

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI'NDA POSTMODERN ESİNTİLER VE GÜNDELİK HAYATIN ELEŞTİRİSİ: AHLAT AĞACI ÖRNEĞİ

(*Postmodern Inspirations And Criticism Of Daily Life In Nuri Bilge Ceylan Cinema: The Example Of The Wild Tree*)

Melek KAHRAMAN¹

Derleme

Makale Geliş Tarihi: 17.06.2022

Makale Kabul Tarihi: 26.12.2022

DOI: 10.53507/akademikdusunce.1131911

ÖZ

Tüketim toplumunun son görünümü olan postmodern kültür, 20. yüzyılla birlikte değişen toplumsal alışkanlıkların da simgesi konumuna yükselmiştir. Postmodernizm ve postmodernizmde yer alan parçalanmışlıklar, bulmacalar ve eksiklikler yaşamın her noktasında tamamlanması gereken bir boşluk bırakmış ve geleneksel olan her şeyi, başta da değerleri alt üst etmiştir. Dolayısıyla gündelik hayat ve onun çeşitli temsilleri de değişmiştir. Sinema bilhassa 1980'lerden sonra bu değişime ayak uydurmuş, hem Türk hem de dünya sinemasında bağımsız filmler ön plana çıkmıştır. Mahremiyetin dönüşüm yaşadığı, sorgulayan ve davranışlarında aşırıya kaçan bireylerin donattığı çevre git gide insan hayatındaki değişiklikleri de kendi perspektifinden yansıtmaktaydı. Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filmi ele alınmış, postmodern perspektiften gündelik yaşamın ne şekilde filmde eleştirildiği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Ahlat Ağacı, Gündelik Hayat, Postmodernizm*

ABSTRACT

Postmodern culture, which is the last aspect of consumer society, has become a symbol of the changing social habits with the 20th century. Postmodernism and the fragmentations, puzzles and deficiencies in postmodernism left a gap that must be completed at every point of life and turned everything traditional, especially values upside down. Therefore, daily life and its various representations have also changed. Especially after 1980s, cinema kept pace with this change and independent films came to the fore in both Turkish and world cinema. The environment, which was transformed by privacy, questioned by the individuals who questioned and behaved excessively, reflected the changes in human life from its perspective. In this study, Nuri Bilge Ceylan's Ahlat Ağacı (Film of the Tree of Ahlat) is discussed, and from a postmodern perspective, how life is criticized in the film is emphasized.

Keywords: *Ahlat Tree, Everyday Life, Postmodernism*

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, kahramanmelek.56@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0146-7134

GİRİŞ

Postmodernizm, 1960'lerden sonra özellikle güç kazanan, Foucault'un modern topluma ve akla yönelttiği eleştirilerle birlikte oluşmaya başlayan bir kavram olup, kavramın tam anlamıyla tanımlaması yapılamamaktadır. Başlı başına bir tanımlama ortaya konulamayan postmodernizm, ancak kendisinin öncesinde var olan modernizmden yola çıkılarak tanımlanmakta, dolayısıyla modernizme bir antitez şeklinde anlam kazanmaktadır. Postmodernizm tanımlamalarında gidilen bu yol bilhassa Keller ve Habermas'ın tercih ettiği şekilde *muhafazakâr bir tepki* şeklinde ele alınırken, Lyotard gibi onu başlı başına sanayileşmenin bir ürünü olarak ortaya çıkan bunalım şeklinde tanımlayanlar da olacaktı (Jeanniere, 1994: 120).

Postmodernizmin çıkış noktası olan Modernizm hareketi, kaynağını 18. yüzyıldaki *Aydınlanma* düşüncesinden alan bir olgudur. *Aydınlanma çağı*; totaliter monarşik yönetimlerden, feodal topraktaki insan ayrışmalarından, dinin ve krallıkların birbirini beslediği, dolayısıyla insanı katı bir inanma ile yürüttüğü projelerden ayırarak onu bir birey olarak ele alan çağdır. Sanayileşme, öncesinde Rönesans'la birlikte toplumda artık insan aklının bir değer olarak ön plana çıkmasını sağlamış; monarşik bir yapılanmanın da arka plana itilmesine neden olarak bireyi, bireyin aklını ve özgürlüğünü savunmuştur. Dolayısıyla Kant'ın bahsettiği gibi insanın kendi aklından başka kılavuzu kalmamış ve bu süreç modernleşmeyi başlatmıştır. Latince *modernus* kelimesinden gelen modernizmin kökü *modo* yani *hemen şimdi*'dir. Zamanı geçmişten ayırmak için kullanılan bu kelime, yeni başlayacak ve eski ile bağı kalmayacak süreci temsil etmek için kullanılmaktadır. Bir aydınlanma projesi olan modernizmle birlikte bireyin toplumdaki konumu hukuk, sosyal hayat, siyaset, kültür gibi birçok alanda değişmiş, öncesinde krallıklarla denetim altında tutulan kişiler artık kendi fikirleriyle topluma yön veren bireyler hâline gelmişlerdir. Hukuki alanda sözleşmeler yapılmış, bireyin hakları koruma altına alınmış, monarşik yapılardan demokratik yapılara geçilmiş, bireye her şeyi yaratma, düzeltme, akli ile gerçeğin peşinden gitme olanağı verilmiştir. Dolayısıyla geleneksel toplumlardaki cemaat ile var olan kişi gitmiş, başlı başına bir birey sayılan ve önemiyle toplumda yer alan insanoğlu gelmiştir (Kızıılçelik, 1994: 87; Dochherly, 1995: 14).

Modernizmin yücelttiği insanoğlundan postmodernizme geçiş süreci oldukça karmaşık ve algılanması zor bir süreçtir. Bu süreçle ilgili henüz üzerinde uzlaşılan bir zaman skalası olmamakla birlikte gelenekselden modernizme geçiş sürecine bir zaman aralığı veya bir anlam yüklenirken, modern bireyden postmodern bireye geçişle ilgili birçok çelişki bulunmaktadır.

Hatta sürecin ötesinde postmodernizmin başlı başına kendisi bir tartışma konusu olmaktadır. Örneğin; Habermas böyle bir dönem olmadığını, çünkü henüz modernizmin tam anlamıyla tamamlanmadığını söyler, dolayısıyla ona göre modernizm sonrasının da olması imkânsızdır. Kavram ilk defa 1939 senesinde Arnold Toynbee tarafından kullanılmıştır. Kullanıldığı dönem de göz önüne alındığında II. Dünya Savaşı'yla birlikte dünyanın yaşadığı değişime de ışık tutan, bu değişimle ilgili ele alınacak bir kavramdır. Sanayi devrimiyle birlikte yaşamı değişen birey toplumda kurallar koyan, ardından çeşitli istek ve rantlar uğruna o kuralları yıkan bir birey hâline dönüşmüştür. Postmodernizmin söylemek istediği de budur: modern birey kendi kendine yabancılaşmış, bununla birlikte postmodern yani yaptıklarını bilerek yapmadığını düşünen şizofreni bir birey ortaya çıkmıştır. Bu bireyin en önemli özelliği her türlü genel kalıpları reddetmesi, evrensel söylemlere karşı çıkması, farklılıkların değerli olduğunu öngörmesi ve dolayısıyla bireyi genele hapseden ve olumlayan olguları bir kenara itip başlı başına küçük değerlere odaklanmasıdır (Habermas, 1994: 31-44).

Postmodern bireyin, onun eşliğinde postmodern toplumun en önemli özelliği tüketime dayanmasıdır. 20.yüzyılın Fordist üretim mekanizmalarıyla ilerleyen *hızlı yap ve hızlı sat* mantığıyla üretilen her şeyin satılması gerektiği fikri, insanları sonsuz bir tüketim alışkanlığı içerisine itmiştir. Bu süreçte bireye aşılana tüketme fikri, onun eşyayı tüketirken aynı zamanda eşyaya anlam yüklemesi, dolayısıyla sürekli almaya devam etmesi fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu noktada tüketimle birlikte bireyler de değişmiştir. Çalışan işçileri motive etmek ve daha fazla üretmelerini sağlamak adına ödüller, statüler ve çeşitli ücret politikaları uygulanmış, tüketici kitlesi bireylerin ise almaya devam etmelerini sağlayacak promosyon, reklam, halkla ilişkiler uygulamaları, kitle iletişim araçları ortaya çıkmış ve toplum kısır bir döngüye saplanmıştır (Touraine, 1995: 25-26).

Harvey (1998) *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde postmodern toplumda dünya tek bir mekân, insanların ise tek ve kalıplaşmış bireyler hâline geldiklerini, bireylerin tüketim toplumunda sadece metaları değil, aynı zamanda kendilerini ve değerlerini de tükettiklerini ifade etmiştir. Çalışmamızda postmodernizm ve gündelik hayat eleştirisinden yola çıkılarak Nuri Bilge Ceylan'ın 1 Haziran 2018 tarihinde gösterime giren ve 9 dalda 10 ödüle aday gösterildiği filmi *Ahlat Ağacı* üzerine çalışma yapılmıştır. Film Çanakkale'de yaşayan Sinan'ın kendi yazdığı Ahlat Ağacı adlı kitabı bastırmak isterken yaşadıklarını, aynı zamanda çevresi ile sürtüşmelerini konu edinmektedir. Çalışmamızda filmde yer alan postmodern unsurlar ve gündelik yaşamın ne şekilde eleştirildiği konu edinilmektedir (Harvey, 1998: 21).

1. Postmodern Sinema

Gerçek ve imgenin iç içe geçtiği postmodernizm; estetiğin özbilinç yarattığı, sanatçıların kuralları yıkarak kurdukları dünyada sanatın anlatım olanaklarının değiştiği bir süreci ifade etmektedir. 60'lı yıllarla birlikte yükselen bu sürece birçok sanat dalı gibi sinema da eşlik etmiştir. Sinemada paradoks, çift anlamlılık ve belirsizliğin hâkim olduğu öğelerin kullanımıyla modern filmlerden, modern filmin anlatım yapısından uzaklaşılana yeni bir dünya kurulur. Kimi zaman *avangard* olarak da adlandırılan bu dünya Adorno'nun da dediği gibi bozuk olan reel şeyleri ortaya dökmüş ve haklılaştırmıştır (Öztürk, 1997: 26).

Borges postmodernizmi yolları çatallanan bir bahçeye benzetir. Nitekim modernizmde yer alan her önemli unsur postmodernizmin bir sorunu ve o sorunun bir kaynağı olarak çözümsüzlüğü ön plana sokan bir halindedir. Zamanı, mekânı ve bireyi parçalayan, parçalanmış kimlikler ortaya çıkaran postmodernizm için dünya heterojen bir yapıdadır ve birey de bu yapı içerisinde anlamsızlığına anlam arayan, adeta kayığıyla akıntıdan geriye doğru kürek kullanan biri gibidir. Postmodernizmin temsil ettiği bu dünya sanata da yansımıştır. Edebiyat, resim, sinema ve daha birçok alanda anlatılar büyük bir çoğulculuk ile karmaşıklığa sürüklenmiştir. Bilhassa sinema 1980'lerden itibaren büyük bir dönüşüm yaşar ve başı sonu belli Hollywood filmlerinden anlamsızlığın ön plana çıktığı, biçimsiz, duygusuz, kahramanların hal ve ruhlarının belirsiz olduğu, aşırılığa kaçan davranışlar ve pornografik unsurlarla süslenen sahnelerle bezenir. Büyükdüvenci ve Öztürk (1997) bu filmleri kendi içerisinde iki kategoriye ayırarak değerlendirir: birleştirici ve yıkıcı filmler. Birleştirici filmler içerisinde yer alan ortak anlatım unsurları ile anlatan filmler olurken, yıkıcı filmler ise anlatmakla kalmayan, bunu bir tepki hâline getirerek sunan ve postmodern dünyayı eleştiren filmlerdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 23). Birleştirici filmler; yüzeysel olmayan kendine özgü yaşantısını, kültürel gelişimini aktarmaya çalışan filmlerdir. Star Wars, Robocop, İlk Dans İlk Aşk, Sıcak Vücutlar; bu filmlerden bazılarıdır. Diva, Mavi Kadife filmleri ise yıkıcı filmlere örnek verilebilir. Bu filmler, birleştirici filmlerden farklı olarak, çoğulcu ve yüzeysel filmlerdir. Postmodern sinemayı cesur bir şekilde ortaya koyabilen, sorgulayan, sorgulatan, toplumsal cinsiyet, çevre, sanat, gibi konuları ele alabilen eleştirel filmlerdir (Oliver, 2014: 48-49).

Postmodern sinemada kahramanlar, olay, zaman, mekân ve anlatı tamamen geleneksel sinema anlayışından değişmiş, bağımsızlaşmıştır. Çalışmamızda Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filminde de ele alınacağı üzere olaylar sıradan hayatta göz ardı edilen ancak kahramanların dünyasında önemli hale gelen olaylar olmuştur. Zaman ve mekân, olayın akışıyla birlikte kopmuş, bir bütünlükten çok kahramanın gözündeki imajıyla ele alınan

yerlerdir. Kamera kimi zaman saatlerce durmakta, dünyanın tüketim kültürüyle birlikte evrildiği anlayışı bu hareketsizliğindeki çaresizliğiyle temsil etmektedir. Çalışmamızın bu kısmından sonra verilecek bilgiler, çoğunlukla Ahlat Ağacı'nın incelenmesi noktasında postmodern sinemanın unsurlarında yer alan değişiklikler ile ilgilidir.

Postmodern sinemada epistemolojik olan yerini ontolojik olana bırakmıştır. Dolayısıyla kurgu ve kahramanlar da bu değişimle birlikte yeniden ele alınmış, bilgi ve yoruma ilişkin sorulardan öte var olanın ne olduğunu ve neden var olduğunu ele alacak sorunlarla ilgilenen özneler dönüşmüşlerdir. Sinemadaki kahramanlar için varlık sebepleri müphem ve sorunsal şeklinde ortaya çıkmakta, hangi çağda ve dönemde yaşadıklarını bilmeyen, dolayısıyla olayda yer alma nedenleri de ontolojik sebeplere dayanan kahramanlardır. Bu kahramanların benlikleri parçalanmış, çeşitli zaman ve mekânlara yayılmıştır. Dolayısıyla filmde şizofrenik bir algı içerisinde benliklerini tamamlarlar. Jameson bu durumu göstergebilimsel açıdan ele alıp *değerlendirdiğinde gösteren ile gösterilen arasındaki nedensiz ilişki* olarak açıklar. Filmde ortak paydada bulunan birden çok kahraman vardır; ancak bu ortak paydada olma nedenleri ise asla açıklanamamaktadır (Jameson, 2005: 50).

Modernizmde kırdan kente göçen ve yeni bir yaşam biçimiyle karşılaşan, dolayısıyla önce doğaya, ardından kendi kimliğine yabancılaşan bireyin yerini postmodernizmde şizofrenleşen birey almaktadır. Postmodernizmin kimliği parçalanan bireyi modern bireyden farklı olarak özüne ilişkin sorular sorup tanıma ve anlam arama yoluna gitmez, aksine varoluşunu değerlendirir ve onun üzerinde ısrar eder. Postmodern sinemadaki kahraman bu hususta sürekli hatırlamalar yapan, önceki yaşamını kendi kimliğinde hatırlayarak tekrar eden ve düzenleme yoluna giden bir birey hâline gelir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 12-20).

Kahramanların en önemli özelliklerinden biri de kayıtsızlıkları, tepki verilmesi gereken durumlara karşı geliştirdikleri kopukluktur. Seyirci için bu durum kahramanın çaresizliğini yansıtacak bir algı sunar. Modernizmi aşan ve postmodern aşamaya gelen bireyin çaresiz, olaylara müdahale etse de sonuç alamayacağını bildiği bu hali insanlığın çöküşünü temsil etmektedir. Bu çöküş hissizleştirmeyi, olaylara tepki vermemeyi ve tüm bunların sonunda nihilizme varılmasını temsil eder. Artık insan, *boşlukta asılı duran bir ceset* gibidir. Ölse dahi kendisini konumlandığı bir yer yoktur. Sinemada da yansıtılan kahramanlar çoğunlukla nihilist, agnostik olabilecek türde, kendi varlığı ile meselesi olan ve bu meseleyi aşamayan tiplerdir. Bu tiplere en iyi örneklerden biri Fight Club filmindeki Tyler Durden'dir. Durden filmin bir yerinde seyirciye dönerek “-*Sen işin değilsin. Sen bankada ne kadar paran olduğu değilsin. Sen sürdüğün araba değilsin. Sen cüzdanındakiler değilsin. Sen üstündekiler değilsin.*

Sen şarkı söyleyen, dans eden dünyanın lanet olası yaratığısın” demiş, insanın silikleşen kimliğini bu şekilde dile getirmiştir (Corrigan, 1997: 20-30).

Kamera ve seyircinin bakışı dışında üçüncü bir göz olan karakterlerin birbirine bakışı söz konusu olduğunda erkeğin aktif özne olarak ön plana çıktığı, mahremiyeti yıkıcı bir şekilde kadın bedeni üzerinden cinselliğin yansıtıldığı görülmektedir. Hitchcock ve Antonioni'nin filmlerinin en iyi örnekler arasında sayılabileceği bu filmlerde temelde anlatılmak istenen toplumun yok ettiği cemaat bilinci ve kadın kimliği yanılığısıdır. Kieslowski'nin *A Short Film About Love* filminde Tomek'in kendinden yaşça büyük olan Magda'nın evini gözetlemesi ve onun mahremini öğrenmesiyle birlikte yaşamının gittikçe kötüye gitmesi de önemli bir toplumsal eleştiridir. Film temelde kadın cinselliği üzerinden yapılan bu mahremiyet yıkımını eleştirerek toplumdaki olası sonuçlarını da kişilere sunma görevini üstlenmiştir (Olivier, 2000: 39).

Kahramanların parçalanmış kimlikleri ve yeni kazandıkları şizofren ruh halleri onların davranışlarında da aşırıya kaçmalarına neden olmuştur. Postmodern sinema kahramanları bu nedendir ki daima aşırıya kaçan, aklın sınırlarını zorlayan ve anlamlandırılmayan hareketler sergilemektedirler. Teknolojinin gelişmesi de bu durumun bir nedenidir. Teknolojiyle birlikte kayıt altına alma durumları, özel ile kamusal alanın iç içe geçmesine neden olurken insanın mahrem anlayışını da dönüşüme uğratmıştır. Postmodern sinemada bu durum bilhassa cinselliğin sıkça vurgulanacak şekilde sergilenmesiyle ön plandadır. Filmlerde sık sık pornografiye kayan anlatımlar, öpüşme ve sevişme sahneleri, yersiz şekilde çıplaklık ve çıplaklık üzerinden anlatılan duygular sıkça yer alır. Foucault *Cinselliğin Tarihi* kitabında cinsellik ile iktidarı eşitler. Dolayısıyla insanlık tarihinde mahrem şekilde yer alan cinselliğin aslında postmodern dönem sinemasında sıkça vurgulanması da iktidarın yetkilerini sonsuz şekilde sergilemek istemesi anlayışından kaynaklıdır. Bununla beraber sunulan bir başka şey de sado-mazoşist eylemler ve arzulardır. İnsanın aslında bilinç altında yer alabilecek bu türden duygular postmodern sinemada bireyler tarafından açıkça sergilenir. Birey birçok şeyi tüketme alışkanlığını duygularına da kazandırır ve arzularını toplumsal sınırları zorlayacak şekilde ortaya koyar. Hatta bu durum o denli uç noktalardadır ki kahramanlar sık sık sapkınlık ve aşırılık derecelerindedir. 1982 yapımı *Blade Runner* fantastik filmde fütüristik olarak 2019 yılına gidilir ve Deckard ile Rachael isimli android kadın arasındaki aşk anlatılır. Uçlarda ve şizofreniyle bütünleşen bu aşk aslında beraberinde toplumsal bir eleştiriyi de sunar. İnsan olmayı ve insanın gerçek doğasını özleyen Deckard ona duyduğu arzuyu bir android kadına yönelterek tatmin etmeye başlamıştır (Connor, 2005: 25-35).

Postmodernizmde sürekli tekrar eden ve birbirinin devamı olan tarih anlayışı yoktur. Her şeyin parçalanması gibi zaman ve mekân da parçalanmış, olaylar sonsuz bir şimdi içerisinde hapsolmuş ve dolayısıyla geçmiş ile gelecek de müphemleşmiştir. Sinemada zaman unsuru ele alındığında olayların öncesi veya sonrası yoktur. Olaylar sadece bir durumu, bir anı veya bir koşulu yansıtabilmektedir. Seyirci olayın nedenini anlamak adına öncesiyle bağlantı kurmak istediğinde büyük bir engelle karşılaşır. Nitekim zaman *şuan*'ın sınırları içerisinde gizlenmiştir ve *şu an* sürekli olarak *şimdiki zamanda* seyretmektedir. Yer yer hatırlamalarla zamandaki atlamalar veya hayal unsuru ile geleceğe gidişler ise ne geçmişi ne de geleceği anlamlandıracak düzeyde bir zaman algısı sunmamaktadır (Olivier, 2000: 39-45).

Postmodern sinema özellikle 1980'lerle birlikte yükselişe geçen bir sinema türü olmuştur. Lynch'in ve Tarantino'nun sinemasında abartılan üslupların, şiddet, mahrem ve insan doğasının yıkılmasıyla başlayan süreç 1990'larda da devam etmiş ve aynı şekilde günümüze gelmiştir (Sayıcı, 2011: 120-130).

Postmodern sinemanın ana odağında sıkıntılı birey vardır. Modern dünyanın kendisini kuşattığı her şeye karşı özüne yabancılaşan modern insanın yerini, postmodern dünyada artık özünün farkında olmadan, şizofrenik bir ruh halinde yaşayan ve kendi kendisine olan yabancılaşmasını da algılamayan bir birey vardır. Dolayısıyla filmlerde bireyin gündelik hayatı da karmaşık ve müphemlik içerisinde. Her şeyden evvel bireyin gündelik yaşamına konu olan şeyler *sıkıntılıdır*. Birey ister taşrada yaşasın, ister kentte bulunduğu ortamda daima bir sıkıntı vardır, nitekim buna sebep olan şey bireyin kendi iç sıkıntısı ve olaylara bakış açısıdır. Birey adeta gündelik yaşamını bir boşlukta yaşar. Bu da can sıkıntısının bir sebebidir. Kierkegaard'ın da dediği gibi canı sıkılan bireyin ruh hali boşlukta yaşama hissi ile doludur. Bu nedenle postmodern bireyin de gündelik yaşamındaki sıkıntıları, onun adeta bir boşlukta yaşamasına neden olmaktadır. Bu da sinemaya yansıdığı uzun saatler amaçsız, hiçbir şey yapmayan, olaylara müdahale etmeyen kahramanlar ortaya çıkaracaktır. Seyirci bu filmleri izlediğinde uzun bir süre içinden “neden şurada şunu yapmıyor?”, “neden hareketsiz?” gibi ifadelerle eleştirilerde bulunabilecektir (Sayıcı, 2011: 20-23).

2. Türk Sinemasında Postmodern Eğilimler

1960'lardan sonra kültür ve sanat alanında yükselen postmodern düşünce Türk sinemasını da etkilemiş, sinemadaki geleneksel anlatım kalıpları yıkılmış; anlatı yapısından, sinematografik unsurlara değin birçok şey değişime uğramıştır. Sinemanın klasik yapısı parçalanır ve yerine çağdaş ve zamana uygun olarak insanı ve onun hikâyesini anlatabilecek bir yapı gelir. Sinemanın klasik yapısına bakıldığında Aristoteles'in *katharsis* düşüncesinin hâkim olduğu bir anlayışla, daha çok bir olayın aktarılması ve seyirci tarafından çözümlenmesi

süreci hakimdir. Dolayısıyla tüm kurgu bu şekilde bir düzen üzerine kuruludur. Önemli olan seyirci ile özdeşleşme, onun filmi algılaması ve zihninde tamamlamasıdır. Bu süreçte izleyici modern bireydir. Oysa 60'lerden sonra dünyadaki yaşanan değişimlerle insan değişmiş, dolayısıyla sinema da değişmiştir. İzleyici için artık sinema bir *arınma* aracı olmaktan çıkmış, bir rahatsızlığı yansıtıcı, dolayısıyla seyirciyi de rahatsız edici bir araç hâline gelmiştir. İşte çağdaş sinemanın başladığı bu noktada Türk sineması da postmodern bir eğilim içerisine girerek zamana uyum sağlamıştır. Çağdaş filmlerin meseleleri ön plana çıkmış, dolayısıyla kurgu arka planda ezilmiştir. Neden – sonuç ilişkisiyle devam eden çatışmalar, zengin-fakir şeklindeki karakter kalıpları, olayların başı ve sonunun bilinmesi durumları terk edilmiş, konular aşk, sevgi, ihanet gibi çerçevelerden çıkarak küçük bir dünyada daha büyük meselelerle ilgilenen ve bu ilgileriyle paranoyak bir dünya kuran kahramanların meseleleri hâline gelmiştir (Sayıcı, 2011: 120-130).

12 Eylül 1980 Askeri darbesinden sonra Türkiye'de yaşanan değişim sinemaya da yansır. Darbenin sosyal hayattaki yıkıcı etkileri, halkın fakirleşmesi, yasaklar, işsizlikle başlayan kırdan kente göç durumları Türkiye'de toplumsal bir yaşamın da dönüştürücüsü olur. Bu süreçte Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi yönetmenler 90'ların ilk bağımsız filmcileri hâline gelirler ve kendilerine has bir dille film çekmeye başlarlar. Ancak bu kuşağın özellikle 2000 sonrasındaki isimleri olan Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoglu gibi isimleri esas bağımsız tarzda ve meselelere büyük pencereden bakacak isimler hâline gelirler. Filmlerinde otoriteyle mücadele, insanın çıkmazları, yalnızlık, aidiyet sorunu, köy-kent çıkmazı, doğa sorunları gibi kişinin bireysel sorunlarından öte toplumsal norm içerisinde sıkışarak oluşan sorunları ele alan konuları işlerler. Zeki Demirkubuz bunu varoş semtlerde yaşayan kişilerin bireysel sıkıntılarını aktararak yaparken, Reha Erdem ise otorite ile süregelen mücadeleleri aktararak yapar. Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde ise kimlik, göç, terör ve ardından gelen bellek sıkıntıları aynı şekilde olayların ana temasına yerleşir. Nuri Bilge Ceylan ise yine bu isimlerle birlikte ön plana çıkan, çalışmamızın asıl odağındaki isim olarak bilhassa yer almakta ve bir sonraki başlıkta detaylı şekilde incelenmektedir (Pösteği, 2005: 10-30).

3. Nuri Bilge Ceylan Sineması

Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik bölümü mezunu olan Nuri Bilge Ceylan, fotoğrafçılık yapmış ve ardından sinemaya adım atmış bir isimdir. Ulusal ve uluslararası alanda birçok ödüllü filmin sahibi olan Nuri Bilge Ceylan'ın en önemli özelliği filmlerinde varoluş

sıkıntısını ince bir dille aktarması, modern hayatın karmaşasından uzakta insanların dikkatini çekmeyecek olan ayrıntıların dile getirilmesi ve sunulmasıdır (Atam, 2010: 281).

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yapı ve film unsurları klasik sinemadan farklı olarak gelişmiş, postmodern yapı içerisinde anlam kazanmıştır. Her şeyden evvel filmlerde bir hikâye anlatma zorunluluğu yoktur. Film bir durumu veya bir anı konu alabilecek yapıdadır. Bu nedenle film bir amaç-sonuç sınırında başı ve sonu olan bir yapılanma değildir. Kahramanların tanıtılma veya anlaşılma gayesi yoktur. Hatta temel amaçlanan zaten anlaşılmamak, olağan akışın getirisi ve gerekliliklerini yansıtmaktır. Bir yönetmen olarak Ceylan, seyirciye bir mesaj verme kaygısında değildir. Bu nedenle seyirci film üzerine düşünebilmekte, hatta düşünceleriyle filmin anlamını zenginleştirme olanağı elde edebilmektedir (Alam, 2011).

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde konu gibi kahramanlar, zaman ve mekânın, anlatı yapısının da olağan bir seyri ve standardı bulunmamaktadır. Kahramanlar daima bir hiçlik, anlamsızlık, yabancılaşma ortasındaki endişeli tiplerdir. Kendi varlıklarını anlamlandıramayan bu tipler, belirsiz duygu ve ruh halleri içerisinde hareket ederler. Trajik ve ironik bir yapıları vardır. Kahramanı anlamak adına seyirci çaba sarf etmelidir. Bunun bir nedeni de Ceylan'ın bilgiden öte sezgiden faydalanması, kahramanların akli yerine kalpleriyle ve kendi varlıklarıyla hareket etmesini sağlamasıdır. Mekânın bir önemi ve anlamı yoktur. Aynı şekilde zaman da belirsizdir. Kimi zaman uzun bir süre zaman akmaz ve sonsuz bir şimdi yaşanır. Kahramanlar zamanın içerisinde durağan şekilde yer alır ve zamanla birlikte ilerlemeyi beklerler. Kamera da bu akışa uyum sağlar. Sadece bir noktaya odaklanıp sabit bir şekilde beklediği sahneler azımsanmayacak kadar çoktur (Aytaç vd., 2011).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi 1995 senesindeki *Koza*'dır. *Koza*'dan *Ahlat Ağacı*'na geçen sürede Ceylan; kasaba – kent ikilemini; yurtsuzluğu, doğa – insan ilişkilerini ve daha birçok şeyi filmografisine konu edinmiştir. Arayışın kendisinden beslenen Nuri Bilge Ceylan sineması küçük insanın büyük yaşamına odaklanan, bu yönüyle de bir akıma veya anlayışa bağlı kalmadan oluşturulan bir yapıyı da simgeleyen, bağımsız bir sinema anlayışının izinden gitmektedir. *Koza*'nın ardından Ceylan'ın *taşra üçlemesi* olarak adlandırılan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleri gelir. Bu filmlerde Ceylan'ın yoğun vurgusu taşrada geçirilen yaşamın zorlukları ve var olma çabalarıdır. *Uzak* ulusal ve uluslararası platformda toplamda 47 ödül alarak Türk sinemasının en çok ödül alan filmi olma unvanını da elde etmiştir (Savaş, 2014: 110). 2009 yılında *Üç Maymun*, 2011'de *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve 2014'te *Kış Uykusu* ve 2018'deki *Ahlat Ağacı* da yazarın diğer uzun metraj filmleri arasındadır.

4. Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı Filminde Gündelik Hayatın Eleştirisi

Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan'ın sekizinci uzun metraj filmi olup 2018 senesinde vizyona girmiştir. 71. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye adayı olan film, Sinan adlı genç bir adamın üniversitede öğretmenlik okuduktan sonra doğduğu yer olan Çan'a dönüşü ve devamında gelişen hikâyeleri anlatmaktadır (Savaş, 2014: 110).

Postmodern sinemada gündelik hayat var olduğundan daha karışık, bireyin içerisinde yaşadığı sorunlarla ele alınan bir yapıda, olağan akışından farklı olarak bir sıkıntıyı, bireyin amaçsızlığını dile getiren bir noktada yer almaktadır. Nuri Bilge Ceylan da *Ahlat Ağacı* filminde tam olarak taşradaki insanın gündelik hayatını bu çerçevede ele almış ve yorumlamıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra bir çıkışsızlık mekânı olarak gündelik hayatın yaşandığı bir yer olur. *Ahlat Ağacı*'ndan önceki filmlerinde de taşra ve taşrada sıkışan insanların yaşamını anlatan Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1997) ve *Uzak* (2002) filmleri ise *taşra üçlemesi* olarak anılacak kadar ön plana çıkar. Gerek ekonomik sıkıntılar gerek sosyal sorunlar ve imkansızlıklar taşra insanının gündelik yaşamını bir çıkmaz hâline sürükler. Nuri Bilge Ceylan filmleri bu noktada İstanbul ve diğer iller gibi, Türkiye genelinde yer alan kent-taşra ayrımında kentin dışında kalan insanların yaşamlarına odaklanan, onların sıkıntılarını eleştirilerle dile getiren filmler olmaktadır. *Ahlat Ağacı* da kahramanı Sinan'ın çerçevesinde aynı sorunları yansıtan, bir nevi postmodern insanın gündelik hayatından şeritler sunan bir filme dönüşür (Savaş, 2014: 110).

Ahlat Ağacı'nın ana kahramanı Sinan, bulunduğu köyden üniversite eğitimi için ayrılan, ardından eğitimi bittikten sonra köyüne geri dönen biridir. Sinan kente gittiğinde aldığı eğitimle birlikte kendini geliştirmiş ve hatta *Ahlat Ağacı* adında bir kitap yazmıştır. Fakat atanamadığı için kendince belli bir süre için doğduğu yer olan Çan'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Döndüğü bu kasaba onun için eğitim aldığı kentten farklı olarak çıkmazlar ve imkânsızlıklar içinde olan bir yerdir. Sinan'ın da burada bir planı yoktur. Aslında hayata dair bir planı olmayan Sinan için yapacağı tek şey kitabını bastırmaktır. Bu nedenle gündelik hayatı kentte olduğundan farklı amaçsızlık içerisinde. Aldığı eğitim ve hayallerinden farklı olarak kısa süre için kasabada tutunmaya çalışan Sinan'ın yaşamı, burada amaçsızca ve günlerini geçirerek geçer. Aslında bunun bir nedeni de kasabada ona uygun yapacak bir şey olmayışı, eğitim aldığı kentte de maddi durumu olmadığından ötürü kalamayıştır. Bu durum filmin ilk sahnelerinde Sinan'ın kasabaya geldiğinde karşılaştığı eski tanıdıkları Gürcan Kuyumculuk'un sahibi ile konuşmasında da ortaya çıkmaktadır. Kuyumcu Sinan'a kentin nasıl olduğunu sorduğunda

“para olmayınca bir şey yok” yanıtını alır. Bu yanıt aslında Sinan’ın uzun zaman geçirdiği kentte kalamama nedenini, dolayısıyla tüketim kültürünün ana belirleyicisi olan paranın insan hayatına etkisini de ortaya çıkarmaktadır. Sinan’ın bu saatten sonra yaşadığı amaçsızlığın temel nedeni de parasızlık olacaktır. Postmodern kültürün odak noktasında yer alan tüketim kültürünün belirleyicisi “para”dır. Özellikle batılı ülkelerin büyümesi ve refah seviyesini artırarak dünyaya yaydıkları küresel çaptaki yarışın malzemesi de “para”dır. Çünkü para bir tüketim nesnesi olurken, aynı zamanda da tüketimi sağlayacak bir varoluş nesnesidir de. Postmodern kültür bireye yaşadığı evrende parçalanmış bir kimlik kurarken bu kimliğin kurulma nedenini de “para” olarak açıklar. Garnham, (1997) modern toplumun tıkanıdığı noktada gelen amaçsızlığın tesadüfi olmadığını, küresel güçlerin dünyada görünür olma noktasında maddi kaynakları ön plana çıkardıkları için maddi gücün varlığının aynı zamanda bir kimlik sahibi olmayla eşdeğer görüldüğü bir dünyaya evrilme yaşandığını söylemiştir (Garnham, 1997: 285). Dolayısıyla Sinan’ın “para olmayınca bir şey yok” demesinin bir nedeni de aslında para olmayınca güç sahibi olamayacağı, toplumda bir yer edinemeyeceği için kendisini kimliksiz hissetmesinden kaynaklanmaktadır.

Sinan’ın hayatının odak noktasında Ahlat Ağacı adlı kitabı vardır. Kitap, atanamadığı ve hayata tam anlamıyla başlayamadığı için onun için bir *merkez*, bir *çıkış kapısı* konumundadır. Köye geldikten sonra kitabını bastırmak için Çan Belediyesi’ne gider ve başkana kitabını gösterir. Başkan’a 2 bin TL gibi bir masrafa kitabını yayınlatabileceğini söyler ve kitap hakkında bilgiler verir. Onu dinleyen başkan, bütçeden böyle bir pay ayrılarak kendisine yardım edilemeyeceğini söyler. Sinan ise gerekirse belediyede çöpçülük yaparak parayı borç olarak alabileceğini de belirttiğinde ise başkan, aynı şekilde bir başka çalışanının şiir kitabı çıkardığını, bunu da Sinan’a gösterebileceğini söyler, vitrine bakar, ancak önem ve değer vermediği için o çalışanın da şiir kitabını bulamaz. Başkan ile Sinan arasında geçen bu diyaloglar aslında gündelik yaşamda sanatın ne denli ikinci plana atıldığını, bürokratik işler içerisinde önemsiz kaldığını göstermektedir. Modern toplumlardaki kitleleşmeyle birlikte üretimin arttığı ve sıkı şekilde bir bürokrasi olma eğilimi görülmüştü. Bu eğilim 1970’lerden sonra yerini bilgi teknolojileri ve internet alanında sıkı çalışma ve gelişmelere bırakmış, özellikle gündelik yaşamdaki değerlerin ve yapılanmanın internetin gelişimiyle birlikte öneminin azalmasına neden olmuştur. Sanat da bu noktada gündelik hayat içerisindeki sıradan insan için önemsizleşmiştir. Çünkü sıradan insanın yaşamında kendini var etme çabası, maddi kazanç sağlama telaşı ve var olmak için daima olan uğraşın yanında sanat ikinci planda, lüks ve anlamsız kalmaktadır. Başkan’ın Sinan’a eski çöpçülerinin şiir kitabı çıkardığını söylemesi

de aslında Sinan'ın sanatla uğraşmasının bir özeli olmadığını, önemsiz ve değersiz olduğunu göstermek adına girilen bir çabadır.

Çan'da hayat oldukça tek tiptir. İnsanlar benzer faaliyetlerde bulunur, kente göre yaşam sıkıcıdır, çünkü kentte yer alan AVM'ler, eğlence merkezleri yoktur. İnsanlar daha çok günlük faaliyetlerini yapar ve bu faaliyetler de birbirine benzerdir. Sinan da aslında bunu bilir; çünkü daha önce bu kasabada yaşamıştır. Ancak kente gitmesi, kent kültürü alması sebebiyle değişmiş, kendini geliştirmiş ve geri döndüğünde aynı kişi olmayacak olan birine dönüşmüştür. Sinan kasabayı sevmemektedir. Kasaba o ve hayalleri için yetersiz bir yerdir. Sinan, kitabını Başkan'a gösterdikten sonra onun tavsiye ettiği İlhami beyin yanına gider, onu da bulamaz. Ardından yolda yürürken eski okul arkadaşı Hatice ile karşılaşır. Hatice ile konuşmaları onun neden kasabayı sevmediğine dair de fikirler sunmaktadır. Hatice liseden sonra eğitimine devam etmemiştir. Sinan'ın ne yapacağını, kasabada kalıp kalmayacağını sorar. Sinan ise "sevmiyorum buraları, dar kafalı-sıkıcı, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen insanlar var" diye yanıtlar. Bu yanıt Hatice'yi kızdırsa da Sinan'ın kasabaya bakış açısını ortaya çıkarır. Kasaba ve köyler daha çok cemaatin ön plana çıktığı yapılanmalardır. İnsanlar homojen şekilde dağılmıştır. Herkes birbirini tanır ve bilir. Bu nedenle kalıplaşmış gelenek ve görenekler vardır. İnsanlar bu gelenek, görenekler çerçevesinde bir yaşam standardı oluşturmuş ve dışına çıkanlara da olumsuz bir bakış açısı sergilemektedirler. Sinan, Hatice'ye "burada çürümek istemiyorum" der. Onun bu sözleri kasabadaki insanların aslında boş ve gereksiz bir hayat sürdürdüklerini düşündüğünü de ortaya çıkarır. Hatice bu sözlere bozulduğunda ise "erkek için zor, iş bulmak falan..." diye geçiştirmeye çalışsa da Hatice aslında Sinan'ı ve Sinan'ın okuduğu kente duyduğu özlemi anlamıştır. Hatice de kent hayatına özlem duymaktadır. Okuyamamıştır ve kasabada kalmıştır. Ancak elinden başka bir şey gelmediği için bu arzusunu bastırmaktadır. Bu noktada Hatice'yi değerlendirmek gerektiğinde öncelikle postmodern kültürün gelenekle kurduğu ilişkiye bakmak gerekir. Modernizm gelenekle çatışıp bireye özgürlük, liberalizm, eşitlik gibi söylemler kazandırırken, postmodernizm ise bu söylemlerin tamamen yalan olduğunu ve havada kaldığını düşündürmektedir. Nitekim birey hiçbir zaman ne tam anlamıyla özgür, ne de diğer insanlara eşit olabilmiştir. Bu durum imkânsızdır. Çünkü kapitalizmin varlığıyla birlikte her birey diğerinden farklı kazanç sağlamakta, farklı konumlarda ve statülerde olmakta, dolayısıyla birbirlerinden farklı yaşamlar sürmektedir. O halde bireylerin farklı yaşamlarıyla zaten aynı noktada olmaları ve sayılmaları da bir ütopyadır. Postmodernizmin savunduğu şey de bireyler arasındaki farklılık ve göreceliktir (Anderson, 2006: 60-61). Hatice, Sinan ile konuşmasında hayatta güzel şeylerin olduğundan bahseder ve başını açar. Ardından ise bu sözlerinin boş olduğunu düşünür ve geri alır. O, tam anlamıyla

olduğu yerin farkında olan ve Sinan'a göre ayakları daha yere basan biridir. Filmde kendinden yaşça büyük bir kuyumcu ile evlenmesi de aslında içinde yaşadığı hayatın farkında olması ve ona karşı direnmek ve mücadele etmenin kendisine anlamsız gelmesinden kaynaklıdır.

Sinan'ın kasabadaki sıkışmışlığını, kasaba insanının tekdüze gündelik yaşamını, kaderciliğe varan boyun eğişini en güzel anlatan cümle Hatice'nin Sinan'a sorusudur: "İnsan neden en yakınındaki hayatı seçip onu yaşamak ister ki?". Hatice bu soruyu sorduğunda aslında kendi özlemlerini dile getirir. "Ilık akşamlar, güzel yemekler, uzaklara giden gemiler...", Hatice'nin özlemleridir. O da bu kasabada sıkışmıştır. Ancak onunkisi keşfedilmemiş bir sıkışmışlıktır. Sinan'ınki ise Hatice'den çok daha farklı, entelektüel bir sıkışmışlıktır. Sinan sadece o kasabaya değil, aslında hayata sıkışmıştır. Nitekim Hatice'nin verdiği örneklerle "hepsini gördüm, hiç birinde bir numara yok" şeklinde yanıt verir. Hatice ise "her şey aslında çok yakın gibi, ama çok uzak" der. Çünkü O, bu kasabaya ve kasabanın biçtiği hayata saplanmış ve mecbur kalmıştır. Maddiyat onun hayatını düzenleyecek tek şey gibidir. Bu nedenle yaşından büyük bir kuyumcu ile evlenme kararı alır. Bu kararı Sinan'a sorar. Sinan ise ona kalbinin sesini dinlemesini söyler. Hatice içinse kalbinin sesi duyulmayacak kadar uzaktadır. Çünkü Hatice'nin yaşamı bu sıkışmışlık içerisinde kalarak devam edememektedir ve onun için tek çıkış yolu zengin biri ile evlenmek, dolayısıyla maddi olarak refaha ermektir. Hatice'nin özlem duyduğu hayat, hisleri ile beklentileri filmde birlikte bir sahnede gösterilmiş, dolayısıyla istenen ile gündelik hayatta olanlar birbirine çarpıştırılmıştır. Hatice Sinan'ı öpmüş, başını açmış, birkaç saniyelğine de olsa olmak istediği kişi olmuştur. Ancak bu durum, annesinin onu çağırması ile sona ermiş, açtığı başını kapamış, Sinan'ı öptüğü dudaklarını bırakarak suya koyduğu bidonları alarak annesinin yanına dönmesi ile son bulmuştur. Bu yönüyle Hatice, kasaba insanının gündelik yaşamdaki sıkışmışlığını temsil eden en iyi kahramanlardan biridir. Bu temsilin kökeninde duygusuzluk yer almaktadır. Postmodernizmin gündelik hayatta bireylere yüklediği duygusuzluk ve bu duygusuzluk kaynaklı silikleşme Hatice'de tam anlamıyla görülür. Modernizmin vaat ettiği yaşamın bir türlü oluşmaması, insanların hak-adalet-eşitlik gibi birçok konuda umduklarını bulamamaları, aksine somut şeylerle dünya üzerinde belirlenen değerlerinin ön plana çıkması insanı derinden etkilemiş ve duygusuzlaştırmıştır (Rosenau, 1998: 30). Bu nedenle Hatice sadece olmak istediği kişiyi anlatırken duygulanmakta ve coşmaktadır. Sinan'ı öptüğünde veya var olan hayatından bahsettiğindeyse oldukça ruhsuz ve siliktir. Postmodern sinemanın kural yıkıcılığı, aynı zamanda kahramanlar arasında kadını özel bir yere koymuş, Laura Mulvey'in *Voyeuristic Gaze* terimiyle birlikte sinemada erkek bakışının hâkim olduğu bir kadın cinselliğinin çokça yansıtılmasına sebep olmuştur.

Postmodern kültür içerisinde birey silik, kalabalıklar içerisinde sönüktür. Modern toplumun dayattığı kalabalıklaşma olgusu, bireyin giderek tek başına bir değer olması durumunu yok etmiş, aksine kalabalık içerisinde birey söz hakkını, kendi varlığını ve anlamını yitirmiştir. Modernizmin toplumsal amaçlar uğruna inşa ettiği kentler, postmodern bireylerin hapishanelerine dönüşmüştür. Çünkü tek başına kimlik, toplumsal amaçlar uğruna harcanmış, ötelenmiş ve görmezden gelinmiştir (Harvey, 1998: 84). Hatice filmde kasabanın olağan akışını takip ederken, Sinan ise kent yaşamını temsil etmektedir. Hatice kaderine yenik düşerek Sinan'dan hoşlansa da kuyumcu ile evlenir. Sinan da bu durumu uzaktan izler. Çünkü yapabilecek bir şeyi yoktur. Kendisi henüz atanamadığı ve kitap çıkaramadığı için Hatice'ye bir gelecek sunacak konumda değildir. Hatice'nin düğününde silahlar atılır, eğlence düzenlenir. Düğünden biraz sonra Sinan arkadaşlarıyla bir göl kenarına gelir. Burada içinden şu sözleri söyler: “aslında o kadar da önemli biri olmadığımız ortaya çıktığında neden üzülüyoruz? Bunu temel bir aydınlanma alanı olarak ele alsak daha iyi olmaz mı?”. Sinan'ın durgun göle bakıp arkadaşlarıyla değil, kendi kendine konuşması ve bu konuşmalarda aşk, ayrılık gibi durumları gündelik hayatta normal şeyler olarak ele alıp tanımlaması önemlidir. Sinan'a göre her aşkın ve sevginin sonunda ayrılık vardır. İnsanoğlu gündelik yaşamda bu hadiseler olduğundan büyük anlamlar yüklemekte ve bu nedenle kendisini acıya sürüklemektedir. Sinan'ı bu bakış açısı aslında postmodern kültürün yarattığı dünyaya tutulan bir ayna gibidir. Sinan, üniversiteyi bir kentte okuduğu için kalabalıklara aşınadır ve insanın kalabalıklar içerisinde ne kadar anlamsız ve önemsiz kaldığını bilir. Aslında bunu çevresine, çevresindeki olaylara üzülen insanlara da söylemek ister. Ancak onların da kendisini anlamayacağını düşündüğü için içinden söyleme yoluna gider.

Postmodern insan bir benlik iddiasında olmayan, dolayısıyla eylemlerinden de doğrudan sorumlu olmayacak olan bir bireydir. Ortaya koymadığı benliğinde bir anlam arayışı vardır. Ancak bu arayış asla bir hakikatin izini sürme ve yerine bir başka gerçekliği koyma iddiasında bir çaba değildir (Rosenau, 1998: 97-98). Ahlat Ağacı'nda Sinan-babası İdris ve onun babası Recep arasındaki ilişkiler gündelik yaşamdaki amaçsız uğraşların ve insanların bu uğraşlardan vazgeçmeyerek anlam arayışlarını sürdürdüklerinin de bir göstergesidir. Sinan'ın babası İdris öğretmendir. Gençliğinde şairler yazmış biridir. Ancak daha sonra kumara bulaşmış ve çeşitli borçlar yapmıştır. Buna rağmen çeşitli noktalarda ileri görüşlü fikirler öne sürer. Aslında Sinan da bu noktada babasının gençliğini temsil etmektedir. İdris'in babası Recep'in bir çiftliği vardır. İdris bu çiftliğe bir kuyu kazdırır ve modern yöntemlerle bu kuyudan su çıkaracaklarına inanır. Babası Recep ise yıllardır burada yaşadığını ve böyle bir şeyin imkânsız olduğunu söyler. Recep tipik bir kadereci kasaba insanıdır. Kendinde var olanın ötesini aşmak ve görmek istemez.

İdris ise var olan koşulları zorlar, gündelik yaşamın kendilerine sunduklarının ötesinde bir hayat için çaba harcanması gerektiğine inanır. İdris'in bakır tellere kurbağaları bağlayıp kuyuda ölçüm yapması da aslında kasaba kültürünün olağan akışından farklı bir zihniyetin zorlamalarını, çabalarını göstermektedir. Dolayısıyla İdris sisteme karşı gelen ve değişim isteyen birini de temsil etmektedir.

Yine Postmodern kültürde maddi ilişkilerin sosyal yaşamı belirlediği üzerine bir başka örnek sahne Sinan ile kumcu İlhami arasında geçen diyaloglardır. Ahlat Ağacı'nda Sinan ile kumcu İlhami'nin tanışması ve aralarında geçen diyaloglar gündelik yaşamdaki kalıplaşmış yargıların kültürü biçimlendirdiğini, üretimlerin ve yeniliklerin ikinci plana atılarak görmezden gelindiğini, *at gözlüğü takmış* bireylerin yaşamın her alanını kuşattığını, ekonomik ilişkilerin tüm değerleri yönlendirecek güçte olduğunu da ortaya çıkarmaktadır. İlhami ile görüşmeye gelen Sinan ona kitabından bahseder. İlhami ise kitabın geçtiği mekân olan Çanakkale'ye takılmıştır. Çanakkale denildiğinde aklına sadece Truva ve şehitlik gelmektedir. Mekân ile olayları özdeşleştirmiş milliyetçi bir kişilik olan İlhami, kitabın bunun tam tersine bir şeyler içerdiğini, hatta şehitlik olan bir ilde sarhoş bir adamın bile anlatıldığını gördüğünde sinirlenir. Sinan ise birçok posterde firmalarının adını destek olarak gördüğü için geldiğini söylediğindeyse İlhami ekonomik ilişkileri nedeniyle destek olduklarını söyleyerek aslında Sinan'a yardımcı olamayacağını dolaylı yollarla anlatmaya çalışır. Dolayısıyla bu diyalog da gündelik hayatı yöneten şeyin merkezinde kapital toplumun yükselişiyle birlikte öne çıkan para ve maddi değerler olduğunu gösterir. İlhami için kitap ve içeriği aslında bir bahanedir. O, Sinan'la ekonomik bir ilişkileri olmamasından ötürü kitaba yardım etmenin de anlamsız olduğunu farkındadır ve bunu diyalogun sonunda dışa vurmaktadır. Postmodernizmin odak noktasındaki somutlaşma maddiyatın yaşamın her alanına tezahür etmesine neden olmuştur. Aslında şiir kitabı için görüşmeye gelen Sinan ile İlhami'nin konuşmalarının sonu da maddiyatın ilişkilerde ne denli belirleyici olduğunu göstermektedir.

Postmodernizm kuralsızlığı kural edinmiştir. Irk, inanç, memleket mensubiyeti, inanışlar, kavramlar ve daha birçok şeye dair kurallar yıkılmış ve yok edilmiştir. Çünkü tüm bu kavramların odak noktasında olan birey zaten parçalanmış bir kimliğe sahiptir. Dolayısıyla onun oluşturduğu her kavram da aynı şekilde bir parçalanmışlığı temsil edecektir (Tuğluk, 207: 462). Filmde gündelik hayatta maddiyatın önemini ortaya çıkaran ve bununla birlikte toplumsal değişim ve başkalaşımı da öne süren bir sahne Sinan'ın okuldan bir arkadaşıyla konuşmasıyla gerçekleşir. Sinan'ın arkadaşı atanamayınca çevik kuvvet polisi olmuştur. Bu durumu Sinan'a anlattığında da biber gazı sıkıp stres atmak veya birinin kafasına kalkan geçirip eğlenmek gibi tabirler kullanarak aslında sevmediği bir mesleği, para kazanmak için yaptığını,

bunu yaparken de eğlenceli hale getirmeye çalıştığını söyler. Arkadaşının sözleri bozulan düzen ve bürokrasinin gündelik yaşamda ne şekilde alay konusu olduğunu göstermektedir.

Gündelik hayatı belirleyen değerler sadece para üzerine kurulu değildir. Ün, makam ve bunun getirisi olan güç de bir değer yargısı oluşturmaktadır. Kalabalıklar içerisinde kimliğini kaybeden bireyler için kendisini bir başkasından farklı hissetmek postmodern kültürde önemlidir. Dolayısıyla birey, diğerlerinden farklı ve üstün olduğu noktada kendisini daha önemli ve değerli hissedecektir. Onun anlam boşluğunu giderecek olan bu farklılığın ne şekilde olduğunun, hak içerip içermediğinin ise bir önemi yoktur (Rosenau, 1998: 90). Sinan'ın sınav için Çanakkale'ye gittiğinde bir sahafa gidip evde bulduğu el yazması bir kitabı satmak istemesi sırasında ünlü bir yazarla karşılaşması da bu duruma örnek teşkil eder. Sahafta gördüğü ünlü yazarı tanıyan Sinan, onun tüm kitaplarını okumuştur. Yanına oturup onunla sohbet etmek ister. Ancak bakış açısı ve entelektüelitesi yazardan çok daha üstün olan Sinan, yazarı eleştirdiğinde ise karşısında büyük bir ego bulur. Sinan yazara “sempozyumdaki biyografilerde her yazarın mı kendi hayatını anlattığını, yoksa sempozyum komitesinin mi bu biyografileri hazırladığını” sorar. Bunu sorma amacını da bir kişinin kendi kendini anlatırken kullandığı üslubuyla ilgili düşünceleri olduğunu söyler. Sinan'a göre kendi hayatını gerçekten farklı yazan biri, ya da abartan biri kendi gerçekliğini görememektedir ve bu gerçekliğe uzaktır. Bunu dile getirmesi ise yazarı kızdırır. Sinan, bu sahnede gerçek hayatın akışında kendi kimliğine uzaklaşan ve bu durumu algılamayan kişilerin yüzüne tutulan bir ayna gibidir. Yazar kendisine yöneltilen eleştirilerin asla dinlemek ve duymak, hatta sorgulayıp yanıtlamak istemez. O, kendinden emin şekilde hayatını sürdürür. Sinan'ın onu eleştirmesi aslında var olan “ünlü yazar” kimliğini zedeleyeceği için bir tehlike olarak algılanır ve yazar bu noktada kendini savunmaya geçerek Sinan'ı kendinden uzaklaştırır.

Postmodern kültürde modernizmle birlikte kendine ve doğaya yabancılaşan insan ilişkilerinin daha ileri boyutları görülür. İnsanlar arasındaki iletişimsizlik artmış, ancak artık bu iletişimsizlik şikâyet edilecek bir boyuttan çıkarılarak daha olağan ve olması gerektiği gibi algılanmaya başlanmıştır (Rosenau, 1998: 40-41). Filmde Sinan'ın babası İdris sürekli iddia oynayan bir adamdır. Bu nedenle borçları vardır. Onun bir aile babası olarak sorumluluklarını unuttuğu bir noktada sürdürdüğü yalnızlığına eş köpeği olur. Köpeğiyle güçlü bir bağ kurar ve bunu da kendisini suçlamayan tek canlı olmasına bağlar. Ne gariptir ki ilerleyen sahnelerde Sinan, kitap parası için köpeği çalar ve satılığa çıkarır. Babasına bastırıldığı kitaptan vermeyen Sinan'ın yaptığı bir nevi babasını cezalandırmaktır. Sinan bu cezalandırmayı daha da vurgulayacak şekilde kitap kapağına annesine ithaf ettiğine dair bir yazı da bırakır. Sinan o arada askerliğini yapıp dönünce annesinin kitabı okumadığını ve hatta kitabın kapağını dahi

açmadığını fark eder. Babasına gider ve babasının kitabını defalarca okuduğunu görmektedir. Babasına karşı aldığı tavır da bu esnada pişmanlığa dönüşür.

Filmde gündelik yaşam ile kurgunun, gerçek ile hayalin iç içe geçtiği ve anlamın koptuğu bir akış söz konusudur. Hayatı boyunca ailesine sıkıntı çıkaran ve borç yapan İdris'in yapmadığı babalık görevi, Sinan'ın onun köpeğini çalarak onu cezalandırması son bölümde tam anlamıyla seyirciye yaşamın paradokslarını ortaya çıkaracak şekilde sunulur. Sinan kitabını çıkarır ve askere gider. Döndüğünde anne ve kardeşinin kitabını okumadığını görür. Babası ise çiftliğe yerleşmiştir. Babasını ziyarete gittiğinde ise aslında kitabı tek okuyan kişinin babası olduğunu öğrenir. Gündelik yaşamda sorumluluk bilincinden uzak biri olan baba, bu süreçte seyirciyi şaşırtacak bir konuma yükselmiştir. Belki de köpeğinin parasıyla da basılmasına katkıda bulunan kitabı aynı derecede sahiplenmiştir. Yine film son sahnesiyle de postmodern kültürün yansıması halinde bir özet sunmaktadır. Dünyada her şeye, hatta kendi varlığına yabancılaşan insan, sürekli bir anlam arayışı içerisinde ve nesnelere olduğundan fazla anlam yükler. Sinan'ın intihar sebebi kitaptır. Çünkü kitap, Sinan'ın anlamsız hayatına anlam katmaktadır. Aynı şekilde İdris'in de köpeği ve köpeğini kaybettikten sonra oğlunun kitabına yüklediği anlam, var olan anlamsızlık içerisinde bireyin sığınağını temsil etmektedir. Filmin sonunda içinde su olup olmadığı belirsiz bir kuyuda intihar eden Sinan, elinden kitabıyla birlikte hayatı, yani anlamı bulmaya çalışan birey olmaktadır.

SONUÇ

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern toplumların geldiği noktayı eleştiren ve yeni bir oluşum olarak ortaya çıkan, tanımlanması zor postmodernizm; başta edebiyat olmak üzere, birçok sanatta kendini göstermekte ve göstermeye devam etmektedir. Çalışmamızda sinemada postmodernizmin gündelik yaşama yansıması konusu ele alınmış, bu konuda Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi Ahlat Ağacı incelenmiştir. Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan'ın sekizinci uzun metraj filmi olarak 2018 yılında gösterime giren bir filmidir. Film; diğer Nuri Bilge Ceylan filmleri gibi bireyin yaşadığı problemlere, ait olamama fikrine, bireysel sıkıntılar ve taşraya yönelik mesajlar içermektedir. Film ana kahramanı Sinan eğitilmiş ve entelektüel bir karakterdir. Kentte okumuş ardından yaşadığı kasabaya atanamadığı için geri dönmüştür. Sinan'ın bünyesinde filmde taşranın sıkıntıları, ekonomik ve sosyal sorunlar arasında sıkışıp kalmış birey ve bireyin var olma çabası anlatılmaktadır.

Çalışmamızda da ortaya çıkarıldığı gibi Ceylan, bir yönetmen olarak postmodernizmin anlam karmaşasını, kopukluğunu, gündelik yaşamı belirleyen para, ün, ego gibi olguları Sinan'ın

yaşam penceresinden ele almış, Sinan bünyesinde entelektüel bir kimlik yaratmış ve bu kimliğin taşraya yönünü dönmesiyle neler olabileceğini ortaya koymuştur. Sinan'ın babası, dedesi, diğer aile fertleri, Hatice ve arkadaşları birer semboldür. Onlar postmodern yaşamın gündelik hayatında birer yaprak gibi olağan akışı sürdüren simgelerdir. Sinan ise bu akışa karşı gelen ve kendi benliği ile hareket etmek isteyen biridir. Ancak zaman ve şartlar bu hareketi savurmakta ve engellemektedir. Sinan'ın film boyunca amacının kitap yayınlamak ve ünlü bir yazar olmak olduğunu görürüz. Sinan bu amaçla daima çabalar ve bir yandan da sınava hazırlanıp öğretmen olmak ister. Kentten köye gelen ve buranın yaşamına adapte olamayan, baş kaldıran Sinan filmin sonunda babasının içinde su olduğunu iddia ettiği kuyuda asılı olarak karşımıza çıkar. Aslında Sinan, postmodern kültüre kafa tutan, ancak başaramayıp birey olamayan birini temsil etmektedir. Onun yanında babası İdris, eski okul arkadaşı Hatice de var olan yaşamlarında Sinan gibi kentten gelmeseler de değişiklik çabasında bulunup gündelik yaşamın sıkıcı ve tekdüze kurallarını kırmak istemiş kişilerdir. Ancak film boyunca hiçbirinin bunu başaramadığı görülür. Denilebilir ki Nuri Bilge Ceylan, bu filmle Sinan bünyesinde aslında ilahi bir üçüncü göz yaratmak istemiş, ancak gündelik yaşamın kısır döngüsünde yarattığı bu kahramanın var olma çabasını da yönlendirmeyerek olağan akışı görme üzerine bir deney yapmıştır. Bu deney de bizlere postmodern toplumun evrildiği geleceği göstermesi adına önemli olmuştur.

KAYNAKÇA

- Alam, M. (2011). “*Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak*”. (Söyleşi), Sinema Söyleşileri Kitabı 2011. http://www.mafm.boun.edu.tr/files/768_7_NBC.pdf, Erişim Tarihi: 25.12.2019.
- Anderson, P. S. (2006). *Postmodernizm ve Din*, (M. Erkan, A. Utku Çev.). *Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü* içinde (Ed.) Stuart Sim, İstanbul: Ebabel Yayınları
- Aytaç, S. Göl, B. Yücel, F. (2011). *Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine*. (Söyleşi). http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu_uzerine, Erişim Tarihi: 25.12.2019.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema – Giriş*, (Ed.) Sabri Büyükdüvenci & Semire Ruken Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür-Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, (D. Şahiner Çev.), 2. Baskı, Ankara: Yapı Kredi Yayınları.

- Corrigan, T. (1997). "Yerin Zamansallığı, Postmodernizm ve Fassbinder'in Metinleri", (S. Büyükdüvenci & Semire Ruken Öztürk Çev.), *Postmodernizm ve Sinema*, Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Docherty, T. D. (1995). "Postmodernizm: Bir Giriş", *Postmodernist Burjuva Liberalizmi*, (Y. Alogan Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Garnham, N. (1997). Political Economy and the Practice of Cultural Studies. M. Ferguson & P. Goldings (Ed.). *Cultural Studies in Question* (ss. 56-73). CA: Sage.
- Habermas, J. (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje". (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu ve D. Erksan Çev.), *Postmodernizm*. Necmi Zekâ. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hamblen, K. A. (1990). "An Art Education Future in two World Views." *Design for Arts in Education*. v. 91, 27-33.
- Harvey, D. (1998). *Postmodernliğin Durumu*, (S. Savran Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*, (K. İnal Çev.), Ankara: Dost Yayınevi.
- Jeanniere, A. (1994). "Modernite Nedir?" (N. Tutal-Küçük Çev.), *Modernite versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Kızılcıkelik, S. (1994). "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı". *Türkiye Günlüğü*, (30).
- Olivier, B. (2000). "Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler", (R. Öztürk Çev.), *Modernite Versus Postmodernite*, Mehmet Küçük (Ed.), 3. Baskı, Ankara: Vadi Yayınları.
- Olivier, B. (2014). *Postmodernizm ve Sinema*, (S. Büyükdüvenci, R. Öztürk Çev.), *Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler*, Ankara: Dipnot Yayınları, 37-61.
- Öztürk, M. (1997). Avantgarde Film Sanatından Postmodern Sinemaya. *25.Kare Sinema Dergisi*. Sayı 18, 25-30.
- Pöstecki, N. (2005) *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, (T. Birkan Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat/Ark Yayınları.
- Savaş, H. (2014). Utanma Eşiği II ve Kış Uykusu. *Sözcükler*, (5), 110-113.
- Sayıcı, F. (2011). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*, (H. Tufan Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuğluk, A. (2017). İroni Nedir, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(29).