

“ ‘BRİYANTİNİN’ KOLAY ÜLKESİNDE”
ŞİİRDEN SİNEMAYA DİRENGENLİĞE ÖVGÜ:
SHI FİLMİNİN KIYISINDA BİRKAÇ SÖZ¹

Atifet Keleşoğlu



*Şimdi sessiz duruyoruz kıyısında bir düşüncenin
Unutmamak için çünkü unutuşun kolay ülkesindeyiz
Ölü balıklar geçiyor kırışik bir denizin sofrasında
Ve ellerinde fenerleriyle benim arkadaşlarım
Durmadan düşünüyorum
Ne kadar çok öldük yaşamak için.*

Onat Kutlar

Çamaşırısu, elektrik, otogar, cüzdan...

¹ Bu film incelemesi geçmişten bugüne dünyanın bütün kadınlarına ithaftır.

Sanatların en kadimi şiir için, “şiir orada değilken bile oradadır”, denir. Peki şiiri ortaya çıkaran o “şey” nedir? Unutuş ve hatırlayış arasında salınan, gün görmüş bir kadını dili, yargıyı, eylemi, düşü ve tümüyle bilinci kaybetmeden evvel son bir çırpınıyla gündelik hâllerden bir şiir doğurmaya iten “mücbir sebep” nedir? Bu sorulara “**Shakespeare**’in *Hamlet*’ini bir gazetenin üçüncü sayfasında karşılaşılabilecek vakayı adiyeden sayılan bir aşk-cinayet-entrika haberinden ayırıp edebiyat klasiği yapan veya haber saatinde yer verilen bir olayı ödüllü bir sinema filmine dönüştüren nedir?” soruları ulanabilir.

Dünyayı anlamanın, açıklayıp yorumlamanın istinat noktası olarak *Bakış Açısı* (Point of View/PoV) kavramının düşünsel zemini, eser türünü, çağı, coğrafyayı, soranı, cevaplayanı, muhatabı (alımlayıcı), vd. unsurları paranteze alarak olası tüm yanıtların üzerinde yükselir.

Shakespeare, görünürde başkarakter Hamlet’in, Babasının ölümü → Annesinin amcasıyla evlenmesi → Hayaletin Hamlet’e gerçeği söylemesi → Hamlet’in intikam planı → Trajik son’la özetlenebilecek; yaşamın anlamı, iyilik, iffet, iktidar, şehvet, ölüm ve ötesi, acı, kayıp, hile, öç ve ihanetle çevrenmiş var “olmanın” öyküsünü oyunlaştırır. Bu arada Hamlet’in arkadaşlarını konuşturarak çağa tanıklığının kaydını da tarihe düşer:

Marcellus: Çürümüş bir şey var Danimarka Krallığında.

Horatio: Tanrı ne yapacaksa yapacak.

Marcellus: Elbet, ama biz yine bırakmayalım peşini.

Taşı çatlatır unutkanlığı ve uyuşmuşluğuyla meşhur yüz yılımızda, çocukluktan henüz çıkmış bir genç kadının akranlarınca uğradığı tecavüz vahşetinin ağırlığının altında kalarak canına kıyması sıradanlaştığında, sanata ve sanatçıya düşen nedir?

Yönetmen **Lee Chang-dong**, 2010 Güney Kore yapımı ***Shi/Poetry*** (Şiir [[imdb](#)]) filminde bu sorgudan ayağa kalkar. İster sinema ister edebiyat ortamına ait olsun bu yapıtların ortak noktası zamanı ve mekânı aşan bireyden topluma yozlaşmanın olay örgüleştirmesindeki² bu bakış açısıdır. Bu olayörgüleştirmede kamera açısından anlatıya değin filmin yaratıcısının durduğu yer, neyi/kimi, nasıl, neden, kime “öyle” göstermek istediğinin temel belirleyeni olarak dünya görüşü/algısı, sinemanın sahasındaki bakış açısı kavramını genel hatlarıyla özetleyebilir.

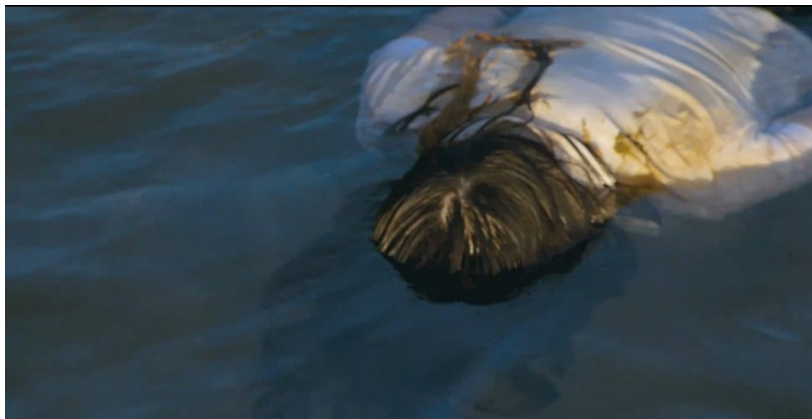
2010’da Cannes Film Festivali’nde *En İyi Senaryo Ödülü*’ne layık görülen ***Shi***, Güney Kore’de yaşanmış bir tecavüz haberinin taklitten temsile uzanan bir anlatısıdır.

² Ricoeur, P, (2021), *Zaman ve Anlatı 1: Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis*, , Yapı Kredi Yayınları İstanbul.

Yönetmenin bir televizyon haberinden öğrendiği bu olaya dair genel kayıtsızlığa karşı dehşete kapılır. Bu itkiyle sinemaya taşıdığı haber-öykü, **Behçet Necatigil**'in "Çoklarından düşüyor da bunca / Görmüyor gelip geçenler / Eğilip alıyorum / Solgun bir gül oluyor dokununca" dizelerini akla getirir. Bir haber ve bir şiir, sinema perdesinden dünyaya açılarak bakış açısından doğan bir yarayı, bir itirazı cisimleştirir.

Sinemayı, önceki sanatlardan ayıran esas, insanın duyumsamaya, düşünmeye, sezmeye, eylemeye dair saklı ve açık hallerini, tüm bu hâllerin yan yana, iç içe geçişlerini -kimi zaman ideale ulaşmasa da- hayal etmenin ötesine taşıyarak tecrübe etmeye açmasıdır. Örneğin, sinema kendine has malzemesiyle mitolojiden gündelik yaşama zaman değişse de değişmeyen, kadının bedenine, ruhuna ve düşüncesine yönelen normalleştirilmiş şiddeti olayörgüleştirecek optiğin imkânlarıyla olumlayabilir, erkek bakış mekanizmasını ve buradan türeyen tecavüz kültürünün işleyişini olduğundan daha da etkin bir konumda yeniden üretebilir. Buna göre bir tecavüz eylemini kadın bedeninin parçalarını yakın plan çekimlerle işleyerek, şehvete ve acıya yaptığı kesmelerle cürmü hazla örterek seyirciyi manipüle edebilir, tecavüzü normalleştirebilir hatta fanteziye dönüştürebilir. Öte yandan yine aynı enstrümanları kullanarak bakışın röntgenci hazzını yeniden üretme potansiyelini reddeden bir formla bu sıradanlaşan kötülüğe, toplumsal statükonun ve dolaşımdaki söylemlerin sayesinde/içinde var olmayı sürdüren şiddete dikkat çekebilir, olağanlaştırılan bu ihlâli ifşa edebilir. **Lee Chang-dong**'un sinema kariyerindeki erken dönem eserlerinden **Shi**, tam da böylesi bir kanıksamışlığa reddiyenin film formu addedilebilir.

Filmde, şairin deyimiyle insanın "gücenik macera"sı karanlıkta işitilen su sesiyle açılır. Genel planda salınan nehir suları ve karşıda silüet halinde bir köprü görünür. Suyun akışı ve sesi tüm ekranı kaplarken görüntüye oyun oynadıkları anlaşılacak çocuk sesleri eşlik eder. Kameranın çevrinmesi ile çocukların eğlenceleri, içlerinden birinin baktığı nehirde sürüklenen bir "şey"e dikkat kesilmesine kadar sürer.



Akar su, kadın olduğunu ve üzerinde okul forması olduğunu kavradığımız yüzükoyun bir bedeni çocukların olduğu kıyıya taşımıştır. Bu ilk tanıklıktır, ilk şok!

Seyirci, kendisine gösterilenin neyin bilgisi olduğunu görmek üzere kronik bir çizgide seyreden filme bir şokla dahil edilmiştir; yönetmen böylelikle sonda diyeceğini başta/n demiştir. Bu kadın cesedinin baş tarafı, dağılmış saçlarının gölgesiyle bakanları taşa çeviren Medusa'yı ansıtır. Klasik sinemadaki kesmelere, hızlı geçiş numaralarına tenezzül etmeksizin uzun süre ekranın tamamını kaplayan bu baş ve gövde suyun yüzeyinde durarak adeta gördüğünü ezbere zorlar seyircisini. Yaratıcısının, bir kadına, "Gittim geldim kara saçlarımdan kurtuldum.", dedirten sebebin peşine düşeceğini işaret eden bu sinematik "dayatmanın" ardından, karar-amaç geçişiyle genel planda nehri ve köprüyü içeren bir şehir görüntüsü çizilir: Hikâye dünyadaki herhangi bir şehirde, bir köprüde ve bir nehirde herhangi bir kadının başından geçiyor.



Perseus Medusa'nın Başını Tutuyor (Benvenuto Cellini, 1554)

Bu kısa bilgilendirmeden insana özgü acıların, insandan kaynaklı yıkımların kamusal bir dikizlemeye açıldığı televizyon ekranına geçilir. Gerçek yaşamdaki bir görüntüden (ki o da bir yansıtmadır) gerçeğin simüle edildiği bu elektronik mecraya geçişin üzerinde genel hatlarıyla durmak yararlı olabilir.



Çerçeve içinde çerçeveleme, kucağında küçük bir çocuk tuttuğu hâlde ağlayan bir kadınla açılır. Filistinli bir kadın oğlunun öldüğüne inanmadığını söylerken, vurulduğu anlaşılan genç bir erkeğin başka genç erkeklerce yerden apar topar kaldırıldığı diğer görüntü, İsrail'in Filistin'deki sistematik katliamlarının tipik bir özetini verir. Kamera devinir böylece mekânın ve insanın bilgisi yeniden işlenir. Güney Kore'de bir hastanede muayene sırasını beklerken kayıtsız gözlerle televizyon ekranına bakan yüzler belgeselci bir kaydetmeyle genel plandan betimlenir; dünyanın öteki kıyısındaki bir acı diğer yarım küredekinin gözüne "sokulur". Lâkin, seyircilerin yüzünde biraz evvel baktıkları şeyi gördüklerine dair bir ifadeye, çizgilerinde kıpırtıya rastlanmaz, sanki taş kesilmişlerdir.³

Tam burada, başlangıçtaki beş duyuya açık doğal ortamda (dış mekân), gördüğü şey karşısında yüzünde şaşkınlığın ve hatta korkunun en doğal hâli beliren çocuğu ansıyalım. Duvarlarla ve kurallarla çevrelenmiş bir iç mekânda, nesnelere geçici görüntülerinin gerçeğe uygun bir biçimde renkli, siyah-beyaz, sesli olarak elektrik yoluyla uzağa iletildiği televizyon mecrası karşısındaki yüzlerle kıyaslayalım. Bu dünyaya açılan, dünyayı açan ekran bazı duyulara dayanmakla birlikte da (hâlâ) beş duyuyu ihata etmez. İzledikleri şeyin dehşetine karşın ifadesizliği süren, (aralarında çocuklar bulursa da televizyonla ilgilenmezler.) dünyada epeyce vakit geçirdikleri besbelli bu yüzlere yapılan kesmelere, bu duygusal, dürtüsel felçliği, bu zihin körlüğünü vurgulayan bir çerçeveleme ve devinim eşlik eder. Bu sürekli şiddet

³ İsrail'in Filistinlilere karşı 1948'de başlattığı sistematik baskı, şiddet, ambargo ve yerinden etme eylemleri 7 Ekim 2023'ten itibaren dünyanın gözleri önünde kayıt altına alınıyor. Bu açık soykırım, ancak son zamanlarda Batılı sanatçıların ve aktivistlerin ısrarlı tepkileriyle gündemde kendine yer bulabiliyor.

haberlerine, şiddet içerikli veriye maruz kalmaya bağlı alışkanlıktan doğan kanıksamanın yol açtığı katılığın resmedilişinde herhangi bir sıra dışı kamera açısına veya lense başvurulmaz; kameranın konumu ve merceği insan gözünün doğal görüşü (projeksiyon) formundadır. Bu form, yönetmenin gerçeği öyküleştiren tutacağı yola, meselelere baktığı yere işaret eder, seyirci bu filme (belki de cürme) ortaktır. Bu biçim tercihi bir bakıma yönetmenin, insan ömrünün hemen her periyodunda kadın erkek ilişkilerindeki doğallaştırılmış asimetriye dikkat çekerken bu çarpıklığın "huy"la, gelenekle, töreyle açıklanırışına, kadın kimliğinin bu yapı taşları üzerine inşa edilirken tecavüzün doğallaştırılıp hatta beklentiye dönüştürülüşüne, üstünün kapatılverişine taktığı çelmenin zihinsel, politik ve estetik haritası, "Uzaktı dön yakındı dön çevreydi dön / Yasaktı yasaydı töreydi dön / İçinde dışında yanında değilim / İçim ayıp dışım geçim sol yanım sevgi / Bu nasıl yaşamaydı dön", **Gülten Akın** dizelerinde kelimelere taşınır.

Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman*'ında⁴ vurguladığı "Bence, çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün, güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasıdır. 'Tüketicilere' göre biçilmiş günümüz kitle kültürü -bir protezler medeniyeti- ruhları sakatlıyor; insanın kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engelliyor." tespiti, bu ifadesizliğin altında yatan sebeplere ve onlara karşı duyarlı ruhların çıkış noktasına dair bir fikir veriyor. **Lee Chang-dong**, 1948'den beri İsrail'in Filistin'de sürdürdüğü sistematik yerinden etme ve soykırımı öyküsünün en başına tutturarak en temel soruları sormaktan kaçınan bu sakatlanmanın güncelliğine, derinliğine ve sürekliliğine vurgu yapıyor.

Bu kayıtsızlık -gözü sinir uçları felç olmuş iki oyuğa çeviren o derin hissizlik-ABD'nin I. Körfez Savaşı sırasında Irak'ta, kuşatma ve kıyımlar eşliğinde yürüttüğü yayın propagandasını, yani "CNN Effect" adıyla anılan o soğuk ve stratejik etkiyi çağrıştırıyor. Seyirci, bir post-apokaliptik filmin ortasındaymışçasına, felaketin sahnelerini izlemeye alışmış/alıştırılmış, böylece, felaket gelip kendi kapısını çaldığında bile onu gerçek olarak algılamayı unutmuş. Zulmü hissedemez, acının ağırlığını duyamaz olmuş; son kertede buna "dur" diyebilme ihtimalini düşünmeyi bile terk etmiş ya da çoğu zaman ihmal etmiş.

Bu açılış ayrıca, sosyolog **Jean Baudrillard**'ın dikkat çektiği bir hakikati hatırlatıyor: Artık savaş; insanın insana, doğaya ve diğer canlılara yönelttiği kıyım, kitle iletişim araçlarının sahnelediği imgelere, birer simülasyona dönüşerek önemsizleşiyor.

⁴ Tarkovski, A. (1992), *Mühürlenmiş Zaman*, Afa Yayınları, İstanbul

Gerçek, temsilin içinde eriyor; zulüm, haberin estetiğine sıkışıyor. Ve hakikati yerinden eden bu yeniden üretim, bizi körleştiren, sağırлаştıran, dilsizleştiren derin bir hissizliğe sürüklüyor. İşte **Shi**, o hissizliğe ve ona yol açan nedenlere tutulmuş bir modern zaman aynasıdır.

Film, ikinci atağında genç bir kadının ölümünün katılığıyla doldurduğu kadrajı, 66 (altmış altı) yaşında, bunamanın (Alzheimer) eşliğinde bir kadınla yeniden kuruyor. Bu, neredeyse tamamen felçli yaşlı bir erkeğin yarı zamanlı bakıcılığından elde ettiği gelire ve devlet yardımıyla geçimini sağlayan bir kadının, lise çağındaki erkek torununu himaye eden (belki de buna mecbur kalan) bir büyükannenin öyküsüdür. Nehir sularından uzakta, şehir yaşamına özgü tasalarla çevrili, bu özenli giyinen, edası, sesi ve görünüşü hoş kadın; kol ağrısı şikâyetinden gittiği hastanede kendisiyle ilgili bir başka gerçeği (Alzheimer başlangıcı) öğrenen Yang Mija Hanımdır. Gündelik kelimeleri unutarak başlayan hastalığının eylemleri unutarak derinleşeceğini öğrenmenin ağır yüküyle henüz karşılaşmıştır. Bu da onun ilk şokudur. Müsterih bir sesle telefondakine (torununun annesi) kolundan söz edip, bunamanın eşliğinde olduğunu saklarken hastane bahçesinde ilerler.

Seyirci Mija'ya bakarken, kamera devinir; yaşlı kadın, çerçevenin ve hatta yaşamın kıyısındaki kendisinden çok genç bir kadının yalınayak bir hâlde kendini şuursuzca oradan oraya savuruşu karşısında kalakalır. O kısa sürede, hayatın ortasında "ötekinin" acısına doğrudan tanık olur. Bu acıya sebep olanın kendi kanından ve canından biri olduğunu ise ilerleyen zamanda öğrenecektir. Kameranın sakin salınımı, seyircinin görüntüden yapıma veri parçalarını toplaması için zaman tanınır.

İşte bu iki yeni bilginin yarattığı şok durumu, Mija Hanım'ı yaşamın başka bir katmanına taşıyacak yaratıcı tohumun kendisidir. Kelimeleri yavaş yavaş unutmaya başlayan kadın, hastane dönüşü gördüğü bir ilan üzerine, çocukluğunda öğretmeninden duyduğu "şair olma potansiyelini" hatırlar ve şiir yazma arzusuna kapılır. Şiirine esin kaynağını güzel olanın gizeminde ararken, intiharına torunu dahil beş genç erkeğin sebep olduğu bir genç kadın – Agnes- yazacağı şiirin öznesi, yüklemi ve sesi olacaktır.

Kilisede, Agnes anısına yapılan ayini belirli bir mesafeden izlerken, rahibin çektiği acılara dayanamayan yaşamın çok başında bir kadının ruhunu kurtarmaya dair ettiği duaya Mija'nın dizlerinin bağının çözülüp oturduğu yere çakılması eşlik eder. Edebiyatta olsa "o sırada" kipiyle betimlenecek, aktarılacak bu insanlık hâli, bir film karesinden duyguya, düşünceye ve dikkate eşzamanlı, eşmekanlı ulaşır. Yönetmenin kamerası, "Tanrı ne yapacaksa yapacak. Lakin biz peşini bırakmayalım." der gibidir.



Shi filminde Mija'nın evrimi, peşine düştüğü bu acıdan uç verir. O'na Agnes'in acısını duyumsatan zaman şirine bir yol aradığı zamana denk düşer. Sanatla hayat arasında Agnes'le bir bağ kurar. Bu ilişkilenenin yaşamına getirdiği yeniliğin sinematik aktarımı hâlden hâle geçen insan yaşamına tümelden tikele uzanan bir objektiften bakar. Bu içeriği biçimle uyuşturan; ona, "acı ama güzel", dedirten, tekniğin estetikle hemhal olduğu yerdir. *Ne gülüyorsun? Anlattığım senin hikâyen*, demişti ozan. Bu bağlamda film, coğrafyası fark etmeksizin yer yüzünün neredeyse her karışında karşılaştığımız kadına yönelik içselleştirilmiş taciz, tecavüz ve cinayet gerçeğine, kanun koyucuların ve toplumun bu konudaki failden yana tutumuna, ekran başındakinin, klavye karşısındakinin, sokaktaki insanın adaletsizlik karşısındaki ölü taklidine, yapılandırılmış şiddetin sürdürülmesini kucaklayan "briyantinin" (cezada indirim sağlayan o menem şey!) çekiciliğine (!?) yaşlı bir kadının ete kemiğe bürünen yolculuğu vasıtasıyla bir reddiyedir. Öyle ki Mija, Agnes'in uğradığı saldırıyı bedeninde de deneyimler, son bir defa "erkekliğini" yaşamak isteyen yaşlı adamın tasallutuna izin verir. Yönetmenin filmin senaristi olarak seçtiği bu öyküleme, karaktere dair bir derinlikle beraber tecavüz kültürünün sıradanlaşmış derindeki köklerine referans verir. Agnes'in tecavüze uğrayışını gösterdiğinde kanepesinde film izleyen erkek bakışına bir malzeme daha sunmuş olacaktır. Bunun yerine Mija'nın deneyimini ikili açıdan kayda geçirir. Burada hazdan değil olsa olsa acı ve tiksintiden söz edilebilir.

Filmin senaryo alanında ödül almasının ayrıca anlaşılıp yorumlanmayı gerektiren bir başlık olduğu kanısındayım. "Şairlerin yaşam öyküsü yoktur; onların yaşam öyküsü, yapıtlarıdır," der **Octavio Paz**, bu bağlamda karakterin işlenişine, montajın gizil oyunlarına yer vermeksizin dert edinilen meselenin, neden-sonuç ilişkileri, zaman, mekân bağlarıyla bir bütünlük arz edecek şairane bir formda olayörgüleştirildiğine birkaç örnekle değinmek aynı epizotlara bakmayı gerektirse de ayrıca yararlı olabilir.

Bekleme salonundaki kamera, başkarakterin kim olduğunu belirtecek herhangi bir işaret vermeden, başkasının acısına dışarıdan bakma eyleminde diğerleri ile aynı hâl üzere olan karakterin geçireceği dönüşümün ilk adımını atar. İç içe geçen, nice evrelere gebe bu yolculukta yaşlı kadının filmin sonuna varıldığında kat ettiği yolu anlamının sapağı burasıdır.

Başkarakterin dolaylı yoldan (televizyon ekranı aracılığı ile) tanıklık ettiği acıyla karşılaşma aşaması ikinci bir sapakla pekiştirilir. Bu sahnede, Alzheimer başlangıcı olduğunu öğrenmiş bir kadındır artık, telefonda sonradan kızı olduğunu öğrendiğimiz kişiye bu bilgiyi verirken işine gitmek üzere hastanenin bahçesinden ayrılmak üzeredir. O sırada kendini kaybetmiş, yalınayak ve adeta sayıklayan genç bir kadını ve onu yalnızca hareketleri ile avutmaya çalışan küçük oğlunu görür. Bu görmede, birincisinden farklı olarak duruma aniden karşılaşmaktan kaynaklanan, doğal gidişatı bozan şokun izleri karakterin yüzünden okunabilir. Şaşkınlık ve çaresizlik... Bu hâl iç mekândaki kalabalığın duyarsızlığıyla bir tezat oluştururken nehirdeki cesedi gören çocuğun bakışıyla kaynaşır. Mija, kadını teselliye gidemez ancak ortada bir kayıp ve o kayıptan kaynaklanan bir travma olduğuna yakından tanıklık etmenin sancısını; henüz aksiyona dönüşmeyen bir farkına varmayı, yüzüne yansıyan duygulanım işaretleri ile aktararak günlük yaşamın içine karıştırır. Şimdilik tüm hassas yanlarına rağmen, şaire “kimselerin vakti yok durup ince şeyleri anlamaya.” dedirten yığının arasındadır.



Mija, hastane bahçesindeki bu ilk kırılma ânını, bütünlüğü bozan şokun yarattığı huzursuzluk ve şaşkınlıkla, kendine dair hastalık bilgisini gizleyerek etraftakilere anlatıp maruz kaldığı duygusal yükten kurtulmayı dener. Bakıcılık yaptığı adamın gelinine ve marketteki diğer kimselere olayı nakleder, fakat ilgilenen bir dinleyici bulamaz. Yönetmenin bir leitmotif olarak diğer filmlerinde de rastlanan kalabalıkların tekinsiz ilgisizliği, bu kariyerinin erken dönem filminde küçük bir marketin ödeme sırasından aşarak seyredeni dürter. **Oğuz Atay** *Tutunamayanlar*

romanında manifestoyu andırır bir üslupla karakterini “İnsanlığın sorunu ne?”, sorusuyla yüzleştirir. Buna göre insanlığın sorunu “Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu... Özümsemek yerine bilmekle yetinmek problemi... Her şeyi formüllere bağlayarak ömür tüketilerek anlaşılacak konuları basite indirgeme çabası... Hayatı dert edinmemek” cinsinden bir dizi birbirine dolanık ve yüzeysel edadır ki, **Turgut Uyar** bu boş ve boşuna nefes alıp verme hâlini “Bir çağa geldik, her şeyle alay ediyoruz ve hiçbir şeye inanmıyoruz.” dizesiyle yüz yılımızın yarası olarak özetler.

Bu ilk anlatma/sağalma çabasının sonuçsuz kalışının ardından ilanını gördüğü şiir kursunun gölgesinde nefeslenmeyi gözüne kestirirken yaşamına kaldığı yerden devam eder büyükanne, bakıcı, komşu, vatandaş ve daha birçok sıfatıyla Mija. Ta ki, ölen genç kızın intihar sebebini ve bu intihara yol açanlar arasında torununun da bulunduğunu öğrenene dek... Bu üçüncü şok, şiir sanatı hakkında öğrenmeye başladığı süreçle paralel düzlemde ilerler.

Mija'nın unutuşla sınıanan ömrü, onu bir an evvel şiir yazma telaşına sevk eder. Kelimeler onu terk etmeden, ivedilikle işe koyulmalı, şiir yazmayı öğrenmelidir; peki ama, şiir yazmak gerçekten öğrenilen bir “iş” midir? Mija, şiire varan yolun formüllerin ötesinin peşine düşmekten geçtiğini kavrarken filmin zaman dizinsel akışı, karakterin zamanın ve mekânın içinde yol alışını seyirciyi arayışa ortak eder.

Öte yandan eylemleri unutmadan yapması gereken bir iş daha vardır. Genç kızın neden intihar ettiği sorulduğunda hiçbir şey olmamış gibi yemeğini yemeğe, yeni bir telefon talep etmeye, inkâr ve yalan mekanizmasını devreye sokarak rutinlerini sürdürmeye, arkadaşlarıyla eğlenmeye devam eden torununa bir bilinç kazandırma misyonudur bu. Torununun Agnes'i tanımlarken onu bakılmaya değer bulmayışı (“*Pek de güzel değildi*”, diyor) ve bunu pervasız bir olağanlıkla dillendirmesi Mija'nın bu ödevi sahiplenmesinde önemli bir satır arasına denk düşer. Büyükanne'nin, bir kadının “Bakılmaya değer ya da değmez” (“*Güzel olsa ne olacaktı*”, diyor) bulunmasına dair verdiği ilk tepki şaşkınlıktır. Burada, **Laura Mulvey**'nin sinemanın kadını bir özne değil, bakılmaya değer aktif bir nesne olarak yeniden ürettiğine bakış normuna, toplumsal kodların ve erkek bakış pratiğinin sinematik yeniden üretimine çektiği dikkati ve manifesto ayarındaki meşhur *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesini⁵ anımsamak yerinde olabilir. Büyükanne Mija, yaptığı'nın nasıl bir vahşet olduğunu idrak etmekten, eyleminin sorumluluğunu almaktan uzak bu genç erkeği (film göstermese de diğer failleri de.), yol açtığı böylesi bir yıkımın, bu zorbalığın bedeliyle yüzleştirmeyi seçer. Bu ömrünün büyük bölümünü yaşamış Alzheimer'ın eşliğindeki bir kadının bir salgın hastalıkmişçasına çağrı saran unutuşa ve aldırmaçlığa karşı

⁵ Mulvey, L, 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Anlatı Sineması).

direngenliğidir, "Arayış sahicilik vaktine erişsin istiyorsan / senin kendin / Haber olsa gerektir." Filme senaryo dalında ödöl kazandıran tam da bu karakter derinliğinin filme nakşedilebilmesiyle ilişkilidir.



Bu istek ve ödev arasında Mija, Agnes'in uğradığı bedensel, zihinsel ve ruhsal hasarın gölgesinde onunla hemhal olacak, yere düşen kayııdan, sağanağa tutulmaya değin iliklerine kadar sanatın hayattan aldığı bilgiyi hayata iade ederek **Gülten Akın**'ın "Kestim kara saçlarımı n'olacak şimdi/Hiçbir şeycikler olmadı - Deneyin Lütfen- Aydınliğım, deliyim, rüzgârliyim/Günaydın kayısıyı sallayan yele/Kurtulan dirilen kişiye günaydın." dizelerini andırır bir direngenlikle onu çoğaltan, dönüştüren sezgi, his ve eylemden türeyen, kendine ait bir öz bakış, bir öz sesle karşılık vererek şiirine giden yolu kat edecektir.

Ömrünü şiirle buluşturan kursta, görme eyleminin aslı ile ilgili bir formasyondan geçer. Hocası, "*Bir elmayı görmek, onun özünü bilmek, onunla ilgilenmek, anlamak, onunla iletişim kurmaktır. Ona bakmak, gölgesini gözlemlemek, her bir kıvrımını hissetmek, bir ısırık alarak gün işiğını özümseyişini hayâl etmek... Gerçekten görmek budur.*" sözleriyle bakmak-görmek-özümsemek arasındaki bağın ip uçlarını sunmuş, "*şiir yazmak için iyi görmelisiniz. Hayattaki en önemli şey görmektir.*" hitamıyla Mija'ya ve diğerlerine şiiri arayacağı yeri işaret etmiştir.



Bir elmayı bilmek (malumat), bir elmadan ilaç, reçel ya da tart üretmek (bilim, zanaat) mümkündür, ancak gerçekten görmek edimi, gözün ve gönlün bir arada bakabilme yetisine bağlıdır. İşte “Kıyadaki elmaya bir ses” kazandıran giz, böylesi bir bakışla başlatır şiiri.

Mija'nın yeni öğrendiği bu görme ilkesi, aynı gerçekle muhatap oldukları andan itibaren kendilerini ve çocuklarını bu işten kamu davasına dönüşmeden sıyırmaya çalışan beş erkek ebeveynin sorumluluk almaktan uzak, kayıtsız, umursamaz tutumunu “görmeyi” içerecek epizodda sunulur. Oğullarının ergenlik hatası olarak değerlendirdikleri tacizle başlayıp sistemli tecavüze dönüşen eylemi ve onun yol açtığı tüm hasarı görmezden/duymazdan/anlamazdan gelerek maddi bir diyetle normalleştirmeyi seçen bu erkek yığına, yaşlı kadın toplandıkları mekânı terk edip pencerenin dışındaki bir çiçeğe yönelerek karşılık verir. Burası büyükanne için görmeye, sanata sığınmaya başlamanın ilk durağıdır adeta. Kan kırmızı bir Horozibiği çiçeğidir ilk sözünü ettiği: “*Horozibiğinin çiçek dilindeki anlamını biliyor musunuz: Kalkan.*” Yönetmenin sanatın kıyısında dünyayı olmasa da bireyi düşünmeye, çemberin dışına çıkmaya/bakmaya çağıran bu daveti filmine ruh kazandıran politik bilincinin ana eksenini oluşturur. Karakterin bir çiçeğe bakışı, bir bahçeye girişi, bir durakta bekleyişi, bir köprüde duruşu, bir yağmurda ıslanışı şiirsel bir direngenlik içerir.

Agnes, varlık ile yokluk arasındaki yaşam süresinde insanı hayatın gelişigüzel gidişatından türeyen hasara karşı koruyacak sığınağı kaybettiğinden, belki de ömrünce hiç bulamadığından intihar etmiş olabilir mi? “Bir soru sorarsa kişi, yatmadan önce, herhangi bir soru, anlamsız bir 'Tanrım saat kaç?' da olsa bu, rahat bir uyku çekebilir mi?”⁶ Mija, aldığı şiir eğitiminde “gerçekten görmek” hakkında bilgi edinmiştir. Şiirin özünün harfler ya da kelimeler değil, görmek ve özümsemek olduğu salık verilmiştir kendine. Ancak bilgisi henüz dünya deneyimiyle sınanmamıştır. O halde Agnes'e giden bir yol, oraya açılan bir kapı bulması, “görmesi”, o kadını canından vazgeçiren acıyla “yüzleşmesi”, paradan öte bir diyetin peşine düşmesi, “sınanması”, gerektir.

Mija'nın şiiri, Agnes'in acısının izini genç kızın bir zamanlar var olduğu yerlerde sürmeye başlar. Şiir/şair olmadan önceki ikinci durağına erişir. Kilisede adına yapılan törenden aldığı genç kızın fotoğrafını çantasına atarak tecavüze uğradığı laboratuvardan intihar ettiği köprüye doğru uzanan mekânsal yolculuk Mija'nın sezgisel ve duygusal yolculuğunu da başlatır. Laboratuvarda bedeni kadar ruhu da hırpalanan genç kadının hayatla arasındaki bağı bir köprü üzerinde koparması hem

⁶ Edgü, F., *Hakkari'de Bir Mevsim*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

sinematografik hem de ruhsal düzeyde bir yeri işaret eder. Genç kadının, insanda ölümle yaşam arasındaki köprüyü kuran anlam, umut, sevinç ve beklentiden yana hırpalanan kimliği bir yok oluş tercihinin beraberinde getirmiştir. Mija ile Agnes köprü üzerinde buluşur. "Adı, soyadı / Açılır parantez / Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl, bitti / Kapanır parantez. ... / Parantezin içindeki çizgi / Ne varsa orda / Ümidi, korkusu, gözyaşı, sevinci / Ne varsa orda."⁷

Şiirsel sinemanın yönetmeni **Tarkovski**, "Sanatta insan, gerçeği, öznel deneyimler sonucu sahiplenir... sanatsal kavrayış ve keşif, her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü, mutlak gerçeğin bir 'hiyeroglifi' olarak ortaya çıkar... Ve sanat, en olgucu anlamıyla da olsa bir eğitim temeli değil, manevi deneyim talep eder." der. Mija'nın bu öznel deneyimi Agnes için eli kolu bağlı yas tutmanın yerine onun için harflerden heykeller yarattığı bir şiire varır. "Kar ve kan. Ak ve kızıl. / Bir yüzün suçsuz zemininde/ Tutkunun canlandırdığı şey. ... /Kar üstüne düşen kandı/ Yamandı/ Bir avcıdan Şivekâr'a ulaşan haber/ Müjde değildi. Neden bir yavuzluk/ Bir durulukla beraberdi? Şivekâr bunu bilmek istedi."⁸

Şiir yazma tekniklerini sonuna kadar öğrense de sanatın eğitimden çok hissetmenin ve sezmenin potasında deneyimleri eritmekle, "bilmek bilmek bilmek istemi"yle mümkün olabileceğini yaşayarak öğrenmiştir. Mija'yı bir şair olacağına inandıran öğretmenin onun çocuk bakışlarındaki yargılamaktan ve yargılanmaktan henüz pay almamış, bu nedenle özgürce bakabilen ruhunu, duru zihnini fark etmesidir. En mutlu olduğu günü bir çocukluk anısında bulur. Aradan geçen onlarca yıldan sonra yeniden o ruhu yakalayabilmesi **Louise Gluck**'ın *Nostos* (Yuvaya Dönüş) isimli şiirindeki "Dünyaya bir kez çocukken bakarız. Gerisi hatıradır."⁹ dizelerinin canlı bir örneğidir sanki.

Burada tartışılması gereken bir diğer mesele, sanatın bireyi eyleme taşıma kudreti ve yetisi üzerine düşünmek olabilir. Mija, şiirini yazarak adeta ağusunu boşaltıp sağalır, ancak kaosun ortasındaki hayatın çürümeye uğrayan yanlarının nasıl onarılacağı, çürüyen bölgeler çıkarıldığında açılan oyuklara neyin konabileceği eylemin konusudur. Sanatın bu alandaki rolü ne olabilir? Mija, yaptığıyla duygusal, zihinsel bir bağ kurmayı reddederek tepkisiz kalan, yaşamına olduğu gibi devam eden torununu aynı zamanda şair olan emniyet müdürü arkadaşına teslim ederek sanatla hayat arasındaki bağın hayata yön verme noktasındaki işlevine de bir im koyar. Bu im, düşünmekten, hissetmekten, görünenin ötesine gözleri çevirmekten

⁷ Necatigil, B., *Kitaplarda Ölmek*,1957.

⁸ Özel, İ. (2002), *BirYusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul.

⁹ Nuray Önoğlu çevirisi için bknz. 8 Ekim 2020 tarihli post (x.com [[bağlantı](#)])

sonrasının eylem de gerektirdiğinin işareti sayılabilir mi? “Dedi ki: Sen şairsin. / Elindeki bu taş ne? / Dedim ki: Şair aşka boyun eğer, ‘zulme’ değil.” **C. Zarifoğlu**’nun dizeleri sanatçının duracağı yer ve eylemle ilişkisi hakkındaki bu soruya şairce verilen nice yanıtta biridir.

Orada değilken de orada olan şiir, şiirini yazmayı başaran Mija ile hayatla bağı koparmış, hırpalanmış bir ruh olan Agnes arasındaki köprü olmuştur. “Bir düşü düşlere dalmaksızın kavrayarak / Bulutu kapsayarak / Açmadan buluta içtekini / Tanıdım Âdemoğlu kimin nesiymiş / Ter döküp soru sormak nereye sürüklermiş kişiyi.”¹⁰ **İsmet Özel**’in ter döküp soru soranın varacağı yere ilişkin dizeleri Mija’nın şiirinin aşamalarıyla bir film şeridinde somutlaşır.

Burada sanatla hayat arasındaki bağı tam orta yerinde duran insanın hissetme eyleminde zamanı ve mekânı aşarak buluşabileceğine **Tarkovski**’nin **Ayna** filmi hakkında Leningrad’daki bir işçi kadından aldığı mektup deneyim süzgecinden geçmiş bir aktarım olması nedeni ile somut bir boyut kazandırabilir:

Dinleme ve anlama yeteneği çok değerlidir... Bir kez olsun aynı şeyleri hissetmeyi başarabilen iki insan birbirini hep anlayacaktır. Bunlardan biri buzul, diğeri isterse atom çağında yaşamış olsun fark etmez. Tanrım, insanların hiç değilse en temel insani dürtüleri - hem kendilerinin hem de başkalarının- anlayıp duyabilmelerini sağla!

Şiir tamamlandığında bu ömrün iki ucunun temsili dün, bugün ve yarın üstlerine çöken dünyaya kendi efkarınca direnen iki kadının bedeni sestem görüntüye, ardından hiçliğe dönüşür... Mija ile Agnes ömrün iki ucunda aynı acının çemberinden geçen iki ruhtur, fakat filmin tek derdi yalnızca bir “sanatsal” soyutlama değildir. Tecimsel sinemanın işleyişinde açılışından kapanışına değin serim, düğüm, çözüm kronolojisinde bir kahraman hikâyesi olmadığı gibi. Bu gerçek öykü, yönetmenin yaratıcı perspektifinde bir adalet/intikam dikotomisi yerine “gökten düşen elmadan” kendi payına düşeni almanın tanıklığına davet eder seyredeni. Mija, önce kelimeleri sonra eylemleri unutacaktır. O, unutuşa yenik düşmeden evvel hasardan uç veren şiirini yazmış, karnını doyurmasından mutlu olacak denli bağlı olduğu torununu adalete teslim ederek kelimelerini eylemle mühürlemiştir. Burada şiirle sinemanın imkânı bu tahayyülü deneyime taşıma potansiyelindedir.

Haber bültenlerinin “Lise öğrencisi bir genç kız nehirde ölü bulundu. İntihar ettiği anlaşılan genç kızın akranları tarafından sistematik tecavüze uğradığı ortaya çıktı.” dediğine, şair “Bazı şarkılar vardır/Kırmızı akşamsefalarını anlatır/Karanlığın kalbinde

¹⁰ Özel, İ. (2002), *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul.

yalnız, açmanın acısını. ... Ben ne zaman öleceğim tanrım/Sabah olunca mı/Keşke birkaç dakikayı ipek mendillere sarıp saklasaydım."¹¹ diyebilir. Düşünceden, kavramdan ve çoğunlukla bir hasardan doğan sanat, burada şiir ve sinemanın formunda, görünen dünyanın fiziksel kurallarından geleneklere, yasalar ve törelerin çevrelediği toplumsal ve politik kısıtlamalara kadar her türlü gizli ve açık çeperi aşma arzusuyla doğrudan ilişkilidir. Sanatların yeni yetmesi, delişmeni ve cüretkarı sinema, tam da burada bir şiiri, bir acıyı, bir reddiyeyi görünür kılabilir.

Şiiri ve sanatı doğuran şey, bakışın dönüşümüdür. Sıradanı, gündeliği, haberi, hatta felaketi alıp, onu yeniden görmeye, yeniden duymaya zorlayan bir estetik eylem. **Henri Bergson**'un "Hasara uğrayan şeyleri onarma" olanağı olarak sığındığı sanat, hislerini ve sezgilerini gittikçe kaybeden insana, neyi yitirdiğini anımsama, bunu bilme ve bu bilgiden hareketle yitirdiğini bulma ve onarma çabası için bir alan açabilir. **Shi**, bu bağlamda şiirden sinemaya yaşamın herhangi hâllerinin görünenin ardındaki sez(dir)me, duyumsa(t)ma, özümse(t)me ve eylem üretme temelinde felsefi bir yapıt olarak nasıl tartışmaya açılabilceğinin ve kurgulanabileceğinin aksiyona dönüşmüş, sanatçıya ödevini hatırlatan, alımlayıcı ufuk açan bir örneğidir.

São Paulo, 28 Eylül, 2025.

¹¹ Madak, Didem, *Ahlar Ağacı*