

**“AHLAT AĞACI”NIN GÖLGESİNDE, KENTİN VE TAŞRANIN
ÖTESİNDE: MODERN GÜNDELİK YAŞAMDA BIKKINLIK RUH
HALİNİN YÜKSELİŞİ**

Sertaç Timur DEMİR¹

Öz

Bu çalışma modern kültürün bir uzantısı ve gündelik yaşamın olağan bir dışavurumuna dönüşen bıkkınlık (blasé attitude) sorunsalına odaklanmaktadır. İlk kez Georg Simmel tarafından daha çok kent yaşamına özgü mekânsal bir durum olarak tanımlanan bıkkınlık, bu makalede ise kentin sınırlarına indirgenemeyen genel bir insanlık durumu olarak ele alınmaktadır. Melankoliye kıyasla yıkıcı doku taşıyan bıkkınlık tavrı, bu çalışmada Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan yönettiği Ahlat Ağacı (2018) filminin karakterleri üzerinden tartışılmaktadır. Bir yöntem olarak bu sinemasal izdüşüm, gri, depresif ve karamsar bir duygulanım olan bıkkınlık meselesini yetkin bir şekilde inceleme imkânı sunmaktadır. Ceylan’ın filmlerinden görüldüğü üzere, modern birey artık yalnızca öteki ile değil; kendi varlıkları, vicdanları ve verili değerlerle karşı karşıyadır. Dahası, taraflar arasında açık bir hesaplaşma da söz konusu değildir. Bıkkınlığı kent ve taşra kültürlerinin ötesinde bireysel düzeyde tecrübe edilen bir toplumsal vakıa olarak inceleyen bu makale, bıkkınlığa temelinde bir modern insan katastrofisi olarak yaklaşmaktadır.

Anahtar Sözcükler: bıkkınlık tavrı, kent, taşra, film, Ahlat Ağacı

**UNDER THE SHADOW OF “THE WILD PILLOW TREE” AND BEYOND
THE CITY AND PROVINCE: THE RISE OF BLASÉ ATTITUDE IN THE
MODERN EVERYDAY LIFE**

Abstract

This paper focuses on the question of blasé attitude that has turned into an extent of modern culture and into an ordinary manifestation of everyday life. The term blasé attitude, which was used firstly by Georg Simmel as sociological case peculiar to the urban life, is dealt with in this article as human condition that cannot be reduced to spatial borders. In this study, blasé attitude, which has more destructive feature as against melancholia, is methodologically debated through the cinematic characters of

¹ Doç. Dr. Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü, stdemir@gumushane.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9420-9416

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kent ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

the film *Ahlat Ağacı* (The Wild Pear Tree, 2018) directed by the Turkish filmmaker Nuri Bilge Ceylan. Thus, the cinematic projection crystallises competently the issue of blasé attitude that is grey, depressed and pessimistic affect. As seen in Ceylan’s films, modern individuals face off not only against the Other but also against their existence, conscience and given values. Moreover, there is no obvious showdown among sides. This article examines blasé attitude as individually-experienced social manner beyond urban and rural cultures zooms and essentially as modern human catastrophe.

Keywords: blasé attitude, city, province, film, the Wild Pear Tree

Giriş

Filmler yalnızca eğlendirmez; aksine çoğunlukla toplumsal olanı zaman ve mekân ilişkisi içerisinde hem yansıtırlar hem de bir şekilde üretirler. Filmlerdeki karakterler de birer teknik detayın ötesinde, gündelik yaşamın temsili olmaya yatkındırlar (Demir, 2014, s. 23). Bu karakterler bazen nefret bazen de öykümler yaratarak izleyicinin sosyolojik kodlarının oluşmasında veya güncellenmesinde rol alırlar. Elbette bunu, yaşamakta olanı birebir kopyalayarak yapmazlar. Gerçekten hareketle, gerçeği görünür kılarak, gerçeği yeniden kurgulayarak ve buradan yeni bir gerçeklik inşa ederek yaparlar. Bu nedenle toplumsal bir projektör olarak filmler, sıradan bir seyir etkinliğinin üstünde, gerçekliğin tasarlandığı kurmaca bir dünyayı ifade ederler (Diken ve Laustsen, 2010, s. 27). Film ile izleyici ya da film ile analizci arasındaki ilişki, görüntünün birincil göndermelerinden ibaret değildir. Bu nedenle izleyici / analizci örneğin yönetmenin işaret ettiklerini aşmak durumunda hatta mecburiyetindedir. Bu yönüyle film, bir oranda izleyicinin ve analizcinin şahsi entelektüel mülküdür.

Jean-Luc Godard’ın X-ray cihazına benzettiği sinema (1972), sanatsal dokusunun yanında –belki de üstünde– insanlığın günümüz sorunsallarını sosyal bilimsel veri ve yöntemlerle çözümlene imkânı sunmaktadır (Sutherland ve Feltey, 2013, s. 13). Sinema, bu makaleye konu olan *Ahlat Ağacı* filminde Nietzsche’den referansla “olaylar yoktur; yorumlar vardır” tespitine² uyumlu olarak özgün yorumlamalar getirme imkanı tanımaktadır. Buna paralel, bu çalışma da film için toplum analizinden ziyade toplum analizi için film yaklaşımıyla ve yöntemiyle hareket etmekte, -daha açık bir ifadeyle sinemayı araçsallaştırmaktadır. Ancak bu araçsallaştırma bile, sinemanın modern kültürü en yetkin şekilde anlaşılır ve analiz edilir kılan enstrümanlardan olduğu (Diken, 2010, s. 22) tespitine dayanmaktadır.

² Bu alıntı hakkında detaylı felsefi tartışma için bkz. *Nietzsche’s Philosophy of Science: Reflecting Science on the Ground of Art and Life* (Babette E. Babich, 1994).

Bu çalışma, kentsel yaşam tarzına bağlı beliren ve bugün sınırlarından taşan kritik ve güncel bir insanlık durumuna odaklanmaktadır: Bıkkınlık. Simmel’e göre (2009a, s. 321) sınırsız zevk arayışıyla ilgili olan bıkkınlık tavrı (blasé attitude) temelde birbirine zıt uyarıcıların hızla ve yoğunlukla değişiminin tecrübe edildiği kent mekânının sonuçlarındandır. Hem kentin karakteristiği hem de kentli karakterin semptomlarındandır. Buna bağlı olarak bu makalede, son yılların en dikkat çeken yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan’ın kent-taşra dikotomisini öne çıkartan filmlerinden Ahlat Ağacı’ndaki (2018) karakterler analizin odağına yerleştirilmektedir. Georg Simmel’in “aksine bıkkınlığın artık bir mekân meselesi olmaktan çıkarak; yaygın / kolektif bir ruh haline, çağdaş insanlık durumuna ve zımni bir bağımlılığa” dönüştüğü fikri, bu çalışmanın en temel önermesidir.

Bu çalışmada, Ahlat Ağacı filmiyle bir kez daha gündeme gelen bıkkınlık sorunsalı, kent – taşra ikilemiyle başlatılıp bizatihi modern bireye içkin ve neredeyse bulaşıcı bir insanlık durumu olarak tartışılmaktadır. Buna göre – ister kentte ister taşrada olsun modern bireyin – günümüz filmlerinde belirlediği gibi bıkkınlık duygusuyla nasıl kuşatıldığı ele alınmaktadır. Bu bağlamda evin ve aile ilişkilerinin bu duyguya deva olup olmadığı incelenmektedir. Ayrıca bıkkınlığın neden olduğu bireysel, toplumsal, mekânsal ve kültürel grilik ve bu griliğin etrafında beliren uzaklaşma, kayıtsızlık, tiksinti, yorgunluk ve izolasyon gibi bıkkınlıkla yakından ilgili tavrılara temas edilmektedir. Tüm bu tartışmalar, özellikle mekân-bazlı duygulanımlar üzerine dikkat çekici teoriler geliştirmiş olan Georg Simmel, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman ve Richard Sennett’in çalışmalarının etrafına örülmüştür.

Yöntem ve Yaklaşım

Bu makale, sinematik yapının en önemli unsurlarından olan oyuncuların, yani film karakterlerinin analizi üzerinden kendileriyle ve çevreleriyle kurdukları veya kuramadıkları toplumsal ilişkilerin çözümlemesine dayanmaktadır. Bu çözümlemede karakterlerin bıkkınlık tavrına hem temel hem de çıktı teşkil eden hatıraları, takıntıları, korkuları, eğitim düzeyleri, birikimleri, planları, zaafiyetleri, inançları, zevkleri, yaşam tarzları, alışkanlıkları, hayal kırıklıkları ve refleksleri bir bütün olarak ana tartışma eksenini oluşturmaktadır. Nitekim Nuri Bilge Ceylan filmlerinin gücü, görselliğin ötesinde, senaryonun üzerine inşa edildiği karakterlerin sahici ve derin tasvirinde gizlidir.³ Gündelik yaşamın ve ilişkilerinin melezleşmesine ve giriftleşmesine bağlı olarak bu karakterler de grilik ve aradalık dokusu taşımaktadır.

³ Ceylan da (2018a) filmlerini bir tür insan doğasını araştırma çalışması olarak yapmak istediğinden bahsetmektedir.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kent ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Oysa bir arka fon olarak bakılacak olursa, bu bıkkın tiplerin aksine bir zamanların Yeşilçam’ın bıkkın karakterleri siyah-beyaz keskin ayırtlar barındırmaktaydı. Bu filmlerde vuku bulan aleni çatışmalar ve kırılmalar eninde sonunda iyinin, yani beyazın kötüye, yani siyaha açıkça galebe çaldığı bir karşılaşmayı ifade ediyordu. Burada her bir karakter, tekil fakat aşikâr duruşa sahipti ve bu duruş toplumsalın istenciyle uyumlu geliyordu. Dahası bu filmler bilindik şekilde alkışları getiren mutlak zaferlerle, dolayısıyla öngörülü katarsisle son buluyordu. Film ve izleyici arasındaki bu örtük alışveriş ve bu simbiyotik bağ, Yeşilçam’ın cazibesinin de kaynağıydı.

2000’lerden itibaren Yeni Türk Sinemasının ilgisi İstanbul’dan taşraya kaymıştır. Ayrıca bu filmlerde sıradan hayatlar, naif hikayeler (Elmacı, 2011, s. 162) ve minimalist anlatı hakimdir. Kamera artık karakterlere biraz daha yakınlaşmıştır. Ceylan’ın da içinde olduğu bu yeni sinema kültüründe, sonu saadetle biten imkânsız aşklara veya gözü kara âşıklara, zenginden intikam alan yoksulluklara, hesabı mutlaka sorulan adaletsizliklere yer yoktur. Öyle ki bu filmler “mutlu son”la bitmediği gibi, belirgin bir sona bile sahip değildir. Burada açık kimlikler ve keskin olayların ve duyguların yerinde müphem ve meçhul kişilikler, ilişkiler ve çıkarımlar vardır. Hikayeler ağırlıkla küçük beldelerde geçmektedir. Olaylardan ziyade insan doğasını anlama çabası vardır. Sinema tarihi ve anlatısındaki bu değişim, toplumsal değişimin izini süren sosyal bilimciler için de oldukça derin ve çok-katmanlı araştırmalar yapmanın kapısını aralamıştır.

Artık yıldız oyuncularından veya öykünülecek kahramanlardan bahsetmek zordur. Dahası ortada bir protagonist olabilecek kahraman da söz konusu değildir. Mustafa Presheva da (2019) Ceylan sinemasındaki karakterlerin aşırı derecede (d)evrimsiz, stabil ve kıpırtısız tipler olduğunun altını çizmektedir. Kahramanın yıkımı olan modernizm (Benjamin, 2012, s. 189), sinemasal sunumda da benzer kahramansızlığı yaratmıştır. Ceylan’ın filmlerinde “yalnız karakterler, başarısız ilişkiler, istenmeyen ve yersiz yakınlıklar garip sessizliklere doğru ilerler... En önemli şey söylenmez... Her şeyi kuşatan bir konuşma acizliği veya isteksizliği görürüz perdede, iletişimin iflasını görürüz” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 15). Öyle ki bıkkınlık sosyolojisinde vücut bulan bu tek başlılık, kapatılmışlık, karamsarlık, sıkıntı ve boşvermişlik halleri Ceylan’ın filmlerinin de en baskın unsurlarındandır.

Hem bir mekân göndermesi ama hem de bir yaşam algısı olarak taşra(lılık), tam da Ceylan’ın filmlerinde görüldüğü gibi, bir arada olmanın, dayanışmanın ve mahremiyetin korunamadığı, sığınak olmaktan uzak dağınıklıklar ve sıkılganlıklarla doludur artık (Diken,

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Gilloch ve Hammond, 2018, s. 14). Bu filmlerde kentleşme de kusursuz keyfi ve genişliği ifade edememektedir.

Bu minvalde bıkkınlığı özellikle kentleşmeye bağlı değişkenlerle açıklayan Georg Simmel’in sosyolojisine dair güncelleyici bir arayış içinde olmanın zemini oluşmuştur. Yine de modern toplumun demografik ve sosyolojik anlamda her geçen gün daha fazla kentleşme eğilimi gösterdiği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, Simmel’in bıkkınlık davranışa dair açtığı ufku uzun yıllar geçerliliğini koruyacağı belirtilmelidir. Bu çalışma, bu açıdan bir teorinin sınanması ya da gözden geçirilmesidir. Nitekim mekânsal tecrübeyle irtibatlandırılan bıkkınlığın, mekândan tümüyle bağımsız bir tavır olmadığını; dahası mekân üzerinde görünür olduğunu düşünüyorum. Ancak kentte ve taşrada farklı deneyimlenen bıkkınlık, kanımca artık bu çağın semptomudur. Bu bıkkınlık hali, içinde duygusal yıkımlar yaşayan ve artık üretmek bir yana tüketecek kadar bile enerjisi kalmamış modern bireyin gittikçe toplumsallaşan duygu durumunu ifade etmektedir. Bu nedenle bu çalışmada bıkkınlığın kentli ve taşralı hallerinin tartışılmasından sonra, tam da bu fikir dayanaklandırılmaya çalışılmaktadır.

Kentin Bilindik Bıkkınlığı

Kent birbiriyle çelişkili sayısız deneyimin izlendiği bir ikilemler mekânıdır. Fırsatlar ve tehditler, özgürlük ile yetkisizlik, heyecan ile tükenmişlik burada birlikte yaşanmakta ve sunulmaktadır (Bauman, 2001, s. 183). Öyle ki bireydeki kaçma istencini baskılayan bu çetrefilli hal, temelde kısır döngüye dönüşen kentsel rutine ve alışkanlıklara eklenmektedir. Bu durum, bir yandan kentlilere daha yaşanır ve güzel bir dünyanın varlığını pazarlarken; diğer yandan bu dünyaya ulaşmanın imkanlarını imha etmektedir.

Bireyin varlık düzeyinde tecrübe etmeyi istedikleriyle gündelik yaşamda karşılaştıkları arasındaki makas açıldıkça önce anlam verememe, daha sonra tepki göstermeye meyletme, sonunda da kayıtsızlık ve normalleşen tepkisizlik tavırları belirlemektedir. Sennett’in dediği gibi (2012, s. 232), bu işleyişte bireysellik ve aldırmazlık ikize dönüşmektedir.⁴ Kentli karakter, böylesi bir paradoks karşısında kısa zamanda ironik bir şekilde durumu olumlamakta ya da olumlar gibi yapmaktadır. Bu, kentli bireyin kendini zihinsel anlamda koruyabildiği bir savunma mekanizmasıdır da. Antipati gibi yıkıcı bir duygulanım bile, Simmel’in belirttiği gibi (2009a, s. 92), kent yaşamında koruyucu bir etkiye sahip olabilmektedir. Birinden uzak

⁴ Kente bıkkınlığının Ceylan sinemasındaki en yetkin karşılığı Uzak filmidir. Bu film, bir evi paylaşan ve birbirlerinin düzenini bozan iki yabancı arasında cereyan eder. Burada yüzeysel olarak yapılan analize yönelik daha detaylı tartışma için bkz. (Sertaç Timur Demir, 2015, Cinematic Istanbul: Strangers of the Modern City” PhD thesis: Lancaster University, UK)

kalmayı istemenin vicdan azabından kurtulmanın belki de en iyi yolu, ondaki itici hali vurgulamaktır. Bu, aynı zamanda, bireyin kendiyile olan hesaplaşmasından da kaçma biçimidir.

İnsanlar kendilerini ancak nesnel dünyayı ve diğer insanları değersizleştirerek koruyabilirler. Kendini koruma yolunda ki bu ihtiyaç kent hayatındaki etkileşim tarzı üzerinde de etkili olur. Bu durum başkalarına karşı koyulan dışsal mesafede kendini gösterir – bu mesafenin altından yalnızca bıkkınlıkta olduğu gibi – kayıtsızlık değil nedeni ne olursa olsun yakın temas durumunda her an nefrete ya da kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşnutsuzluk karşılıklı bir yabancılık ve tikslenme hisside yatmaktadır (Simmel, 2009b, s. 27).

Tek ve gerçek bir yüzün sınır dışı edildiği bu kültürde, kendi doğallığı için üretilen maskeler yardıma koşmaktadır. Yoğun etkilenişlerin salınıp durduğu kent karşılaşmalarında (Töle, 2019, s. 24) maskeler, Sennett’e göre de (2012, s. 224) sosyal hayat ve kent yaşamıyla baş edebilmenin yolun sunmaktadır. Bir sahne olarak kent mekânında kimlikler çoğuldur ve sürekli yeniden-oluşum içindedirler (Perouse, 2011, s. 41). Bu nedenle kalabalık ve akışkan kentler, kendi varoluşunun zıddına, mukimlerinin aynı anda hem çoğullaştığı hem de ıssızlaştığı bir sosyo-mekânsallığa karşılık gelmektedir.

Bıkkın için yollar, yönlendirici işaretlerden ve belirli güzergâhlardan oluşmamaktadır. Onun gözünde neyin nasılları mevcutsa da; niçinleri, yani gerekçeleri daima belirsizdir. Eylemlerinin arkasında bilinçli gerekçeler yok gibidir. Öte yandan modern bireyin krizin içinden çıkmak amacıyla attığı her adım yeni bir çöküş getirmektedir. Böyledir, çünkü bu adımlar yine rekabetçi tüketim kültürünün ortaya koyduğu seçenekleri aşmamaktadır. Chul-Han’ın performans ve aktiflik toplumu dediği bu yönelim, geçicilikle ve hızla eşzamanlı yorgunluğu ve takatsizliği getirmektedir (2015, s. 52). Başka bir ifadeyle, kentteki her koşuşturma girişimi bireyin bıkkınlığı olarak nihayetlenmektedir (Bauman, 1998, s. 81).

Kentler hakkında geliştirilen renkli, heyecanlı ve çok tutkulu bir ağ düşüncesi, böylece yerini tiksinti, üstünkörü temaslar ve mesafelere bırakmaktadır (Simmel, 2009b, s. 93). Kent mekânı yabancı kimliklerin buluşma noktasıdır ve Bauman’ın dediği gibi (2017, s. 196), yabancıyla birlikte yaşamak gerçekten de sinir ve düzen bozucu bir durumdur.⁵ Çünkü alışkanlıklardan ibaret görünmez yüksek duvarlar örmüş olan bireyin kalesi, her yeni karşılaşmayla saldırı altına girmektedir (Demir, 2018, s. 126). Oysa taşra ahalisi tanıdaktır. Bizden biridir. Orada akrabalık ya da güçlü komşuluk ilişkileri söz konusudur.⁶ Vitrin veya yüzey yenilemenin sonu gelmez şekilde tekrar edildiği kent mekanının aksine, taşrada yüzler

⁶ Makalenin ilerleyen bölümünde ele alındığı gibi bu taşra yakınlığı da başka bir tür bıkkınlığın kaynağıdır.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

ve yüzeyle olanca stabildir. En ufak bir değişim herkes tarafından kolayca ve bir hamlede fark edilmektedir.

Kente dair ve kentle gelişen bir tavır olarak bıkkınlık, yıllarca kentin antitezi olarak konumlandırılabilen taşraya da farklı bir nosyon ve dışavurumda da olsa taşınmıştır. Bunda her şeyden önce taşranın da o işbirliği ve dayanışmayı yücelttiği varsayılan bilindik algısının bozulmuş olmasının da payı vardır. Bu pürüzsüz nostaljik taşra algısı ve tasviri de yine artık iyiden iyiye yaşanmaz olan kent bıkkınlığının bir sonucu olarak okunabilse de, böylesi bir yönelim özünde tümüyle reaksiyonel olması nedeniyle gerçekçi ve tatmin edici değildir (Demir, 2017). Bu açıdan Simmel’in de Durkheimvari yorumladığı, taşranın birincil ilişkilere dayalı samimi değerlere sahip olduğu görüşü (Sutton ve Giddens, 2001, s. 9), tümüyle geçersiz değilse de; bir bakıma boşa çıkmış gibi durmaktadır.

Ahlat Ağacı: Taşraya Gelince

Nuri Bilge Ceylan’ın çok ses getiren Ahlat Ağacı filmi, üç saati aşan süresiyle “alıntılarla dolu felsefi bir film” (Ceylan, 2018a) olarak tanımlanabilir. Hissetmenin değil; anlamının önemli olduğunu savunan yönetmene göre (2018b), bu alıntıcı yaklaşım hem risklerle dolu hem de karakterlerin daha sahici anlatımı için olmazsa olmazdır. Film sonbahar ve kış mevsimlerinde geçmektedir. Bu soğuk ve soluk aylar bıkkınlığın mevsim karşılığı olarak okunabilir ve Ceylan’ın filmlerinde bu havalarda her zaman hayati bir yere sahip olagelmiştir. Her şeyin benzer bir önem(siz)lilik değerine sahip olduğu bu portrenin başat rengi, daha önce de belirtildiği gibi, gridir. Walter Benjamin de (2012, s. 264) can sıkıntısı (boredom) kavramı⁷ etrafında kurduğu anlatıda bu hali “iç kısmı en sıcak, en alacalı ipekle astarlanmış, sıcak, gri renkli bir kumaş” olarak tasvir etmektedir.

Film, senaristlerinden Akın Aksu’nun “Ahlat’ın Yalnızlığı” adlı öyküden hareketle gerçek yaşam öyküsüne dayanmaktadır. Taşra iletişimsizliklerine dair izlenimlerin sergilendiği filmin ismi de bu nedenle amaçsız ya da tesadüfi değildir. Yönetmenin belirttiği gibi (2018c) ahlat ağacı yalnız, garip, şekilsiz, yamuk yumuk, sahipsiz ve fakat inatçı ve her an kavgaya tutuşabilecek denli sinirli bir ağaçtır. Bu bakımdan ahlat ağacı, filmin ana karakteri Sinan’ın ve içinde yaşadığı taşranın temsilidir. Filmin senaristlerinden Ebru Ceylan da (2018), bu minvalde taşrayı bir mekândan çok; bir duygu olarak görmektedir. Ona göre bu duygu, içinde uzaklığı, yalnızlığı ve yoksunluğu barındırmaktadır. Dahası taşralılığın kendisi

⁷ Sosyoloji tartışmalarının bir diğer önemli meselesi olan can sıkıntısı (boredom) kavramı da, birçok çalışmada kent ve taşra ilişkisi içinde ele alınmıştır. Üstelik bu çalışmalar sinema dışında, edebiyat eserleri üzerinden de gündeme gelmiştir. Edebiyat temelli taşra ve sıkıntı konusunda Burcu Şahin’in “Taşranın ‘Yok’luğunda Var Olan Sıkıntı: Gölgesizler’de Taşranın Okunması” (2016) başlıklı makalesi önerilebilir.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

dâhil tüm bu duygular, mekânsal kaynaklı değil; insanın kendisiyle beraber taşıdığı unsurlardır.

Film, üniversiteden mezun olduktan sonra ailesinin yanına -Çanakkale'nin Çan ilçesine dönen genç Sinan'ın hayatını konu almaktadır. Hikâyeye göre, öğretmen olan ve emeklilikten sonra köyde yaşamayı arzulayan ganyan bağımlısı babası (İdris), umutsuz bir dünyası olan annesi Asuman ve hayata tutunmak için sürekli ders çalışan kardeşi Yasemin'in yaşadığı kasvetli gri bir evin içinde Sinan, derin bir yalnızlık içindedir. Meslek atamalarındaki yetersizlik ve arkadaşları gibi polis olma olasılığının karşısında, Ahlat Ağacı isimli kitabını yayımlatabilmenin peşine düşer. Yok etmek istediği kasabada geriye kalan tek amacı budur. Fakat sürekli mikro iktidar ilişkilerinden ve taşranın dar dünyasından nasibi almakta, bir türlü anlayamamaktadır.

Bir şey olma, biri olma, hayatta bir şey etme, sınırları çoktan belirlenmiş, bir hayatın içinde çürüyüp gitmeme, aynı yere sıkışmış birbirinin tıpatıp aynısı bezelye tanelerinden biri olmama arzusu. Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesindeki karakterlerinin de, son filmi Ahlat Ağacı'ndaki ana karakterinin de asıl arzusu budur; bu arzu kendini taşradan kopma arzusu olarak dışa vurur... Hayatın, anlamsızlığını gizleyemediği yerdir taşra. Belki büyük şehirden/merkezden farkı bundan ibarettir. Belki bu yüzden Nuri Bilge Ceylan sinemasının hâlâ kopamadığı, dönüp dönüp baktığı bir mekândır. Hayatın anlamsızlığı duygusunu bastıran gürültüyü, kalabalığı, hareketi denklemden çıkarmaya izin verdiği ölçüde, insanı (erkeği?) anlatmak için elverişli hâle gelen bir film mekânı (Çiftçi, 2019).

Film, Sinan'ın muhteşem deniz manzarasına yönelen anlamsız bakışlarının seyriyle başlar. Fakat bir bıkkın için güzel manzara onu harekete geçirmeye ve umut tazelemeye yetmeyecektir. Öyle de olur. Aradan geçen onca zaman sonra yeniden yurduna, sevdiklerinin, ailesinin ve hatıralarının yanına dönmesiyle ilgili olarak herhangi bir özlem ya da heyecan ibaresi belirmez. Döndüğü gün “şehirden hayat var mı” sorusuna “para yoksa hayat da yoktur” diye yanıt verir. Filmin henüz başında verilen bu mesaja göre kent, umudun yurdu değilse de; taşrada yaşamak da ancak mecburi bir sürüklenişin sonucudur. Yine de bıkkınlık yalnızca istenmeyen bir çevrede yaşamaktan kaynaklanmamaktadır. Aksine bu duygu fakirlik, kısıtlılık ve yokluktan ziyade yeri geldiğinde bir zenginlik, bolluk ve varlık problemi bile olabilmektedir.

Filmin ilk saniyeleri taşra izlenimleri sunar. Sinan omzunda çanta ilçe merkezinden geçerken; hem taşranın tekdüzeliği hem de ilişkilerin samimiyetsizliği dikkat çeker. Karşılaştığı kuyumcu önce içten olduğu düşünülen bir sohbete başlar, Sinan'ı çaya buyur eder, okuldan haber sorar. Ancak sonra babasının borcunu hatırlatır ve babasına durumu

iletmesini ister. Kent yaşamındaki yüzeysel geçişlerin aksine taşrada sürgit hesap soran ve hizaya getiren örtük bir mekânizma işlemektedir. Taşra bıkkınlığının bir nedeni de, kenttekinin aksine, kaçış olanaklarının ve mekânsal boşlukların kısıtlı olmasıdır. Kentte kontrol edilemeyen hızın neden olduğu bıkkınlık, taşrada birbirini tekrar eden yeniliksiz ve suçüstü yapan temaslarda kendisini göstermektedir.

Sinan eve girdiğinde de soğuk, heyecansız bir karşılama yaşanır. Kimse kimseye sarılmaz. Selam dahi verilmez. Sanki arada hiçbir zaman boşluğu yokmuş ya da Sinan’ın gelişi hiçbir şeyi değiştirmemiş gibidir. Bu noktaya kadar görünen taşra sokağı ve evi, otantik öğelerle yüklü, nostaljik bir yer değildir. Kenttekinin benzer sakinme duvarları burada da mevcuttur. Eskiden beri köyünde sakin bir hayat geçiren Sinan’ın dedesi ve nenesinin hayatı da yönetmen tarafından olumlanmaz. Aksine bu hayat tarzı, yıkıcı bir rutini barındırmaktadır. Nitekim “taşrada her şey taşraya rücu eder” (Çalışkan ve Güler, 2018). Bu durum, imam olan dedenin gelgitler yaşayan hafızasıyla metaforize edilmektedir. Yani akışkan zaman hafızayı ve hatıraları silikleştirmiştir. Nene ise her gün aynı işleri yapmanın bıkkınlığıyla yüküdür.

Tepkilerini ve öfkesini sürekli olarak itici bir gülüşün arkasına saklayan İdris, kayıtsızlığın ve boşvermişliğin temsilidir. Eşi Asuman’a göre o, “saygınlığını harcamış biridir”. İdris’in insanlarla ve hayatla iletişimi salt zorunluluklar düzeyindedir. Cep telefonu dahi yoktur. Suçlanacağını düşündüğünden ulaşılmayı istemez. Bugüne dek tek bir şey için ağlamıştır: kaybolan köpeği. Ona göre, “bu dünyada onu suçlamayan tek canlı odur”. Nuri Bilge Ceylan, Cannes söyleşisinde (2018a), filme başlamadan önce hikayesini çekmek istediği asıl kişinin İdris olduğunu belirtmiş ve onu “kötün değer yargılarıyla uyuşmayan, bu nedenle onaylanmayan biri” olarak tanıtmıştır. O, toplumca onaylanan hiçbir yapıcı eylemin öznesi olamamıştır.

İdris’in arka camında kocaman yazıyla “Öğretmenden Satılık” yazan, tekerleri sönük, benzini dahi olmayan külüstür bir arabası vardır. Bu araba İdris’i metaforize etmektedir. Elbette satılması neredeyse imkânsız bir şeyin bu denli büyük harflerle görünür yapılması, İdris’in çöküşünün son aşamasıdır. Nitekim evini de kumarda kaybetmiştir. Geçmişe gönderme yapan entelektüel ve ekonomik sermayelerini tüketen İdris için artık bir tek umut kamıştır: emeklilik ikramiyesini aldıktan sonra babasından kalan köy evini onarmak ve burada yaşamak. Fakat her şeyden önce buraya su getirmek zorundadır. Bu nedenle ara ara buraya kaçıp, kuyu kazmaktadır. Bu, zamanında İdris’in babasının da denediği ama başaramadığı bir şeydir. Derine indikçe; büyük taşlar çıkmakta ve bir türlü su gelmemektedir.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentlin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Sinan’a gelince, o da kısa zaman içinde taşradaki eski arkadaşlarının, işsiz güçsüz taşra delikanlılarının arasına katılır. Fakat aradan geçen onca zamana rağmen hiçbir şey değişmemiştir. Bıkkınlık veren bu atmosferin neden olduğu can sıkıntısı, beraberinde hiçbir canlı anı taşımamaktadır (Baudrillard, 2002, s. 59). Taşranın hafızası kırıltısızdır. Taşra hafızası tekrarlar üzerinden kendini var kılmaktadır. Bu nedenle gittiği gündün beri yavaş yavaş farklı birine dönüşen Sinan, bir türlü bu durmuş zaman kipine, akmayan ilişkilere, sabit görüşlere ve dar gündemlere kendini verememekte, adapte olamamaktadır. Filmin bir sahnesinde Sinan’ın karşılaştığı piyango bilet satıcısının gündemi, taşra insanının halini özetler gibidir. Tuttuğu görev notu mucibince bu biletçi, parasıyla o gün muz, makarna ve lavabo civatası almak zorundadır. Bu lavabo civatası taşra insanının gözünde yeri geldiğinde hayatın en önemli meselesiymiş gibi görünebilmektedir.

Taşra Bıkkınlığı

Hiçbir şey eylememek, mekânı fetheden hız ve hareket çağında (Arendt, 2008, s. 359), elbette bazen en üretici eylem biçimine dönüşebilir. Fakat bıkkın karakter, eylemsizliği ve hatta sözsüzlüğü bir strateji olarak tercih etmez. Bu, onun kendi içine dönük gerçekleştirdiği bilinçli bir tavır değildir. Sinan da –tıpkı babası gibi, çoğu zaman konuştuğu iletişimsizleşmektedir. Çünkü ayrık kimliğinin keskin uçları, Sinan konuştuğu belirginleşmekte ve toplumsala batmaktadır. Bunun sonucu olarak Sinan, etrafına kentlilerinkine benzer kişisel sınır hatları çizmeye çalışsa da, bunu tam anlamıyla elde edemez. Çünkü gözetimin sıradanlaştığı taşrada kayıtsız kalmanın olanakları zayıftır.

Taşra bıkkınlığının geliştirmeyi istediği böylesi bir duygusuzluk veya yok sayma tavrı, taşranın kolektif gözcüleri tarafından el çabukluğuyla bastırılmaktadır. Walter Benjamin’in dediği gibi (2018, s. 27) “herkes kendi yalıtılmış bakış açısının optik yanılışmalarını savunmakla yükümlüdür” çünkü. Öyle ki kendisini anlaması gerektiğini düşündüğü bir yazarla (Süleyman) uzun sohbeti de kaotik bir hal alır. Daha sonra kendisinden kitabını okumasını ve yorumlamasını istese de; Süleyman bu yardım talebini “her kitap yazdım diyenin kitabını okumaya kalkarsam, kendi kitabımı nasıl yazacağım” diyerek reddeder. Taşra edebiyatı yapan biri için bu yanıt, hiç şüphesiz, oldukça kentlidir.

Taşra, film boyunca bir antagonist gibi davranır. Devasa bir kapatılmış içinde kendine bir çıkış kapısı arayan Sinan, sürekli olarak önyargılardan ya da değer yargılarından örülü duvarlara çarpılmaktadır. Filmde gösterildiği şekliyle bu durum, taşranın kadınları için de geçerlidir. Gerek istemediği kişiyle evlenmek üzere olan Hatice, gerek kaçarak evlendiği halde aradığı saadeti bir türlü yakalayamamış olan Asuman, taşranın bıkkınlaştırdıklarıdır.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentlin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Hatice'nin filmde dediği gibi, kimse kalbinin sesini duymamaktadır. Asuman da, bir sahnede Yılmaz Güney'in Umutsuzlar filmini izlerken görülür. Sinan bu iki karaktere de “harcanmış tipler” olarak bakmaktadır. Ceylan'ın tüm filmlerinde olduğu burada da kadınlar, etraflarındaki erkeklerin gölgesinde çoğu kez gönüllü köleliği tecrübe etmektedirler.

İktidar ve güç ilişkilerinin egemenliğini sürdürdüğü sokağın ve gündelik yaşamın karşısında yuva, sarsılmaz güven ve bedelsiz rahatlık vaat etmemektedir. Bıkkın mukimleriyle mecburi karşılaşma mekânı olarak evde herkes bir diğerini köşeye sıkıştırmaya çalışır gibidir. Yani, insanı kovalayan ve herkesin bir diğerini tanıdığı kasaba sokaklarının (Simmel, 2009b, s. 95) temsilinde ev, bir suçüstü mekânıdır. Bauman'ın altını çizdiği gibi (2014, s. 64), artık üst üste birikmeyen ıstıraplar, kurbanlarını birleştirememekte; aksine ayırmakta, bölmekte ve yalıtılmaktadır. Bu nedenle fiziksel yakınlığın en yoğun yaşandığı ev, zihinsel uzaklığın da en fazlaştığı yere dönüşmektedir.

Gerçekten de “yakınlık çok kısa bir mesafe değildir. Mesafeyi alt etmek göz ardı etmek ya da yadsımak bile değildir. Sadece mesafenin bastırılmasıdır” (Bauman, 2017, s.111). Sorumlulukların ve hataların devamlı hatırlatıldığı bir evde ise mesafe bastırılan bir şey değil; topluca üretilen ve bireysel olarak tüketen bir şey olmaktadır. Bu nedenle ev ahalisi çatışmamak ve kirli çamaşırları ortaya dökmek adına mesafeyi bir iletişim bir strateji olarak işletirler. Sennett'in dediği gibi, sosyalleşmenin yegâne yolu olarak birbirlerinden korunur ve insanın yıkıcılığına karşı engeller ve sınırlar oluştururlar (2010, s. 399) Küçük odalarda birbirlerine rastlayan aile üyeleri arasında dolaşan patlamaya hazır bomba, böylece belli bir vakte kadar ertelenir. Fakat örneğin, bir gün Sinan'ın cebinden eksilen para gibi en ufak bir şüphe bile, ev içindeki güvensizliği ve kırılabilirliği gün yüzüne çıkarır ve kapalı defterlerin yeniden ve acımasızca açılmasına neden olabilir.

Tüm bunlar Sinan'ın “insan sevmiyorum, sevemiyorum, insanlara tahammülüm yok” sözlerinin zeminini oluşturmaktadır. Kentteki tiksinti duygusu gibi, bir kişinin başkalarından hoşlanmaması elbette ona iyi gelebilir (Canetti, 2011, s. 114). Çünkü bu mesafeli davranışta, özneye kendisinin başkalarından daha iyi biri olduğunu düşündüren ve daha mühimi topluma yönelttiği eleştiriyi meşru bir ideoloji olarak kodlayan istismarcı bir taraf vardır (Adorno, 2005, s. 27). Fakat öte yandan zamanla “insan yarattığı mesafelerle taşlaşır ve çoraklaşır. Bunların yükünü sırtlanır ve yerinden kıpırdayamaz. Bunları kendisinin oluşturduğunu unuttur ve kurtulmayı özler. Ama bunlardan tek başına nasıl kurtulabilir ki.” (Canetti, 2014, s. 19).

Sonuç

Filmin sonunda Sinan tıpkı bir miras gibi babasından, ona da dedesinden kalan ve bir türlü dibi gelmeyen kuyuyu kazarken görülür. Kuyu metaforik olarak hayatın ana kaynağı olan suya ulaşmak ile boş yere anlamsızca tükenmek arasında salınan bir karakterin nezdinde taşra neslinin yazgısını temsil etmektedir. Kuyu, aynı zamanda Yusuf peygamberin içine düştüğü, öncesi yıkım, sonrası kölelik, sonu krallık olan serüvenin kırılma noktasıdır. Ünlü yönetmen Metin Erksan’ın Kuyu (1968) filminde de kuyu bir intikam ve hesaplaşma yeridir. Ceylan’ın izini sürdüğü Andrei Tarkovski’nin İvan’ın Çocukluğu (1962) filminde kuyu, hafızanın ve hayalin mahrem sığınağıdır. Kuyu, bıkkın bireyin kendine içine yaptığı yolculuğun sembolüdür.

Öte yandan kuyu, toplumsaldan uzağa kaçış veya kendini dinleme mekânı, belki de tesellisidir. Özellikle Heidegger’in eleştirdiği realiteden ve kendinden değil; düşünceden kaçan tefekkürsüz modern insan için (2013, s. 9), kuyu bir yüzleşme sahasıdır. Fakat böylesi teselli veya tefekkürün ardındaki bıkkın karakterin bu taşra kuyusundaki suya, yani yaşama yeniden geri dönebilmesi için filmde yine taş imgesiyle somutlaştırılan kolektif yargılara, kolaycı ve tartışılmaz kaidelere ve banal ezberlere karşı mücadeleyi sürdürmesi gerekecektir. Elbette, yeni bir şey yapma isteğini sürekli olarak elinden alan bu bıkkınlık halini aşabilirse.

Bıkkınlık artık hem içinde bulunduğu diğer modern insanlık hallerinden ayırt edilemeyecek kadar müphem ve hem de mekânsal bir kaçışla içinden çıkılamayacak kadar insana içkin bir durumdur. Bir tür kent(lilik) tepkisi ve buhranı olarak beliren bıkkınlık hız değil; yavaşlığın, temassızlığın değil temasın neden olduğu bir refleks olarak kısa zaman içinde taşraya da sirayet etmiştir. Bıkkınlık hali, belki de tarihin her döneminde mevcuttu. Ancak ya melankoli gibi üretken bir duygu olarak tecrübe ediliyordu ya da bıkkınlığı bastırarak enstrümanların sayısı fazlaydı.

Bugün bıkkınlık, toplumun her tabakasında izlense de, özellikle bireyin kendi varlığının etrafına ördüğü ve kendinin de içinde kaldığı bir enkazı andırmaktadır. Modern bireyin bıkkınlık deneyimi, sanki bilinçli bir yalnızlık, yani cahil yığınlardan uzak kalma istencinin bir uzantısıymış gibi görünebilmektedir. Bu seçkin yorumlama, bıkkınlığın meşru hatta gerekli bir tavır olarak kodlanmasına neden olabilmektedir. Böylece bireyi taşlaştıran ve eylemsizleştiren bu sürükleniş, yanılsamalı bir şekilde, sanki bireyin özgür iradesinin bir inisiyatifiymiş gibi algılanabilmektedir. Oysa bıkkınlık, kurtuluş vaatleriyle perdelenmiş bir çözümlüş ve bir içine düşme halidir.

Bıkkınlık bu yönüyle bir şey yapma eyleminin gerektirdiği gerekçe ve anlamla birlikte heyecanın da yitirilişidir. Yeni bir başlangıç için gerekli olan harekete geçme şevkinin iflasıdır. Bu yitim, doğrudan mekânla bağılı olarak değil; daha çok mekânla birlikte tecrübe edilmektedir. Bıkkınlık kente dair özgürlük, taşraya dair dayanışma mitinin sonudur. Bıkkın karakterin mekânla da bir hesaplaşması kalmamıştır. İçinde bulunduğu mekân da yalnızca somut mimari fragmanlardan ibarettir. Bıkkın için sonsuza kadar yaşamının da geçerli bir dayanağı ve cazip bir gerekçesi kalmamıştır. O, zamana dair tüm istencinden feragat etmiştir.

Bıkkınlık, hayatta kalmak için mücadele eden büyük bir kitlenin aksine, bir varlık problemidir. O, problemsizliğin amaçsızlıkla buluştuğu yere sinmiştir. Yaşama sebebinin silikleşmesidir. İnsanın tümüyle rutinlerine ve alışkanlıklarına tutunmasıdır. Gözetim kültürünün çıktısıdır. Bakışlarıyla ve uzaktan sözleriyle baskıya maruz kalmanın bir dışavurumudur. Somut nedenlerden çok kişinin kendisinin de kendi etrafına ördüğü bir vesvese, kuruntu, korku ve geri çekilme duvarıdır. Bu açıdan küreselleşme ya da entegrasyon kavramlarının gölgesinde yalnızca devletler arası değil; kişilerarası duvarların etkisinden bahsedilebilir. Bu duvarlar ayrıca kimi zaman bürokrasi ilişkilerinde kimi zaman evlilik ilişkilerinde iyice gün yüzüne çıkmaktadır. Bıkkınlık, en derin düzeyde, bireyin kendisiyle diyalogunun kesintiye uğramasıdır.

Bıkkınlık tavrı elbette toplumsalın bir uzantısıdır ancak geline nokta da bu hal, tıpkı bulaşıcı bir hastalık gibi, kendini var eden gerekçelerden iyiden iyiye kopmuştur. Böyle olduğu bıkkınlığın nedeni olarak varsayılan mekân ve ilişki değışiklerinin -mesela bir organik bir köy evinin kalıcı bir çözüm getirmeyeceğı söylenebilir. Bu açıdan melankoli gibi esasında üretken bir ruh halinin aksine bıkkınlık hevesizliğe ve tembelliğe meyillidir. Melankoliye özdeş şiirsel hüznün karşısında bıkkınlık estetiksizdir. Bıkkın karakter kalbini, aşkı, korkuyu, keyfi ve kederi hissedemeyen bir boşluktur.⁸ O tüm varlığını, etrafında yarattığı olumsuzluklarla doldurmakta ve yaydığı tatsız aurayla görünür olmaktadır.

Bir şeylerden şikâyetçi olma huysuzluğu bile ondan elini çekmiştir. Hayattan ve insanlardan yana duyduğu rahatsızlık etkin bir söyleme dönüşmemektedir. O bir yandan çok sayıda gündemle meşgul gibi görünse de, esasında odaksız ve kıpırtısızdır. Hem çoğul bir kimliğe sahiptir, hem de dağınıktır. Bu yönüyle o bir türlü bir araya gelemeyen, bütünlenemeyen ve tamamlanamayan biçimsiz bir yapbozu andırmaktadır. Para ekonomisi,

⁸ “No! I have no heart, I feel no love. Nor fear, nor joy, nor sorrow. I am hollow... and I will live forever” (Hayır! Kalbim yok benim. Aşk nedir bilmiyorum. Ne korku, ne keyif ne de keder hissediyorum. Ben boşluğum... Ve sonsuza dek yaşayacağım) Bu sözler 2004 yapımı Van Helsing’te Count Vladislaus Dracula’nın dilinden dökülür. Tek farkla ki, bıkkın karakter için sonsuz yaşamın kendisi gibi his ve arzusu da kalmamıştır.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kent ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

tüketim ve hıza dayalı toplumsal ilişkilerin gölgesinde yükselen bu bıkkınlık hali, geldiğimiz noktada mekânsal farklılaşmalardan bağımsız olarak bireyin / varlığın kendi içinde bir araya toplanması güç parçalarına ayrılışını ifade etmektedir.

Aidiyetleri olmadığı gibi, kendine inancı da yoktur. Öyle ki toplumun kendisi hakkında geliştirdiği etiketler, bir yazgı gibi varlığına yapışmıştır. Bıkkın karakter bağlamında öne çıkan dikkat çekici bir diğer çıkarım ise konuşmanın, yani sözün artık bir iletişimsizlik biçimine dönüştüğüdür. Daha kötüsü bıkkınlık, insanın kutsandığı hümanizma kültürü içinde paradoksal olarak bir tür “insan nefreti” olarak tecrübe edilmektedir. Bu yalnızca, öteki’ne veya yabancı’ya değil; insanın kendine dönük de yorumlamasıdır.

Gittikçe kişiselleşen ve yaşamın her köşesine bulaşan teknolojik gelişmelerin hem bu yorumlamaya hem de öz-yıkım ve öz-inşa süreçlerine etkisi ayrıca tartışılmalıdır. Aynı şekilde dini ve manevi yaşamla bıkkınlık arasındaki korelasyon da incelenmeye değer bir diğer konudur. Nitekim bıkkınlık, daha önce de belirtildiği gibi, kendisini var eden sayısız nedenin kritik bir semptomudur. Bu nedenle bıkkınlık sorunsalı, birçok farklı disiplince analiz edilmeye hem açık hem de muhtaçtır.

Sonuç olarak, mekândan (dışarıdan) başlayarak, içe (ruh ve zihne) yönelen bir varlık sancısı olan bıkkınlığa çözüm olarak mimari (mekân tasarımı) ve iletişimsel (ilişki tasarımı) girişimlerden çok varlığa-içkin yönelimlerin geçerli olduğu savunulabilir. Daha açık bir ifadeyle, modern bireyin aradığı huzur ya da kaçtığı hüznün salt mekâna koşut değildir. Öyle ki, kaçış güzergâhı olan uzam, bireyin iç dünyasında tamamlamayı umduğu gerekçe ve anlamlarla doldurulmak zorundadır. Bunun için önce dış dünyadan bağımsız olarak “neden” sorusunu yanıtlayan güçlü gerekçelere ihtiyaç vardır. Yani bıkkınlığın çözümüne giden yol, içeriden dışarıya doğrudur. Fakat iç dünyanın imarı, mutlak ve kalıcı bir huzurun teminatı olamayabilir. Bunun için varlığın, her an dışarıdan gelen bozucu uyarıcıların etkisiyle kesintiye uğramaması gerekir. Nitekim bu varlık serüveninde belirebilecek her boşluk, her an tetikte olan o tekinsiz bıkkınlık duygusu tarafından doldurulmaya açıktır.

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentlin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Kaynakça

- Adorno, T.W. (2005). *Minima moralia*. (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis. (Orijinal çalışma basım tarihi 1951)
- Arendt, H. (2008). *İnsanlık durumu*, (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal çalışma basım tarihi 1958)
- Babich, B. E. (1994). *Nietzsche's philosophy of science: reflecting science on the ground of art and life*, Albany: State University of New York Press.
- Baudrillard, J. (2002). *Cool anılar III-IV*, (Y. Avunç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990)
- Bauman, Z. (1998). *Sosyolojik düşünmek*, (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990)
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat*, (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995)
- Bauman, Z. (2014). *Siyaset arayışı*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis. (Orijinal çalışma basım tarihi 1999).
- Bauman, Z. (2017). *Postmodern etik*, (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1993).
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1999).
- Benjamin, W. (2018). *Tek yön*, (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1972).
- Canetti, E. (2011). *İnsanın taşrası*, (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1978)
- Canetti, E. (2014). *Kitle ve iktidar*, (G. Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orijinal çalışma basım tarihi 1960).
- Ceylan, E. (2018, 26 Haziran). Öykü Özfirat röportajı: Ebru Ceylan: taşra yalnızlık, uzaklık ve yoksunluk duygusudur. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber/ebru-ceylan-tasra-yalnizlik-uzaklik-ve-yoksunluk-duygusudur-220847>
- Ceylan, N. B (2018, 27 Mayıs). Sevilmesi zor bir karakter kurmak önemliydi. *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/pazar/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak-onemliydi-2676671>

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kent ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Chul-Han, B. (2015). *Yorgunluk toplumu*, (S. Karlıtekin, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 2010)

Çalışkan, M. A. ve Güler, M. C. (2018, 9 Ağustos). Ahlat ağacı: insan zayıflığına pornografik bir bakış. *Hayal Perdesi*. <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/391-insan-zayifligina-pornografik-bir-bakis.aspx>

Çiftçi, A. (2019, 1 Mart). Ahlat ağacı: dipsiz kuyu. *Altyazı*. <https://www.altyazi.net/yazilar/ahlat-agaci-dipsiz-kuyu/>

Demir, S. T. (2014). The city on screen: a methodological approach on cinematic city studies. *CINEJ Cinema Journal*, 4(1), 21-36.

Demir, S. T. (2015). *Cinematic Istanbul: strangers of the modern city*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Lancaster Üniversitesi, Lancaster.

Demir, S. T. (2017). Modern kültürde kentten kaçmanın ve uzaklara gitmenin sosyolojisi. *İnsan ve İnsan*, 4(13), 242-252.

Demir, S. T. (2018). Old concepts, new contents: the city, cinema and the stranger. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 31, 121-133.

Diken, B., ve Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle sosyoloji*, (S. Ertekin, Çev.). İstanbul: Metis. (Orjinal çalışma basım tarihi 2007).

Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması: Türkiyeli bir sinemacının küresel hayal gücü*, (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Metis. (Orjinal çalışma basım tarihi 2018).

Elmacı, T. (2013). Taşrada gündelik hayatın ideolojisinin Vavien ve Süt filmleri perspektifinden okunması. *Selçuk İletişim*, 7(1), 161-173.

Festival de Cannes (2018, 17 Mayıs). *Nuri Bilge Ceylan Ahlat Agaci conf vf*. [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=fkvBthqvQ-A>

Flu TV. (2019, 20 Temmuz) *Nuri Bilge Ceylan sineması: kral ve ben Mustafa Presheva* [Video dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=-dYIUZhEuzM>

Godard, J. (1972). *Godard on Godard*. New York: Viking.

Heidegger, M. (2013). *Olmaya bırakılmışlık*, (M. Keskin, Çev.). İstanbul, Avesta Basın Yayın. (Orjinal çalışma basım tarihi 1955).

Kolukısa, E. (2018, 30 Mayıs). Nuri Bilge Ceylan: hissetmek değil anlamak önemli. *Cumhuriyet*. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan_Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html

Demir, S.T (2020). “Ahlat Ağacı”nın gölgesinde, kentin ve taşranın ötesinde: modern gündelik yaşamda bıkkınlık ruh halinin yükselişi. *Humanitas*, 8(15), 64-80

Perousé, J. M. (2011). *İstanbulla yüzleşme denemeleri: çeperler, hareketlilik ve kentsel bellek*, (İ. K. Tuncer, Çev.). İstanbul: İletişim. (Orjinal çalışma basım tarihi 2011).

Sennett, R. (2010). *Kamusal insanın çöküşü*, (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orjinal çalışma basım tarihi 1996).

Sennett, R. (2012). *Berber*, (İ. Özküraplı, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. (Orjinal çalışma basım tarihi 2012).

Simmel, G. (2009a). *Bireysellik ve kültür*, (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis. (Orjinal çalışma basım tarihi 1971).

Simmel, G. (2009b). *Modern kültürde çatışma*, (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim. (Orjinal çalışma basım tarihi 1969).

Sutherland, J. A., ve Feltey, K. (2013). *Cinematic sociology: social life in film*. Thousand Oaks, London and New Delhi: Sage Publication.

Sutton, P. W. ve Giddens, A. (2001). *Sociology*, Cambridge: Polity Press.

Şahin, B. (2016). Taşranın ‘yok’luğunda var olan sıkıntı: gölgesizler’de taşranın okunması. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 36-47.

Töle, H. M. (2019). Ahlat ağacı ve var-kalma çabası. *SineFilozofi*, 5-25.