmiş aşkı, gururu, kıskançlığıdır; imam Veysel ile Nazmi'nin birbiriyle sidik yarıştıran din-inanç tartışmasıdır; öğretmen olarak atanamadığı için çevik kuvvet polisi olan ve protesto eylemlerinde kimi nasıl dövdüğünü keyifle anlatan gençtir; ezanı yanlış okursam köye, elaleme rezil olurum korkusuyla yaşayan dede-ninedir; televizyondaki Yeşilçam melodramıyla ve bugün yaşadığı sıkıntının, utancın acısını azaltmak için sahip çıktığı dünle, geçmişle avunan annedir; su çıkmayacak toprağa kuyu kazın evladını köpek azarlar gibi azarlayıp, paylayan babadır; o babanın çocuğu öğretmen İdris'in kendisini yargılamayan tek varlık olan av köpeğine bağlanışı kadar, kumara, altılı ganyana bağladığı ve kaybettiği onuru, saygınlığıdır.



Tüm bunların, bu tutunmaların bir araya gelmesiyle oluşan ve adına “toplum” dediğimiz mozaiki karan harç ise kendi yararından, çıkarından başka hiçbir şeyi gözü görmeyen insanın hadsiz bencilliği, duygusuzluğu, soğukluğu ve sevgisizliğidir. Bu filmde aralarında yakınlık olması gereken, beklenen insanların birbirine dokunduğunu, temas ettiğini, insancıl bir sıcaklığı göremezsiniz; dede torununa, baba üniversiteden mezun olup evine dönen evladına; anne askerden dönen oğluna sarılmaz...

Kendi küçük dünyalarına, kendi taşralarına gömülmüş bu insanların üşüyen ruhlarını ısıtacak, diriltecek tek şey güçlü bir kopuş olabilir ama kimse bu kopuşun, felaketin acısını yaşamak istemez. Sinan'ın liseden arkadaşı Rıza ile kavgaya tutuşmadan önce duyduğumuz iç sesi şunları söyler:

“Aslında o kadar da önemli biri olmadığımız ortaya çıktığında neden üzülüyoruz ki? Bunu temel bir aydınlanma ânı olarak ele alabilsek daha iyi olmaz mı? İnanmak dediğimiz şey, sonuçta insanın içinde başlattığı bir eylemdir. Ve güzelliğe, aşka inanmak kadar, ayrılığa da inanmak, hazır olmak gerekir. Yani her güzelliğin sonunda bir kopuş, bir ayrılık pusuda bekler. Madem öyle, o zaman başımıza gelen bu gibi tatsızlıklara, bizi kendi bilinmeyenlerimizle yüzleştiren hayırlı felaketler gözüyle bakmamız gerekmez mi?”

Sinan'ın iç sesini kılavuz belleyip sormaya devam edelim... İlçenin belediye başkanı makamından, tutunduğu koltuktan kopabilir mi? Göreve geldiği zaman ilk iş olarak makam odasının kapısını söktürdüğünü, böylece kapısının herkese açık olduğunu, gizli saklı iş çevirmediğini, her zaman işçilerin, emekçilerin yanında olduğunu söyleyen; etikten, demokrasiden söz eden Adnan Bey'in kendisine söylediği yalanlara başkalarını da inandırmak için ezberlediği ama anlamını hiç bilmediği sözlerle, değerlerle yüzleşmesi düşünülebilir mi?

Belediyeden aldığı ihalelerle zenginleşen kum ocağı işletmecisi, turizmcî İlhamî'nin kof milliyetçilik eşliğinde cehaleti yüceltişine ne demeli? Sözümona kitaba değer veren, çok okuyan, yardımsever, aydın iş adamının üç beş ansiklopedi ile popüler kültürün elinden düşürmediği birkaç kitaptan oluşan kütüphanesi her şeyi açıklamaya yetmez mi? Yetmez ise anlamadığımızı, açıklayamadığımızı “meta-roman”la açıklayabilir miyiz? Belediye başkanının gözünde “bireysel görünümlü, serbest bir çalışma” olan romanına ilişkin şunları söylüyor Sinan: “Tabii ki, ilhamını bu topraklardan alan ama belli bir edebî kaygıyla dramatize edilmiş kişisel metinler bunlar. Hiçbir inancın, ideolojinin, otoritenin etkisinde kalınmadan yazılmış samimi itiraflar...” İlhamî Bey'e söylediği ise kitabın Çanakkale'ye, bu toprakların “yaşam kültürü” üzerine olduğu... Piyasaya, piyasanın değişimine, çıkarlarının gereği neyse ona göre ayak uydurmayı ilke edinen İlhamî Bey'in yaşam kültüründen anladığı şey ise Çanakkale'nin savaş alanı oluşu, manevî anlamı; şehitler ve şehitlik... Oysa Sinan için yaşam kültürü, kurumlarından sivil toplum kuruluşlarına herkesin sahip çıkmak için birbiriyle yarıştığı ve bunun üzerinden bir kimlik, neredeyse bir varoluş bulmaya ya da inşa etmeye çalıştığı şehitlikten ibaret değil... Sinan'a göre çarşının ortasında, fötr şapkasıyla şarap içip şarkı söyleyen, meyve satan, 80 yaşında olmasına rağmen çalışmak zorunda bırakılan, tüm olumsuzluklara rağmen hiç şikâyet etmeyen ve sanki mutluluğun sırrını keşfetmiş gibi görünen ihtiyarın dünyası da yaşam kültürünün bir parçasıdır ve bu dünyada, yaşamda hepimize merhem olabilecek bir sır olabilir ki, kitabında anlattığı şey de işte bu sırrın aranıdır, bu yaşam kültürüdür.

Sinan'ın “oyuncaklı meta-roman”ı gibi, *Ahlat Ağacı* da, filmin kendisi de yalnızca küçük bir kasabanın, taşranın değil, çok daha büyük ölçekte, tüm bir ülkenin, Türkiye'nin “yaşama kültürü” üzerinedir. Başka bir deyişle, sorun taşra çıkmazı ya da taşradan kopup kopmama, taşra bunalımı vb. sorunu değil, merkezinden taşrasına, köyünden kentine, okumuşundan cahiline, her yerde ve her keste, tüm bir toplumun dokusuna işlemiş yaşama kültürü; daha doğrusu insana yakışır bir şekilde yaşayamamanın kültürsüzlüğüdür. Bu kültürün, kültürsüzlüğün önemli öğelerinden birinin din ve inanç olduğu düşünülürse köyün imamı Veyssel ve Nazmi'nin, Sinan'la aralarındaki konuşmanın neden çok uzun tutulduğu anlaşılabilir ya da gerekçelendirilebilir. Yirmi dakika kadar süren bu uzun tartışmada inancın, dinin anlamından dinde reforma, cüzi iradeden kadere, kitaptan sünnete, icmadan kıyasa, delilden duaya, tövbeden vicdana, Yunus Emre'nin şii-rinden Hazreti Ebuzer'e, Janet Jackson'ın tesettüre girme haberinden nefsin terbiyesine, gelişmiş Batı ülkelerindeki düşük suç oranına karşın intihar oranının yüksek oluşuna, insanın manevî omurgasından; imanından, elindeki *iphone* telefona, teknoloji ile mutluluk, mutluluk ile akıl-akılcılık arasındaki ilişkiye, tek kurtuluşun koşulsuz teslimiyet (İslam) olması gerektiğine kadar, imam Veyssel'in deyişle “gereksiz ve uzun konular” tartışılır. Bu tartışmada Veyssel resmi, mu-

hafazakâr, hatta tutucu, değişime kapalı tarafı temsil ederken; arkadaşı Nazmi ise değişimden, sorgulayarak anlamaktan, akıl ile inanç arasında bağ kurmaktan yana olan tarafı temsil eder. Bu farklı, karşıt argümanlara rağmen hemfikir olunan konu ise insanın bencilliğidir. Yine imam Veysel'in sözleriyle herkes kendi kışını kurtarmanın derdindedir. Sinan da "kim ne yapıyorsa kendine yapıyor" diyerek doğrular bu düşünceyi ama "yine de, bir şekilde, bu dünyada herkes görünmez iplerle birbirine bağlı değil mi?" diye sormayı da ihmal etmez. Oysa insanları birbirine bağlayan ipleri görünmez kılan şey, yalandan ve ikiyüzlülükten ibarettir. Hoşgörülü, sabırlı, alçakgönüllü görünen Veysel, motosikletini ödünç verdiği arkadaşının yüzüne başka, ardından başka konuşur; dedikoduya teşnedir, Sinan'ın dedesinden borç olarak aldığı çeyrek altınları geri ödemediği gibi, ezan okuma işini sık sık bu hasta, yaşlı adamın üzerine yıkan, kendi yapması gereken işten kaytaran, sorumsuz bir kişiliktir.

Ahlat Ağacı'nin aynasına yansıyan yaşam kültüründen bir başka önemli suret de yazar Süleyman tipi ile karşımıza çıkar ve Sinan ile Süleyman arasındaki konuşma da imamların tartışması, konuşması kadar uzun tutulmuş, çok sayıda alıntıyla örülmüştür. Bizim yaşama kültürümüzün entelektüel boyutunda başka yazar çizerlerden, düşünürlerden, sanatçılardan yapılan alıntıların, Ahmet Cemal'in deyişiyle "alıntı aydın"ların rolü ilk bakışta, hemen göze batacak kadar belirgindir. Bu konuda, yani filmdeki karakterlerin ağzından çok sayıda alıntı ve felsefi söz duymamıza ilişkin olarak, yönetmenin kendisiyle yapılan bir söyleşide getirdiği açıklama şöyledir:

Bu sinema için çok büyük risk aslında. Filmin beni en çok korkutan tarafı buydu. Çünkü çok edebi ve felsefi konuşmalar itici de durabilir. Entelektüel insanlar bir araya geldiklerinde çok alıntı kullanıyorlar. Benzer şekilde düşünen insanlar, bir bakıma aile aslında. Filmde Sinan karakterinin, yazarla ve imamlarla bir araya geldiğinde alıntıları kullandıkları bir diyalogunun olmasını istedim. Çünkü birbirini alt etmeye çalışan insanlar genellikle otoriteleri ve bu konuda laf etmiş başkalarını da yardıma çağırmak isterler.

"Alıntı aydın"ın sözünü dinletme ve kendisini bir otorite olarak kabul ettirme şansı içinde bulunduğu çevrenin bilgi birikimi ve özgün düşünce üretme düzeyiyle doğrudan ilişkilidir. Alıntı aydınının varlık nedeni, "düşünme özür" bireylerden oluşan kalabalıklardır ve bu kalabalık içinde aydınının tutunduğu alıntılar, belli bir konuda ya da alanda herkesten çok bilir görünmenin sağladığı ayrıcalıklı konumu, asılsız ve temelsiz bir saygınlığı koruma çabasıdır. Sinan ile yazar arasında geçen konuşmanın kaynağı, gerçek yaşamdan bir alıntıdır. Polat Onat, 2013 yılında düzenlenen "Taşra ve Edebiyat" sempozyumunun davetine yanıt olarak

“Su Katılmamış Bir Taşralı” başlığıyla bir mektup göndererek daveti geri çevirme nedenini, sempozyuma katılmama gerekçesini açıklar. (Bu mektup daha sonra Varlık Dergisi’nde ve sempozyumda sunulan bildirilerin yer aldığı “Edebiyatın Taşradan Manifestosu” adlı kitapta yayımlanmıştır). Güneydoğu Anadolu’dan, Batman’dan gönderilen mektup, şu satırlarla noktalanır:

(...) bunca lütufkâr bir şekilde davet ederek beni onurlandırdığınız bu nazik teklifinizi kısa bir cevapla reddetmek büyük kabalık olurdu muhakkak. Ben su katılmamış, has bir taşralıyım! Yoksa böyle değerli bir davete nasıl icabet edilmez ki? Bunu ancak bir taşralı yapabilir! Oraya gelip taşra hakkında görüşlerimi sunsaydım, kimliğimin önemli ve zavallı bir parçası olan taşralılığımı kaybedecektim. Bunu asla göze alamam!

Taşranın tanınmış yazarı Süleyman’ın gözünde, Sinan acemi, toy bir yazar adaydır. Dolayısıyla ilk kitabını yazmış bu romantik gencin heyecanı, kitabını bastırmak için duyduğu hevesten kaynaklanan patavatsızlığı mazur görülebilir. Birkaç basmakalıp sözle, üç beş nasihatle Sinan’ı başından savabileceğini düşünür. Oysa karşısındaki gencin daha kurduğu ilk cümlelerden başlayarak, ettiği laflar hiç de hafife alınacak gibi değildir. Deneyimli yazarı bir süre sonra çileden çıkartacak, sabrını taşıracak konuşma şöyle başlar:

- *Demek yazar olmak istiyorsunuz ha?*
- *Naçizane, bir şeyler yazıyoruz, evet.*
- *Ne tür şeyler?*
- *Valla bilemiyorum. Yaşam kültürü üzerine sayıklamalar mı desek acaba?*
- *Buralarla ilgili, böyle tanıtıcı şeyler falan mı?*
- *Yo, asla, öyle şeyler değil, nerden çıkarttınız?*
- *Niye?*
- *“Olgular yoktur, yalnızca yorumlar vardır” çünkü de ondan, üstadın tabiriyle... Zihnimi ve emeğimi modern yerele saplayacak biri değilim. Benimkiler de illa bir formata sokulacaksa denemeler, öyküler falan diyen olabilir ama öyle de değil... Yani, tek başına, yalnız bırakıldıklarında öyle algılanacaklardır; o başka... Ama hepsi bir araya geldiğinde kendi üzerine kilitlenmiş, oyuncaklı bir meta-roman olarak görülmesi gerektiğini söyleyebilirim.*

Konuşma ilerledikçe görürüz ki *Ahlat Ağacı*’nın acemi yazarı Sinan, kurmacanın ne olduğunu bilmekle kalmaz, üstkurmacayı (meta-roman) da bilir. Sanatın

diline, bu dildeki biçim-içerik ilişkisine, sanatçının sorumluluğuna, denetimsiz bir öznelliğin yapıt üzerindeki olumsuz etkisine kadar estetikten sanat ontolojisine, sanat felsefesine kadar pek çok konuya hâkimdir. Dahası yine bu konuşmadan, tartışmadan öğreniriz ki, “edebiyatın merkezi, taşrası yoktur. Olsa olsa tüm varlığıyla kâğıdın yüzeyidir; kalemin kâğıda değdiği yerdir edebiyatın merkezi.” (Bu sözler sempozyum kitabındaki bildirinin son cümleleridir.)

Yönetmen yine memleketine, çocukluğunun geçtiği topraklara, taşrasına dönmüştür ama *Mayıs Sıkıntısı*'ndan bildiğimiz taşradan farklıdır *Ahlat Ağacı*'ndaki taşra... Merkezin kent ve kent yaşamı olduğu yerin uzağındaki taşrayı taşra yapan şey kaotik ortamdan çıkıştır, zamanın akışındaki yavaşlıktır, içtenliktir, yakınlıktır, doğallıktır, kendiliğindenliktir, içe kapanıştır, yoksunluktur, hüzdür... Oysa *Ahlat Ağacı*'nin taşrası kentin, merkezin ötekileştirdiği yer olmaktan çıkmış, tüm içtenliğini, sahiciliğini, doğallığını, kimliğini yitirmiş gibidir. “Yeni Türkiye”nin yaşam kültürü biraz da merkezin taşraya, taşranın merkeze dönüşmesinin hikâyesidir. Taşrada çürüyecek ömrünü kuyumcu ile evlenerek kurtarmak isteyen Hatice'nin deyişiyle, “İnsan neden illa en yakınında duran hayatı seçip onu yaşamak zorundadır ki... Kalabalık ışıklı caddeler, rüzgârlı tepeler, güzel yemekler, uzaklara giden gemiler, ılık akşamlar, aşklar, sarhoşluklar, yağmurun altında ıslanmalar” vardır ve “Her şey, hayat çok yakın gibi ama aslında değil, her şey çünkü çok uzakta”dır. Uzağın yakının, sahtenin hakikatin, düşlerin gerçeklerin birbirine karıştığı bu sahne Nuri Bilge Ceylan'ın eski taşrasına duyduğu özleme yakılmış bir ağıt gibidir. Hatice'nin en içten sözlerle gülümsediği ya da ağladığı yerde kameranın doğaya çevrilişi; rüzgârı, rüzgârda savrulan yaprakları, ağacın dalları arasından nefes alıp verir gibi belirip kaybolan gün ışığını yakalaması, taşranın yiten masumiyetine duyulan derin özlemin ifadesi olarak da görülebilir.

Ahlat Ağacı'nin aynasında herkes kendisinden, uzak ya da yakın çevresinden bir şeyler bulabilir. Piyango bileti satan, ay sonunu nasıl getireceğinin, askerdeki evladına göndereceği harçlığın hesabını yaparken her cümlesine küfürle başlayan ya da küfürle bitiren ihtiyarı da tanırız; o ihtiyara bakıp “yoksulluğunda postmodern bir ambiyans seziyorum” diyen Sinan'ın arsız, alaycı sinizmini de... İmam Veysel de, yazar Süleyman da yine günlük yaşamda karşılaştığımız, tanıdığımız, bildiğimiz insanlardır. Tüm bir ömürlerini “elalem ne der”e göre yaşayan ve evlatlarını, torunlarını da bu korkuyla büyüten dedeler, nineler pek çoğumuzun yaşam kültüründe demirbaştır. Daha önce, “İnsanlar konuşurken sürekli yalan söyler, bu yüzden filmlerimde fazla söze dayanmak istemiyorum” diyen Nuri Bilge Ceylan, *Ahlat Ağacı*'nda o söylediğimiz yalanları inandırıcı, gerçekçi bir şekilde aktarmak istediği için bu kez dile, söze dayanmak istemiş olabilir. Belki de yönetmen için bu filmin inandırıcı olması görüntü estetiğinden daha önemlidir, belirleyicidir.

Filme en çok inananlar, gerçekçi bulanlar ise babalarına benzemekten korkan çocuklardır. Sinan'ın evindeki dolabın kapağında Albert Camus'nün bir resmi asılıdır ve Sinan "uyumsuzun" (absürd, saçma) ne menem bir şey olduğunu, nihilizmi, Sisifos'un yazgısına başkaldırısını Camus'nün kitaplarını okuyarak öğrenmiştir. Ama babası İdris'in yaşamı, yine Sinan'ın kendi sözleriyle "hayatın saçmalığına karşı bir başkaldırı"dır. Uyumsuzluğunun nedeni, bir ilkokul öğretmeni, bir baba olarak toplumun kendisi için uygun gördüğü role uygun davranmamasıdır. İdris vurdumduymazlığı, kaygısızlığı, sorumsuzluğu, zevzekliğiyle bir yetiştikten çok bir ergen gibidir. At yarışına düşkünlüğü, kumar zaafı ile bu kişilik özellikleri birleşince ortaya çıkan İdris'in uyumsuzluğu, saçmalığıdır. Ancak bu uyumsuzluk, saçmalık Albert Camus'nun "absürd"üyle, yani hayatın, varoluşun anlamsızlığını gördüğü için aydınlanmış bir bilinçle özdeş değildir. İdris'in uyumsuzluğunu değerli kılan şey, başkalarını yargılamamasıdır. Bu nedenle kendisini hiçbir şekilde yargılamayan, yaftalamayan doğayla; börtü böceklerle, üzerine yanlışlıkla basmaktan korktuğu kurbağayla ve hepsinden önemlisi küçük köpeğiyle arasındaki "sevgi" bağı çok kıymetlidir, özeldir. Dahası İdris, onca zevzekliğine, vurdumduymazlığına rağmen inandığı bir ideale, bir değere, kimin ne dediğine, düşündüğüne bakmadan, umursamadan bağlanabilir. Sonunda kaybedeceğini bilse de o ideali gerçekleştirmek için yılmadan, umutsuzluğa kapılmadan çalışıp çabalarken Camus'nün Sisifos'una benzer. Tanrıların Sisifos'a layık gördüğü ceza büyük bir kaya parçasını tepeye, tepenin en üst noktasına çıkartmaktır. Ama o noktaya hiçbir zaman ulaşamayacağını, çok yaklaşmışken kayanın yere düşeceğini ve tekrar yukarı çıkartmaya çalışacağını ve bu uğraşın, çabanın bir sonu olmayacağını bilir Sisifos... Ama işte, mitolojideki Sisifos'tan farklı olarak Camus'nun Sisifos'u yazgısını (insan olarak varoluşu ve hayatı) kabullenen, seven, ve sırtındaki taşla, kayayla mutlu olan insandır. İdris de su çıkartma umuduyla kazdığı kuyusuyla mutludur. O kuyudan su çıkmayacağını bilse de kazmaktan, uğraşmaktan hiç vazgeçmez. İnsanları sevmeyen ve insanları sevmeden nasıl yazar olunacağını da bilmeyen Sinan'ın değişimi, babasının kaybolduğunu ya da çalındığı zannettiği köpeği için deli gibi üzülmesine, ağlamasına tanık olmasıyla başlar. Kitabını bastırarak parayı bulmak için köpeği çalan da satan da Sinan'dır. Oysa babasına benzemekten, babası gibi olmaktan korkan Sinan'ın sattığı köpeğin parasıyla bastıracağı kitabı okuyan tek kişi babasıdır. Askere gitmeden önce annesine ithaf ederek imzaladığı kitabı annesi, kız kardeşi dahil hiç kimse okumamışken, babanın okumuş olması, sözün, lafın değil eylemin, karşılık beklemeyen sevginin eyleme dönüşmüş halinin tek değer olduğunu duyurur. İnsanın insanlığından çıkmaması bu öncelikli, temel değere sahip çıkmasına bağlıdır. Sinan'ın kuyuya inmesi, kazmaya başlaması sevginin içi boş sözü değil, eyleme dönüşmüş, somut, gerçek, sahici halidir. (Sinan'ın boynunda bir iple kuyuda asılmış halde sallanan bedenini gördüğümüz düş sahnesinin bu filmin anlatısı için fazlasıyla

basamaklıp bir eğretileme, gereksiz bir “süs” olup olmadığı tartışılabilir.) Filmin son sahnesinde baba ile oğul arasında geçen konuşmanın bir bölümü şöyledir:

İdris: Neler yaşadım, ne insanlar tanıdım. Çoğunu unutmuş olsam da unutuşun bile bir cazibesi var bence. İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli. İyi ve kötü anıları birbirine karışıp, belirsizleşmeli ve silinip gitmeli. Silinmeyecek olanlar da var tabii. Zamana bir çentik atmak... Sen mesela kitabında değinmişsin bu zaman meselesine. (...) Bu arada benden bahsettiğin bölümleri de anlamadığımı sanma. Pek iyi bahsetmemişsin. E öyle olacak tabii ya... Gençler önceki kuşakları eleştirecek. Öyle olacak ilerleme. Öyle değil mi?

Sinan: Ahlat ağacı bölümünü okudun mu peki? Senin okulda anlattığın şeylerden aldım onu.

İdris: E bir faydamız olabildiyse ne mutlu bize.

Sinan: Yamaçta bir ahlat vardı okulun karşısında, ona bakarak anlatmıştın. Seni de, kendimi de; hatta bazı açılardan dedemi de bu ahlatla benzettiğim oluyor bazen. Ne bileyim uyumsuz, yalnız, şekilsiz...

İdris: E herkesin bir tabiatı var tabii; ondan kaçış yok. İş bunu kabullenip sevebilmekte. Ahlatın meyvesi de şekilsizdir mesela. Ama bazen onunla kahvaltı ediyorum burada ve o kadar güzel geliyor ki!

Sanatın aynasında güzelleşmeyecek hiçbir çirkinliğin olmadığı söylenir. Ahlat ağacının şekilsiz meyvesi de önce sanatın, edebiyatın, şiirin aynasında güzelleşmiştir. “Ah’ların ağacı” der Didem Madak:

*Ahlat ahların ağacıydı,
Yaşlanmaya başlayanların,
İtiraf edilememiş aşkların,
Evde kalmış kızların.
Ahlat ahların ağacıydı.
(...)
Sayamadım kaç ah döküldü dallarımdan,
Çok şey geçmiş gibi başımdan
Ah dedim sonra, Ah!
İç ses, diye söylendim.
Gel!
Ahlar ağacından sen de biraz meyve topla.
Vasiyetimdir:
Bin ahımın hakkı toprağa kalsın...*

Mehmet Başaran ise, “bakma sana bir ad verdiklerine / yerle gök arasında bir karaltısın” diye seslenir ahlat ağacına: “Eşin dostun yaşıyor bak bahçelerde / Sen çıplak bir doruğun üzerindesin (...) Bakma sana bir ad verdiklerine / Yerle gök arasında bir karaltısın.”

Edebiyatın, şiirin aynasından yansıyan ahlat imgesini ve bu imgenin etrafında toplanan tüm çağrışımları (yani ahlatın dallarından dökülen “ah”ları...) perdeye taşıyan Nuri Bilge Ceylan’ın ahlatına eklenen ah ise utançtır. Hayır, ahlatın değil, filmi izleyenlerin duyduğu ya da duyması beklenen utançtır şimdi söz konusu olan... Kurmaca olduğu için, hayal edilenle, düşlerle yoğrulduğu için küçümsediğimiz ve yazsak roman, çeksek film olur dediğimiz hayatımız, laflarımız, yalanlarımız, kısaca “yaşama kültürü”müz perdeye cırılçıplak düşüvermiş, baktıkça yüzümüzü acıtan bir ayna olup çıkıvermiştir. Kurmaca dünyanın, romanın ya da filmin değil, hayatın kendisi bir yalana dönüştüğünde hakikati duyuran, sahici olan, gerçekten daha gerçek olan şey ise; sanatın, romanın ya da filmin ta kendisidir.. *Ahlat Ağacı* 188 dakika boyunca can çekişen yaşam kültürümüzün, çürümenin, kokuşmanın ağır yükünü taşır; bulantı, kötümserlik ve kasvet yüklüdür ki, filmin umut vaat eden sonu da bu yükü azaltmaya yetmez. Üç saat boyunca bu ağır atmosferi solumakta zorlananların, film bitip de sinema salonundan çıktuktan sonra yüzlerine çarpan havada aynı kokuyla, bulantıyla karşılaşmaları ise daha da sarsıcıdır. Sarsıcıdır, çünkü film çok uzun da olsa; üç saat de beş saat de sürse biter, çok bunalan bitmesini beklemeden çıkar gider... Ama sinema salonundan çıktığımızda, dışarıda, gündelik yaşamımızda yüzümüze çarpan çürümenin ağır kokusunu bir ömür soluyup solumayacağımız meçhuldür. Belki de en kötüsü, somut yaşamın bu filmde olduğu gibi umut vaat eden bir “son”u da olmayabilir...