

PAPER DETAILS

TITLE: Ahlat Agaci: "Yüce Dis Ses"ın Kusattigi Film

AUTHORS: Serdar ÖZTÜRK

PAGES: 226-229

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/498557>

Ahlat Ağacı: “Yüce Dış Ses”in Kuşattığı Film

Serdar Öztürk

Türkiye’de 1 Haziran’da gösterime giren Nuri Bilge Ceylan’ın son filmi *Ahlat Ağacı* sinemaya dair konumlanma noktamıza göre değişik boyutlarıyla kritik edilebilir. Örneğin sinemaya bir hikaye anlatımı, mesaj iletme sanatı olarak bakan bir eleştirmenin ya da izleyicinin *Ahlat Ağacı*’na yönelik fikri ile sinemayı filozof Gilles Deleuze’ün tanımladığı üzere hareket-zaman blokları, imajlar modülasyonu olarak gören bir eleştirmen veya izleyicinin düşüncesi farklı olacaktır. İlkinde hikâyeye, hikâye içindeki diyaloglara daha fazla yoğunlaşırken ikincisinde sinematik operasyonun içkin durumundan yola çıkılacak ve düşüncenin bu kompozisyonlardan nasıl üretildiğine odaklanılacaktır. İkinci konumu benimsediğimizde hikâyenin kendisinin de sinematik operasyonlarla ortaya çıktığı, sinemanın özünün hareket-zaman bloklarından oluştuğu savunulacaktır. Bu bağlamda Deleuze’ün yine sık sık vurguladığı aslında bilimin de, felsefenin de, sanatın da hikâyeleri olduğu ancak bu hikâyelerin kendi araçlarıyla ortaya çıktığı hatırlanacaktır. Örneğin resmin hikâyesi çizgi-renk bloklarından, felsefenin hikâyesi kavramlardan ve bilimin hikâyesi fonksiyonlardan üretilecektir. Bir filmin kritiği ya da filmle girilecek diyalog sinemaya dair yukarıda belirttiğimiz benimsediğimiz konumlanma noktalarına göre değişecektir.

Bu kısa değini yazının konusu genel olarak sinema eleştirisine dair olmasa bile (Türkiye’de ve belki dünyada sinema eleştirisi ilginç bir yazı konusu olabilir) *Ahlat Ağacı*’na dair eleştirilerde özellikle ilk konumlanma noktasının biraz daha ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Bu, sadece kurumsal medya içindeki yazılarda değil, sosyal medyanın değişik platformlarında da geçerlidir. Böyle bir duruş ise sinemanın belirttiğimiz asli özelliğini, hareket ve zaman imajlardan oluşan özelliğini geriye itmekte ve film tıpkı bir kitap veya sözlü anlatı gibi değerlendirilebilmektedir. *Ahlat Ağacı*’nın daha afişlerinde ve fragmanlarında bile yapılan yorumlarda “roman gibi”, “tablo gibi” ifadeleri vurgulamak istediğimiz noktayı iyi özetlemektedir. Oysa sinema ne romandır, ne de tablodur; sinema sinemadır ve sinemaya dair değerlendirme her bir sinema filmini bir “birey” olarak kendi içkin düzeyinden ve sinematik imajlardan yola çıkarak yapılabilir.

Ahlat Ağacı’na yönelik belirttiğimiz ikinci konumlanma noktasından, yani sinemaya bir modülasyon, bir kompozisyon, hareket-zaman bloklarından oluşan bir sanat olarak baktığımızda ilk vurgulanacak nokta değişik tohumların hazırlandığı ancak bu tohumların birkaç yerde filizlenebildiği, çoğu yerde yeşermek üzereyken aşağıda ayrıntılı belirteceğim diyalog operasyonları ile yeşeremediğidir. Tohumun en sinematik tarzda yeşerdiği yer son

sahnedir. Kuyu kazma sahnesi, Voltaire'in *Candide* romanının kahramanı Candide'nin söylediği "bahçemizi yeşertmeye devam edelim" felsefesinin sinematik araçlarla ifadesinin etkili örneğidir. Her şeye rağmen kitabını bastırmayı başaran Sinan kitabını okuyan kişinin babası olduğunu öğrenmiştir. Babası ise kuyu kazma işini bırakmıştır, artık suyun çıkacağına inanmamaktadır. Bundan sonra artık saf görsel ve işitsel imajlarla karşılaşırız. Diyalog yoktur. Odak kuyudadır. Sinan ortada yoktur. Kamera yavaş yavaş kuyuya yaklaştığında kısa süreliğine Sinan'ın kendini astığı imajla karşılaşırız. Daha sonra babanın meraklı gözlerle kuyuya bakan algılanım-imaj ve kuyudan aşağı baktığında Sinan'ın kuyu kazma eylemi. Her şeye rağmen hayat devam ediyorsa, tüm umutsuzluğa karşı Spinoza'nın Conatus'u, "çabası" devam etmelidir. Candide'de "bahçe ekmeye devam", Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ında "pirinç ekmeye devam" ve *Ahlat Ağacı*'nda "kuyu kazmaya devam." Kuyu kazma sahnesi, bir başka açıdan değerlendirildiğinde hangisinin edimsel hangisinin virtüel olduğuna karar veremediğimiz bir kristal-imajdır. Bunun yanı sıra birazdan eleştireceğim "Yüce Dış Ses"ten gelen diyalogları saymaz isek, özellikle köylü kız ile Sinan'ın ormanda bir araya geldiği sahnede yüzlerdeki duygulanım-imajın tutkuyu saf halde gösteren ve zaman zaman kameranın Kracauer'ın "gelip geçici" olarak kavramsallaştırdığı ağaçların arasındaki ışık huzmelerini yakaladığı imajlar ile tutkunun saflığını ve kudretini yan yana getirmesi etkilidir.

Gelgelelim *Ahlat Ağacı*'nın esaslı bir sorunu bulunmaktadır. Bu sorunu tespit etmede ilk adım, Klasik Sinema'nın Rancier'in "temsili rejim" adını verdiği klasik öyküyü üretmek için montaj başta olmak üzere diğer sinematik araçları nasıl seferber ettiğini hatırlamaktan geçer.

Klasik Hollywood filmlerinin ya da daha genel tabirle Deleuze'ün Klasik Sinema dediği sinemanın belirgin özelliği montaj yoluyla sağlanan harekettir. Bu hareket, günlük yaşamda varlıkları görüşümüzü paralyze etmeyen bir algı üzerine kuruludur. Duyu-motor mekanizmamız arızaya geçmez, çünkü filmdeki dünya klasik bir öykü kalıbına göre inşa edilir. Montaj, günlük yaşamdaki algımıza uyar tarzda klasik öyküyü üretmeye yönelir. Bu çerçevede duyu-motor mekanizmamızı bozmayacak bir anlatı ortaya çıkar. Ana merkezde montajın olduğu bu sinemada diğer sinematik araçlar da keza klasik öykü sinemasının hizmetine koşulur. Kadrajın, çekim açısının, kamera hareketinin, rengin, sesin hep birlikte gerilim yaratmaya ve gerilimi çözmeye çalışacak tarzda seferber edilmesi gereklidir. Günümüzde klasik sinemanın merkezde olduğu hareket-imaj örnekleri üretilmeye devam etmektedir. Artık en belirgin özellik bu filmlerde hızlı kurgudur. Sonu genellikle "man"ler ile biten kahramanların dünyayı kurtarması, uzaylılara ve kendinden olmayan ötekilere karşı savaş için kurgu olağanüstü hızlandırılır. Günümüzde hızlı kurgunun geldiği boyut, hareket-imaj sinemasının hâkim olduğu Klasik Sinema geleneğini en uç hatlara taşımıştır. Hızlı kurgunun tüm hedefi bir an önce izleyiciyi gerilimin içine atmak, izleyicinin sıkılmasına müsaade etmemek, fazla düşünmesi için bir boşluk yaratmamaktadır. Hayatlarımız gerçek yaşamda hızlandırılmışsa, sosyal medya dahil görsel ürünler hız ve hareket üzerinden işlemekteyse artık gözleri değişen izleyicinin hızlı kurgudan kaynaklanan aksiyonun peşinden gitme dışında bir seyre tahammülü yoktur. Boşluk varsa bazen diyalog, bazen dramatik bir müzik göreve çağrılır. Özetle kurgu, aksiyonun hizmetindedir; amaç aksiyonsa kurgunun görevi aksiyonu yaratmaya çalışmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi *Ahlat Ağacı* her ne kadar Klasik Sinema'nın bu saydığımız araçlarıyla belirgin bir ilişki içinde olmasa bile, sinematik araçların diyaloglara hizmet etmesi noktasında Klasik Sinema ile ilginç paralellikler taşır. *Ahlat Ağacı*'nda kamera hareketi ve açısı, kurgu, ışık, renk, kadraj gerçekleştirecek diyalogların hizmetine sokulur. Amaç bir an önce, iki kişinin karşılaştırılması ve onlara Tolstoy'dan, Dostoyevski'den, varoluşçuluktan, aşkın felsefeden alıntılar yaptıracak bir "İdeal Konuşma" sergiletmektir. Bu nedenle filmdeki karakterlerin yürüyüşleri, bakışmaları, kuyu kazmaları, ağaca çıkıp elma toplamaları ve filmin tümüne hâkim olan diyalogları "kendinde/kendi içinde" eylemler olmak yerine, kitabi, yüce, ideal ve aşkın diyalogların araçları haline gelirler. Sinematik araçlar idealize edilmiş diyalog sahnelerine adanır. Karakterler bir aciliyet halinde bu idealize edilmiş diyalogların sahnelerine hazırlanırlar ve bir an önce kendilerinden beklenen konuşmayı sergileyerek sahneden ayrılırlar.

Montajın ve sözün hâkim olduğu Klasik Sinema geleneği *Ahlat Ağacı*'nda böylece sözlü kültürün hikaye anlatıcılığının hakim olduğu bir modern bir masal anlatısına dönüşür. Anlatılan masallar, yazılı edebiyat ve felsefe anlatılarının illüstre edilmiş formlarıdır. Diyalogların sinematikleşmesi, her biri kendi için değerinde diyalog adına değil, filmi de kapsayan "Yüce Bir Dış Ses" in onaylanması adınadır. Nasıl Klasik Sinemada montaj düşünmeye fırsat vermiyorsa, *Ahlat Ağacı*'nda da Yüce Ses adına sergilenen diyalog düşünmeye, soluklanmaya izin vermez. Biz, nasıl Klasik Sinemada hareketin peşindeyse *Ahlat Ağacı*'nda da diyalogun peşinden gideriz. Diyaloglar adına seferber edilen film ekibi ve filmdeki karakterlerle birlikte biz de diyalogları takip etmeye seferber ediliz. Bu aciliyet halindeki seferberlik Türkiye'nin sayılı görüntü yönetmenlerinden Gökhan Tiryaki'ye de fazla alan bırakmaz. Yüce Dış Dış sesi nakarat halinde tekrarlayan karakterlerin konuşmalarını çekmek adına tohum halindeki yaratıcı denemeler bir kenara bırakılır; ya da tam olacak derken yine o Aşkın Ses tekrar devreye girer ve saf imajlar yeşeremeden büzülür. Böylece film, Yüce Diyalogların aracı haline gelir.

Bunun anlamı diyalogların filmde kullanılmaması demek değildir. Tam tersine filozof Stanley Cavell, Hollywood'un 1930 ve 1940'lı yıllardaki evlilik komedilerindeki diyalogun kadın ve erkek evlilik ilişkilerinin nasıl kurumsal bir evlilikten bireyin fail olduğu bir evliliğe nasıl evrildiğini göstermesi açısından önemli olduğunu çarpıcı anlatır. Keza, Tarantino'nun filmlerinde diyalog, filmin içinde kendi başına bir "birey" gibi kendi evrenini açar, kurulacak anlatının ulaşılması gereken ideal, yüce sesi olmaz. Kurasawa'nın *Ran*'ının girişindeki uzun diyalog ile *İkiru*'sunda Watanabe'nin ölümünden sonra cenaze evindekilerin hafıza ile Watanabe'ye ulaşmaya çalışırken yaptıkları diyaloglar keza kendi başına sinematik evrenlerini açarlar. Yine Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da Ercan Kesal'ın oynadığı muhtar sahnesindeki diyaloglar, sanki filmde ayrı bir entite gibi durur, dışardan alınma kitabi sözlerin taşıyıcısı değildir buradaki diyalog. Hatta diyalogun bolluğu nedeniyle kritik edilen *Kış Uykusu*'nda bile diyaloglar oldukça sinematik verilir ve film bu diyalogların üretimi için bir mizansen gibi geride kalmaz. *Ahlat Ağacı*'nda ise yazar olmak isteyen ana karakterin film boyunca yaptığı yolculuk, diyalog sahnelerinin bir an önce gerçekleşmesi ve içinde Tolstoy'un, Dostoyevski'nin, Nietzsche'nin ve İslami düşünürlerin Yüce Sesleri'nin filme taşınması dairesinde gerçekleşir. Deleuze'ün modern sinemayı anlatırken belirttiği zaman

imajın saf görsel ve işitsel imajları ve kristal-imajları ile bazı sahnelerde bir an karşı karşıya kaldığımızı düşünürken birden yine aciliyetle diyaloglara yönlendiriliriz. Tohum halinde var olan ve tam olgunlaşacakken Yüce Dış Ses'in objektivasyonu işitiriz. Film başladıktan bir süre sonra izleyici filmin nasıl akacağını hesap etmeye başlar. Böylece Klasik Sinema'da montaj başta olmak üzere tüm sinematik araçların öyküyü nasıl inşa edip ilerleteceğini tahmin eden izleyici, *Ahlat Ağacı* gibi modern bir sinemada bile aşağı yukarı nasıl bir filmle karşılaşacağını tahmin eder. Böylece duyu-motor mekanizmasının arıza durumuna geçmesi zorlaşır. Düşünce, arıza durumunda, duyu-motor mekanizmanın bozulması halinde ortaya çıkacağına göre, tüm sinematik araçların uzun ve Yüce Dış Ses'in işitildiği diyaloglar hattında inşa edileceğini sezen izleyici sadece bu seslerin içeriğine yoğunlaşır. Sinematik deneyim imajlarla doğrudan kurulan bir yaşantıyken, artık bir kitap okuyor ya da üniversitede ya da entelektüeller arasında vuku bulan entelektüel bir tartışmanın içeriğini tahayyül eder hale geliriz.

Klasik sinemada öyküyü kuran montajı, burada artık diyalog sağlar; ama kendi içkin değeriyle kendi sinematik evrenini kuran bir diyalog değildir artık burada söz konusu olan, daha ziyade Yüce Dış Ses'in karakterleri seslendirdiği monolojik tarzda bir diyalog. Film, böylece filmin en kötü karakterlerinden birisi olarak sunulan (gerek duygulanım imajdan, gerek konuşmanın içeriği ve ses tonundan rahatlıkla sezilmektedir) karakteri, Nutuk ile aynı kadraja alarak kendi eleştirmek istediği çizgiye kendisi düşer. Filmin kendisi bize nutuklar anlatır, sinematik araçlardan üretilen diyalojik imajlar değil. Filmin kendisi bizatihi Yüce Dış Ses'in bir nutkudur. Her şey Yüce Dış Ses'in aracı haline geldiğinde ise diyalogların kendisi bile araçsallaşır. Filmin temel sorunu asıl olarak budur.