

AHLAT AĞACI'NIN POETİKASI

Erdem İlic

*Gelen, erken bir sonbahar değil
Üzerine gittiğim bir som bahardır.*
Enis Batur¹

Altının alametifarikası nedir? Başka değerli taşlar ve madenlere kıyasla, altın neden daha fazla akıl çeler? Eserlerinde değerın kaynağının peşine düşen **Marx**, evrensel ölçülerden biri olarak altını kabul ettiğini yazmıştır.² Tatlı bir parlaklıkla kendisini armağan ettiği için altının en yüksek değere ulaştığını söyleyen **Nietzsche**'nin Zerdüşt'üne göre de "altındandır yeryüzünün yüreği."³ **Ahlat Ağacı**'nda (2018) ise film boyunca babanın bitmeyen borçlarından, dedenin alacaklarına, altınla dolu odaya gidecek olan Hatice'den, küçük altından geçilmeyen düğünlere kadar dikkat çekici bir *leitmotiv* olarak dile getirilir durur. Ancak **Nuri Bilge Ceylan**'ın göstermeyi tercih edeceği şey, bu ışıltılı madenin planları değil, hem filmografisinde hem de sinemada hiç de alışkın olmadığımız canlılıkta bir tonlamalar aralığı tercihiyle, yaprakların arasından süzölen güneşin boyadığı doğanın altın saati olacaktır.

Yazdığı ilk kitabını basmak için para bulmaya çalışan, bu uğurda etik tartışmalara sebep olacak hamleler yapan, üniversiteyi yeni bitirmiş, dışa dönük, sataşmadan edemeyen, kitabına tepki olarak infial hayalleri kuran bir karakterin dünyasının etrafında dolaşan kamera için de benzer bir biçimsel yeniliğe dikkat etmeliyiz. **Pier Paolo Pasolini** "serbest dolaylı söylem" adını alan, karakter ile yazarın düşünce ve konuşmalarının ayırt edilemeyecek derecede birbirine karıştığı bir ifade biçiminin sinematografide de karşılığının olduğunu savunur.⁴ Edebiyatımız serbest dolaylı söylemin oldukça yetkin örnekleri ile dolup taşar. **Bilge Karasu**'nun

Adam, yıllardır, Sazandere'ye gideceğim, gidiyorum diye tutturmuş yaşırdı. Biri mi gitmiş de övmüştü orayı, haritanın birinde mi görüp merak etmişti, yoksa resmi mi ilişmişti gözüne bir yerlerde, bilemiyordu.

sözleri ile başlayan öyküsünün bu ikinci cümlesinde yazar, hem kendisinin hem de karakterin ağzından konuşur.⁵ **Pasolini**'nin “serbest dolaylı öznel” adını verdiği sinematografik tarzda ise kamera, aslında başından beri muğlak ve tartışmalı olan “nesnel” ve “öznel algı” konumlarını terk ederek **Jean Mitry**'nin “yarı-öznel” adını verdiği bir bölgeye yerleşir. **Deleuze**'ün deyişi ile “kamerayı hissettirmek'ten zevk duyan çok özel bir sinemadır bu.”⁶ Karakterler ağaç gövdesinin arkasında sigara içerken, rüzgârla ve saçlarla birlikte yaprakların arasına dalıp çıkmaktan kendisini alıkoyamayan; babayla takılan ganyancı yaşıtı Ekrem'e diklenirken, karmaşık, keskin, tıpkı Sinan gibi agresif bir hat çizen; montun cebinden uçan paranın failini görüş alanından süzülerek bir belirsizlik uzamına fırlatan kamera, **Pasolini**'nin “şiir sineması” adını verdiği “saf bir Biçime”⁷ dönüşür. Ancak bu yalnızca biçimsel olana indirgenerek değerlendirilmemesi gereken, sinema malzemesinin olanaklarını içeriğin uzamına dâhil eden bir yaklaşımdır. Böylece yeryüzünün altın yüreğini araladığı “som bahar”ın o çok özel saatlerinde, genç edebiyatçı adayının dibine kadar sokulurken, anlatıcının öznelliğini de oyuna dâhil ederek filmin bütününe poetik bir boyut kazandırır.



Ahlat Ağacı'nda hem İkinci Dünya Savaşı sonrası çağdaş sinemanın hem de **Nuri Bilge Ceylan**'ın filmografisinin karakteristiklerinden biri olan Deleuzecü doğrudan zaman-imesi için de bir başkalaşım görüyoruz. **Deleuze**, hareket-ingenin hep içerisinde taşıdığı ancak montaj sineması ile dolaylı kılınmış zamanın,

İtalyan sinemacılarla birlikte doğrudan hale getirildiği bir tarihsel moment ayırt eder. Zaman-ingenin taşıyıcısı olan planlar uzar ve montaj zamanının devamlılığı gözetilerek yapılırken, zaman geçişleri sekanslar arasına devredilir. **Ahlat Ağacı**'nda ise **Nuri Bilge Ceylan**, hareketle (dolayısıyla zamanla) birlikte ele aldığı uzun diyalogları zamanı değil, metni gözeterek montajlıyor. Bu montaj yaklaşımının sonucu olarak da yürüyüşlere eşlik eden konuşmalar sürekliliğini korurken, mekân (dolayısıyla zaman) bölünmeye başlıyor. Böylece **Nuri Bilge Ceylan**, filmde sinematografik zamandan belirgin biçimde uzaklaşarak edebiyata daha yakın bir sentetik zaman algısı üretiyor.

Sinema, karşımıza her şeyden önce bir yüzeyde beliren imgeler dizgesi ile çıkar. Anlatı aygıtının icada içkin değil de, sinematografa zamanla eklenip inşa edilmesinin de etkisiyle, içsel olana dokunabilmesi zordur. Buna karşın övgüyü hak eden oyuncu performanslarının ya da derin konulara dalmaktan çekinmeyen uzun diyalogların sinematografik bir zemine ustaca yerleştirildiği **Ahlat Ağacı**, az rastlanır derinlikte bir karakter analizi yapmayı başarabilmiş bir film olarak karşımıza çıkıyor.

¹ Batur, E. (2006) *Perişey*, İstanbul: Kırmızı Yay., s.42.

² Marx, K. (2007) *Kapital I* (çev. A. Bilgi), Ankara: Sol, s. 103.

³ Nietzsche, F. (2011) *Böyle Söyledi Zerdüşt* (çev. M. Tüzel), İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 114.

⁴ Pasolini, P.P. (1976) "The Cinema of Poetry", *Movies and Methods. Vol. 1.* (der. Bill Nichols), Berkeley: University of California Press, s. 542-558.

⁵ Karasu, B. (2014) *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis, s. 31.

⁶ Deleuze, G. (2014) *Sinema I: Hareket-İmge* (çev. S. Özdemir), İstanbul: Norgunk, s.105.

⁷ A.g.y