

# AHLAT AĞACI: TUTUNAMAMA PSİKOLOJİSİNİN GAYYA KUYUSUNA YENİDEN BAKIŞ

Vildan BAHÇACI\*

## WILD PEAR TREE: A NEW LOOK AT THE GAYIA WELL OF THE PSYCHOLOGY OF NOT BEING ABLE TO HOLD ON

### Özet

*Ahlat Ağacı* filminde, nedenselliğe dayalı zorunluluklara bağlı olan dış dünyada bir insanın hayata tutunma çabası gözler önüne serilmektedir. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmi, toplumu ve kurumlarını var eden insanlara kamerasını çevirmekte; hayatın bakılan fakat bir türlü görülmeyen yanlarını, Sinan Karasu'nun yaşadıklarından yola çıkarak hareketlendirmektedir. Bir anlamda yaşamın içerisinde inceden inceye varlık gösteren ve insanların kemiklerine dek işleyen tutunamama hali anlatılmaktadır. Sonlu bir hayat süren insanın belirlenmiş eylemler çerçevesinde kendine yaşam alanı açmasına dönük biteviye gayretlerin su çıkmayan bir kuyuyla noktalanmasının kabullenışı üzerinde durulmakta; ancak sonuç ne olursa olsun kabullenişle birlikte insanın umut ve çaba ile kendi varlığını koruma ve sürdürme gayreti, takdire şayan bir tercih olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada Ahlat Ağacı filmi çerçevesinde toplumu oluşturan aile ve bireyin açmazlarına ve yaşamda tutunamama nedenlerine yakından bakılmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Kuyu, Nuri Bilge Ceylan, Toplumsal Kurumlar, Tutunamama

### Abstract

In the movie *Wild Pear Tree*, a person's effort to hold on to life in the outside world, which is subject to causality-based obligations, is revealed. This film by director Nuri Bilge Ceylan turns its camera on the people who create society and its institutions; It animates the aspects of life that are looked at but never seen, based on Sinan Karasu's experiences. In a sense, it describes the state of inability to hold on, which subtly exists in life and penetrates into people's bones. It focuses on the acceptance of the fact that the constant efforts of the human being, who lives a finite life, to create a living space for himself within the framework of determined actions, end with a well from which no water comes out; However, regardless of the outcome, with acceptance, man's effort to protect and maintain his own existence with hope and effort is considered an admirable choice. Therefore, in this study, within the framework of the movie *Wild Pear Tree*, we take a closer look at the dilemmas of the family and individual that make up the society and the reasons why they cannot hold on to life.

**Keywords:** Well, Nuri Bilge Ceylan, Social Institutions, Inability to hold on.

\*Araştırmacı, vldnbhcc@hotmail.com. Orcid: 0000-0001-6212-4533

Makale Geliş tarihi: 22.12.2023, Makale Kabul Tarihi: 02.05.2024

## Giriş

Toplumla birlikte şekillenen sinemayı, içinde bulunduğu zamandan ayrı ele almak mümkün olmadığı gibi toplumun gelişmişlik seviyesini ki; bunu edebi, siyasi, iktisadi ve kültürel unsurlardan farklı düşünmek de olanaklı değildir. Çünkü özünde insana temas eden, insanı anlatan her yapının aurası eninde sonunda fark edilmektedir. Öyle ki izleyici, yereli ve yereldeki yaşamı tüm yalınlığı ve gerçekliğiyle ön plana çıkaran filmlerde, insana dair pek çok nüveyle karşılaşmaktadır. Keza insanların dünyayı temaşa ettikleri, hayal kurmalarına olanak tanıyan, ya da hayallerine ket vurmalarına sebep olan şeyler ile düş dünyalarını besleyen veya yok eden yaşanmışlık/yaşanmamışlıklarla örülü bu yapıtlar, taşranın ötesiyle iletişim ve etkileşim sağlamakta ve evrensel boyutta insanların hayatlarına dair önemli tespitlere imza atmaktadırlar.

Yaşanan coğrafya ve onun insana sunduğu kültür elbette ki insan üzerinde belirleyici olmaktadır. Bu belirleyicilik Ahlat Ağacı filminde de dikkat çekmektedir. Tabiat, gelenek/görenek, örf/adet ve ananelerle örülü, belli ritüeller ve düşünüş biçimleriyle sarmalanmış hayat tarzı, insanların genlerine, iliklerine derinlemesine işlemekte; içine doğdukları bu atmosferde insanlar, bir yerden sonra ömürlerini bunalımlı ve melankolik bir ruh haliyle sürdürmektedirler. Nihayetinde özelde çaresizlikle çizilen, bir manada zoraki bir kabullenişe sebebiyet veren bu boşluk duygusu, genelde kolektif bilince sirayet etmektedir. Nihayetinde taşrada veya şehirde yaşaması fark etmeksizin her insan bundan etkilenmektedir. Çünkü her ne kadar kültürler farklı olsa da ana malzeme insan olduğu için bu sonuç kaçınılmaz olmakta ve zamanın ruhu insanlara tesir etmektedir. Her bireyin kendisinde içselleştirdiği varoluş biçimleri, o kişinin oturmuş ve aktarılabilir Habitus'unu oluşturmaktadır. Bourdieu sosyolojisinin temel kavramlardan biri olan Habitus, burada devreye girmekte; insanların algılama, hissetme, düşünme ve davranma kalıplarını zamanla içselleştirdikleri bir toplumsallık or-

taya çıkmaktadır. Öyle ki insanlar doğumlarıyla birlikte bulunduğu toplumda kabul gören, geçmişle bağlantılanan ve dile dökülmeyen ancak malum olan bir uzlaşmaya da kaydolmaktadırlar. Bu birlikte uzlaşmış olan kaideler intizamı ve kültür örüntüleri, aynı zamanda insanların davranışlarını şekillendirmeye başlamaktadır. Kimi insanlar bu uzlaşmayı kabul etmezken kimileri de kabul etmekte ve uymaktadırlar (Kartarı, 2014, s. 275). Uyumsuz olan ve uzlaşmayı kabul etmeyen insanlar genele kıyasla her zaman daha az sayıda olmakta ve fakat geneli değiştiren ve dönüştüren nüveler de haddi zatında bu insanlardan çıkmaktadır.

*Ahlat Ağacı* filmindeki Sinan karakteri (Aydın Doğu Demirkol) sorgulayan, eleştiren tavrıyla uzlaşmaya karşı çıkan bir yerde durmakta ve her yerde ayrık otu gibi kendini belli etmektedir. İsyankâr, uyumsuz, biçimsiz, yalnız ve bir başına çabalaması, bu tarafını daha bir ön plana çıkarmaktadır. Sınıf Öğretmenliği bölümünden mezun olmuş genç bir yazar olarak ilk kitabını bastırmaya çalışırken, aynı zamanda Çanakkale'nin Çan ilçesinde hayatına bir yol çizme uğraşı da vermektedir. Her halinden istemeyerek geldiği belli olan memleketinde bir yandan babası İdris'le (Murat Cemcir) sürtüşmeler yaşarken, diğer yandan ailevi problemlerle yüzleşmeye çalışmaktadır. Haddi zatında tüm yaşadıkları ve askerlik, Sinan'ı dönüştürecek aynı yollardan gidip aynı duraklarda kalan babasının tutunamamış, itibarsız ve yalnız hayatını paylaşma cesareti göstermesini sağlayacaktır. Elbette bu yolculuk sancılı ve ağırlı olmakta, bu topraklarda yaşayan ve benzer yaşanmışlıklardan geçen herkese aynı tanıdık kabullenışı yeniden anımsatmaktadır. Sinan'ın "*yaşayamadıklarını yaşamakta direnmesi*" (Aruoba, 2014, s. 132) izleyiciye bir anlamda kendi yaşam serüvenindeki mücadeleyi hatırlatmaktadır. Seyircinin yaşamına aktığı bu noktada film, kurak alanlarda kendiliğinden yetişen bir ağacın, bir *Ahlat Ağacı*'nın nelere kadir olabileceğini de göstermektedir. Bu aynı zamanda doğal olanın, derinliğine vakıf olmanın kıymetini vurgulamaktadır.



**Görsel 1.** Sinan'ın köyde tabiatla olduğu bir plan.

Bu doğrultuda bazı yönetmenler doğal manzarayı yeniden boyamakta ve yeniden çizmektedirler. Yetileri, aynı zamanda görülerinin ve stillerinin materyaline ve tinsel gereklerine uyacak şekilde dış dünyayı yeniden biçimlendirmektedir. Marcel Carne'in sisle kaplı rıhtımlarında, Yeni Dalga yönetmenlerinin Paris'inde, Fellini'nin Roma'sında, Tanner ve Wender'in Lizbon'unda; manzaranın sadece kendi hayatı değil, belirgin biçimde benzersiz olan ve bu yönetmenlerce işlendiği anlaşılan bir ruhu ve karakteri de bulunmaktadır. Keza bu filmlerin hiç olmadığı kadar fazla zaman istemesinin sebebi de bundan kaynaklanmaktadır. Filmlerin fonksiyonlarıysa sadece coğrafya yönetiminin, olumsuzluğun ya da eksiksiz betimlemenin çok ötesinde olmakta, kendilerine yeterli atmosferleri ve süreçleri, öykünün özüne ait kalmaktadır (Biro, Sinemada zaman, 2011, s. 136). Bu nedenle Nuri Bilge Ceylan da filmi Ahlat Ağacı'nda, kabule ve kabulün huzurlu kollarıyla buluşana dek yaşanan dalgalanma, çalkalanma ve kırılıp dökülmelere karşı dış dünyayı, Çanak-kale'nin Çan ilçesini, yeniden şekillendirerek ulaştırmaktadır.

Oğuz Atay'ın yapıtları gerçekten de onları okuyan insanlar için bir tür mürekkep lekesi (Rorschach) yorumlama testi niteliği taşımaktadır. Bu yapıtları kim okuduysa (mürekkep

lekelerine kim baktıysa), ancak kendi kişiliğine ve bilgeliğine uygun birtakım çıkarsamalar, yorumlamalar yapabilmektedir; ama bu yapıtların temel yapısını pek etkilememekte ve bu yapıtları bir türlü tüketememektedir (Teber, 2014, s. 40). Aynı şey sinema hususunda Nuri Bilge Ceylan filmleri için de geçerlidir demek yanlış sayılmayacaktır. Ceylan'ın filmleri, seyreden bilgeliğine ve kişiliğine göre tekrar tekrar şekillenmektedir.

Bu minvalde Türkiye'yi anlatan ve ülkeye dair bir film arandığında; insanı, insanın psikolojisi ve yaşanmışlıklarını ifade etme bağlamında Ahlat Ağacı, tam yerini bulan bir film temsili olmaktadır. Türk filmlerinin dünyaya açılan yüzü ve insana dokunan portresi olan bu tarzdaki bağımsız filmler, büyük ölçüde yerelin evrensel uzanabilmesinden beslenmektedir. Ahlat Ağacı filmi, Türk Sineması'nı geldiği yer, eğildiği konular ve işlediği olaylar açısından da önemli bir noktaya taşımaktadır.

### Yöntem

Bu çalışmada örneklem dahilindeki anlatılar nitel veri analizi yöntemi ile bulgulanmış ve bu süreçte yorumsamacı bir yaklaşım benimsenmiştir. Dolayısıyla bu filmde tafsilatlı yeni bir tarama, inceleme ve okuma yürütülmüştür. Bir manada filmde önceden kurulu olan yapı, yorumcunun pratiği ile nesnesini

açıklamaya yönelik bir tutumda ele alınmıştır. Bu süreçte filmde kurgulanan toplumsal, kültürel, ideolojik ve bireysel belirlenimler anlaşılmasına çalışılmış ve belirli bir meta-dil içinde sunulmasına özen gösterilmiştir. Bu çalışma, örtük bir yapı olarak düşünülen bir çalışmanın ayrıntılı açıklanışı olup, ilerleyen süreçte detay ve belirlenimler bir bütünlük arz edecek biçimde bir araya getirilmiştir. Diğer bir ifadeyle eserin dinamik ve öğelerinin yapı çözüm ve yeniden inşa yöntemiyle ele alınmasını içermektedir. Bu sebeple filmdeki anlamlar, eylemler ve beşerî faaliyetlere ilişkin şablonları ortaya çıkarmak için verileri düzenleme ve sadeleştirme (Berg & Lune, 2019, s.382) yoluna gidilmiştir. Bu çalışma, niteliksel araştırma paradigmasına göre yürütülmüştür. Film izlenmiş akabinde "analitik notların (Saldana, 2019, s.44)" yazılmaya başlanması ile birlikte hem veri toplama hem de çözümleme süreci başlatılmıştır. Daha sonra bulgular yorumlayarak veri toplama ve analiz süreci sonlandırılmıştır. Neticede çalışmaya kapsam olarak toplumdaki tutunamama hali üzerinden bakılmakta ve iletişim kurma/kuramama durumu sinema penceresinden işlenmektedir. Filmde olduğu düşünülen sayısız anlam ve yorumlar, yazar tarafından nesnenin nihai anlam olarak sunulmadan belirli bir pratikle ele alınmıştır. Bu çalışma filmin varsayımlarını ortaya çıkarmaya, filmin problematiğini ve estetik bakışını ifade etmeye çalışmıştır. Filmin yükseliş veya çöküşü karakterlerin personaları üzerinden okunmuş ve topluma bu pencereden bakılması suretiyle materyalist varoluş süreci tutunamama hali üzerinden bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Karakterler ve olaylar sadece bir türsel yapının anlamlandırma sistemi içinde değerlendirilmemiş, filmde yer alan öğeler belirli bir çatışma ekseninde verilmiş ve bir bakıma çatışmayı bünyelerinde absorbe etmiş karakterler üzerinden belirli bir topluma ve onun ruh haline bakılmıştır.

### Ahlat Ağacı: Kabul ve Kuyunun İçine Girme Cesareti

Film Sinan Karasu karakterinin "kuyu"dan çıkma gayretlerine odaklanmaktadır. Sinan ancak bütün uğraşları sonuçsuz kaldığında; babasını küçümseyen, eleştiren ve doğru yolu bulmasına yardım eden bir karakterden babasını anlayan bir karaktere dönüşmektedir. Zamanla Sinan, babasının nice açmazlarla başa çıkmaya çalıştığını anlamakta ve hangi duvarlara çarptığını fark ettiğinde de babasını yargılamaktan vaz geçmektedir. Başlarda "Yargılamadan hüküm veren, utanmadan bir de infaz eden" bir kişilikten, empati kurabilen ve anlayış gösterebilen bir insana evrilen Sinan'ın geçtiği yollar, oldukça engebeli durmaktadır. Ne var ki Sinan, babasının kendisi gibi görünür/görünmez duvarlara çarpmasının ne demek olduğunu idrak etmeye başlamasıyla birlikte babasını kabullenmekte ve aynı kuyuya girmekten korkmamaktadır. Bu durum Murakami'nin Zemberekkuşu'nun Güncesi eserindeki "tüm öğelerin üç boyutlu bir yapboz oyununun parçaları gibi birbirine karıştığını görmekte ve doğrunun ille de gerçek olmadığı ve gerçeğin de tek doğru olmadığı bu yapboz oyununda" (Murakami, 2016, s. 638) sözleriyle örtüşmektedir. Zira Sinan, sabit fikirliliğinden sıyrılmakta ve doğru/yanlış kalıplarının dışına çıkarak kendine düşenleri yapacak cesareti göstermeye başlamaktadır.

Sinan'ın kendi yolunu çizmeye çalışırken ki yaşadıkları ve kendince önemli saydığı insanlarla yaptığı görüşmeler bu noktada belirginlik kazanmaktadır. O insanların da nasıl bir kuyunun içerisinde olduğuna dikkat çekmesi bakımından Ahlat Ağacı filmi, insanların birbirleriyle nasıl bağlantılandığını ve kolektif bilincin nasıl körleştiğini göstermesi adına salt gerçek kokmaktadır. Bir anlamda kurtulmuş olarak bakılabilecek insanların; belediye başkanı, yazar ve imamın bile kuyunun içerisindeki debelenmeleri seyirciye çok tanıdık gelmektedir.



**Görsel 2.** Sinan'ın açmazda olduğu bir plan.

Bu haliyle toplumun içinden çıkmış -yari deli- bir gözlemcinin gözüyle Platon'un mağara alegorisi bir kez daha anımsatılmaktadır. İçerdekiler gölge oyununu seyretmeye devam etmekte ve kendilerine hakikatin öyle olmadığını söyleyenleri deli diye damgalamaktadırlar. Platon bunu "Şimdi bu hapisanede (mağarada) karşılarındaki arka duvardan bir ses yankısı olsa, (arkalarında kalan) duvarın arkasından geçenlerden biri bir şeyler söylese, (zincirlenmiş olanlar) bu sesin önlerindeki duvara yansımış gölgelerden başka bir yerden gelmemiş olacağını düşünmezler mi?" (Platon, 2005, s. 172) şeklinde ifade etmektedir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının kahramanı Hayri İrdal da bir haliyle toplumun içinden çıkmış yari deli bir gözlemci imajı çizmektedir. Hayri de Sinan gibi tutunamayanlar kulübünün bir üyesi olarak toplumun dışına çıkmıştır. Sinan'ın kitabını basma sürecinin aksine Hayri de bir kitap yazmıştır; bunu şu ifadelerle yazıya dökmektedir. "Bununla beraber hayatımın bir safhasında ufak bir eser yazmağa muvaffak oldum. Fakat bunu, daima kötü gördüğüm bir benlik davası için -yani etrafa, 'Bak bizim Hayri İrdal kitap yazmış!' dedirtmek için- yazmadığım gibi, kuvvetli, önüne geçilmez bir istidat zorladığı için de yazmış değilim" (Tanpınar, 2014, s. 8). Bu karakter de her ne kadar bu toplumun içerisinde çıkmışsa da aynı zamanda toplumun bir gözlemcisi durumundadır. Toplumun ço-

ğunluğunu oluşturanlarsa harap olmuş kişilerdir ve nihayetinde toplum dışına (daha doğrusu içine) düşmüş kimselerdir. Sebep bu olunca İrdal, çevresinde yalnız ve budala sayılmakta ve asla Huzur romanının kahramanı Mümtaz kadar estetik olarak bile umutlu bir huzursuzluk taşımamaktadır. Çünkü toplumun tarihsel treni artık tümüyle kaçırdığını "olanca budalalığına rağmen" görmektedir (Teber, 2014, s. 320). Her ne kadar tarihsel treni kaçırıyor olsa bile tıpkı Hayri İrdal gibi Sinan da görmeye başlamaktadır. Yüzüne kapanan her kapı ve girdiği her diyalog kendisini buna biraz daha hazırlamaktadır. Tam da bu süreçte tek tek bireylerden, aile ve topluma açılan film, diyalog içeren sahnelerle bir yandan edebiyatı, dini ve siyaseti temsil eden karakterlerle dans etmekte diğer yandan topyekûn sistemi taşınarak kapanmayan bu yarayı bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda sistemin kendi içerisinde zamanla insanları değersizleştirdiği daha bir belirginlik kazanmaktadır. Dolayısıyla Sinan da değersizlik hissiyle boğuşmakta ve değersizliğe itildiği yerde bir değer üretme gayretiyle treni kaçırmamaya çalışmaktadır. Çünkü okumak ve üniversiteyi bitirmek başlı başına bir değer olması gerekirken, okumuş ve üniversiteyi bitirmiş Sinan için bu durum işsizlik anlamı taşımaktadır. Sonuç itibarıyla

insan hayatında üniversiteyi bitirmek önemli ve büyük bir dönemeçken işsiz güçsüz gezen Sinan ve akranları için bu görünmez oldukları ve toplum tarafından önemsiz sayıldıkları bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Bulduğu yeri ve statüyü değiştirmek isteyen Sinan, bin bir zorlukla da olsa çareyi kitap yazmakta aramakta fakat nihai sonuç yine değişmemektedir. Bir umut askere gitmekte ve ölmeyip gelirse yine aynı durumla karşılaşmaktadır. Belki ölürse sesi çıkmakta, ki bir anlığına, bir avazda, -sadece o kadar-, sonra hayatın deveranında o da kaybolup gitmektedir.

Bu şartlarda birazcık olsun bir şeyler bilen ya da bilmek isteyen bir insanın çıldırmadan, en azından şizofreni olmadan bu toplumda tutunabilmesi olanaksızlaşmaktadır. Bir şekilde insanlar tutunamamaya mahkûm olmaktadır. Kuşkusuz bütün bunlara karşın sonlarının ne olacağını bile bile de olsa böyle insanlar her zaman ortaya çıkmakta, bir anlamda tutunanların bir kısmına olsun yaşamlarını zindan etmektedirler. Fakat bunu onları incitmek için değil, başka türlü yaşamak ellerinden gelmediği için yapmaktadırlar (Teber, 2014, s. 304).

Benzer koşullar ve yaşanmışlıklar insana, salt varlığıyla bir değer taşımadığını; işinin, arabasının bir başka varlıkla zenginliğinin görünmesini sağlaması gerektiği hissini yüklemektedir. Dolayısıyla böylesi toplumsal

yapılarda bir yere gelmiş insanların büyük çoğunluğu belediye başkanı, doktor, mühendis gibi "title"lara fazlaca önem vermekte ve hatta gelinen bir makamdan neredeyse son nefes verinceye dek kopmamaktadırlar. İnsan olarak değersizlik kuyusuna itilen bu kişiler kendilerinin değerli sayılmalarına sebep olan iş ve makamlara ciddi bir kutsiyet atfetmektedirler. Çünkü bilinçaltılarında toplumun kendilerine kıymet vermediği sancılı dönemlerin sızısını anımsamaktadırlar. Bu öyle bir sancıdır ki çalmak çırpamak pahasına da olsa bu insanlar yolunu bulup kendilerini kurtarma telaşesini tüm zerrelerinde duyumsamaktadırlar. Sonuç olarak modern insan sadece kendisinin bilincinde olduğu kadar kendisini tanımaktadır. Bu da çoğunlukla çevresel şartlara, bilgiyi elde etme dürtüsüne ve özgün eğilimlerini bir biçimde değiştirip dönüştürerek kontrol altına almasıyla ilişkilendirilmiştir. Böylelikle insan bilinci, çevresini gözlemlerken/araştırırken, ruhsal ve yaşamsal olarak dünyaya uyumlanmaktadır. Bu iş başlarda zorlu, yapıldıkça da yararlı (kârlı) bir iş olduğundan, bu döngüye giren insan, kendini unuttur bir hale gelmektedir. Bir şekilde içsel doğasıyla ilişkisini koparmakta gerçek benliği yerine kendisiyle ilgili fikrini koymaktadır. Neticede farkına bile varmadan bilinçli faaliyetleri gerçeğin yerine geçmekte, tamamen kavramsal bir dünyanın içine doğru kaymaktadır (Jung, 1999, s. 102).



**Görsel 3.** Sinan'ın yörenin iş adamıyla görüşmesinden bir plan.

Gelinen noktada kuyuda amaç; eğitim, kitap ve iş olmaktan çıkmakta ve her şey insan kalmaya evrilmektedir. Konuya nasıl bakılırsa bakılsın, hangi derinlikte ele alınırsa alınsın tutunamayanlar çemberi genişlemekten başka bir eksen izlememektedir. Hangi okulları bitirdiğin, kaç kitap çıkardığın, yaptığın iş ve paranın bir anlam ifade etmediği o değersizlik kuyusunun farkına ne kadar erken varırsa insan, bir aydınlanma yaşayacak ve hayata o minvalde bakacaktır artık. Aksi halde boşa geçmiş bir ömrün arda kalan nefeslerinde o küflü kuyunun dibinde can verirken “aha demek ve ah ederek anlamak” ne denli acınası bir durum ne denli zalimane bir son olacaktır. Bu yapı Murakami’nin aynı eserinde “bir insanın bu dünyadaki varlığı ne denli uzun sürerse sürsün, sadece içi boş bir deniz kabuğundan ibaretse eğer, buna yaşam denmektedir” (Murakami, 2016, s. 201) sözleriyle açıklanmaktadır. Hasıla kitabını basmak ve yeni bir şeyler söylemek için geçmişini (eski bir kitap) ve duygularını (kapıdaki köpek) satmak gerektiği için yeninin bir tadı tuzu da olmamaktadır. Neresinden bakılırsa bakılsın sonuç başarısızlık kokmaktadır. Bu sebeple Tutunamayanlardan Turgut Özben “tek başına bir tadı olmuyor başarısızlığın, kimi suçlayacağımı bilemiyorum” (Atay , 1984, s. 653) derken bir yerde çok haklıdır.

Haddi zatında dünya bir kuyuya benzetilecek olursa, içerisindeki her şeyi şaşalı ve parlak göstermekte mahir olduğu ve fakat biraz kazıldığında çıkan taşların arkasında nasıl bir ironi barındırdığı dikkatli yaşamlardan kaçmamaktadır. Tüm karanlık ve kuytuluğuna rağmen kuyuda kıvılcım misali belli belirsiz varlık gösteren aydınlanmalara da rastlanmaktadır. Yaşama ışık tutan bu aydınlanmalar, bir ömrün nasıl geçtiğine paha biçmeye yaramaktadır. Yaşamın anlamına sahne olan tözlereyse hayat denmektedir. Zemberekkuşunun Güncesi kitabında Haruki Murakami de aydınlanma durumunu şöyle ifade etmektedir.

“İçi boş bir deniz kabuğuna dönüşen yaşamımı yitirmememin nedeni sanırım, o kuyunun dibinde gördüğüm ışık oldu. Bu güçlü gün ışığı, kuyunun doğrudan doğruya dibini on ya da yirmi saniye kadar aydınlatıyordu. Bu da günde bir kez, hiçbir belirti göstermeden ansızın oluyor ve benim daha düşünmeme olanak bırakmadan geçip gidiyordu. Ama, bu ışık dalgalarının vurduğu bu kısacık anlarda tüm bir yaşamın bile herhalde bana gösteremeyeceği şeyler gördüm ben. Bu aydınlatma, beni daha önce olduğumdan bambaşka bir insan yaptı” (Murakami, 2016, s. 243).



**Görsel 4.** Sinan’ın babasını anlamaya başladığı plan.

Işık dalgalarını kuyuya girince fark etmektedir Sinan. Aydınlanma dalgası diğer bir değişle Sinan'ı Sinan yapan, babasını anlamaya başlaması ve kuyunun içerisine girme cesareti göstermesinde yatmaktadır. Fakat kuyunun içine girmenin de türlü türlü yolları vardır. Kuyuda yaşamına son vermek kuyunun boşluğunu ve soğukluğunu arttırmaktan başka bir şeye yaramamaktadır. Bazen kuyudan su çıksın veya çıkmasın umudunu korumak, devam etme yürekliliğini göstermek, nefes almanın ağır geldiği her anı göğüslemek ve her bir nefes için mücadele etmek gerekmektedir. Diğer bir manada Hafız'ın kabri olan dünya kuyusundan, serin serviler altında asude bahar ülkesine geçiş imkânının arayışını saklamaktadır.

Elbette ki bu geçiş devamlılık arz etmemekte, özellikle sancılı ve alacakaranlık zamanlarda belirginlik kazanarak; umuda, ilerlemeye, yapıcı olmaya ve tutunmaya ket vurmaktadır. İnsan, bu tezatlarla dolu kuyuyu bir yandan

kazmaya devam etmekte diğer yandan ayakta kalmaya çalışmaktadır. Her ne kadar ayakta duruyor görünse de bir burgacın içinde kalmanın, tutunamamanın sisli havası derin yalnızlıkla birleşip insana diz çöktürebilmektedir. Murakami bu durumu "Özel bir anda yaşamımı yitirdim ve kırk yılı aşkın bir süredir o yitirilmiş yaşamla ayakta duruyorum. Ve bu durumdaki biri olarak düşünüyorum ki yaşam, burgacının içinde bulunan herhangi bir insanın hayal edebileceğinden çok daha sınırlı. Işık, yaşam sahnesini sadece bir an, belki birkaç saniye aydınlatıyor. Bu saniyeler geçince, o andaki bildiriye yakalayamadıysan eğer, ikinci bir olanak verilmiyor sana. Yaşamının geri kalanını pişmanlık içinde ve umutsuz, derin bir yalnızlıkta geçirmek zorunda kalıyorsun. Böyle bir alacakaranlık dünyasında, artık gelecekte hiçbir şey beklenemez. Böyle bir insanın elinde tuttuğuysa, olması gerekenin eskimiş bir kalıntısından başka bir şey değildir" (Murakami, 2016, s. 245) şeklinde ifade etmektedir.



**Görsel 5.** İdris'in kuyuya baktığı plan.

Dünyaya hâkim olan ve kazanç ile başarıdan başkaca bir prensip ve gaye tanımayan alacakaranlığın hastalığı olan tutunamama hali, hali hazırda insanın sefaletini arttırmaya devam etmektedir. Belki de bu sebeple tutunamayanlardan bir olan Sinan da babası gibi kimilerince başarısızlık olarak görülmesine rağmen "ışığın yaşam sahnesini sadece bir an, belki birkaç saniye aydınlattığı" o noktada kuyunun dibine inmede bir bahis görmektedir.

### **Ahlat Ağacı İnsanları**

*Ahlat Ağacı*, insan gerçekliğini bir Zümrüdüanka Kuşu olarak değil, sosyal ve toplumsal bir olgu olarak tanıtan dolaysız bir film olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Filmde, bütün karakterler kendi hayatları için önemli kararları almaktan çekinmemekte ve bunun için de ellerinden geleni yapmaktadırlar. Fakat bunu yaparsam olur, şununla çıkar yol bulurum, köşeyi dönersem tamam dedikleri



tüm dalların ellerinde kaldığı, dikkatli gözlerden kaçmamaktadır.

Filmde Sinan Karasu, diğer karakterlerin aksine sorgulayan, teslim olmayan ve hayatla kavga eden bir yaşta ve yerde durmaktadır. Sergilediği sözsözsel ya da davranışsal tavırlar ve saldırgan tutumu değersizliğin ve aşağılanmanın bir dışavurumudur. Öğretmen olan babasının etkisiyle edebiyata yakın olan Sinan'ın, yazdığı kitabı çıkararak iyi bir başlangıç yapma düşüncesi, aynı zamanda babasına kendini ispatlama ve babasının yapamadıklarını, yanlışlarını temize çekme arzusu taşımaktadır. Bu arzu, Sinan'ın açık sözlü üslubu ve insanlarla uyumsuz tavrıyla iyice kendini belli etmektedir. Burada "Asıl ölümcül sorun öteki ve biz çatışması sorununda olmak istenen öteki ile bizim öz-benliğimizde tam tersi konumlarda bulunmaları, karşı çıkılan ötekinin olma özlemi çekilen ama bir türlü de olamayan bizi imlemesidir" (Teber, 2014, s. 179). Bu imleme, Sinan'da askerlik sonrası huzursuzluk ve sıkıntılarla başa çıkmaya çalışmaktan yorulmuş bir hal almakta, neticede babasının teslimiyetine bürünerek sonlanmaktadır.

Filmde Sinan'ın babası İdris (Murat Cemcir), bu toplumsal yükselme paradoksunda olabildiğince yükselmeye çalışmış bir netice elde edemeyince de sistem dışına itilmiştir. Güçlüler ile zayıflar arasındaki mücadelede yenik düşmüş izlenimi vermektedir. Yazar Murakami bu mevcudiyeti "İnsanların arasında eşitlik yoktur yaratılış gereği dedi bana. Okulda, bize, ilke olarak insanların eşit olduğu söylenir, ama boş laftır bu. Japonya, yapısal açıdan demokratik bir devlettir, ama

aynı zamanda da, güçlülerin zayıfları yuttuğu acımasız bir sınıf toplumdur. Eğer kalburüstü değilsen, bu ülkede yaşamının anlamı yoktur. Kendini bir değirmende öğüttürmekten öte bir şey gelmez elinden. İşte bunun içindir ki, insanlar hiç olmazsa, bir basamak daha yükselmeye çalışırlar. Japonlar, bu toplumsal açıdan yükselme isteğini yitirirse, o zaman ülkenin işi bitik demektir" (Murakami, 2016, s. 88) şeklinde açıklamaktadır. Haruki Murakami'nin Japon toplumu için yaptığı bu tespit artık neredeyse tüm toplumlara genellenilebilir olmaktadır. Öyle ki Sinan'ın babası İdris kendisini seyircinin ilk kez gördüğü bir sahnede eve girmekte ve kendisiyle ilgilenen tek bir aile ferdi çıkmamaktadır. Ne eş bir hoş geldin demekte ne de çocuklar eve gelen bir babaya gereken ihtimam ve saygıyı göstermektedirler. Bu durum İdris için dışarıda da aynı şekilde devam etmekte, toplumda saygınlığı yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Kendi doğruları olan İdris, kendi babasının arazisinde bir kuyu açmaya çalışmaktadır. İdris şakacı yapısı ve yüzündeki gülümsemeyle yaşamakta ve beklentileri olmadan kuyu kazmaya devam etmektedir. "Elini hiçbir kâğıda uzatmayacaksın: on emrin birincisi budur. Söze erken başlamayacaksın, hiçbir düşünce ileri sürmeyeceksin, hiçbir şey bilmezmiş gibi görüneceksin, garip şekilde giyinmeyeceksin, ellerini masaya dayamayacaksın, seni baştan savmalarına yol açmamak şartıyla kendini acındıracağını, gülümseyeceksin, bekleyeceksin... Ve hiçbir zaman ümide kapılmayacaksın" (Atay , 1984, s. 292). İdris, sanki Oğuz Atay'ın Tutunamayanlarındaki bu sözlerini kendisine hayat manifestosu yapmış gibidir.



**Görsel 6.** İdris'in oğlu Sinan'dan para istediği plan.

Kumar bağımlılığı yüzünden borçlanmış ve elde ne var ne yoksa kaybetmiş bir adam olduğundan eşi kredi kartına el koymuştur. Nereden bakılırsa bakılsın hayata tutunamamış bu insan, oğlu Sinan'da bir biçimde kendini görmektedir. Nihayetinde her şeye rağmen oğlu Sinan'ın kitabını okuyan tek kişi de babası İdris olmakta ve oğlunun kitap çıkarma haberini cüzdanında taşımaktadır.

İdris ayrıca yardımsever biridir. Apartmanda bir ustaya oğlunun yardım etmesini söylemekte sonrasında oğluyla kaybolan para yüzünden çatışma yaşamakta, köydeki evin kapısını sırf iyilik olsun diye tamir etmekten yine oğluyla karşı karşıya gelmektedir. Tutunamayan insanın iyiliği bile hayata tutunamamaktadır. Ama ne yaşamış olursa olsun, İdris'te, bir Anadolu irfanı sezilmektedir. Gülümsemesinde, bakışlarında ve hoş görmesinde hep bu bilmenin ve yaşamışlığın tüzü görülmektedir. Oğlunun söylediklerini ve yaptıklarını anlayışla karşılama bilgeliği de aynı irfanın göstergesidir. Oğlunda gördüğü

çaba ve umut her ne kadar kendisine iyi gelse de sönen her bir hayalle birlikte İdris baba, çareyi sevdiği hayvanlarına ve oğlunun kitabına tutunmakta bulacaktır.

Filmde Sinan'ın annesi, daha iyi bir hayat umarak (Bennu Yıldırımlar) babasına kaçmıştır, fakat elektriklerin ödenemediği bir evde mum ışığında oturur bir vaziyette kalakalmıştır. Hayal ettiği romantik ambiyans belli ki bu değildir. Okumuş, güzel konuşan ve romantik bu adamı elde etmek için göze aldığı bu kararı, başta evladı sorgulamakta; kanayan yarasına, bizatihi derdini paylaşmak istediği oğlu tuz basmaktadır. Yine de filmde anne-oğul ilişkisi babaya göre nispeten daha iyi bir durumda seyretmektedir. Çünkü "İyi haberler çoğu zaman alçak sesle verilir" (Murakami, 2016, s. 414) sözünde olduğu gibi Sinan da bin bir zorlukla çıkardığı ve her şey "senin sayende" diye yazıp/imzaladığı ilk kitabını kısık bir sesle annesine vermektedir. Bu güzel haberi gözyaşları ile karşılayan annese oğlunun kitabını okuma gereği duymamaktadır.



**Görsel 7.** Sinan'ın kitabını annesine imzalayıp verdiği plan.

Filmde Sinan için annesinden sonra önemli bir yet tutan Hatice (Hazar Ergüçlü), kendi hayatı için çabalamaktadır. Sinan'ı zorlamakta, nişanlı bir kız olarak köy yerinin bütün dedikodusuna ve yakıştırmalarına rağmen Sinan'ı harekete geçirmek için öpmekte; elinden geldiği ve görebildiği kadar kendi yolunu açmaya çalışmaktadır. Lakin bu çabada sonuçsuz kalmakta farklı iki gencin sevdiği Hatice,

kendi evlilik kuyusuna doğru ilerlemektedir. "İnsan istediğini hiçbir zaman elde edemeye alışınca, sonunda gerçekten neyi istediğini bile bilmez olmaktadır" (Murakami, 2016, s. 87).

Sinan'ın evvelce âşık olduğu ve muhtemelen hala sevdiği kız olan Hatice ile karşılaşması da çok ilginçtir. Yönetmen burada kamerayı

belli bir amaca yönelik olarak kullanılmaktadır. İlk karşılaşmada Sinan'ın sırtı kameraya dönüktür, kameranın Sinan'ı gördüğü yerde ise Hatice flu olarak verilmektedir. İzleyici birine odaklanırken diğeri hep silikleşmektedir. Tutunamayan insanların, sevgi ve aşklarının da

tutunamayacağıının bariz ve sade bir ifadesi gibidir. Nihayetinde Hatice'nin saçlarını dalgalandıran rüzgâr sonbahar yapraklarını da yere savuran rüzgâr olarak tutunamayacak bir beraberliği daha savurup geçecektir.



**Görsel 8.** Sinan ve Hatice'nin konuştuğu plan.

Filmde sosyo-kültürel değişimin bir boyutu olarak İslam toplumlarındaki yaşanan bilinç düzeyindeki sarsıntıların, bilhassa "yaralı bilinç" in tezahürlerinin hem entelektüellerin hem de sıradan insanların gündelik yaşamlarını ne denli etkilediği de görünür kılınmaktadır. Çağdaşlaşma sürecinin toplumsal ve kültürel bir alt yapıdan yoksun yaşanması yaygın bir olgu olarak bilincin de yersizleşmesini beraberinde getirmekte (Hülür & Kalender, 2003, s. 39) bu durum filmdeki imam karakterlerinin birbirleriyle çatışmalarından okunmaktadır.

Filmde İmam Veysel (Akın Aksu) iyiden ahlaktan bahsetmekte ve fakat herkes gibi yolunu bulmaya bakmaktadır. Dini temsili bulunmayan diğeri insanlar kadar gemisini kurtaran kaptan inancıyla kendini denizden karaya atma telaşesi göstermektedir. İmam Nazmi ise (Öner Erkan) ne zaman farklı bir söylem ve yaklaşım sergileyecek olsa İmam Veysel tarafından susturulmakta, aykırı olmakla ve neredeyse dine bidat karıştırmakla suçlanmaktadır. Bilincin felce uğradığı bu konuşmalarda ağaçtan elma toplama sahnesi bile tek başına imamlarla ilgili bir alt metni seyircinin zihninde oluşturmaktadır.



**Görsel 9.** İmam Veysel ve İmam Nazmi'nin konuştuğu plan.

İmam Veysel içinden çıkamadığı her durumda İslam'ı referanslara atıf yapıyor olsa da bu referansların üzerinde hiç düşünmediği izleyiciyi hemen yakalayan bir detay sunmaktadır. "Oysa ki İslam'da safçılık ve ilk kaynaklara vurgu modernleşme ile birlikte yükselişe geçmekte ve bu da İslam toplumlarındaki büyük geleneği yani halk kitlelerinin yaşadığı İslami biçimi dönüştürmektedir. Bu dönüşüm de önceki Ortodoks merkez ile halkın yaşadığı İslam arasındaki bir diyalog vasıtasıyla olmaktadır. Safçılık veya metinciliği güçlendiren temel etmen İslam'ın inanç yapısından kaynaklanmaktadır. Gellner, Müslümanların tamamlanmış bir kitaba ve yeni bir peygamberin gelmeyeceğine inançlarını "ideolojik kartları" olarak görmektedir. Son kitaba ve son peygambere inanç İslam'ı herhangi bir toplumdaki uygulanmasıyla özdeşleşmekten uzaklaştırmaktadır" (Hülür & Kalender, 2003, s. 31).

İmam Veysel ile Sinan'ın yaptığı konuşmalarda Sinan, bir şeytan taşlama haberindeki hacı adayının yanlışlıkla elindeki iPhone'u atmasına gönderme yaparak çalışma ve akli ön plan çıkarmak istemekte fakat imam suya sabuna dokunmadan geçinmenin derdinde gibidir. Nihayetinde akıl da Frankfurt Okulu düşünürlerinin akılcılık kavramı çerçevesinde çok kapsamlı ve ayrıntılı yaklaşımlarının ötesine taşınmaktadır. O düşünürler, çağdaş endüstri toplumlarındaki akılcılışmayı öznel veya araçsal akılcılık olarak değerlendirmektedirler. Ancak Aydınlanmayla beraber aklın gelişimi ve dönüşümü öyle bir noktaya gelmektedir ki akıl, artık var olan düzene uyum sağlama ve sonuçlara ulaştıran basit bir araca indirgenmektedir. Bu yaklaşım akılcılışmadaki akıldışılığı vurgulamakta; araçsal akılcılık toplum ve doğaya hükmetme ideolojisine hizmet eder hale gelmektedir (Hülür & Kalender, 2003, s. 100).



**Görsel 10.** Sinan ve İmamların konuşup yürüdükleri plan.

### **Ahlat Ağacı'na Genel Bir Bakış**

"Sinema gizli oyunlar, hatıralar ve düşlerdir" der Bergman (ak: Biro, 2011, s. 98). Nitekim *Ahlat Ağacı* filminde de rüyalar ciddi bir yer tutmaktadır. Sinan'ın Truva atının içerisine olduğunu ve saklandığı o alana dışarıdan birilerinin girmeye çalıştığını gördüğü rüya ile babası İdris'in ağacın altında karıncaların bebeğin içinde dışarıda gezdiği rüyası benzerlik taşımaktadır. Korumaya çalışılan bir alan ve buraya dışarıdan gelen saldırılar karşısında savunmasız kalınma halinin duygusal ve psikolojik tutunamama durumu rüyalar ile de desteklenmektedir.

Dolayısıyla Freud, akıl yürütmenin önemli mantıksal irtibatlarının imajlarla nasıl temsil edilebildiği sorunu ortaya atmakta ve aynı sorunun görsel sanatlarda da mevcut bulunduğunu söylemektedir. Öyle ki Freud, ilk anlamıyla düşlerin uyanıklık yaşamını sürdürdüğünü belirtmekte; rüyaların kendilerini bilinçte kısa süre önce yer eden fikirlere biteviye bağladığını ileri sürmektedir. O, dikkatli bir araştırmacının bir rüyayı birkaç

gün öncesinin yaşanmışlıklarıyla bağlı bir ipliğe götürmesini hemen her zaman mümkün saymaktadır (Freud, 1996, s. 62). Rüya imajları ve sanatta yaratılan imajlarla düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imajlar arasında, gerçekten de aynılıklar bulunmaktadır. Böylece aynılığa dikkat edilerek farklılıkların da farkına varılmaktadır. Bu ayrımlar diğer yandan da düşünce imajlarını daha kesin biçimde nitelenebilir yapmaktadır (Bornstein, 2011, s. 11). *Ahlat Ağacı* filmi bu nedenle düşünce imajlarını rüyalar ile estetize etmektedir. Dedesinin babasıyla ilgili olarak Sinan'a anlattığı hikâye, Sinan'ın zihninde canlı bir imge oluşturmasına sebep olmaktadır. Tarlada karıncaların sardığı bir bebek imgelemi olarak Sinan'ın aklına yerleşen bu resim, sonradan bir rüya ile pekişmektedir. Rüyasında *Ahlat Ağacı*'nin ayrışıklığıyla özleştirdiği babasını gören Sinan, babasını kaybetme korkusunu veya isteğini karınca metaforuyla dışarıya vurmaktadır. Filmdeki rüya mizansenini, gerçek yaşamla örtük yaşam arasındaki boşluğu tamamlar bir nitelik sergilemektedir.



**Görsel 11.** Sinan'ın yazarla diyalogunun geçtiği bir plan.

Filmde, siyaset, iş dünyası, edebiyat ve din gibi temsiller, insana dokunma anlamında yetersizlik göstermektedir. Siyaset umursamaz, iş dünyası menfaatperest, edebiyat bağırarak haklı çıkma telaşıyla ruhunu kaybetmekte ve din de bana dokunmayan yılan bin yaşasın edasıyla bir yol tutturup gitmektedir. İktidarlar oldum olası sanatın dilinden çekinmekte fakat sanatın dilini içselleştirmeyi de ihmal etmemektedirler. Nitekim siyaset artık "gösteri toplumunun" elde mevcut olan tüm kaynaklarını (popülerizm, skandal, sansasyon, şahsiyet kültürleri, imaj yönetimi, meta fetişizmi) ısrarlı ve kararlı bir biçimde kullanmaktadır. O kadar ki siyasetin kendisi tiyatroya dönüşebilmekte; hatta, Deleuze'un defaten yinelediği gibi, yaşamımız kötü bir filme benzeyebilmektedir (Yaşartürk, 2013, s. 11). Belki de bu sebeple Sinan, yazarla konuştuktan sonra köprüdeki kolu kırık heykelin artık suya atılma zamanının geldiğini ve insanları aldatmanın bir yerde son bulması gerektiğini ifşa etmektedir. Bu ayrıntı yaşamdaki dikkat edilmeyen nice şeyin nasıl zamanla kanıksandığına ve doğru kabul edildiğine de dikkat çekmektedir. Dolayısıyla konuşmalar, hareketler, tavırlar herkesin kendinden bir şeyler bulduğu bir dehliz gibi film boyunca izleyicinin yüzüne yüzüne çarpmaktadır. "Giorgio Agarnben, esinin emzirdiği bir çocuk olan ayrıntıyı, ifşa olabilsin diye saklılığın sürdürülmesi, hafıza olabilsin diye unutkanlığın sürdürülmesi" şeklinde tanımlamaktadır. Bu sebeple ayrıntı,

ifşanın ve hafızanın hazza ulaşmak için yeniden açılmasının kaçınılmaz olduğu bir anda harekete geçmekte ve dilin çevresinde sırlanmış olanı dışa vurmaktadır" (Lekesiz, 2013, s. 237). Bu durum gündelik yaşamın önemsiz dokusuna titizlikle dikkat eden ve ısrarla odaklanan her şeyin iyi olduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü eğer dikkat yalnızca var olanın çıplak betimine uzanırsa, bayağılık, bayağı kalmaktadır. Keza sıradan hayatın yinelenmesi ya da ukala bir iddialılık taşıyan kendine düşkünlük tüm gösterişle birlikte diğer taraftaki ucuz akrobatik yapımlar kadar cesaret kırıcı sayılmaktadır. Fakat insanlık, çağımızdaki aşırı itidalin içindeki büyük tehlikeyi görmekten de çok uzak görünmektedir (Biro, 2011, s. 255).

### **Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Sinan'a Uzanan Çocuk ve Gençlerin Yolculuğu**

Nuri bilge Ceylan'ın filmlerine bakıldığında; yönetmenin ilk filminin adını kaybolmaya yüz tutan bir coğrafi yer isminden aldığı görülmektedir: Kasaba, Ceylan'ın geçmişinden unsurlar barındıran bir film olup, Çanakkale yakınlarındaki Yenice kasabasında çekilmiştir. Kasaba, bir evdeki üç farklı kuşağın taşradaki günü birlik yaşamından detaylar içermektedir. Yönetmen olaylarla kurulu bir hikâye anlatmaktan ziyade taşrada kasabanın donuk zamansallığını, sadeliğini ve kendiliğini göstermeyi hedeflemektedir. Film anlatısı birbirine yedirilmiş iki zamansal yapıdan

oluşmaktadır (Suner, 2015, s. 107). Bu filmde Saffet, tutunamayan, ne yapacağını bilmeyen, gençliğinin başında ve henüz evlen(e)memiş bir delikanlı olarak resmedilmektedir. Yaşamını sürdürdüğü bu yerde kendini anlamsız ve yeri doldurulamaz bir boşluk içinde his-

setmekte ve kendini gerçekleştirebilmek için kasabadan gitmesi gerektiğini düşünmektedir. Kasabayı ardında bırakarak gidebilse varoluşuna açılan kentte yaşama tutunacağına inanmaktadır (Yılmazkol, 2011, s. 61)



**Görsel 12.** Kasaba filminden bir plan.

Kaldı ki Ceylan'ın filmlerinde çocuklar, hikâyede önemli bir yerde durmaktadırlar. Büyüklerin dünyasındaki motor-devinim yetersizliği çocuklarca duyumsandığından, bu karakterler görme ve işitme hislerini yetişkinlerden daha yetkin bir şekilde kullanmaktadırlar. Bu sebeple büyüklerin önemsemedikleri ve gözlerinden kolaylıkla kaçabilen şeyleri görmekte ve duymaktadırlar. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde çocukların gündelik hayatın sıradan detaylarına ait merak, alaka ve hayret dolu gözlemleri bilhassa önemli rol oynamaktadır (Suner, 2015, s. 125). Bu bağlamda çocuklarda 6 yaşından önce gelişen duygusal empatiyi bu yaştan itibaren zihinsel bakış açısı ve zihinsel empatinin gelişimi takip etmektedir. Bu yaşla birlikte çocukta düşünerek öğrenme ve kendi yorumunu oluşturma oluşmaktadır. Soyut düşünce ve gerçeklik algısı birlikte çalıştığından çocukta zihinsel empati de başlamaktadır. Bu durum

çocuğun kendini başkalarının yerine koyarak bakabilmesini sağlamaktadır. Çocukta artık karşısındakinin çektiği acının ötesinde, onun ihtiyacını anlama, ona yardım etme, onunla ilgilenme ve sorumlu davranma duygusunu geliştirmektedir. Böylece çocuklar düşen arkadaşını kaldıran, ağır bir yük taşıyana yardım eden, silgisini kaybeden arkadaşına silgisini veren davranışları sergilemektedirler (Tarhan, 2012, s. 213).

Yine Ceylan'ın filmleri ilk olarak çocuk kahramanlar ve oynadıkları oyunlar üzerinden işlenmektedir. İkinci olarak bu filmlerde büyüklerin günlük iş ve ilişkilerini tertipleme şekilleri oyun gibi verilmekte, yetişkinlerin evreninde çocukların oyunlarının izdüşümleri hayat bulmaktadır. Son olarak, filmlerin bizzat kendileri yani filmi oluşturma prosesi oyun tarzında kurulmaktadır. Her durumda oyun, insanın yaşamla ve çevresiyle bağını

test etmesine olanak tanımaktadır. Oyunların büsbütün ahlaki bir uzanımı ve sonuçları bulunmaktadır. Dolayısıyla her üç durumda da oyun, halesinde bozgunluğu, baltalamayı ya bozup bırakmayı ya da bozup yeniden yapmayı içermektedir. Bu manada Ceylan'ın filmlerinde çocukluk ve oyun masumiyet ve saflık matrisi bağlamında ele alınmamaktadır (Suner, 2015, s. 140). Bu kapsamda Mayıs Sıkıntısı filminde Muzaffer'in annesi, dokuz yaşındaki yeğeni Ali'ye bir yumurta vererek kırk gün kırmadan cebinde taşımasını iste-

mektedir. Eğer başarılı olursa çok istediği müzikli saati alması için babasıyla konuşacağını söylemekte, böylece yeğenin sorumluluk duygusunu geliştirmeye çalışmaktadır. Ali bu konuda azami dikkat gösterse de bir gün yaşlı bir insana yardım ederken cebindeki yumurta kırılacaktır. Başta hile olacağı nedeniyle arkadaşının teklifini reddeden Ali, bu noktada kurnazlığa başvurarak başka birinin kümesinden yumurta çalarak ne pahasına olursa olsun isteğine ulaşmaya çalışacaktır.



**Görsel 13.** Mayıs Sıkıntısı filminden bir plan.

Nihayetinde yönetmenin iklimler ve Uzak hariç her filmde çocuklar dikkat çekmekte ve bu çocuklar olayların çözüldüğü yerde durmaktadırlar. Kasaba'da çocuklar köyün delisiyle dalga geçmekte ve kaplumbağayı ters çevirmekte, Mayıs Sıkıntısı'nda müzikli saate sahip olmak isteyen Ali, bir ay boyunca çığ yumurtayı cebinde taşıyamayınca kırdığı yumurtanın yerine kümeden yenisini çalmakta bir beis görmemektedir. Bir Zamanlar Anadolu'da cinayetin sırrı çocukta saklanmakta ve "Neticede olan çocuklara olmakta, herkes yaptığı için cezasını çekerken, çocuklarsa büyüklerin günahını" çekmektedirler. "Çocuk gerçekten de haksızlığa uğramaktadır" (Gürbilek, 2016, s. 63). Kış Uykusu'nda alt sı-

nıfların kini ve onurun temsili olarak verilmektedir çocuk. Velhasıl Ceylan'ın filmlerinde kimsenin halesi olmadığı gibi çocukların da halesi bulunmamaktadır (Sayın, 2014, s. 5).

Bu hikâyede beni heyecanlandıran, tüm çıplaklığıyla insan doğasının bu tarz yönlerini ele alabilecek oluşumuzu daha çok. Ercan'ın anlattığı sabaha kadar süren ceset arama hikâyesi, böyle bir yolculuğun oluşturacağı iskeletin etrafına insanın bu tuhaf hallerine dair birçok detay eklenilebilmesine olanak verdiği için bizi bu denli motive etti. Bir arkadaşın vardır, yıllardır şurada burada muhabbet ediyorsundur. Ama bir gün onunla kısa bir yol-



culuğa çıkarsın ya da ortak bir iş yaparsın. Üç günde yıllardır tanıyabildiğinden daha fazla tanırsın kendisini. Aynı şekilde bir cesedin peşinde geçirilen bir gece, karakterlerimizin türlü hallerini hızla ortaya dökülebilmemizi sağlayacaktı. (Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2011, 2012, s. 127)

Bir Zamanlar Anadolu'da iki çocuk vardır biri cinayetin bir nevi sebebi olan çocuktur ki filmin sonunda gerçek babasını taşlarken görülmektedir. İkincisi Naci'nin çocuğudur ki o da hastadır. Filmde hiç görülmeyen ancak



**Görsel 14-15.** Kış Uykusu filminden kareler.

Kış Uykusu filmindeyse temel kırılmayı yaratan ve filmin en başında verilen "çocuğun taş atarak arabanın camını kırması" olayı, kendi içinde politik bir anlam barındırmaktadır. Elbette ki toplumsal bir hareketle devlete karşı taş atan bir çocuk değildir. Burada öykünün akışındaki sükûneti bozan taş, bir sınıftan diğerine doğru fırlatılan bir intikam niteliği taşımaktadır. Aydın'ın kiracıları olan, kirasını ödeyemediği için icraya verilen ve polisten dayak yiyen bir babanın oğlunun, mülk sahibine savurduğu bu taş toplumcu ve gerçekçi bir bakışı yansıtmaktadır (Dural, 2014, s. 19). Bir başka manada da tutunamayan ve kış uykusundan uyanamayıp hayatlarının durağanlığında debelenen insanlara, hareket alanı kazandıran yine çocuğun bu taşı atması olmaktadır. Tutunamayanlar ailesinden olan Aydın, büyük şehirde ejderhanın kuyruğu olmaksızın taşrada yılanın başı olmayı tercih etmiş bir karakter olarak sunulmaktadır filmde. Bütün bilgi birikimine, entelektüel duruşuna rağmen, küçük İlyas'ın arabasının camını kırmasını bir türlü affede-

me bahsi geçen çocuk, Naci'nin anlatımıyla bu hastalıkla doğmamış, sonradan hastalığa yakalanmıştır. Bir konuşmasında eşinin "Bu hastalık niye bizi buldu?" sorusuna Naci, "İsyankâr mı olacaksın?" diye cevap vermektedir. İki çocukta kaderin kendilerine yazdığı oyunu oynamaktan öteye gidemeyecek karakterler olarak verilmektedirler. Bir nevi gençliği kuru geçen ve mutlu olmayı bilemeyenler, belki bu yüzden mutlu etmeyi de bilememektedirler. Dolayısıyla ya söylenmemiş şeyler birikmekte ya da bazı şeyler o kadar söylenmektedir ki her iki durumda da anlamsızlaşmakta ve tutunamama yolunun taşları döşenmektedir.



meyen kişiliğiyle de seyircinin karşısında "kral çıplak" haykırışının canlı bir örneği olarak durmaktadır.

İlyas'ın amcası olan imam da halinden memnun değildir filmde, seyirci bunu Aydın ve kâhyasının arkasından kullandığı dilden çıkarmaktadır. Ne var ki fakirlik içerisinde zor sürdürdükleri yaşamlarını devam ettirmek için Aydın'ın insafına muhtaç olduklarından O'nun karşısında eğildikçe eğilmekte, büküldükçe bükülmektedir? (Güven, 2014, s. 17). Yeğeni İlyas'ı alıp özür dilemeye götürmekte, burada Aydın'ın uzattığı eli öpmek istemeyen İlyassa muktedir karşısında kaldığı zor duruma daha fazla dayanmamakta ve bayılmaktadır.

Bu durum neticesinde Aydın'ın eşi Nihal, kocasının yardım işleri için verdiği parayı yoksul ve muhtaç gördüğü İlyaslara vererek eşinden intikam alacağını düşünmektedir. Paraları gören İlyas'ın babası para destelerini muktedirin yüzüne fırlatırcasına yanan ateşin içine

atacaktır (Güven, 2014, s. 17). Bu sahneler çocuğun kapı aralığından seyretmesiyle daha bir anlam kazanmakta; babasını müdafaa etmek için kendini ateşe atan çocuğun, paraya tenezzül etmeyen baba davranışıyla farklı bir biçimde içinde yanan ateşe su serpilmektedir. Çünkü başkasının yanlığına taş atmak nispeten kolayken, kendi babanın yanlığı yapmasını kabul etmek çok ama çok zor olmakla beraber; bir bakıma o taşı bağına basmayı gerektirdiğinden yapacağı tahribatta daha bir katmerli olmaktadır.

*Ahlat Ağacı*'ndaki Sinan tüm bu filmlerdeki çocukların son hali gibi durmaktadır. Bir anlamda Sinan tutunamamanın nirvanasına ulaşmakta ve o noktada kendine bir yaşam tutturmaya çalışmaktadır. Bu hali Aruoba, Benlik isimli kitabında *"Oysa şimdi sona doğru geri yürürken aslında sen oluşturmağa çalışsın diye oluşturmağa çalıştığım bu metin bir geç kalmışlığın işlerlik kazanmış hali gibi görünmektedir. Senin önüne koyduklarımı dikkatle okumuşsan; çıkardığın anlam kıvılcımları, şimdi okuduklarınla alevlenip aydınlanma ışığına dönebilir. Ama yine de aldanma. Kabul lenmeme değil mi şimdiye kadar olan tutum"* (Aruoba, 2014, s. 131) sözleriyle özetlemektedir. Bu anlatım bir bakıma herkesin kendi yaşam yolculuğuna vurgu yapmaktadır. Her bir insanın hayatında bambaşka bir kapı aranmaktadır. Kapının aralık kalması ise genelde bir soruna işaret etmektedir. Tutunamama haline. Öyle ki içeride ve dışarıda kalma durumu ortaya çıkınca bir yere ait olma veya olmama problemi de baş göstermektedir. Hayattaki tekâmül yolculuğunda, insana düşen şeyse sadece kapıyı açmak veya kapatmak gibi durmaktadır.

## Sonuç

İnsan var olduğu andan itibaren kendisine ve çevresine dönük bir anlam arayışı içerisinde olmakta ve bu arayış her insanın yolculuğunda farklı bir şekle bürünmektedir. Bu durumda doğru ile yanlığı ayırt ettiren mantıkla, iyi ile fenayı fark ettiren ahlakın, Anadolu, insanında neredeyse tamamen içgüdüsel olarak işlediği görülmektedir. Arada duyularına,

duyarsızlığa veya merakına yenik düşen bu insanların, çocukluklarında, gençliklerinde ve yetiştirilmeleriyle ilgilenilmede zamanın ruhu son derece etkili olmaktadır. Öyle ki bu ruh, bir noktadan sonra bu insanlarda, kendi yollarını açmak için körleşip nasırlaşmaya yüz tutan bir form geliştirmeye neden olmaktadır. Haddi zatında acıları, sevinçleri, üzüntüleri, mutlulukları ve düşünceleriyle bu insanların yalnız oldukları, görünür bir hakikat olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır.

İlk başlarda sadece müzikli saat, bilye ve bisiklet gibi küçük şeylerin hayallerini süslediği bu insanlar, çocukken bu düşlerine kavuşmamakta, tüm çabalarına rağmen gençlik yıllarında da hayallerine ulaşamamaktadırlar. Ayrıca herkesin birkaç kuşak öncesi taşraya çıktığından kültürel taşralılık beklenen bir durum sayılmakta, fakat her ne kadar şehir suyuyla yıkansa da fikren taşradan çıkmak ve tutunmak, işte o mümkün görünmemektedir. Bir tutunamama hali, bir sakınma durumu ve düşündüğü ile söylediği arasındakini ifade etme bağlamında düalist bir yaşam her daim bu insanların DNA'larında gizlenmiş gibi durmaktadır. En nihayetinde akülü bir hayat eninde sonunda tükenmeye mahkûm olmaktadır. Bu sebeple kendi iç dinamiklerinden beslenen ve kendi kendini şarj eden bir hayat oluşturmak gerekmekte ve Sinan gibi insanların yaşamlarının baharında kendi kuyularına çekilmelerine engel olma zorunluluğu doğmaktadır. Aksi takdirde kıymet ve manası kaybolmuş bir hayatın içerisinde kendi yolunu bulmaya çalışan bu insanların tutunama durumlarının tüm topluma er ya da geç sirayet ettiği görülmektedir.

Sistemin vaatleri her yere ulaştığından insanları şu veya bu şekilde meşgul veyahut işgal etmekte; modern hayat tarzında kendine bir çıkar yol bulmaya çalışan insan, kendini kapana kısılmış, sıkışmış, dışlanmış ve unutulmuş hissetmektedir. İnsan tutunamamaktadır... Öyle ki psikolojinin yakın zamanlara kadar berrak gibi görünen aynası, bugün artık sorsalsal bir hal arz etmekte; omuz silkererek reddetmeyi ve görmezden gelmeyi kaldıramaz bir eşikte durmaktadır.



**Görsel 16.** Sinan'ın çözüm arayışlarını gösteren bir plan.

Burada yavaş yavaş acele et anlamına gelen *Festina lente* paradoksal bir söylemi devreye girmekte düalite yasası, karşıtların tansiyonunu anlamaya çalışmayı önermektedir. Şayet ivedilik, düşünülen tempo ne olursa olsun koşturmaksa bir anlam ifade etmemektedir. Fakat ivediliğin ağır bir hızla desteklenmesi, eşleştirilmesi ve karşılanması, tanıdık olmayanla yüz yüze getiren tuhaf bir uyum oluşturmaktadır. Dolayısıyla bütün tecrübeler gibi hızın da doğasını ve sırlarını keşfetmek gerektiğinden ancak sabırla ve yavaş yapılmalıdır. Aksi takdirde sadece yüzeyselliğe düşmekle kalınmamakta, derin bir deneyim olasılığı da yitilmektedir (Biro, 2011, s. 254). Bu durum tutunan ve tutunamayan her insanı etkilemekte ve insan tek başına kendi kuyusundan taşları çıkarmaya çalışırken, kuyudan su çıkarma uğruna yıllarını harcadığını fark etmektedir.

Sonuç olarak hayatın başındaki insan, yaşamla hemhal oldukça, yolu arşınlamaya başladıkça ve sorunlarla karşı karşıya kaldıkça tutunamamakta; ya problem çıkaran bir insana dönüşmekte ya zekâsıyla çözüm üreterek bir bakıma dayak yiyen insana kendince yardım etmekte, ya da köşesine çekilip yaşamdan elini eteğini çekmektedir. Nihayetinde gamın ve kederin ırmağında yıkandıkları ve tutunamadıkları için gençlik çağı geçip bir yetişkin olduklarında bile hayat, bu insanları, bir daha kolay kolay neşe ve sevinç okyanusuna ulaştıramamaktadır. Hayat köprüsünün

diğer tarafına geldiklerinde de yaşanmamış bir hayat için ah etmekten başka ellerinde bir şey kalmamaktadır. Öyle ki tutunanların ve tutunamayanlarının temelini oluşturan ana travma gerilerde, çok içeride, derince bir kuyuda pusuda beklemekte ve kolektif bilince tutunarak her yeni nesille tekrar tekrar yüze çıkma denemeleri yapmaktadır. Kuyuya girme cesareti gösterip kuyudan çıkmayı başaranlara ne mutlu!

HATİCE : Her şey, hayat çok yakın gibi ama aslında değil. Her şey *çünkü çok uzak*.

### Extended Abstract

When we look at human life retrospectively, it can be seen that the environment in which we live and the culture we are born into have moved people a long way from where they started. Each contact established changes and transforms people over time. This determination that leaves a mark on every individual is, in a sense, embodied in the movie *Wild Pear Tree*. First of all, the geography we were born into, and then the way of life, which is woven with traditions, customs, rituals and familiar ideas, penetrates people's subconscious and even confines a society or societies to certain patterns with the collective consciousness.

Young generations attempt many things in this atmosphere they were born into, but after a while they may find themselves forced

to live in a depressed and melancholic state of mind. This joyless life then turns into a life of necessity and despair. This way of life, which is accepted by fathers, first attracts the reaction of the sons, but no matter how different they are, soon the sons begin to understand their fathers. As a result, all people, regardless of where they live in the countryside or in the center, are caught in this spiral that sucks their energy. This situation, which is a state of inability to hold on, brews over time, spreads its arms deeper and focuses on building its own well like a black hole. Even though cultures are different, this result is inevitable since the main material is human and the spirit of the time enchants people one by one. So much so that, with their birth, people sign up to a consensus that is accepted in the society they live in, is connected to the past, and is unspoken but known. This series of compromises, in other words, cultural patterns, also leads to shaping people's gestures, facial expressions, speech, thoughts, attitudes and behaviors. Some people tend to resist this compromise. These people, who are incompatible and do not accept compromise, often cannot hold on and, in other words, cannot keep up with the times they live in. But in a way, the cores that change and transform the era also come from these people.

The character of Sinan in the movie *Wild Pear Tree* stands in a place that opposes consensus with his questioning and critical attitude and stands out like a couch grass. The fact that he is rebellious, incompatible, amorphous, lonely and struggling alone brings this side to the fore. As a young writer who graduated from the Department of Primary School Teaching, while trying to publish his first book, he is also trying to chart a path for his life in the Çan district of Çanakkale. So much so that the film witnesses the efforts of the character Sinan Karasu to get out of the "well". The more he tries, the deeper Sinan gets stuck, but only when his efforts fail, will he escape from a character that criticizes his father and turn into a character who understands him. Sinan's experiences while trying to pave his own path and the conversations he has with people he considers important are valuable in terms of showing what kind of hole those people are in. Likewise, the movie *Wild Pear*

*Tree* smells human in itself, as it shows how people are connected to each other and how the collective consciousness is blinded.

All these reasons and more are symbolized by the *Wild Pear Tree* in Nuri Bilge Ceylan's cinema. After all, the Çan district of Çanakkale is home to the fluctuations, turmoil and breakdowns that occur until acceptance and meeting the peaceful arms of acceptance. Just as author Oğuz Atay's works are a kind of inkblot (Rorschach) interpretation test for his readers; It would not be wrong to say that the same applies to Nuri Bilge Ceylan's cinema. Ceylan's films are valued according to the wisdom and personality of the viewer.

When you search for a movie about Türkiye in this context; In terms of expressing people, their psychology and experiences, *Wild Pear Tree* is a film representation that finds its perfect place. These independent films, which are the face of Türkiye films opening up to the world and their touching portrait, are largely nourished by the local's ability to reach the universal. Finally, the movie *Wild Pear Tree* takes Türkiye Cinema to a different point in terms of where it comes from, the subjects it focuses on and the events it covers.

### Kaynaklar

- Aruoba, O. (2014). *Benlik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Atay , O. (1984). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berg, B., & Lune, H. (2019). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemi*. (A. Arı, Çev.) Konya: Eğitim Bilimleri.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman*. (A. C. Altunkanat, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2011. (2012). *Sinema Söyleşileri 2011*. (B. Göl, Dü.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bornstein, T. B. (2011). *Filmler ve rüyalar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dural, M. (2014, Aralık 1). Bir avm sinemasından kış uykusu izlenimlerine. *Yeni Film*(33-34), s. 18-22.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin yorumu I-II*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Güven, Y. (2014, Aralık 1). Kış uykusundan gezide uyandık. *Yeni Film*(33-34), s. 13-17.
- Hülür, H., & Kalender, A. (2003). *Sosyo-politik tutumlar ve din*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Jung, C. G. (1999). Keşfedilmemiş benlik. (C. E. Sılay, & B. İlhan, Çev.) İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Kartarı, A. (2014). *Kültür, farklılık ve iletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2013). *Sanat bizim neyimize?* İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Murakami, H. (2016). *Zemberekkuşunun güncesi*. (N. Önel, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Platon. (2005). Devlet. (V. Atayman, Dü., C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev.) İstanbul: BS Yayın Basım Dağıtım.
- Saldana, J. (2019). Nitel araştırmacılar için kodlama el kitabı. A. T. Akcan, & S. N. Şad içinde, Kod ve kodlama sürecine giriş (N. Özer, Çev., s. 1-44). Ankara: Pegem Yayınları.
- Sayın, A. (2014, Aralık 1). Sivas: çocukluğa, mahsumiyete ve köpeklere dair. *Yeni Film* (33-34), s. 4-7.
- Suner, A. (2015). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H. (2014). Saatleri ayarlama enstitüsü. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tarhan, N. (2012). *Toplum psikolojisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Teber, S. (2014). *Tutunamayanların politik psikolojisi*. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2013). *Ve sinema*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Yılmazkol, Ö. (2011). Son dönem türk sinemasında taşranın temsili. Ö. Yılmazkol içinde, *2000 sontası türk sinemasına eleştirel bakış* (s. 49-73). İstanbul: Okur Kitaplığı.