

Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme

Fathers And Sons: A Psychoanalytic Analysis on *The Wild Pear Tree*

Özge Güven Akdoğan, Arş. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: ozgeguven@gazi.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

Türk Sineması, Babalar
ve Oğullar, Psikanalitik
Yaklaşım, Kaçış
Mekanizmaları

Öz

Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı (2018) adlı filmi, erkek kahramanın babasıyla ilişkisindeki psikanalitik konumlanış bakımından analiz edilmekte; Freudyen psikanalitik yaklaşım çerçevesinde filmdeki baba-oğul ilişkisi filmin olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekan kurgusu, diyaloglar ve kültürel evrene odaklanılarak araştırılmaktadır. Sonuç olarak, filmde anlatılan öykünün, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde, Freudyen psikanalizin çizdiği yolu takip ettiği belirtilmektedir.

Keywords:

Turkish Cinema,
Fathers and Sons,
Psychoanalytic
Approach, Escape
Mechanisms.

Abstract

In this study, Nuri Bilge Ceylan's The Wild Pear Tree (2018) is analyzed in terms of the psychoanalytic position of the hero with his father. The father-son-relationship in the film is examined using Freudian psychoanalytic approach, with a focus on the plot, characters, time and space, dialogues and cultural conventions. It is argued that the plot follows the Freudian psychoanalysis in picturing the father-son relationship.

“(…)
ahlat ahların ağacıydı,
yaşlanmaya başlayanların,
itiraf edilememiş aşkların,
evde kalmış kızların.
ahlat ahların ağacıydı,
ceza yir nasıl cezaların ülkesiyse,
öyleydi işte. “
(Madak, 2012: 20)

Giriş: Ah’ların Ağacı Ahlat Ağacı¹

Ataerkil yapılarda toplumsal ilişkilerin temelinde aile ilişkileri; aile ilişkilerinin temelinde de erkekler vardır (Sennett, 2014: 68). Mülk, kuşaktan kuşağa erkek akrabalar kanalıyla geçtiği için babadan oğula kalan bir miras söz konusudur. Babaların ilk çağlardan kalma koruyucu ve güçlü kişiler olmak biçimindeki simgesel görevleri, günümüzde de kültürel aktarım yoluyla devam etmektedir. İnsanlar, büyüüp ailelerinin dışına çıktıklarında, aile ilişkilerindeki kültürel aktarımların yaşamlarına çarpık biçimde de olsa yansıdığını fark ederler (Sennett, 2014: 71). Sinema filmleri, bu yansımaların konu edinildiği alanlardan biridir. Ingmar Bergman’ın *Sasom i en Spegelen* (Aynadaki Gibi, 1961), *Tystnaden*, (Sessizlik, 1963) ve *Nattvardsgasterna* (Kış Işığı, 1963) gibi filmlerinin özünde yatan çatışmaların, yönetmenin babasıyla yaşadığı duygusal gelgitlerin etkisinde geliştiği söylenebilir (Bergman, 2007). *La Pianiste* (Piyanist, Haneke, 2001), anne-kız arasındaki çatışmaların ve gerilimlerin gözlenebileceği filmlerden biri iken, *Persona* (Persona, Bergman, 1966) kolektif bilinçdışının arketiplerinden birini görselleştirir. Arketip, Carl Gustav Jung’un (2015) kullandığı bir terimdir. Jung’a göre arketipler (ilkörnekler) evrenseldirler. Örneğin bir çocuk dünyanın neresinde doğarsa doğsun anne arketipini de birlikte dünyaya getirir. Ancak kendi annesiyle etkileşime başladıktan sonra bireysel farklılıklar ortaya çıkar. Bazı arketipler, kişiliğin oluşumunda çok önemli rol oynadıklarından, Jung onlara özel bir yer verir. Bunlar; persona, anima ve animus, gölge ve ben olarak tanımlanır. Persona, toplumun onayını sağlamak amacıyla insanın dış dünyaya karşı taktığı maske ya da takındığı kimliktir. Bu bağlamda, sinemada kahramanın kimliği, psikanaliz dolayımıyla incelenebilir; filmlerde anne, baba ve çocuk ilişkileriyle ve çocukluk hatıralarıyla çaresizlik, yalnızlık ve anlaşılamama gibi varoluşsal temalar ortaya konabilir. Filmsel anlatılarda, kahramanların babalarıyla ve anneleriyle yaşadıkları gerilimler, toplumsal bilinçdışının² ipuçlarını veren eğilimleri barındıran metinler olarak okunabilir.³

1 Didem Madak’ın (2012: 13-32) *Ah’lar Ağacı* şiirinden esinlenilerek Ah’ların Ağacı Ahlat Ağacı başlığı kullanılmıştır.

2 Bu yaklaşım, Jung’un kolektif bilinçdışı kavramsallaştırması yoluyla açıklanabilir. Jung, insan zihninin işleyiş biçiminde, çevrenin etkisinin yanı sıra kalıtım ve evrimin ruhsal yapıda bıraktığı izlerin etkisinden söz eder. Ona göre, kolektif bilinçdışının içeriği, insanlık tarihinin genel eğilimleridir (Jung, 2015).

3 Sinemanın yanı sıra güçlü edebi eserler de anneleriyle ve babalarıyla ilişkilerinde kendilerini kurban olarak gören kişilerin duydukları acıları konu edinmiştir. Edebiyat dünyasında, bu acıları en fazla duyanlardan biri Franz Kafka’dır. Babasına yazdığı mektuplarda Kafka, onunla yaşam boyu süren mücadelesindeki sorunları ortaya koyar, mağduriyetini aktarır. Gözünde en güçlü otoriteye sahip olan babasından onay görmeyen, onun buyruklarına uyarak geçirdiği çocukluğu nedeniyle kendini bir hiçlik duygusu içinde gören Kafka, mektuplarında, babasının içgörmelerinden ve kızgınlıklarından söz eder (Kafka, 2016).

Bu çalışma, baba-oğul ilişkisini taşra ve edebiyat dolayımıyla anlatan *Ahlat Ağacı* filmini ele almaktadır. *Ahlat Ağacı*, üniversiteyi bitirip doğduğu kasabaya dönen, burada, kitabını çıkarabilecek parayı bulmak için çabalarken babasının borçlarıyla uğraşan Sinan'ın öyküsünü anlatır. Babadan kalan borçlarla uğraşmak, metaforik olarak psikanalizde erkek çocuğun babasıyla ilişkisinden edindiği yüklerine gönderme yapar. Bu nedenle, bu çalışmada, erkek çocuk için babanın kimlik kuruluş sürecindeki rolü, psikanalitik teoriye odaklanılarak ortaya konmakta, baba-oğul ilişkisi, Sigmund Freud'un Oedipus karmaşası kuramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu kurama göre, oğullar babalarına hem hayranlık duyarlar hem de onlardan nefret ederler. Dolayısıyla baba figürünün sahip olduğu güce rağmen çocukların ona duydukları güvensizlik de söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda, Freud'un kuramında erkek çocuklar, babalarını başlarına gelen şanssızlıkların nedeni olarak görürler (2008: 64).

Çalışmada, *Ahlat Ağacı* filmindeki baba-oğul ilişkisi, psikanalitik ilişkiye vurgu yapılarak metin analizi tekniği ile incelenmektedir. Çalışmanın temel yaklaşımı Oedipus karmaşası üzerine kurulmakla birlikte, çalışmada, babanın bir otorite figürü olmasıyla ilgili sosyo-kültürel çözümlemeler yapan çalışmalara da başvurulmaktadır. Psikanalitik kuramın soru(n)ları çerçevesinde baba-oğul ilişkileri, filmin olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekan kurgusu, diyaloglar ve kültürel evrene odaklanılarak araştırılmaktadır. *Ahlat Ağacı*, başına gelen şanssızlıkların nedeni olarak gördüğü babasından ve onda cisimleşen taşradan uzaklaşmaya çalışan Sinan'ın çabasını ve bu doğrultuda tutunduğu edebiyat merakını anlatır; erkek çocuk için babadan kalan miraslardan kurtulmanın çıkışsız olduğunu; bu yolun ancak çorak toprakta bile olsa onun açtığı kuyuda su bulmaya çabalamakla aşılabileceğini gösterir.⁴

Psikanalitik Teoride Baba

Freudyen psikanaliz, baba-oğul ilişkisini Sofokles'in yazdığı bir öyküden yola çıkarak tanımlamaktadır. Bu öyküye göre, bir kâhin Thebai şehrinin kralı Laios ile eşi Iokaste'nin doğacak olan çocuklarının Laios'u öldüreceğini söyler. Bunun üzerine çocuk doğar doğmaz dağa bırakılır. Korint Kralı Polybos tarafından büyütülen Oedipus isimli bu erkek çocuk, büyüdüğünde annesinin ve babasının gerçek annesi ve babası olmadığına dair söylentiler duyar. Gerçeği öğrenebilmek için Delphoi tapınağına doğru yola çıkar. Buradaki kâhinden, babasını öldürüp annesi ile evleneceğini öğrenen Oedipus, Korint'ten ayrılır. Yolda bir adamla tartışır ve onu öldürür. Oedipus, Thebai'ye ulaştığında Sphinks adlı canavarın sorduğu sorulara doğru yanıt veremeyenleri yediğini görür. Canavarın bilmesine doğru yanıt veren ve onun yok olmasını sağlayan Oedipus'u halk krallıkla ödüllendirir. Bu şekilde Thebai Kralı olan ve bilmeden annesi Iokaste ile evlenen Oedipus, yıllar sonra şehri saran veba salgınının nedenini bir kâhine sorar. Babasını bilmeden öldürdüğünü ve annesiyle evli olduğunu bu kâhinden öğrenen Oedipus, iğneyle gözlerini kör eder. Iokaste ise kendini öldürür (Sophokles, 2016).

Erkek çocuğun babasıyla ve annesiyle ilişkisinin irdelenmesinde Freud'un bu

4 Filmin, Gilles Deleuze'ün sinemada hareket ve zaman yaklaşımı açısından bir değerlendirmesi için bkz. (Öztürk, 2018).

öyküden yola çıkarak geliştirdiği Oedipus karmaşası kuramı, erkek çocuğun annesine duyduğu sevgi nedeniyle babasını kıskanmasını ve bu doğrultuda babasıyla ilişkisindeki çelişkili duygularını nitelemek için kullanılmaktadır. Kuram, erkek çocukların babaya dair otoriteyle karşılaşmalarını; babalarını kendilerine rakip olarak görmelerini ve annelerinin ilgisini kazanmaya çalışmalarını konu edinmektedir. Freud'a göre, erkek çocukların dünyasında babaları büyük bir güç sahibidir, ancak anneye hissettikleri duygusal yakınlık, babalarını öldürme isteği duymalarına neden olmaktadır. Anne, erkek çocuğun düşünsel anlamda ilk sevgi nesnesi olduğu için (Freud, 1984: 125) çocuk, içinde anneye yönelik duygularını bastırmaya çalışmaktadır. Annesine sadece kendisinin sahip olmasını isteyen, babasını bu isteğinin önünde bir engel olarak gören erkek çocuk, baba, anneden uzaklaştığında rahatlamaktadır. Bu aşamada, babayı isteklerinin önünde bir engel ve rakip olarak görmesine rağmen erkek çocuk babaya da sevgi göstermektedir. Bu çift değerli duygular, erkek çocuğun bilinç dışında sürekli olarak bir arada yaşamaktadır (Freud, 1984: 128; Freud, 2001: 14).

Freud'a göre, babanın rolü altı yaş öncesi olan Pre-Oedipal dönemde sevecen bir özdeşleşme figürü biçiminde ortaya çıkar. Oedipal dönemde çocuk kültürün düzenine girmeye başlar ve bu dönemle birlikte bilinç dışı da gelişir. Bilinç dışında çifte değerli duygularıyla yaşayan erkek çocuk, bir yandan babasını ortadan kaldırmayı amaçlarken diğer yandan ona karşı ruhunda bir sevgi barındırır. Annesine duyduğu düşünsel sevgi nedeniyle kendisine bir engel ve rakip olarak gördüğü babası tarafından cezalandırılacağı düşüncesini taşır. Ancak bu istek bilinç dışında varlığını sürdürdüğü için suçluluk duyar (Freud, 2001: 14). Freud'un psikanalize göre erkek çocuk bir yandan babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler, diğer yandan babasına ilişkin bir sevgiyi ruhunda barındırır. Babası tarafından cezalandırılacağı korkusunu taşıdığı için annesi ile ilgili isteklerinden geri çekilir. Ancak bu istekler bilinç dışında varlığını sürdürdüğü için suçluluk duygusunun temeli de atılır (Freud, 2001: 14). Freud'un Oedipus karmaşası olarak adlandırdığı bu dönemde, anne baba ve çocuk ilişkilerindeki aksaklıkların nedenleri yer alır ve bunların çözüme kavuşamaması ileriki yaşamın nevrotik belirtilerine neden olur (2008: 154).

Bu karmaşanın üstesinden gelinebilmesiyle cinsel ve duygusal olarak yetişkin bir yapılanmaya ulaşılabilir. Freud'un kuramında bu dönemin amacı erkek çocuğun kendi cinsiyle, yani babasıyla özdeşleşmesini sağlamaktır (Geçtan, 2017: 37). Bunun en iyi yolu da oğlun, rakip olarak gördüğü babasının yerine geçmeyi arzulamasıdır (Tura, 2012: 81). Freud'a göre, kastrasyon endişesi yüzünden babasıyla ilişkisinde çatışma halinde kalmış bir erkek, özellikle ergenlik döneminde onunla barışmalıdır (1984: 133).

Freud, uygarlığın insan ve ilişkileri üzerindeki etkisini incelediği *Uygarlığın Huzursuzluğu* (1999) adlı çalışmasında, çocukluk döneminde biçimlenen ve yaşamın sonraki dönemlerinde de devam eden otorite imgelerini irdeler. Freud'a göre, çocukluk döneminde bireyin annesinin ve babasının gücüne ilişkin yaşadığı ve yarattığı arkaik imge, daha sonraki yaşantısında gücün ve otoritenin ne olduğu hakkındaki yargılarını biçimlendirir. Erkek çocuklar, babaları ile ilişkilerinde hem onların yerini alma hem de sevgilerini yitirmekten kaçınma isteği duyarlar. Yetişkin olarak nitelendirilecek bir bireyin kendisi üzerinde bu denli etkili olan ebeveynlerinin güçlerinin farkında olacağı ancak

bu güçten kendisini özerkleştirebileceği umulabilir. Ancak güç olgusunu bu nitelikte kavrayabilecek bireylerin sayısı pek de fazla değildir. Freud’a göre kitleler, otoriter kişilerle ilişkilerinde ilk çocukluk döneminin bu duygu karmaşasına geri dönüş yaşarlar.

Bu çalışmanın kuramsal temellerinden biri olan Oedipus karmaşasının yanı sıra sosyo kültürel alanda baba figürünün irdelenmesinde önem taşıyan otorite kavramından da bahsedilmesi gerekmektedir. Ebeveynlerle ilişkilere dair bu düşünceleri irdelleyen Frankfurt Okulu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa’da yükselen otoriter yönetimleri, psikanaliz aracılığıyla araştırır. Okul üyeleri, otorite üzerine yayımladıkları *Otorite ve Aile Üzerine Çalışmalar* (1936) adlı çalışmalarında, çocukluk döneminde güce ilişkin gelişen psikolojik mekanizmaların yetişkinlik döneminde nasıl sürdüğünü araştırırlar. Anneye ve babaya ilişkin oluşturulan zihinsel imgelerin yetişkinlere yansıtılma biçimleri ve bu yansıtmayı etkileyen toplumsal koşullar ele alınır. Theodor W. Adorno da, *Otoritaryen Kişilik* (2011) adlı çalışmada, bireyin kişiliğinde yatan eğilimlerin, politik, ekonomik ve toplumsal inanç modellerini şekillendirdiğini vurgular. Kişiliğin yapısıyla ilgili olarak Freud’un çalışmalarına başvuran ve bireyin psikolojik gereksinmelerinin bir ideolojiye eğilimini etkilendiğini ortaya koymaya çalışan bu çalışmada, bireyin aile yapısındaki temel özelliklerinin, otorite ile ilişkisine etkisi araştırılır. Bu çalışmaya göre, birey itaat ve boyun eğmeden haz alarak toplumsal uyum mekanizmasını işletir (2011: 292). Çalışma, kültürün bireyin biçimlenmesinde oynadığı rol konusunda tarihsel ve özgül bir çalışma olarak adlandırılır (Sennett, 2014: 38). Sennett’e göre, bu çalışmada kullanılan otoriter kişilik kavramı, “(...) iki güç arasındaki kesişmeye göndermede bulunur: Kişinin kendisini umutsuzca güç gereksinmesi içinde hissetmesine yol açan psikolojik güçler ve bu gereksinimleri ifade ediş biçimini belirleyen tarihsel ve toplumsal güçler” (2014: 38). Türk sinemasında, baba-oğul ilişkilerini sorunsallaştıran farklı türlerdeki filmler, gerek psikolojik olarak gerekse tarihsel ve toplumsal olarak bu meselenin önemli bir dışavurumunu sergilemektedir. *Ahlat Ağacı*, baba-oğul arasındaki psikolojik süreçleri, otorite, itaat ve boyun eğmeden duyulan haz dolayısıyla sergilemesi bakımından bu örneklerden birini oluşturmaktadır.

Baba-oğul İlişkisi, Kuyu Metaforu ve Taşradaki Öfke

“Sen benim sözümü dinle ve gönlünü ferah tut. Ben orada suyu bulacağım” (Pamuk, 2016: 47).

Ahlat Ağacı, anne, baba ve oğul ilişkisi, taşrada yaşamanın sıkıntıları ve taşra edebiyatı gibi konuları içeren bir filmidir. Nuri Bilge Ceylan’ın önceki filmi *Kış Uykusu*’nda (2014) olduğu gibi ahlaki sorgulamaların peşine düştüğü anlatıda, üniversiteden mezun olur olmaz, elinde yazdığı ve bastırmayı istediği *Ahlat Ağacı* adlı romanı ile memleketi Çan’a dönen, çevresine karşı yabancılaşma duyguları içinde olan Sinan’ın hikayesine odaklanılır. Filmde üç kuşak erkeğin, ama temelde Sinan ile İdris’in Freudyen psikanalizin önermelerini destekleyen çelişik duygular içindeki baba-oğul ilişkisine tanıklık edilir. Filmde kuyu, baba-oğul ilişkilerinin bilinçaltı Oedipal bağlarını temsil eden metaforik bir imgedir. İnsanları sevmeyen Sinan, kızkardeşine ve bir zamanlar duygusal bir

yakınlık ilişkisi kurmaya çalıştığı lise arkadaşı Hatice'ye karşı donuktur. Anlatıda, Sinan'ın annesi Asuman ile memlekete döndüğünde karşılaştığı Hatice, Freudyen bir yer değiştirme ilişkisinde ele alınabilir. Paranın gücünden bahsederek otorite kurmaya çalışan erkeklerden farklı olarak İdris, gençliğinde, Asuman'ı, doğadan ve hayvanlardan söz ederek etkilemiştir. Hatice ise aşkın ve tutkunun alanında tatmin olmayacağını; paranın ve altınların alım gücünden etkilendiğini ifade etmektedir. İki kadının özellikleri arasındaki karşıtlık ilişkisi de belirgindir.

Film, Sinan Karasu'nun daha sonra sıkça karşımıza çıkacak donuk bakışlarını bu kez denize yönelttiği, izleyicinin Sinan'ın bakışının nesnesini camdan yansıma ile görebildiği bir sahne ile başlar. Gilles Deleuze, yüzün bir duygulanım imge olduğunu belirtir. Ona göre yüz, kameradan bir başka yöne bakar ve izleyici ekranın yüzeyine çarpıp geri sıçrayan bir görüntü ile karşılaşır kısmi bir yansıma sağlanır. Deleuze'e göre, ekranda yansımali olarak gösterilen böyle bir yüz imgesi, yeğinsel bir imgedir (2014: 129-130). Bu tür duygulanım imgeler, "artık geçişli bir kuvvet kazanmış olan kendi bakışımıza" (Elsaesser ve Hagener, 2010: 153) yönelmemizi sağlar. Duygusal yoğunluğu ve niteliği ile bu sahne, Sinan'ın memleketine dönmeden önce yaşadığı gerilimin bir belirtisi sayılabilir.

Hızlı ve uzun adımlar atarak ilerleyen iri cüsseli Sinan, sabaha karşı, ardında martıları, vapurları ve Truva atını bırakarak Çanakkale şehir merkezinden ailesinin yaşadığı Çan ilçesine gitmek için ayrılır. Kamera, genel çekim ile Sinan'ın içinde olduğu minibüsü takip eder. Çan, gelişigüzel atılmış çöp poşetleri içindeki yer ve fabrika bacalarından çıkan dumanlarla griye boyanmış gök arasında, kötü kentleşmenin bir örneğidir. Kent ve taşra yaşamı arasındaki farkların belirginleştiği bu çekimlerde, Çanakkale'de dalgaların ve martı seslerinin eşlik ettiği rahatlatıcı deniz görüntüsünü, Çan'ın güvenli bir sığınağa benzemeyen griliği takip eder. Asuman Suner'in belirttiği gibi Nuri Bilge Ceylan filmlerinde görünen taşra, "(...) geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseller olarak kalacağını imler gibidir" (Suner, 2006: 106). Sinan'ın memleketine dönüşünü gösteren genel çekimde görünen taşraya bakmak, "(...) çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktır" (Suner, 2006: 106-107).

Memleketine döndüğünde babası İdris'in alacaklısıyla yaptığı konuşma, izleyiciye, Sinan'ın borcunu ödemediği için itibarını yitirmiş bir babaya sahip olduğunu anlatır. Minibüs, sanayileşmenin ve düzensiz yerleşimin etkisinde bir kasaba olarak karşımıza çıkan Çan'a vardığında, Sinan, omzuna çantalarını takar ve evinin yolunu tutar. Sinan'ı fark eden kasabanın kuyumcusu, ona seslenir; ondan yanına gelip bir çay içmesini ister. Sinan konuşmayı uzatmak istemez. Kuyumcu, Sinan'ın gelmeyeceğini anlayınca davetinin gerçek nedenini ayaküstü açıklar. Sinan'ın babası İdris, borç aldığı çeyrek altını hala ödememiştir; O da alacağını Sinan'dan tahsil etmek ister ancak Sinan'ın da parası yoktur. Kuyumcu daha önce İdris'ten köpeğini (Arap)⁵, borcuna karşılık istediğini, ancak İdris'in bu takası kabul etmediğini belirtir. Sinan, babasının köpeğe olan düşkünlüğünü izleyiciye şu sözlerle aktarır: "Milyon versen vermez, bağları var onların".

5 İdris'in köpeğinin adı, yarattığı çağrışımlar yoluyla toplumsal belleğe gönderme yapar. Batı'nın Doğu'yu görme biçimlerini çeşitli metinlerde araştırdığı *Şarkiyatçılık* adlı kitabında Edward Said, Arap'ın, "kurumsal, siyasal, kültürel düzlemde bir 'hiç' ya da 'hiç'in' bir gömlek üstü (...)" olarak tanımlandığını söyler (2001: 326). İdris'in köpeği Arap da, İdris'in varlığı ile ilişki kuran böyle bir söylemsel imgeyi sahneler. Köpeğin adı, sosyo-kültürel düzlemde İdris'in değersizliğini pekiştiren bir işlev görür.

Sinan evine ulaştığında annesi salonda televizyon izlemektedir. Bu sahnede, dizi repliklerinden biri, güçlü bir dış ses olarak duyulur. Televizyon dizisindeki dokunaklı kadın sesi “sen gerçeklerden kaçırıyorsun” der. Bu ifade, Sinan’ın taşradaki sorunlu dünyasına hem ironik bir dış ses olarak yanıt verir hem de maddi dünya ile karşıtlık oluşturacak biçimde insanı sarmalar. Annenin, çevresindeki dünyadan onu koparan, televizyondaki görüntüye odaklanmış hali, kendi somut yaşamındaki mutsuzluğunu gösterir. Ev içindeki dünyanın bunaltıcı ve neşesiz hali, Freud’un eve ilişkin söyledikleriyle karşıtlık ilişkisi içindedir. Freud evin, insanın kendini güvencede hissettiği ana rahminin yerini tuttuğunu söyler (1999: 50). John Ruskin, 1865’te yayımlanan kitabı *Susam ve Zambaklar*’da, “(e) vin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır. Yalnızca her türlü incinmeye değil; her türlü korkuya, kuşkuya ve anlaşmazlığa karşı da bir sığınak” sözleriyle evi kutsal bir sevgi alanı olarak tanımlar (aktaran Sennett, 1999: 37-38). Oysa, Nuri Bilge Ceylan sineması kahramanlarında memleket, taşra ve ev; aidiyet, güven ve huzur duygularına yol açmayan tekinsiz, güvensiz ve huzursuz alanlardır. Suner’in belirttiği gibi, Ceylan filmlerinde ev,

bir yanıyla çakılıp kalmak, kısırılmışlık; bir yanıylaysa benzersiz bir rahatlık, yerini bulmuşluk demek. Bir yanıyla geride bırakmak, kaçıp kurtulmak istediğimiz her şey, bir yanıyla daima özlemini duyduğumuz, daima geri dönmek istediğimiz yer. ‘Ev’, aynı anda uzaklaşmak ve kavuşmak istediğimiz ‘taşramız’: Aşına, bildik, kollayıcı; sıkıntılı, boğucu, hapseden (2006: 165).

Babası gibi öğretmen olabilmesi için, sınava girmek ve yüksek puanlar almak durumunda olan Sinan, bu konudaki kaygılarını başka mesleklere yönelebileceğini söyleyerek hafifletir. Belki de askere gideceğini söyler. Ama ne olursa olsun oradan, taşradan gideceğinden emindir. Nurdan Gürbilek, *Taşra Sıkıntısı* adlı yazısında, ancak taşrada bulunmuşların hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin hayatı bir taşra olarak yaşamışların kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntıdan söz eder (2005: 50). Gitmek isteyip de gidememe, taşraya çakılıp kalma duygusu Sinan’ın kendine dönük olan yaşam biçimini daha da katılaştırır.

Sinan, taşradaki yaşamına, evine ve odasına döndüğünde, kitaplarını yerli yerinde bulamayınca söylenir, baba, suçu anneye atar ve bu noktada Asuman, “sen kitapları seviyorsun da ne oluyor?” diyerek İdris’i azarlar. Sinan’ın film boyunca yaşamının odağında edebiyat ve bastırmayı istediği kitabı vardır. Babanın ve annenin edebiyata ve kitaplara yönelik farklı tutumlar geliştirdiği anlaşılır. Anlatı boyunca, Sinan’ın ve İdris’in yakınlaştığı iki sahnenin de edebiyat üzerine olması/başlaması aralarındaki bağın içeriğini gösterir. Aile bireylerinin salonda olduğu sahnede Sinan’ın babasıyla yakınlaşacağı ilk diyaloglar yer alır. İdris, Yunus Emre’den bir alıntı yapar, “Yüzbin peygamber yatıyor (...)” Baba-oğul aynı anda birbirlerine dönerek “Yunus” der. Sinan’ın yüzünde sevinç ve rahatlama ifadesi vardır. Kızına, öğrencilerinden aldığı bir aletle el şakası yaptığında da neşelenen yalnızca İdris ve Sinan olur. İkinci yakınlaşma ise filmin son sahnesinde, askerden dönen Sinan’ın, kasabadaki evinden, eşinden ve kızından uzaklaşmış, babasından kalma bir çorak toprakta kazdığı kuyudan su çıkarmaya çalışan İdris’in yanına gittiğinde gerçekleşir.

İdris, evini ve arabasını kumar oynamak için satmış; ilçedeki pek çok insandan borç alarak at yarışı oynamaya çalışan bir kumar bağımlısıdır. Asuman, 16 yaşında iken hayran

olduğu bu adamdan artık etkilenmemektedir. İdris'in maaş kartına el koyar, borçlardan kalan para ile evin geçimini sağlamaya çalışır. İdris, babasından kalan çorak arazinin yamacında etrafı yeşertmek için bir su kuyusu açar. Hafta sonları, kuyuyu derinleştirmek için içindeki taşları temizlemeye uğraşır. Kuyunun derinlerine inerek taşları bir ipe bağlaması ve dışarı çıkıp çekmesi gerekir. Bunun için ihtiyaç duyduğu gücü babasından ve oğlundan edinmek ister. Üç kuşak erkek, ipi çekerken sembolik biçimde sıraya dizilir. Çağırmasa da “gestapo gibi” başında duran babası, İdris'in kuyudan su çıkarma çabasını saçma bulur; filmde görüldüğü her sahnede oğlunu öfkeli biçimde yargılar. Kuyu etrafında gördüğü bir kurbağayı eline alıp kurtarmaya çalışan İdris'e kızan baba, kurbağayı ayağıyla fırlatarak duvara çarptırır ve ölmesine neden olur. İdris, “iş kaba kuvvette sanıyor bunlar” diyerek babasına sitem eder ve bu andan sonra kuyudan su çıkarmak için oğluyla iş birliği yapmanın yeterli olduğunu düşünür. İdris babasından oldukça farklı özellikleri olan, ona kendi özelliklerini kabul ettiremeyen ve işin bu yönünü artık olgunlukla karşılayabilen biridir.

Kuyu metaforu filmde, Sofokles'in yazdığı Oedipus öyküsünü aktarmak için kullanılır. Bu metafor, filmin çekildiği 2016 yılının başlarında yayımlanan Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında da yer alır.⁶ Roman, erkek çocukların babasız büyümesi, babalık özlemleri ve babalarının katli konuları etrafında kurgulanmıştır. Sofokles'in yazdığı Oedipus'un öyküsünde ve Firdevsi'nin yazdığı Şehname'de geçen baba-oğul ilişkilerine değinen romanın kahramanı Cem, babasının evi terk etmesinin ardından annesi ile birlikte yaşamını sürdürür. Lise yıllarında bir kitapçıda çalışır ve burada Oedipus'un öyküsünü öğrenir. Aynı dönemde kıraç bir toprakta su bulmak için kuyu kazma görevi olan Mahmut Usta'nın yanında çırak olarak çalışır. Cem bir ikame baba olarak gördüğü Mahmut Usta'ya babasını bilmeden öldüren Oedipus'un öyküsünü anlatır. Kuyuda su arama işlemi, derinlere daldıkça karşılaşılan kayalar nedeniyle zorlukla ilerler. Cem ümitsizliğe kapılsa da Mahmut Usta bu konuda inançlıdır. Romanda yaklaşık 70 sayfa boyunca ayrıntılı biçimde kuyudan su çıkarma işlemi anlatılır. Mahmut Usta'nın kuyunun derinlerinde su aramaya indiği bir gün, Cem kuyunun ağzına gelen kovayı kancaya takamaz ve dolu kovanın kuyuya düştüğünü görür. Babası gibi gördüğü Mahmut Usta'yı bu halde bırakır ve bölgeyi terk eder. Mahmut Usta'yı öldürmüş olduğunu düşünerek yaşamına devam eder. Romanda Cem'in ve eşi Ayşe'nin, insanları, bilmeden babasını öldüren Oedipus ya da oğlunu öldüren Rüstem gibi sınıflandırdığından söz edilir:

Bazan insanları Rüstem tipi ya da Oidipal tip diyerek aramızda sınıflardık. Bütün iyi niyeti ve şefkatine rağmen oğlunda korku uyandıran babaların Rüstem olduğunu söyledik, ama Rüstem oğlunu bırakıp gitmişti. Babasına öfkeli, isyankar oğullar da belki Oidipus'tu ama o zaman terk edilmiş Sührab kim oluyordu? (Pamuk, 2016: 114). “Kuvvetli bir babamız olsun, bize neyi yapıp neyi yapamayacağımızı söylesin isteriz. Niye? Neyi yapıp neyi yapamayacağımıza, neyin ahlaklı ve doğru, neyin ise günah ve yanlış olduğuna karar vermek zor olduğu için mi? Yoksa suçlu ve günahkar olmadığımızı ıslah etmeye her zaman ihtiyaç duyduğumuz için mi? Bir baba ihtiyacı her zaman mı vardır, yoksa, kafamız karıştığı, dünyamız dağıldığı, ruhumuz daraldığı vakit mi isteriz babayı? (Pamuk, 2016: 115).

6 Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanına, *Ahlat Ağacı* filmine benzer şekilde, öyküsünde kuyu metaforunun ve Oedipus mitinin bulunması nedeniyle yer verilmiştir. Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı ile Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi arasındaki paralelliklere kuyu metaforu bağlamında değinen bir yazı için ayrıca bkz. (Cebenoğlu, 2018). Türk sinemasında Oedipus karmaşasını irdeleyen bir çalışma için bkz. (Güven Akdoğan, 2017). Türk edebiyatında Oedipus karmaşasını irdeleyen çalışmalar için bkz. (Kawulok, 2011; Şenödeyici, 2012).

Babalık krizini edebi metinlerde araştırdığı çalışmasında Dieter Thoma (2011: 177), bu krizi şiddetlendiren iki akımdan söz eder. Birincisinde kayıp deneyimi söz konusudur. Burada aile, bireyler halinde parçalanır ve boş bir çukura dönüşür. Baba eksikliği aile bireyleri için can yakıcıdır, onların sızlanma nedenidir. İkinci akım, kazanç beklentisi içinde olunan bir babasızlık halidir. Bu durumdaki birey, ailenin gizli sırlarını ifşa etmeyi ve babayı tahttan indirmeyi hedefler. Sinan'ın kayıp deneyimi, babasının yaşamında kumarın bir bağımlılığa dönüşmesi ile gerçekleşir. Sinan'ın artık acıyarak baktığı babası, işlerinin sorumluluğunu oğluna yıkan, bunu doğrudan değil dolambaçlı biçimde yapan, oğlundan bir çeyrek ekmek parası alabilmek için olmadık hallere bürünebilen biridir. Onları, haylaz oğul yerine haylaz babanın geçtiği bir ilişki biçimidir ve yükü taşıyan Sinan, babasını, “senin de derdin bitmiyor” diyerek azarlar. Yaşamının bir yerinde, at yarışı üzerine kumar oynamaya başlamış ve birikimlerini bu nedenle tüketmiş olan İdris, maaşının büyük bölümünü borçlarını ödemek için kullanır. Asuman, kumara yatıracağı için İdris'in eline para geçmesinden korkar. Kumar ile ilgili kırılmanın öncesinde farklı biri olduğu Asuman tarafından aktarılır. Sinan'ın babası ile çocukluk fotoğrafı da o eski güzel günleri simgeler. Sinan'ın babasına yönelik isyankâr tavırlarına karşın Asuman yine de oğlunun babası hakkında kötü sözler etmesini istemez. Etraflarındaki diğer babalardan farklı olarak çocuklarına bir kere bile el kaldırmayan İdris'i savunur. Çiftçi'nin belirttiği gibi, “İdris böyle olmasaydı nasıl biri olurdu?” sorusunun cevabı, taşrada karşımıza çıkan diğer erkeklerde; belediye başkanında ve kum ocağı işletmecisinde verilir (2018: 22). İdris, baba olmayı beceremese de filmdeki diğer babalar da çıkarıcı, riyakâr ve ezbere konuşan bireyler olarak sunulur (Çiftçi, 2018: 22). Bu babalardan biri, Sinan'ın *Ahlat Ağacı* adlı romanını yayımlamak için Çan'da maddi destek aramaya başladığında yanına gittiği belediye başkanıdır. Sinan, başkan ile konuşurken İdris'in oğlu olmaktan ikinci kez utanır; babasının kasabada yayılan kötü namından rahatsız olur. Geçtan'ın belirttiği gibi, “bazen bir çocuk olur ya da çocuk olma ihtiyacında olan bir yakınımızın ana ya da babası oluruz” (2018: 104). Dengeli biçimde yaşandığında bu tür dayanışmalar yaşamın yapıcı biçimde ilerlemesini sağlar. Ancak, Sinan'ın babası ile ilişkisinde bu dengeyi çoktan yitirdiği, onunla ilgili sorularda, bakışlarını belediye başkanından kaçırmasından anlaşılır. Sinan, belediye başkanına, kitabında geçen ahlata, Siirt'in ilçesi olan Ahlat olmadığını “Yamuk yumuk kuru bir ağaç var ya benim ahlata, o ahlata” diyerek açıklar. Ahlat ağacı, Anadolu'nun hemen her bölgesinde yetişen bir ağaçtır. Hem kurak bölgelerde hem de ormanlarda yetişir. Yabancı bir ağaç olması ve meyvelerinin armudu andırması nedeniyle bilinen bir diğer adı da yaban armududur. Bakım istemeyen bu ağaç, Çanakkale'nin ilçelerinde ve köylerinde yaygın olarak ahlata ağacı yetişir. Dalında sert ve yenmeyecek kadar acımtırak ve buruk olan meyvesi, insanın dudaklarını toplar, boğazını sıkır.

Filmde ahlata, erkek kahramanın yaşamla bağına betimleyen bir imgeye dönüşür. Nitekim Sinan, filmin son sahnelerinden birinde babasını, kendisini ve dedesini ahlata benzettiğini açıklar: “Şekilsiz, yalnız, uyumsuz”. Ahlat meyvesi yetimliği, uyumsuzluğu ve yalnızlığı çağırıştırır. Nurdan Gürbilek, popüler anlatılarda çocuk kahramanların kendilerine hayatta yol gösteren, yol açan ve örnek olan koruyucu, kollayıcı ve kudretli bir babadan mahrum oldukları için mağduriyet yaşadıklarını söyler. Bu duygunun gerisinde de “yetimlik” halinin yattığını belirtir (2001: 44). Böyle bir baba figürünün eksikliği yüzünden çocuk kahramanlar, erken yaşta büyümek, kendi ayakları üzerinde

durmak, kendi yazgılarıyla tek başlarına baş etmek durumunda kalmışlardır. Gürbilek’e göre, nostalji filmlerinde de babalar problemlili kişilerdir. Dışarıdan gelen kötülüğün aile yaşantısını dağıtabilmesinin nedeni de aslında çocuklarını korumaktan aciz babalardır (2001: 44). Anlatıda, Yılmaz Güney’in yönettiği ve başrolünde oynadığı *Umutsuzlar* (1971) filmine gönderme yapılır. *Umutsuzlar*’ı, evlerinin salonunda izleyen kahramanlar, mafya dünyasının babası olan, ancak bu uğurda kendi aile yaşantısını kurmayı başaramayan Fırat’ın öyküsünü izlerler. Duygusal yoğunluğu oldukça yüksek olan bir sahnede, annesi Fırat’a böyle bir hayat seçtiği için kızar ve tokat atar. *Umutsuzlar*’da Fırat’ın, *Ahlat Ağacı*’nda da İdris’in, seçtiği yaşam biçimine, yakın çevrelerinin duyduğu öfke, paraleldir. *Ahlat Ağacı*’nda, oğlun ve annenin, babaya isyanı da zaman zaman dillendirilir. Örneğin Sinan, babasına, “Her geldiğimde borçlu olduğun biri yolumu kesiyor. Etrafındaki herkes senin yüzünden mutsuzken bu neyin rahatlığı” der. İdris, ailesinin ve dostlarının gözünde saygınlığını yitirmiş, artık anne oğul sohbetinin alay konusu olmuştur. Kaçıp gidecek cesareti olmamış, bunu denediği tek seferde de evine geri dönmüş; yani kaçmayı dahi becerememiş, espirileriyle samimiyet kurmaya çalışsa da aile ilişkilerindeki güven duygusunu yitirmiştir. Sadece güçsüz değil, aynı zamanda asalak olduğunu bir çeyrek ekmek parasını almak için oğlunun etrafında dolanarak, türlü yalanlar söylemekten çekinmeyecek hale gelerek gösteren İdris karşısında, öfkesini ve çaresizliğini anlatmak için Sinan, “keşke vursaydı da ganyan bayiine gittiğini görmeseydim bugün” deyiverir.



Resim1. İdris, oğlundan para alabilmek için onunla yakınlaşmaya çalışır.

Sinan, kitabının yayım masrafları için belediye başkanından para alamaz. Başkan onu, böyle projelere destek vermiş olan kum ocağı işletmecisi İlhami’ye yönlendirir. Oysa işletmeci, edebiyat eserleri için sponsor olmakla hiç ilgilenmemektedir – sadece belediye başkanından kazançlı devlet ihaleleri almak için Çanakkale’nin tarihi ile ilgili projelere destek vermiştir. Otoriter yapıdaki bu erkekler, kendilerini güç gereksinimi içinde hisseden ve bu gereksinimi karşısındakini aşağılayarak edinmeye çalışan erkeklerdir. Sinan’ın “Sevmiyorum insanları, sevemiyorum ne yapayım, tahammülüm yok, katlanamıyorum. İnsanları sevmeyen biri de nasıl yazar olabilecekse artık” sözlerinin altında otorite figürleri olarak belediye başkanı, kum ocağı işletmecisi ve kasabanın genç imamı ile yaptığı görüşmede, onlardaki ahlaki tutarsızlıkları fark etmesi ve bunları açık yüreklilikle sorgulaması etkilidir.

Suner’in ifade ettiği gibi, Nuri Bilge Ceylan sineması “(...) gündelik hayatın en alelaide ayrıntılarında bile özne açısından sürekli bir sinama ve sinanma süreci yaşandığını, bu süreçte iç dünya ile dışsal gerçeklik arasındaki sınırların sürekli yeniden müzakere

edildiğini ve ahlakın her tekil olay için yeniden tanımlandığını ima eder gibidir” (2006: 163). Filmde, babanın oğlunun cebinden para çaldığı ima edilmekte, oğlun ölmüş olan babaannenin eşyaları arasından, kasaba imamlarının da köylünün bahçesinden bir şeyler çaldığı görülmektedir. Anlatıda hırsızlık, vicdanın ve hırsızlığa neden olan gerekçelerin sürekli yeniden sorgulandığı bir eylem olarak yer alır. Ahlak sistemine ilişkin sorgulamaların asla tek boyutlu biçimde yapılamayacağını, insanın kendisine ve çevresine karşı tutumlarının tutarsızlıklar barındırabileceğini vurgulayan bir anlatım vardır.

Babanın ve Oğlun Kaçış Mekanizmaları: Sorumluluktan Kaçış, Espiri, Kumar, Yargılama ve Edebiyat

Psikolojide kaçış mekanizması olarak adlandırılan olguya göre, ağır bir zorlanma yaşayan insan bu durumu yadsımaya ya da davranışını haklı gösterecek bir neden bulmaya çalışarak kendi psikolojik bütünlüğünü koruma amacı güdebilir (Geçtan, 2017: 70). İnsanı, kendi gözünde değerini yitirmesine neden olabilecek yenilgilerden ya da suçluluk duygusundan koruyan tepkiler, zorlanmalı durumlarla baş edebilmek için başlıca araçlar olarak kullanıldığında nevrotik kaçış ve savunma mekanizmaları söz konusu olur (Geçtan, 2017: 70). Kumar, kendi dünyasında yaşamın anlamsızlığından ve boşluğundan bunalan İdris’in kaçış yeridir. Sinan da, bir noktada, babasının ganyan tutkusunu bu tür bir durumun nedeni olarak gördüğünü ifade eder: “hayatın saçmalığına karşı bir başkaldırı onunkisi” der. İdris, gerçek yaşamda elde edemediği zaferleri, kumar ile elde edilebileceği umudunu taşır. Sinan’ın başlıca kaçış mekanizması ise olayları abartılı biçimde yargılama yolunu yeğlemektir. Aslında zaman zaman herkesin başvurduğu bu mekanizma süreklilik kazandığı için Sinan’ın kendisine, izleyicinin de Sinan’a yabancılaşmasına neden olur. Sinan’ın “okuduğu kitaplardan seçtiği havalı sözleri bazen şakayla bazen ciddiyetle ama çoğu zaman yersiz ve anlamsız bir şekilde kullanışı, çocukça entelektüel şovları, felsefi zihin idmanlarının toyluğu, edebi sözlerinin yavanlığı” (Çiftçi, 2018: 20) gibi özellikleri izleyicinin özdeşleşme mekanizmalarını kırar. Nuri Bilge Ceylan, özdeşleşmesi ve sevilmesi zor bir karakteri yaratma nedenlerini seyirciyi daha acımasız ve uyanık tutmak suretiyle başka iletişim kanallarını açmak niyeti olarak açıklar (Kural, 2018).

Filmdeki anlatıda iki baba figürü vardır. İdris’in babası otoriter bir babadır. İdris ise daha farklıdır; komiktir, onlar bu şakalardan bunalsa, onunla birlikte eğlenemeyecek kadar babalarından uzaklaşmış olsalar da, çocuklarına çocukça şakalar yapar. İdris, kendi yüklerini azaltmak için gülmenin ve güldürmenin hafifletici etkisine başvuran, kumar bağımlılığı ve borçlarıyla ilgili gerçeklerden kaçmaya çalışan bir babadır. İtibarını çocuklarının gözünde zaten kaybetmiş olan İdris’in espirileri ise çocukları tarafından bir türlü gülünç bulunmaz. Ailesine yaşattığı geçim sıkıntısı nedeniyle ideal bir baba imgesinden uzaklaşmıştır. Espirileri çocuklarıyla yeniden bir bağ kurmak, kendini sevdirmek için ve neden olduğu durumu yadsımak için kullanır. Grotjahn, “soytarı, tek kişilik komedidir; gözden düşmüş bir babayı simgeler” der (aktaran Fischer, 1991: 61). İdris de gözden düşmüş bir baba olarak çocuklarıyla ve yaşamla ilişkisindeki sorunları göz ardı etmenin yolunu espiri yapmakta bulur. Freud, gülmeyi baskılardan kaçmanın böylelikle bir özgürlük alanı yaratmanın aracı olarak görür; espiri yapmanın insanı olgunlaştıran aşamaları olduğunu

düşünür. Freud’a göre espirinin ilk aşaması, zaten bildiği şeyleri tanımaktan haz duyan çocuğun oyununda görülür. Çocuklar benlik duygularını içselleştirdiklerinde giderek daha az oynamaya başlarlar. Kültürel düzen içerisinde engellerle karşılaşan insanlar geçici bir komik durum yaratırlar. Yasaklayıcı kurallardan kaçmayı sağlayan biçimler yaratırlar. Ona göre önemli olan, espirinin kavramsal gücü, uygarlığın huzursuzluklarını giderme yetisi; uygar yaşamın baskılarını geçici olarak kaldırabilmesidir (1993: 124). Bireyin başkalarını eğlendirmek için kendisini gülünç kılması Freud’a göre bireyin başkaları tarafından aşağılanmaktan kendisini soyutlamasını sağlar (1993: 229). İdris’in haylaz bir çocuk olarak yaptığı el şakaları ve mimikleri, çocuklarını neşelendiremez, onların üzüntülerini telafi edemez. Yine de, Freud’un yaklaşımında olduğu gibi espirileri, kendine baskılardan kaçabileceği, gerçekliği yadsıyabileceği bir oyun dünyası kurmasını sağlar. Etrafındakiler onunla oynamak istemeseler de ısrarla onları bu dünyaya davet eden bir yaramaz çocuk gibidir İdris. Geliştirdiği espiri mekanizmasına rağmen Sinan gibi İdris de zihinsel bir babasızlık durumu yaşar. Zihinsel babasızlık kavramını Thoma, I. Dünya Savaşı öncesinde birçok çocuk babasız kalmadan önce bile edebiyat eserlerinde var olan kayıp oğulların duygularını anlatmak için kullanır. Ona göre örneğin Anthon Çehov’un *Babasızlar* adlı tiyatro oyununun kahramanı Platonov, zihinsel babasızlık nedeniyle az önce yadsıdığı şeyi şimdi savunabilen, zaten sözlerinde de ciddi olmayan, yeni bir hayata başlama hayali taşıırken birden artık gücünün kalmadığını düşünen, yaşadığı dünyayı pis, karanlık ve acayip bulan biridir (2011: 179-180). İdris de Sinan da kayıp oğullardır. Çevrelerindeki insanlara yabancılaşmaları, kendilerine kaçış mekanizmaları bulmalarının nedeni bu ruhsal durumun etkisiyle gelişir. Babasının otoritesinin yok oluşunu izlemesi Sinan’a acı verir. Sinan’ın yazdığı roman ve romanı yayımlatma mücadelesi onun taşradan kurtulmasını ve farklılaşmasını sağlayacak bir tutanaktır. Taşradan gitmek arzusu ve buradaki insanlara duyduğu sevgisizlik filmin son sahnesine değin Sinan’ın kararlarını ve yaşamsal değerlerini belirler. Ancak atanamadığı için polis olan okul arkadaşı ile uzunca süren telefon konuşmasındaki üslubu, izleyiciyi onun genç bir idealist yazar olarak başarı kazanabileceğini düşünmekten uzaklaştırır. Daha önce taşra sempozyumunda tanıştığı yazar Süleyman ile olan uzun sohbetinde takındığı kışkırtıcı ve duyarsız tavırlar da hem Sinan ile özdeşleşme mekanizmalarını kırar hem de onun edebiyat dünyasında başarılı olamayacağı düşüncesini hissettirir. Yazara, “o gün meyve suyu alırken göz göze gelmiştik” diyerek kendini tanıtmaya da, Sinan’ın aşırı güvenli ancak olgunlaşmamış bir yapıda olduğunu anlatır. Bu sahne ile birlikte Sinan ile ilgili vurgunun, eleştirel ve ahlaki doğrularını çekinmeden savunabilen birinden, yaşadıkları ile beklentilerini dengeleyemeyen birine kaydırıldığı görülmektedir. Bu kayma, Sinan’ın yazdığı ve finansal kaynak arayarak bastırmaya çalıştığı kitabına ilişkin kuşkuların oluşmasına da zemin hazırlayabilecek niteliktedir.



Resim 2. İdris'in, intihar ettiğini çağrıştıran sahne. Sinan'ın yanına yaklaşmasıyla İdris'in ağacın altında uyuyakaldığı anlaşılır.

Sinan'ın, uzlaşmayı sevmeyen bir kişiliği vardır. Çocukluk dönemi sonrasında ideal güç imgesinden yoksun bir baba-oğul ilişkisi geçirmiştir. Ancak, çocukluk fotoğrafı dolayısıyla öğrendiğimiz kadarıyla Oedipal dönemde, bu kritik önemdeki kişi ile ilişkileri iyidir. Sinan, askerden döndüğünde babasının emekli olduğunu, artık Çan'a pek sık gelmediğini ve köye yerleştiğini öğrenir. İdris, su çıkarmak için kazdığı kuyunun yanındaki barakada, kasabadaki insanlardan uzakta yaşamaktadır. Herkesten ve her şeyden feragat etmiş olan ve varoluşunu kuyudan su çıkarabilmekte bulan babasının yanına gittiğinde, barakanın önünde uyuyakalan Sinan'ın düş imgesi, babanın çocukluğu ile ilgilidir. Büyükbaba, gözünde değer görmeyen oğlunun huylarına isyan ederken, bu huyları çocukken kundakta unutulmasına ve tüm vücudunu karıncaların basmasına bağlar. Sinan, rüyasında bu hikâyeyi; ahlat ağacının dalına bir iple asılmış ve her yerini karıncalar saran bu bebeği görür. Bu dramatik sahne, Sinan'ın bir yandan kendisini babasının yanında, onun çocuğu olarak değil de babası olarak hissettiğini anlatır. Diğer yandan Freudyen psikanalizin rüyayı tanımladığı biçimiyle bir arzunun gerçekleşmesini ifade eder (Freud, 2000: 191). Freud'a göre rüyalarındaki korkular bireyin baskıladığı isteklerine karşı Ben'in bir yadsıma tepkisidir (1990: 90). Bu sahne, Sinan'ın babaya ilişkin çelişkili duygularında babanın ölümünü arzuladığını anlatır.

İdris, hiç olmazsa bu konuda haklı çıkmak istese de kuyudan suyu çıkaramaz. “Yine onlar haklı çıktı” diyerek kaçıp gittiği, inzivaya çekildiği bu uzak yerde babasına ve kasabalılara karşı mağlubiyetini anlatır. Baba ve oğlun son sohbetinde, köye gelmeden önce ne annesinin ne de kız kardeşinin Sinan'ın güçlkle bastırabildiği kitabını okuduğunu öğreniriz. Sinan'ın babasıyla yakınlaşması, İdris'in cüzdanını karıştıran Sinan'ın gazete kupürünü bulduğu sahnede doruk noktaya ulaşır. İdris, oğlunun kitabını tanıtan bu gazete yazısını kesmiş, cüzdanının derinliklerinde, en özel hatıraların saklandığı o dip köşede saklamıştır. Film boyunca yüzüne donuk bir ifade takınan Sinan, bu kupürü okurken göz yaşlarını tutamaz. Taşradan, taşradaki babanın yüklerinden bunalan, çıkışsız görünen bu alanda sıkışmış olan Sinan, ailesinin erkeklerini şekilsiz, uyumsuz ve yalnız olduğu için meyvesine benzettiği bir ahlat ağacının altında babasıyla yeniden yakınlaşır. *Ahlat Ağacı* romanını, babasının okuduğunu öğrendiğinde Sinan'ın yüzünde şaşkınlık ve çocuksu bir

sevinç ifadesi belirir. Bunca zaman bir yetimlik halinde dolaşan Sinan, sanki babasına, o ilk çocukluk günlerindeki adama kavuşmuştur.



Resim 3. Askerden dönen Sinan, köye yerleşen babasının yanına gider. Ailesinin erkeklerini şekilsiz, uyumsuz ve yalnız olduğu için ahlata benzetir.

Babası gibi Sinan da hırsızlık yapar. Ölmüş olan babaannesinin eski kitaplarını bulup satar; babasının köpeğini çalar ve kitabını bastırarak parayı vermek için bu köpeği satar. Hırsızlıkla ilgili davranışların ahlaki olarak sorgulanması, Sinan'ın yazar ile yaptığı uzun görüşmede gerçekleşir. Sinan'ın “sahibinin haberi bile olmadığı bir eşyaya kişinin amacına ulaşabilmesi için el koyması alçaklık mıdır değil midir?” sorusuna “vicdanınla halledebiliyorsan her şey mubahtır” yanıtını verir yazar. Sinan'ın hırsızlık yapması, babasına benzediğini gösteren bir eylemdir. Anlatıda daha sonra, İdris de oğlundan para çalacak bunu usta bir oyunculukla apartmanda çalışan işçiden şüphelenerek, dikkati kendi üzerinden uzaklaştırmaya çalışarak yapacaktır.

Askerden dönen Sinan, babasını, annesinden, kız kardeşinden ve kasabadan uzaklaşmış olarak bulmaktadır. Yazdığı romanı okuyan tek kişinin babası olduğunu öğrenmesiyle dramatik bir baba-oğul birliği kurulur. Nitekim *Ahlat Ağacı* romanını, öğretmen olan babasından dinlediği öykülerden esinlenerek yazmıştır. Film, üzerine atom bombası atmak isteyecek kadar nefret ettiği yaşam alanından kurtulma isteğinin ne denli zor bir duygu olduğunu aktarır. Freudyen psikanalizin ortaya koyduğu gibi erkek çocuk için kimlik kazanmanın yolunun anne ile özdeşleşme ile değil, babayla özdeşlemede, onunla birlik kurmakta olduğu gösterilir. Umut Tümay Arslan'ın *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Nejat Ulusay'ın “Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi” adlı çalışması, Ahmet Oktan'ın “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine”, Eren Yüksel'in “2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası”, Özge Güven Akdoğan'ın, *Hokkabaz* (Yılmaz ve Baltacı, 2006) filmi üzerine olan “Comedy and Women: The Problem of Gender in *Hokkabaz*” adlı çalışması da böyle bir erkek dayanışmasından söz eder. Örneğin *Hokkabaz*'da son tahlilde baba-oğul dayanışması ve kadın kahramanın anlatıdan dışlanması söz konusu iken, *Ahlat Ağacı*'nda anne, anlatıdan dışlanır. Sinan, babayı ya da kendini öldürmek biçimindeki düşlerine de yansıyan taşradan ve babadan uzaklaşmak ile orada kalmak ve babayla barışmak üzerine yaşadığı ikileme rağmen, son tahlilde dipsiz bir kuyuda babası gibi su aramayı seçer.

Sonuç

Türk sinemasında erkeklik ve baba-oğul hikayelerine odaklanan anlatılar, gerek popüler filmlerde gerekse anaakım dışında yer alan sanat filmlerinde yer almaktadır. Bu filmler, farklı yaklaşımlar yoluyla incelenebilir. Bu çalışmada, Türk sinemasının son dönem örneklerinden biri olan *Ahlat Ağacı* ele alınmış; anlatıdaki erkek kahramanın babasıyla ilişkisi, psikanalitik teoriye odaklanılarak incelenmiştir. Çalışma, psikanalizin sorunsallaştırdığı temel konulardan biri olan baba-oğul ilişkisinin *Ahlat Ağacı* filmindeki yansımalarını ortaya koymakta ve filmin Freudyen psikanalizin baba-oğul ilişkilerini çözümlemesinin bir dışavurumu olduğu ile ilgili bir yaklaşım geliştirmektedir. Filmde, başına gelen şanssızlıkların nedeni olarak gördüğü babasından ve onda cisimleşen taşradan uzaklaşmaya çalışan Sinan'ın bu çabası, Freudyen psikanalize uygun biçimde sonuçlandırılmaktadır. Freudyen psikanaliz, erkek çocuğun kurtuluşunu, babayla özdeşleşmede onunla barışmada ve onunla yakınlık kurmakta bulur. Bu yaklaşıma göre, erkek çocukların yetişkin bir kimlik edinebilmeleri babalarıyla yakınlık kurmalarını ve onlarla özdeşleşmelerini gerektirmektedir. Film de, erkek çocuğun babasını bir erkeklik sembolü olarak tanıması sürecine odaklanmaktadır.

Film, Sinan'ın *Ahlat Ağacı*'nı okuyan tek kişinin babası olduğunu anlamasıyla tamamlanır. Zaten romanını da çocukluğunda babasının öğretmen olarak çalıştığı okulun karşısındaki ahlat ağacına bakarak anlattığı şeylerden esinlenerek yazdığını öğreniriz. Film, diktatör olsa üzerine atom bombası atmak istediği bu yerden ve içindeki “darkafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen insanlar”dan kurtulmak isteyen Sinan'a bunun, Freudyen psikanalize göre pek de mümkün olmadığını gösterir. Freudyen psikanalizin vurguladığı gibi erkek çocuk, kurtuluşu, annesiyle özdeşleşmede bulamaz. Sinan, annesine her ne kadar “her şey senin sayende ve yalnızca senin için” dese, annesi bir zamanlar deli diyenlerin olduğu oğluya gurur duyduğunu ifade etse de, oğul dokunaklı bir birliği son noktada babasıyla kurar. Sinan'ın gitmek ile kalmak, babayla barışmak ve ondan uzaklaşmak konusunda yaşadığı ikilem, babayı öldürmek ve kendini öldürmek biçiminde düşlerinde de sezilse de, kahramanın taşradan, evden, aileden uzaklaşma arzusunun yerine, dedesinin köyünde, babasıyla birlikte dipsiz bir kuyuda su bulma arzusu geçer.

Metaforik olarak özdeşleşmenin gerçekleşmesi, Sinan'ın babasının açtığı kuyuya girmesi ve orada su aramaya çalışması ile olmaktadır. Anlatı, erkek kahraman için bu döngünün nasıl gerçekleştiğini ortaya koymakta; babadan kalan miraslardan kurtulmanın yolunun ancak çorak toprakta bile olsa onun açtığı kuyuda su bulmaya çabalamakla aşılabileceğini göstermektedir. Çalışma, psikanalitik çözümlemeye göre baba-oğul çatışmasının, oğlun babasının yerine (kuyuyu kazan adam olması) geçmesi yani onunla özdeşleşmesi anlamına geldiğini ortaya koymaktadır. Anlatı, baba-oğul ilişkisinde erişkin bir duygusal yapılanma için Freudyen psikanalizin çizdiği yolu takip etmektedir. Bu bağlamda, filmin Freud'un psikanalitik yaklaşımı ile daha iyi anlaşılabilir yönleri bulunmaktadır.

Kaynaklar

- Adorno. Theodor W., (2011). *Otoritaryen Kişilik Üstüne. Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*, Doğan Şahin (çev.), İstanbul: Say.
- Arslan, Umut Tümay, (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis.
- Bergman, Ingmar (Yönetmen). (1961). *Aynadaki Gibi* [Film]. Yönetmen: Ingmar Bergman. İsveç: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (Yönetmen). (1963). *Kış Işığı* [Film]. İsveç: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar (Yönetmen). (1963). *Sessizlik* [Film]. İsveç: Janus Films.
- Bergman, Ingmar (Yönetmen). (1966). *Persona*. [Film]. İsveç: Svensk Filmindustri.
- Bergman, Ingmar, (2007). *Büyülü Fener*, Gökşin Taşkın (çev.), İstanbul: Agora.
- Cebenoyan, Cüneyt (2018). “*Ahlat Ağacı: Baba, oğul ve kutsal isyan*”, *Birgün*. 02.06.2018.
- Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye: Zeyno Film, Mars Cinema Group.
- Çiftçi, Ayça, (2018). “*Dipsiz Kuyu*”, *Altyazı*, 184: 18-25.
- Deleuze, Gilles (2014). *Sinema 1. Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2010). *Film Kuramı. Duyular Yoluyla Bir Giriş*, B. Soner, Barış Yıldırım, (çev.), Ankara: Dipnot.
- Fischer, Lucy (1991). “*Sometimes I Feel Like a Motherless Child*”, A. Horton (Ed.), *Comedy/Cinema/Theory*, California: University of California, pp. 60-78.
- Freud, Sigmund, (1984). *Psikanalize Giriş*, G.K. İlal (çev.), İstanbul: Altın Kitaplar.
- Freud, Sigmund (1990). *Kitle Psikolojisi ve Psikanaliz Üzerine*. Çev.: K. Şİpal. İstanbul: Cem.
- Freud, Sigmund, (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev.H. Barışcan). İstanbul: Metis.
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu*. Çev.: S. Budak. Ankara: Öteki
- Freud, Sigmund, (2001). “*Dostoyevski ve Baba Katilliği*”, *Karamazov Kardeşler*. E. Altay (çev.), İstanbul: İletişim, s. 9-24.
- Freud, Sigmund, (2008). *Totem ve Tabu*, H. İhsan (çev.), Ankara: Alter.
- Geçtan, Engin, (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis.
- Geçtan, Engin, (2018). *İnsan Olmak*. İstanbul: Metis.

- Güney, Yılmaz (Yönetmen). (1971). *Umutsuzlar* [Film]. Türkiye: Akün Film.
- Gürbilek, Nurdan, (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul. Metis.
- Gürbilek, Nurdan, (2005). “*Taşra Sıkıntısı*”. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis. s. 47-74.
- Güven-Akdoğan, Özge, (2016). “*Comedy and Women: The Problem of Gender in Hokkabaz*”, *Sinecine*, 7 (2): 171-197.
- Güven-Akdoğan, Özge (2017). “*Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş ve Düğün Dernek’te Babalar ve Oğullar Üzerine*”, *Sinecine*. 8 (1), 79-97.
- Haneke, Michael (Yönetmen). (2001). *Piyanist*. [Film]. Fransa: Arte.
- Horkheimer, Max, (1936). Studien über Autorität und Familie. *Schriften des Instituts für Sozialforschung*, <https://archive.org/stream/HorkheimerEtAlAutoritatUndFamilie/HorkheimerErişimTarihi:9.9.2018>.
- Jung, Carl Gustav, (2015). *Dört Arketip*, Zehra Aksu (çev.), Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Kafka, Franz, (2016). *Babama Mektup*, Kamuran Şipal (çev.), İstanbul: Cem.
- Kawulok, Piotr (2011). “*Nişantaşı’nda Oedipus. Orhan Pamuk’un Pencereden Bakmak Öyküsüne Psikanalitik Bir Bakış*”, *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*. 1(2): 55-57.
- Kural, Nil., “Sevilmesi Zor Bir Karakter Kurmak Önemliydi”. Nuri Bilge Ceylan ile Röportaj. *Milliyet*. 27. 05. 2018.
- Madak, Didem (2012). “*Ah’lar Ağacı*”, *Ah’lar Ağacı*. İstanbul: Metis. 13-32.
- Oktan, Ahmet, (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5(2), 152-166.
- Öztürk, Serdar (2018). “*Ahlat Ağacı: Yüce Dış Ses’in Kuşattığı Film*”. *Sinefilozofi*. 5: 226-229.
- Pamuk, Orhan, (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: YKY.
- Said, Edward (2001). *Şarkiyatçılık. Batı’nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner, (çev.), İstanbul: Metis.
- Sennett, Richard, (1999). *Gözün Vicdanı. Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, Richard, (2014). *Otorite*, Kamil Durand (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Sofokles., (2016). *Kral Oidipus*, Bedrettin Tuncel (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Suner, Asuman, (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul. Metis.

Şenödeyici, Özer (2012). “*Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Aşık Maşuk Rakib İlişkisine Bakış*”, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 11(1), 79-91.

Thoma, Dieter, (2011). *Babalar. Modern Bir Kahramanlık Hikayesi*, F. Doğan (çev.), İstanbul: İletişim.

Tura, Saffet Murat, (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat.

Ulusay, Nejat, (2004). “*Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi*”, *Toplum ve Bilim* 101: 144-161.

Yılmaz, Cem; Baltacı, Ali Taner (Yönetmen). (2006). *Hokkabaz [Film]*. Türkiye: BKM Film.

Yüksel, Eren, (2013). 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası. Doktora Tezi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.