

TAŞRA-MERKEZ İKİLEMİ BAĞLAMINDA AHLAT AĞACI FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Doç.Dr. Meral ÖZÇINAR

Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Tv Sinema Bölümü, meral.ozcinar@usak.edu.tr, Uşak/TÜRKİYE

Önümüzde ufku bir mahkeme duvarı

Gibi kapatan gelecek... Onat Kutlar, Bahar İsyancıdır.

ÖZET

Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filmini merkez-taşra ve değişen taşra anlayışı perspektifinden incelemeyi hedeflemektedir. Filmde, aile, baba-oğul ilişkileri merkez ve taşra sorunsalı bağlamında incelenmiştir. Film, Türkiye'nin son dönemde sahip olduğu toplumsal yapıyla ilgili önemli fikirler öne sürmektedir. Bu çalışmada; Şerif Mardin'in Merkez-Çevre kavramsallaştırması ve Tanıl Bora'nın *Taşraya Bakmak* serisinde ortaya koyduğu değişen taşra algısı perspektifi kullanılacaktır. Filmde sıkça vurgulanan taşra kavramının, yönetmenin diğer filmleriyle oluşturduğu ortaklık, Türkiye'nin değişen taşra algısıyla birlikte düşünülerek toplumsal ve sinematografik açıdan fikirler üretilecektir. Bu çalışmada, Taşranın kültürel olanaklılıklarına ve sınırlılıklarına bakılarak filmin bugünün Türkiye'siyle ilgili neler söylediğinin üzerinde durulacaktır. Film çözümlemesi yönteminde ise; filmin metni kadar sinematografik üslubuna odaklanarak sinematografik fikrin üretilmesi ile ilgili çıkarımlarda bulunulması hedeflenmektedir. Bu bağlamda, Ahlat Ağacı, Kuyu gibi metforlar ve özel sahnelerle eşlik eden aydınlatma ve ışık üzerinde de durulacaktır. Çünkü bu metforlar sinemaya ve Türkiye'ye dair pek çok önemli kodu içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan Sineması, Merkez-Taşra, Taşra Algısı, Sinematografi, Ahlat Ağacı.

ABSTRACT

This study aims to examine Nuri Bilge Ceylan's the Wild Pear Tree (2018) movie from the perspective of center-periphery and changing provincial understanding. In the movie the family, the father-son relationship has been examined in the context of the center-periphery problematic therefore the movie argues important ideas associated with the Turkey's social structure in the recent period. In this study; Şerif Mardin's Center-Periphery conceptualization and changing provincial perception perspective which Tanıl Bora has revealed in the Looking at the Province serial will be used. The study aims to produce thoughts by thinking commonality the province concept used in the film frequently with the other movies of the director associated with Turkey's changing provincial perception. In this study the thoughts of the movie about today's Turkey will be discoursed by focusing cultural possibilities and limitations of province. In film analysis method; it is aimed to make inferences about the production of the cinematographic idea by focusing on the cinematographic style as well as the text of the film. In this context metaphors such as wild pear tree or well and light and lightning accompanying special scenes will be emphasized. Because these metaphors contains many important codes on cinema and Turkey.

Key Words: Nuri Bilge Ceylan's Cinema, Center- Periphery, Provincial Perception, Cinematography, the Wild Pear Tree.

1. GİRİŞ

Uzak (Nuri Bilge Ceylan,2002) ta Yusuf'un en büyük hayali uzaklara, şehrin ışıltılı büyülü dünyasına gitmektir. İçinde yaşadığı dar, onu sınımsız sarmalayan, ufku dar bu nedenle her daim sıkıntı üreten taşradan kurtulmak ister. Bu nedenle çareyi, yaşadığı yerden tanıdığı ve şehirde yaşayan bir fotoğraf sanatçısı olan Muzaffer'in yanına misafir olmakta bulur. *Bir Zamanlar Anadolu* (Nuri Bilge Ceylan, 2011) da polis doktora şunu söyler : "senin yaşında olsam durmaz giderdim". *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014) nda Aydın İstanbul'da uzun bir süre yaşadıkdan sonra taşraya yerleşir ve oradan uzaklaşma deneyimlerinin hiçbirinde gidemez. Filmin finalinde gidememek ile ilgili çok etkileyici monoloğu duyulur. *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) ın da Sinan, okulu bitirdikten sonra Çan'a geri döner. Ancak buradan öylesine nefret etmektedir ki diktatör olduğunda Çan'a atom bombası atma hayali kurar. Ancak Sinan'da buradan kurtulmayı başaramaz belki de başarmak istemez. Onu

filmin sonunda hayalinin başaramamış bir şekilde babasının su aradığı susuz kuyunun dibinde görürüz. Taşra'nın en kör noktasında.

Ahlat Ağacı Nuri Bilge Ceylan'ın dokuzuncu filmidir ve *İklimler* (2006) dışındaki tüm filmleri taşrada geçer. Neredeyse bütün filmlerinde taşra-merkez gerilimi; gitmek ve gidememek üzerinden tartışılır. Ceylan'ın karakterleri, ufukta merkez ve merkezin vaad ettiği hayaller, renk ve ışıltı ile taşranın boğuculuğu arasında gidip gelirler. Merkez vaad eder ancak taşra hep bir gidememe halidir. *Ahlat Ağacı* (2108) nın ana karakteri olan Sinan, sevmediği, içinden çıkmak istediği, meydan okuduğu kasabanın kendisi olur. Peki Nasıl oluyor da Sinan'ın aşmaya çalıştığı kasaba ele geçiriyor?. Sinan, tıpkı diğer filmlerdeki Ceylan karakterleri gibi, kendi gücü ve potansiyelinden büyük bir hayali vardır ve hayali karşısında yenilir. Çünkü onun bu hayali için bir kazanma ve direnme stratejisi yoktur. Yaşadığı hüznünde git gide taşranın girdabına girmesinden gelir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sinematografik ve edebi bir yetkinlikle ifade ettiği taşra nedir ve ne anlam ifade etmektedir.

Taşra kavramı, çoğu toplumda merkez/metropol(ler) le organik bir bütünlük oluşturan periferileri, dolayısıyla sıradan, normal bir ilişkiyi ifade ederken; Türkiye'de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir ilişkiyi anlatır. Metropol/merkezin idari veya siyasi etkinlikleri, nüfus yoğunluğu ya da ekonomik-ticari kültürel ağırlığı ile belirleyici konumu, olağan bir merkez-periferi ilişkisinde normal bir durum olarak algılanabilirken, bunun Türkiye taşrasında neredeyse zorla kabul ettirilmiş bir hiyerarşi gibi algılanabilmesi dikkat çekicidir (Laçiner,2018:14).

Sıradan merkez- taşra ilişkisinde; merkez, taşranın uzağında, onun daha rafine daha iyi kurulmuş ve daha heterojen bir hali olarak algılanırken Türkiye'de taşra bir yoksunluk olarak algılanmakta ve taşra merkez karşısında ezilen-hor görülen yani bir güç-güçsüzlük ekseninde algılanan bir kavram olmuştur. Bunda Türkiye'de modernleşme tarzının önemli bir etkisi bulunmaktadır.

(...) taşranın siyasi arenaya çıktığı 1946'dan bu yana-gücü, etkisi değişmekle birlikte-başlıbaşına bir faktör olarak ele alınmasını gerektirecek kadar ilginç ve önemlidir. O nedenle taşra-taşralı olma-kavramı, Türkiye'nin siyasi-toplumsal tarihinin seyrini, bu sürecin bazı özgüllüklerini analiz ederken başvurulması gereken anahtarlardan birisidir (Laçiner,2018:15).

Taşra TDK sözlüğünde bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık olarak tanımlanır. Merkez-çevre ilişkisini Şerif Mardin Shills'den aldığı kavramlar üzerinden geliştirir. Shills (2002), her toplumun bir merkezi olduğunu ve merkezin toplumu yönlendiren değerler ve kurumlar ortaya koyduğuna vurgu yapar. Bu noktada Shills'in, merkez-çevre ilişkisine siyasi güç ilişkileri bağlamında yaklaştığını söyleyebiliriz. Devlet, merkezleştirilmiş değerler sisteminin bir taşıyıcısıdır ve kendi ideolojik bakış açısı doğrultusunda seçkinler üreterek, otoriter yönünü ortaya koyar. Merkez aynı zamanda kültürel kodlar üreterek gündelik hayatın da belirleyeni olur.

Ancak Türkiye'de taşranın anlamı bundan çok daha fazlasıdır. Anlam dünyasındaki bu farklılaşma ise Osmanlı'nın son dönemine kadar gider. Osmanlı'nın son döneminde taşra karşımıza bir batılılaşma stratejisi olarak çıkar. Merkezde devlet ve devletle birlikte anılan, bürokrasi- ordu ve merkez kuvvetleri varken periferi de Müslüman tebaa yer almaktadır.

Şerif Mardin (2011) Osmanlı'dan günümüze merkez-çevre ilişkisini gerilimli ve zıtlıklar üzerine kurulu aynı zamanda kopukluklar olan bir süreç olarak ele alır. Modernleşmenin bir uzantısı olarak baktığı merkez-çevre ilişkisine batı ve Türkiye'deki farklılıklara odaklanarak bakış açısı geliştirir. Türkiye'de merkez çevre ilişkisi, karşıtlıklar üzerine kurulu, birbirini bütünlükten değil tam tersine yabancılaştıran bir süreci ifade ettiği için kopukluklar üzerine kuruludur. Batıda ise Türkiye'nin tersine, merkez ile çevre arasında (feodal soylular, endüstri emeği güçleri gibi) bütünleşmeyi ya da en azından belirli uzlaşma bağları oluşturabilecek güçler vardır. "Yakın zamana kadar, merkez ile çevrenin karşı karşıya gelmesi, Türk siyasasının temelinde yatan en önemli toplumsal kopukluktan ve

yüz yıldan fazla süren modernleşmeden sonra da varlığını sürdürmüş gözüküyordu” (Mardin,2011:38).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte ise merkez taşra ilişkisi değişmiştir ancak bu değişimi anlamak için Osmanlı döneminde oluşan Müslüman tebaanın merkeze karşı olan tepkisini de göz önünde bulundurmak gerekir. Cumhuriyet’in kurulduğu ve ilk gerilimlerin atıldığı, rejimin kısmen de olsa oturmuş olduğu 1930’lu yıllarda merkez-taşra ilişkileri Osmanlı’nın son dönemiyle kıyaslandığında önemli ölçüde başkalaşmıştır. Cumhuriyetin kurucu kadrosu olan asker-sivil bürokrasinin belirleyici olduğu modernleşme deneyimi önemli rol oynamıştır. Bu, öncelikle İstanbul’un yanı sıra ikinci bir merkezin inşası anlamı taşımaktadır. Ankara’nın otoriter bir merkez olarak kurulması bu bakış açısının değişmesinde etkili olmuştur. Bu durum Türk Sinemasının da özellikle Yeşilçam Sineması süresince sıklıkla üzerinde durduğu bir durumdur. “Modernleşmenin geleneksel hayat tarzı ile çatışmasından doğan kaçınılmaz gerilim, böylece taşraların merkez ile arasında olmaktan çıkıp bizatihi taşraların için de işleyen bir dinamiğe dönüşmeye başladı.” (Laçiner,2018:22).

Mardin’de cumhuriyet dönemiyle birlikte değişen merkez-çevre ilişkilerini yorumlar. Cumhuriyet dönemiyle birlikte merkez, dini ve etnik çevresel ilişkileri gerici olarak görmeye başlar. Bu nedenle de reddeder. Mardin’e göre merkez, reddettiği bu ilişkiye karşı tepeden inmeci bir bakış açısıyla eylem planları üretir. Bu da doğal olarak merkezin ürettiği politikalara yönelik olarak bir direniş alanları doğurdu. İktidar ve direniş güçleri ise Türk siyasal yaşamının belirleyicisi olan siyasi partiler üretir. Günümüze kadar süren siyasi kutuplaşmanın temelleri de bu şekilde atılmıştır. Bugün merkez çevre ilişkisinin değişmesinin kodları buralarda saklıdır.

Günümüzde ise taşra-merkez algısı, modernleşme sorunsalından sıyrılıp, neo-liberal politikalar içinde düzenlenmektedir. Cumhuriyet tarihi boyunca taşrada güçlenen burjuvazi, merkezi ve belirleyici güçlerden birisi haline gelmiştir. Merkezi belirleyen güçlerin değişmesi, Türk modernleşmesi içinde bir gerilimi teşkil eden merkezler-taşralar gerilimi ilişkisinin değiştiğinin de göstergesidir. En azından alışılmış formların dışına çıkarak merkez ile taşranın güç ilişkisi değişmiştir. Merkez taşra üzerinde belirleyen rolünü kaybetmiş ve taşra siyasette, gündelik hayatta ve toplumsal belirleyenlerin hemen hepsinde söz sahibi hale gelmiştir.

Merkez-çevre ilişkisi dinamik bir süreçtir ve zaman içinde önemli ölçüde değişmiştir. Bu çalışma bugünkü bakış açısını ortaya koymayı ve bunun üzerinden Ahlat Ağacı filmini çözümlemeyi hedeflemektedir. Bugün taşra, siyasi ve ekonomik gücünden dolayı belirleyici bir duruma gelmiştir. Bir diğer deyişle, merkezin taşra üzerindeki belirleyici rolü kaybolmuştur. Taşra yayılmış öyle ki merkezi ele geçirmiş durumdadır. Taşra merkeze doğru yayılırken, güç ilişkilerinin değişmesinden dolayı da aslında kendi taşralığını da kaybetmiştir.

Taşranın her şeyi hızlı bir şekilde kapsayabilme gücü, teknolojinin gelişmesi, iletişim araçlarının yaygınlaşması ve kullanımının artması dolayısıyla artmıştır. Bu edebiyatta ve sinemada lirik ve hüznü eserlerinde çıkmasına neden olmuştur. Tanıl Bora *Taşraya Bakmak* (2018) başlıklı metinde; Behçet Çelik’in “*Soğuk Bir Ateş*” adlı öyküsünü örnek verir. öyküde babanın oğlunun taşradan çıkma hayali taşımamasını hüznü karşılama anlatılır:

...Tutkusu ideali yoktu oğlunun. Büyük bir şehre gitmek, yeni dünyalara açılmak istemiyordu. Bazen ‘okulu boş ver, gir bir işe çalış’, dese, oğlunun kırılmadan, gücünmeden bunu kabul edeceğini düşünür.....Bu şehirden kurtulmak için yırtınırdım . burada bir halt olmayacağını anladığımda daha ortaokuldaydım (Çelik,2004: 36-38).

Bora, öyküyü alıntılıyarak taşra ile büyükşehir arasındaki arzu-vaad ilişkisini vurgular. “Hem ‘ne uzayıp kısalma ‘ anlamında taşra olmaya devam ediyordur taşra; hem de ağza bir parmak şehirlilik balı çalıyor, böylelikle oradan gitmeye tahrik eden bir meydan okumadan bile esirgiyordur yerlileri, tutsaklarını” (Bora, 2018:39). Taşranın yayılması git gide kökleşmesi günümüz Türkiye’sinin gerçeklerinden birisidir. Taşranın büyümesi Murat Belge’nin deyimiyle Türkiye’nin topyekün taşralaşması, taşranın da olumsuz bir sıfat anlamı taşımamasına neden olmuştur.

Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin-teknolojiyle daha da derinleşebilen-kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış bir kamu alem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan yabani bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği... sadece bozkır kasabalarında, Anadolu ücralarında değil, en modern ve dünyaya açık muhitlerde de görebiliriz taşralılığın yüzünü-‘damıtılmış üsluplarla... (Bora, 2018:40).

Taşra şehre doğru yayılmaktadır ancak bunun tersinin de doğru olduğunu söylemek mümkün. Taşralarda da şehrin imgeleri hızla yayılmaktadır. Aynı alışveriş merkezleri ve aynı günlük tüketim mekânlarında benzer deneyimler üretilmektedir. Aynılaşma, mekânların ve deneyimlerin benzerliği tek kocaman bir taşra gerçeğini karşımıza çıkarmaktadır.

Taşra'nın bu yeni halini Mustafa Kutlu edebi eserlerinde ifade etmektedir. Sinema da ise Nuri Bilge Ceylan. Ceylan'ın filmleri günümüzde değişen bu taşra algısından beslenmektedir. Koza-Kasaba-Mayıs Sıkıntısı-Uzak yönetmenin ilk otobiyografik üçlemesidir. Kendi doğduğu toprakları bir diğer deyişle içinde taşra anlamını içeren memleketinin sinematografik ifadesidir. Ancak yönetmenin taşra hikayeleri, otobiyografik üçlemenin ötesine geçer. Ceylan'ın kendi kişisel hikayesinden yola çıkarak yapmış olduğu İklimler filmi dışında tüm filmlerinde taşra merkezdedir. Ancak burada taşra Geleneksel Türk Sinemasının bakış açısından farklıdır. Bu filmlerde taşra bir güzelleme olarak ele alınmadığı gibi merkezin perspektifinden ele alınarak küçümsenmez. Kendi gerçekliği içerisinde taşrada yaşanan ve taşrada çekilen filmlerdir. Bir bakıma yönetmen Türkiye gerçekliğine taşradan soyolojik bir bakış açısı geliştirmektedir.

Ceylan'ın filmleri, Merkez-taşra ikileminin şekillendirdiği Türk Modernleşmesi üstüne sinematografik bir yorumdur. Tanpınar'dan süregelen bu ikili düalizm arasında acı çeken ruhun ifadesidir. Bu nedenle filmlerdeki karakterler için taşra varoluş sorunsalının bir uzantısıdır. Oluş bu filmlerde hep bir taşrayla birlikte tartışılır. Bazen gitme isteğinde, gitme uğraşında ya da gidememe de. Ancak bu gitmelerdeki referans hep taşradır. Kimi zaman mekan olarak kimi zaman bir ruh hali-ya da varoluş, kimi zamansa insanın taşrası olarak.

2. TAŞRA'NIN BİR SİĞİNAK HALİ OLARAK AHLAT AĞACI

Filmde; üniversiteyi bitirdikten sonra köye dönen Sinan'ın kendi kitabını bastırma çabası ve bu süreçte babasının borçlarından dolayı başına gelenler anlatılır. Sinan yazdığı kitaba çok güvenmektedir ve basılması için destek arar. Belediye başkanına ve oradan da başkanın yönlendirdiği kişiye gider. Ancak babasının parayla olan sorunlu ilişkisi, annenin babasının bu tutumundan dolayı çocukları için borç olarak da olsa yardım etme çabası üzerinde durulur. Sürecin sonunda Sinan kitabını bastırmayı başarır ancak babası dışında hiçbir okuyucusu olmaz.

Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Ahlat Ağacı* filmi; hikayenin ana ekseninde Sinan'ın kitabını bastırma hikayesini ve varoluş hikayesini anlatırken, babasıyla olan travmatik ilişkisini ve babanın babasıyla olan çatışmalarını anlatır. Bu iki eksen; bize aynı zamanda taşrada ki insan hikâyelerini ve taşranın merkeze olan bakışını da ifade eder. Sinan'ın kitabının basılması için belediye başkanına gitmesi ve burada aralarında geçen diyaloglar oldukça ilginçtir. Belediye başkanının uzun uzun anlatması ancak sonuçta yardımcı olabilecek bir şey yapmaması ve Sinan'ı başka bir adrese göndererek dolayımleme ve ertelemeye sebep olması taşrada işlerin nasıl yürüdüğünü bize gösterir. Film aynı zamanda bize, taşranın nerede başlayıp bittiğinin ve dolayısıyla merkezin nerede başladığının belirsizliğini gösterir. Taşranın sınırları belirsizdir. Bu nedenle taşranın sıkıntısı bir süre sonra varoluşun sıkıntısına dönüşür. Sinan'ın yaşadığı yere olan nefreti, kendi varoluşuyla ilgili sıkıntıyla beraber yürür ve aslında daha sonra anlarsınız ki taşra onun kurtulmaya çalıştığı bir yer değil sığındığı bir yerdir.

Filmde; taşrada yaşamak sorgulanır ve insanın aşına olduğu yerde yaşamaya yazgılı olması sorusu sorulur. Aslında temel sorun insanın kendi taşrasıyla mücadele etme ve bunun karşısında bir seçim yapabilme özgürlüğü olup olmadığı sorusudur. Canetti (2015)'nin deyiimiyle taşraya karşı olan tutum asıl insanın taşrası ile ilişkisini ortaya koyar. Canetti, bu metinde ruhun yollarını gösterir tıpkı Ceylan'ın karakterlerinde olduğu gibi. Taşra, yapılamamış seçimdir, karşılanmamış beklentidir.

Dışlanmanın doğurduğu bir öfke birikimi kaynıyor mu taşrada? Dışlanma, marjinalleşme endişesinin, kendini saydırmaya dönük bir kıpırdanmaya tetiklediğine ilişkin işaretler yok değil. Her yer'de, bir 'şeyiyle' temayüz etme çabası var. Tarık Buğra'nın Erken Cumhuriyet döneminin köylülerinin halini tasvir ederkenki söyleyişiyle, yok sayılmama açlığı sürüyor (Bora, 2018:48).

Sinan'ın lise arkadaşlarıyla karşılaştığı sahneden sıkıntısının yaşadığı yerden fazlası olduğunun farkına varırız. Sinan'ın sıkıntısını merkez gideremeyecektir. Ceylan'ın "ahlat ağacı" metaforuyla anlatmak istediği taşra insanının tıpkı ahlat ağacı gibi yalnız ve acayip-şekilsiz olmasıdır. Sinan'ın gelişile birlikte babayla olan ilişkisinin ortay çıkması filme farklı bir boyut katar. Babada bir başka yalnız ve garip taşra insanıdır.

Film, Akın Aksu'nun "Ahlat Yalnızlığı" öyküsünden esinlenilerek oluşturulmuştur. Ceylan Milliyet'teki röportajında babanın okulda orman haftası dolayısıyla yaptığı konuşmada ahlat ağacıyla ilgili sözlerini kullandıklarını ancak bunu kurguda çıkardıklarını anlatır. Bu durum bize yönetmenin "ahlat ağacını" bir metefor olarak babanın kimliğini anlatmak için kullandığını gösterir. Film, buradan baba-oğul arasındaki çatışmaya doğru derinleşir.

...Kendisi mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hisseden...(...) Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulmadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştüremediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar (Gürbilek,1995:52).

Gürbilek, taşra üzerine yazdığı yazılarda taşranın bir çocukluğu ve ergenliğinden bahseder. 90'lı yıllardan sonrasını ise taşranın ergen hıncı olarak betimler ve çocukluktan bir ayrılış olarak taşra ruhunun açıkça değiştiği üzerinde durur.

3. MERKEZ-TAŞRA GERİLİMİ

Filmde merkez-taşra gerilimi; Sinan ile yazar Süleyman arasındaki kitabevindeki tartışmada görünür hale gelir. Sinan bu sahnede yazılarından tanıdığı Süleyman'a öğretmenlik mezunu olduğunu, o gün sınava girdiğini ancak atanmayla ilgili ümidi olmadığını ve Türkiye'de bu durumda olan insanların polisliğe yöneldiğini söyler. Yazar Süleyman ise Sinan'ın aksine daha sakin bir şekilde taşrayı ve edebiyatı savunur. Aralarındaki sohbet, Sinan'ın zorlamasıyla Mayıs ayında Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleşen "Taşra ve Edebiyat" sempozyumuna gelir. Bu sempozyumun konuşmaya dahil olmasının nedeni daveti reddeden Polat Onat'ın mektubudur.

Edebiyatın Taşradan Manifestosu'nda artık merkezin merkezliğini koruyabilmesinin ve genişleyebilmesinin ancak ve ancak taşraya ihtiyaç duyarak gerçekleşebileceği eleştirisi vardır. Manifestoda, taşrayı kendine bağımlı hale getiren hiyerarşik güç ilişkisinde merkezin otorite olduğu, yayıncılık ve tematik olarak da (genelde İstanbul) coğrafi bir mekân tasarlandığı, bütün bunlara karşın sabitlenmiş bir coğrafi referansın artık kalmadığı, eşitlikçi ve yatay ilişkilerin taşrayı sonlandırarak taşra-merkez ilişkisini eşit hale getirdiği savunulmuştur. Manifesto şu tezleri de ortaya atmaktadır: "edebiyatın merkezi dildir", "edebiyatın merkezi, taşrası yoktur. Olsa olsa, tüm varlığıyla, kâğıdın

yüzevidir; kalemin kâğıda değdiği yerdir edebiyatın merkezi. Çünkü masasının başında, kelimelerin arasında yaşar durur yazar (Varlık, 2015: 11-15).

Polat Onat'ın mektubu Sinan ile Süleyman arasında tartışılır. Süleyman'ın taşrayı ve çoklu bakışı savunmasına rağmen, Sinan'ın reddi dikkat çeker. Sinan kendi kitabını büyük güçlüklerle bastırmıştır ve babası dışında hiçbir okuyucuya ulaşamamıştır. Onat'ın mektubunun başlığı "Su Katılmamış Taşralı"dır. Onat, mektupta, taşra ve merkez arasındaki gerilimi edebi perspektiften yorumlar. Sinan ve Yazar Süleyman'ın bunu tartıştıkları yer bir kitabevidir ve kadraja dünya edebiyatının önemli figürlerinin posterleri girmiştir. Kadrajda edebiyatın merkezsizliği vurgulanırken, Sinan'ın edebi serüveni merkez-çevre hiyerarşisinin altını çizer. Bu bağlamda Ceylan'ın filmi kuşkusuz iyi kurulmuş hikâyesinin yanı sıra merkez-çevre ilişkisine dair de eleştirel bir perspektif sunmaktan da geri durmaz. Filmde taşra-merkez ikilemi hem "ahlat ağacı" gibi son derece başarılı metaforla hem de yukarıda sözü edilen sahnede olduğu gibi tartışmalarda yer bulur. Gerilimli ilişkiler, taşra ile merkezin birbirini kapsayarak iç içe girmesi, dönüşen durumlar başarılı bir şekilde anlatılır.

4. TAŞRA'NIN UFKU OLARAK KUYU

Taşranın ufku; imkânsız suyun arandığı kuyudur, yani yeraltıdır.

Baba kimsenin inanmamasına rağmen ahlat ağacının dibindeki kuyuda su aramaya devam eder. Kendisi babası dâhil hiç kimse oradan su çıkacağına inanmaz ancak baba kurbağa gördüğünü söyler ve oradan su çıkacağı inancıyla kuyuyu kazmaya devam eder. Burada su çıkması babanın emeklilikten sonra hayat kurabilmesi için son derece önemlidir. Sinan ise askerlikten döndükten sonra babasının evden ayrıldığını ve ahlat ağacının dibine yaptığı derme çatma evde yaşadığını öğrenir. Babasını görmeye gider. Filmin final sahnesi baba ile oğulun bu yüzleşme sahnesidir. Kitabını bir tek babasının okuduğunu öğrenir ve bunun üzerine babasıyla sohbet eder. Final sahnesi Sinan için, babayı anlamayı ve taşrayı kabul etmeyi ifade eder. Sinan'ın "Ahlat Ağacı" romanını bastırmak için bu kadar mücadele etmesi ve bastırdıktan sonra kimsenin okumaması ve babanın kimsenin inanmadığı yer-ahlat ağacının dibinde kuyu kazması onları birleştirir. Üstelik bu ruh durumu birbirlerini en çok anladıkları an olur.

Baba ile oğulun birbirini anlaması kadar seyircinin de taşrayı bir mekân olarak değil bir ruh hali olarak algıladığı sahne final sahnesidir. Onları birleştiren insanın taşrasında kurtulma çabasıdır. Hayali kendisinden büyük olanın sıkıştığı gözlerden uzak noktadır.

Finalde; önce Sinan'ı ahlat ağacına asılmış olarak görürüz. Seyirci için aslında bu beklenen bir durumdur. Hayatının en büyük projesi olarak düşündüğü romanı, hiçbir okuyucuya ulaşamamıştır. Onu babasının kuyusunun yanında ki ahlat ağacında asılmış olarak görmek filmin alt metni açısından son derece uygundur. Karartma olur ve tekrar açıldığında Sinan kuyunun dibindedir ve kazma ya devam eder. Bu plan bize Sinan'ın babayı anlama, taşrayı kabullenme noktasıdır.

5. SONUÇ

Ahlat Ağacı Türkiye'nin taşrası üzerine düşen, hikayesini ve karakterlerini taşradan kuran ve taşrayı sinematografik bir mekana dönüştüren bu nedenle Türkiye'nin toplumsal yapısıyla ilgili önemli tespitlerde bulunan bir filmidir. Bu yönüyle Türk Modernleşmesi üzerine insan öyküleri üzerinden bir yorum geliştirir.

Ceylan'ın filmlerinin çoğunda olduğu gibi Ahlat Ağacı filminde de değişen Taşra Tasavvur'unun yaratıcı bir yansımaları görürüz.

KAYNAKÇA

- Bora, T. (der). (2018). Taşraya Bakmak.İletişim Yayınları.İstanbul.
- Canetti, E.(2015). İnsanın Taşrası.Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Çelik. B.(2004). Düğün Birahanesi. Kanat Kitap. İstanbul.
- Gürbilek, N. (1995). Yer Değiştiren Gölge. Metis yayınları. İstanbul.
- Kutlar, O.(2015). Bahar İsyancıdır.YKY. İstanbul.
- Laçiner, Ö.(2018). Taşraya Bakmak (içinde). 13-37. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Mardin, Ş.(2011). “Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri”. Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1 (içinde),18. Baskı, İstanbul, İletişim. Ss.35-77.
- Shils, E. (2002). “Merkez ve Çevre”. Çev. Yusuf Ziya Çelikkaya. Türkiye Günlüğü, 70: 86-96.
- Varlık, M.(der.) (2015). Edebiyatın Taşra Manifestosu. İletişim.İstanbul.
- www.tdk.gov.tr.