

ÖTEKİ-SEVICİLİK MERKEZİNDE JİN ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Öktem Aykut

Jîn, 17 yaşlarında, hayata katılmak için çıkışları zorlayan ve bu yolda karanlık ormanları cesurca aşmaya çalışan, adeta bir 'Kırmızı Başlıklı Kız'dır. Film, Jîn'in bilmediğimiz bir nedenle, dağdaki silahlı bir örgütten kaçmasıyla başlar. Hem kaçtığı örgüt elemanlarından, hem de kolluk kuvvetlerinden gizlenerek dağlarda, ormanlarda yapayalnız günler ve geceler geçirir. Amacı bir büyük şehre, hayata, belki de hiç görüp bilmediği büyük dünyaların hayallerine ulaşmaktır.

Küçük ama dayanıklı vücudu, taze ama güçlü iradesiyle kendine doğanın ürkütücü karanlığı ve vahşiliğinde yer açmayı başarır. Çatışmaların ortasında kalır, üzerine açılan ateşlerden cesurca korunmayı bilir, korkar, üşür, karnını doyurur. Ona en büyük gücü ve teselliyi, belki benzer tehditler altında beraber saf tuttuğu hayvanlar verir. Bir bombardımandan korunmak için bir ayıyla aynı ini paylaşır, bir geyikle dayanışır, yaralı bir eşeği tedavi eder, yumurtasını yediği bir vahşi kuşla anlaşır, bir vaşak tarafından teselli edilir, bir yılan tarafından uyarılır, bir at tarafından korunmaya çalışılır.

Sonunda edindiği sivil giysilerle dağdan iner ancak onun için ova, dağdan daha tehlikeli, daha tehditkar ve daha can yakıcıdır. Ne kadar uğraşsa ve çırpınsa da gittikçe daralan çemberden çıkıp hayalini kurduğu yere bir türlü varamaz. Küçük narın vücudu gibi kalbi de ağır yaralar almaya devam eder. Büyük bir hayal kırıklığıyla dağlara, yalnızlığına geri döner. Doğanın içine, melankolik, uzanır. Yine bombaların ve kurşunların altında, devrilen ağaçların, parçalanmış hayvanların arasına sıkışır.

Artık isyanı çaresizliğe dönüşmüştür. Bu çıkışsız yolda, yaralı bedenini ve kalbini kucaklayacak ağaçlar ve hayvanlardan başka kimsesi yoktur.



Öteki-Sevicilik ve Sinema

Geçenlerde katıldığım bir felsefe sempozyumundaki konuşmacıların birinden, içinde bulunduğumuz dönemin “post-post-modern” (post-modernin sonrası) şeklinde nitelendirildiğini işittim. Modernizm döneminin başlarından beri, kavramları har vurup harman savurduğumuzdan olacak ki; post-modern dönemin ötesi, devamı ve ona karşıt olan anlamında bir çeşit referans sarmalı haline gelen bir kavramdı bu terim. Aslında yenilikçilik yanlısı olmamasıyla post-modernizmin doğasına da uygun bir deyişti. Çok uzun zaman sonra değil, bir felsefe sohbetinde, yine post-modern ruhu hem destekleyen, hem de aksine ona gönderme yapan, yani tam anlamıyla post-post-modern olan bir uydurma kavram ile karşılaştım: “Öteki-Sevicilik”.

Post-modern dönemler dediğimiz, modernite ve İkinci Dünya Savaşı sonrası, 20. yüzyılın ikinci yarısından bugüne değin, bastırılanın geri dönüşü olarak, toplumsal çapta semptomların dönüşümlerini incelemek açısından tüm bu

ötekileştirilmiş gruplar ve onlarla olan ilişkilendirmeler çok büyük önem taşımıştır. Bu dönemler hem ideolojik ve düşünsel olarak toplumsal ve sanatsal bazda, hem de bireysel olarak ötekilerin konumlarına, bakışlarına, duruşlarına ve temsillerine giderek daha da odaklanılmasını sağlamıştır. Yani post-modern dönem, bir nevi azınlıkların, dışlananların, ötelenenlerin, genel tanımıyla “ötekilerin temsili” dönemidir. Bu dönemde düşünce ve sanat dünyası, modernizmin standartlaştırıcı ve mükemmelliyetçi motifleri altında ezilen ötekiler ile ilgilenmeye, yer altındakileri yer üstüne çıkartmaya, dışlananların temsilini gerçekleştirmeye oldukça yoğunlaşmıştır. Sinema örneklerinde öne çıkan ötekiler arasında sıkça, “erkek egemen kültür içerisinde kadınlar, heteroseksüel ahlak içerisinde eşcinsel, lezbiyen, trans ve hermafroditler, ulus devletlerde kimlikleri bastırılan azınlıklar (Yahudiler, Afro-Amerikanlar, Meksikalılar, Kürtler...), yersiz yurtsuz, sigortasız, devlet gözetimi dışında kaçak yaşayanlar, evsizler, göçmenler, metropollerdeki kenar mahalle, banliyö ve gecekonduarda yaşayanlar, alt-gençlik, yeraltı ve sokak kültürleri, sanatçıları...” gibi grup ve sınıfları sayabiliriz.

“Öteki-sevicilik” ise bu noktada, ötekileştirilmiş olan toplumsal (etnik, cinsel, dini, kültürel vb.) grup ve kurumları temsil etmek, onlara yapılan haksızlıkları ve onların ezilmişliklerini / dışlanmışlıklarını göstermek ve ortadan kaldırmak, mücadelelerini gözler önüne sermek ve desteklemek amacıyla, ötekileştirilmiş olan sınıf ve gruplara karşı sempati beslemek ve beslenmesine çalışmak eğilimine denilebilir. Öte yandan, olumsuz yönde eleştirel bir kavram olarak öteki-sevicilik, toplumsal ötekine karşı duyulan veya oluşturulmak istenen sempatinin, haddini aşarak aşırıya kaçması olarak veya bilinçli olarak ötekiyle özdeşleşme, abartılı imaja veya duygusal ajitasyona neden olacak şekilde çarpık bir empatik etki yaratmak şeklinde açıklanabilir. Öteki-seviciliğin nesnesi olan kişi, sınıf ve grupların, daha yoğun olarak post-modern dönem ile birlikte gerçekleşen toplumsal değişimlerle iktidar veya genel algı tarafından onaylanmaya başlayan gruplar arasından seçilerek işlenmesi ise güncel dönemde daha derinlikli sorunlar yaratmaya başlamıştır. Tamamen bilinçli olmayan bu seçim ile artık öteki olmaktan çıkmaya başlamış olan ötekinin temsilini, ona aşırı bir sempati göstererek gerçekleştirmek ile

dışlanmakta olan bir grubun temsilini bilinçli bir şekilde sunmaya çalışmak arasında fark vardır. Günümüz sanatı ve haliyle sinemasında ustalık gerektiren yeni bir zorlayıcı unsur ise ötekinin temsili esnasında öteki-seviciliği olumlu anlamından olumsuz anlamına doğru döndürmeden ustalikle işleyebilmektir. Bu bakımdan öteki-sevicilik de güncel sinema açısından büyük bir manipülasyon aracı haline gelmiştir. Bugün Türk sinemasında öteki-sevicilik konusunda abartı ve ajitasyon yoluyla kitleleri manipüle eden, gişe başarıları yakalayan, ödüller alan örnekler olduğu gibi sanatsal sinema ekseninde konuyu başarıyla işleyen, olumlu yönüyle yakalayan örnekler olduğunu da söyleyebiliriz.

Bu kavramların ışığında bakıldığında, son dönemin, eleştirilerden en çok nasiplenmiş Türk filmlerinden biri de **Reha Erdem**'in *Jîn*'idir. Aldığı eleştirilere karşı mücadelesinden dolayı, filmi öteki-sevicilik bağlamında incelemeye karar verdim. **Erdem** bir panelde bu konudaki üzüntüsünü dile getirerek "*Jin* filmi Türkiye'de sinema olarak değil de politik olarak konuşuldu," diyor ve bu konuda kendisinin de istediğinden çok konuşmak zorunda kaldığını belirtiyor. Erdem'in dert yandığı bu konu tam da sinemadaki öteki-sevicilik kavramıyla örtüşüyor. Çünkü filmin kahramanı Jîn, Kürt halk mücadelesini yürüten bir gerilla ve aynı zamanda da Türkiye'de bir kadın olarak öteki. Farklı kesimler filmi, farklı sosyo-politik bakış açılarına göre öteki-seviciliğin daha önce belirttiğimiz olumlu ve olumsuz taraflarından görüyorlar. Kimisi "teröristi iyi göstermekle" suçlarken, diğer bir kesim "kahraman gerillanın davadan dönen çürük elmalarını" yansıttığından bahsediyor, bazı kesimler ise filmin karakter ve hikayesini, Kürt sorununda önemli bir yerde durduğunu söyleyerek övüyor. Tüm bu söylemler, söz konusu izleyici kitlesinin dönemin sanatsal florasından nasıl etkilendiği ve güncel Türk sinemasında öteki-seviciliğin nasıl kullanılabileceği veya gerçek anlamda kullanılmasa da izleyici tarafından nasıl manipüle edilebileceğiyle ilişkili bir durum aslında.¹

¹ [Reha Erdem: Jin'den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım \(Bianet.Org\)](http://Bianet.Org)

Filmi öncelikle ana metin ve temsiller üzerinden, sonrasında alt metin, biçim-içerik ve karakter-izleyici ilişkilerine odaklanarak incelerken, öteki-sevicilik ile kurulabilecek ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalıştım.

Filmin Ana Metni ve Temsilleri Üzerine

Doğa kompozisyonları ile başlayan filmde karşımıza dağda yürüyen gerilla grubu çıkar. Bunların arasında kafasındaki kırmızı şalıyla bir genç kız vardır. Kırmızı şal, gerilla gerçekliği ve dağ kamufrajları ile tezatlık uyandırırken, Jîn'in ve filmin masalsi özelliklerinin (dağlar, savaş, militarizm, örgüt, hiyerarşi, üniforma... gibi gösterenlerin dışında) peri karakterine gönderme yapmaktadır. Gerillanın saklandığı yerde Kürtçe bir türkü kulaklara çalınır. İnsanlığa ait en kuytu köşede dahi müzik bulunur. Gruptan ayrılan Jîn, yaralı gerilla arkadaşına ilaç almak için mi, haber götürmek için mi, dağdan inip aşağıdaki hayata dönmek için mi; ne için olduğunu kestiremediğimiz bir yolculuğa çıkar. Amacından çok yolun kendisine odaklı bir yolculuğun içine gireriz. Yolculuğun en önemli ögesi ise "büyülü orman, dağlar ve hayvanlar"dır. Hayvanlar ve doğa, burada Jîn'in ruhani dünyasının, insanın kendi insanlaşmasına karşı simgesel tepki olarak tekrar doğaya dönerken onu içselleştirme şeklinin ortaya çıkarttığı mitsel dışavurumlar olarak ortaya çıkar. Bu nedenle filmde doğa, vahşi hayat ve zorluklarla dolu bir yer değil; dışarıdaki katı ve acımasız insan gerçekliğinin karşısında sığınılacak bir evrendir.

Jîn için köy hayatına inmenin ilk basamağı, kırsalın ortasındaki bir evdir. Jîn eve girer, giyecek ve yiyecek çalar, yanına bir kitap alır, evde yaşayanların fotoğraflarını görür, evin ninesi ile konuşur, ona ilaç verir. Bu ev, Jîn için yaşayamadığı hayatın ve sahip olamadığı ailenin temsili olup, anne ve aileye, kamufraj yerine sivil kıyafetler giymeye ve öğrenciliğe olan özlemlerini ifade eder. Ev yaşamı Jîn için imkansız olsa dahi bu dünyaya dönmek, ayak uydurmak, eğitimini devam ettirmek eğilimini yansıtır. Önce bakıp da almadığı, sonradan yanına aldığı ve filmin sonunda kamufrajının altından belirecek olan siyah dantelli tayt onun hala bir kadın olduğunu gösterir. Çaldığı coğrafya kitabı da okula dönme isteğinin ve merakının belirtileridir.

Bu coğrafya kitabı farklı temsiller için de kullanılır. Jîn dağda kitabı açıp okurken anlarız bunu. Ana dili Kürtçe olan Jîn ne kadar Türkçe öğrenmiş olsa da yavaş ve zorlanarak okumaktadır. Bu coğrafyada yaşayan milyonlarca çocuk gibi egemen ideolojinin zorunlu tuttuğu üst dil ile eğitime zorlanmıştır. Kitabı okurken “Nerede yaşıyorsunuz? Hangi kıtada, hangi ülkede?” ifadeleri ve cevap olarak da “Türkiye” bulunur. Jîn’in istemeyerek de olsa içinde bulunduğu mücadelenin bir karşılığı da buradadır, Kürdistan değil Türkiye’de yaşamaktadır. Kitap, içinde olduğu evreni yaran ve ona tezatlık oluşturan bir gösteren iken, egemen ideolojik hegemonyanın da buradaki tek temsilidir.

Jîn dağdan indiğinde bir çobanla karşılaşır. Onu kamuflej içerisinde gören çoban, “Bacım” diyerek, korku ile gelen saygıyla karşılamıştır. Şelalede ise sivil kıyafetler içinde görür ve ona sözlü tacizde bulunur. Bu geçiş Jîn’in bir halk mücadelecisi veya bir terörist olarak, bir gerilla, uniformal bir birey, erkekvari bir figür varoluşundan, feodal ve erkek egemen toplumun içerisinde kadın figürünün varoluşuna geçişin esamesidir. Dağlarda avcı olarak yaşayan gerilladan, toplumda cinsel bir av olarak yaşamaya başlayan bir kadına geçişir bu aynı zamanda. Böylece Jîn için sivil hayatın zorluklarının da habercisidir. Genç, parasız ve kimliksiz bir kadın için kırsal ya da şehir fark etmez, bu coğrafyanın toplumsal alanında yaşamının zorlukları, dağdakinden farklı ve belki daha büyük güçlüklerle doludur.

Jîn, para kazanmak için işe girmek isterken veya otobüsle yolculuk ederken ondan sorulan nüfus kağıdı ülkenin batısında belki sadece kimlik demekken, doğuda terörist olanla olmayanı ayıran en büyük belirteçlerden bir tanesidir. Nüfus kağıdı olmadığı için kaçak işe bile giremeyecek durumda olan Jîn, ırgat ağasının kabul etmesi ile işe alınır. Sonradan bunun nedeninin onun Jîn’i cinsel olarak kullanma isteği olduğunu anlarız. Adam tecavüze yeltendiği Jîn’i elinden kaçırdıktan sonra arkasından “terörist” diye bağırır. Bir başka sahnede, yola barikat kuran askerlerin durdukları otobüste insanlara nüfus kağıdı sorduklarını ve Jîn ile birlikte nüfus kağıdı olmayan bir kişiyi alıp karakola götürdüklerini izleriz. Bu coğrafyada nüfus kağıtsız olmak bir nevi terörist olmak anlamına gelebilmektedir.

Jîn'in karakolda olduğu sırada bir çatışma çıkar. Yaralı getirilen gerilla onun dağdaki silah arkadaşlarından biridir. Jîn'den kendisini öldürmesini ister. Muhtemelen sorgu ve hatta işkenceye alınacak, sonrasında itiraf ve işbirliğine zorlanacak, daha sonra da hapse girme ihtimali olacak, belki de dava arkadaşlarının yerlerini ve gizli bilgileri itirafa mecbur kalacak olduğundan ölmeyi tercih etmektedir. Jîn bu korkunç isteği yerine getirir. Bu sahneden hemen sonra Jîn'i salıvermeye gelen askerden o bilindik ikircikli bakışın ifadesini tekrar duyarız; asker "Burada benim askerim ölüyor, sen de buna ağlıyorsun." şeklinde bir ifade kullanır. Tüm bu düzen yüzünden hayatının en güzel yıllarında dağlarda askerlik yapmak zorunda kalan gencecik bir insanın hayatı, belki de yine istemediği pek çok nedenden dolayı dağa çıkararak gerilla olmuş bir başka gencecik insanın hayatına yeğ tutulabilmekte, toplumun bir kısmı diğer kısmından üstün tutularak ötekileştirilmektedir. Jîn salınır ancak karakolun tercümanı Jîn'i önce sözlü olarak taciz eder, ardından takip etmeye koyulur. Bu takip, Jîn için bu insanlarla ilgili hayal kırıklığının ensesinde bitmeyen nefesi gibidir. Bu nefes peşini, dağa ve ormana dönene kadar bırakmaz.



Dağdaki sakin hayatına dönen Jîn, bir çatışmanın arasında kalır. Yaralanan bir askeri, gerillalardan kurtararak saklar. Büyük bir fedakarlıkla, kendi canını tehlikeye atarak mağaraya aldığı askeri iyileştirir ve ona bakar. Dava gereği kendi gerilla arkadaşını öldürmek zorunda kalan Jîn, şimdi düşmanına bakmak zorunda kalmıştır. Yaralı asker Çanakkale'den, ülkenin bambaşka koşullarından gelen bir insandır. Düşmanlığı değil, dostluğu ön plana çeker. Bana ilk bakışta biraz anlamsız gelen, çocuğun ayrılırken söylediği sözler aslında doğu ve batı insanının da bir yerlerde birlikteliğinin mümkün olduğuna gönderme yapar. “Peki, inşallah bir gün bir yerde karşılaşırız, bir çay bahçesinde mesela...” sözleri sadece canını kurtardığı için müteşekkir olduğunu belirten bir gencin değil, dağda düşman olması gereken iki insanın aslında sevgili olabileceğini, farklı yerde farklı koşullarda bambaşka bir ilişkide olabileceklerini belirtir. Temsil açısından, doğu ve batı insanının, içinde buldukları yapay ayrımın ortadan kalkması durumunda sevgili, arkadaş, yoldaş olabilecekleri anlamına gelmektedir.

Jîn ormanda sıkışmış, çaresizlik içinde kurşunların arasında kalmıştır. Kurşunlara hedef olmaktan bu sefer kaçamaz. Öldüğünde kamuflajının içerisinde dantelli taytıyla bir kadın, kamuflajıyla bir gerilla, kırmızı eşarpıyla bir masal kahramanıdır. Bu yolculuktaki en büyük dostları olan hayvanlar onu beklemektedir. İlk bakışta kötü gibi duran bu son, hikaye için en mutlu sonudur. Ölümün nasıl bir mutlu son hazırladığını görmek için filmin alt metnini inceleyelim.

Alt Metin: Peri ve Azize arasında bir yolculuk olarak Jîn

Jîn, ana karakter çevresinde dönen olayların işlendiği bir film ve epik bir yarı azize, yarı peri hikayesine sahip. Hikaye boyunca süren yolculuk esnasında azize-peri karakterinin birbiri içerisinde geçirdiği dönüşümsel yolculuğa tanıklık ederiz. Jîn bir azize çünkü bir şekilde kutsal olabilecek bir çile çekmekte. Fakat bu çileyi yaratan talihi kendi seçmemiş; tarihi, sosyal, politik koşulların bu noktaya sürüklediği ancak tüm bunlara rağmen insancılığını, duygusallığını, yardımseverliğini inatla korumayı başarmış ve kendisini sadece

belki de ona dayatılan davasına değil de insanlığa adayacak kadar kutsal bir karakter. Jîn aynı zamanda da bir peri çünkü tüm bu başı ve sonu, hedefi ve amacı net olmayan yolculuğunda, doğa ananın kucağını açtığı, mitik yan kahramanlar olarak hayvanların bir çeşit gizli iletişimle yardım ettiği, onu elden ele geçirip bir şekilde yoluna çıkan bombalardan, mermilerden ve engellerden korunmasına yardım ettikleri bir çeşit masal kahramanı.

Filmin ilk anlarında görsel estetik tarzdan ve gerçekçi görüntülerden dolayı bu tür masalsı bir hikaye içerisine giriyor olduğumuzun farkına varmıyoruz. Masalsılığa dönük ilk çağrışım baştaki kırmızı eşarp olsa da izleyici kitlesi için masalsılığa dönük yoğunlaşma ancak filmin ortalarında ortaya konuyor. Dolayısıyla filmin ilk olumsuz yanlarından biri biçimsel özelliklerinden ve uzun giriş bölümünden dolayı masalsı bir hikaye olduğunu göstermekte ağır davranıyor olması.

Azize-perimiz, tüm hikaye boyunca amacı ve hedefi belli olmayan, daha çok devinimsel bir yolculuğun kahramanı. Yoluna çıkan tüm engelleri masalsı bir şekilde karşısına çıkan hayvanların da yardımıyla aşıyor. Doğa ve doğanın içerisinde yaşam, onun için bir engelden çok koruyucu bir el gibi; ağaçlar ve taşlar kalkan, hayvanlar yar ve yardımcı, mağaralar evi gibi ve tüm bu mitsel öğeler onu elden ele taşıyor. Bu bakımdan doğa ve hayvanlar, insanın zalimliğinin karşılığında sığınılacak limanlar olarak Jîn'in zihnine ait olan tinsel evreni ifade ediyorlar. Bu yabancılaşma, aslında insan varolduğundan beri gelen bir dönüşüm olarak her zaman karşımızdadır; emeği ve yaratıcılığı yoluyla onu manipüle ederek doğadan yabancılaşan insanın, doğayı mitleştirme biçimi ve onu kendi iç mekanizmasının ve kişilerarası ilişki dinamiklerinin yıkıcı etkilerinin karşısında bir ruhani sığınağa çevirmesinin yoludur. Filmin alt metnini doğanın üstünde bir yaratıcılık geliştirebilen gelişmiş primatların bir tür doğaya dönüş yolculuğu olarak doğayı –ve hayvan tanrıları- figürleştirerek insanlık ve kültürünün karşısına tekrar koyma girişiminin bir devamı olarak okuyabiliriz. Bu bakımdan hayvanlar, son zamanların popüler sinema yapımı olan *Pi'nin Yaşamı* filmindeki gibi kahramanımızın iç dünyasının ve ruhani sığınaklarının bir tür dışa yansımasıdır. Ve Jîn, çilekeş azize, orman perisi olarak sanatsal literatürün

farklı yerlerinde tarih boyunca karşımıza çıkan karakterinin bir tür devamı gibidir.

Ormanda peri olan Jîn, kamuflajlarına veda edip sivil kıyafetleriyle şehre indiğinde, cinsel olarak tehditkar, kadını emeğin ve cinselliğin fethedilecek bir nesnesi olarak gören erkek egemen kültürün içine düşen bir azize olarak varlık gösterir. Kendisine acımasızca saldıran erkeklere ilgi veya merak duymak bir yana onlara karşı savunmaya geçer ve onlarla mücadele eder. Erkek egemen kültürden ve militarist ulus dayatmacılığından çektiklerine rağmen, orman içerisinde yaralı halde ele geçirdiği asker-erkeği inanılmaz bir özveriyle korur, iyileştirir ve kurtuluşu uğruna kendi adanmışlığını gösterir. Bu azize adanmışlığı bizzat nesneye yönelik değil; insanlığa, insanlığın kendisine karşı alınan ahlaksal bir tutumdur. Jîn kendisini insanın insanlığına, zalimliğin ve zorbalığın dışındaki insanlığa adayabilmektedir. Bu da onu gerçek bir azize yapar.



Jîn'in yolculuğunun giderek daralan bir kapana dönüşmesi de azizeliğini besler. Aynı zamanda hayat anlamına gelen Jîn ismiyle ironik olarak –bu ironi böyle bir hayatın aslında hak edilmeyen yanlış bir hayat olmasındadır- böyle bir hayatı değil, ölümü ve ölümün ona geri vereceği perilik statüsünü hak

etmektedir. Bu yüzdendir ki Jîn sonunda kendi dünyasında ait olduğu yere yani doğaya dönmüş, bir ağacın tepesine sıkışmış, üzerine yağın kurşunların hedefi olmaktan kurtulamamış ve aynı zamanda aslında ruhani anlamda kurtulmuştur. Bu bakımdan, Jîn'in ölümü, yüzeysel olarak görüldüğü gibi karamsar değil, tersine alt metne göre en mutlu son olmuştur.

Filmin hikayesinin bilinçaltını bu şekilde okumak, tarihi literatürle yani kolektif hafıza ile bağdaştırmak, filmin alt metnini okumak açısından önemli. Özellikle filmi incelemekteki çıkış noktası olan öteki-sevicilik, bilinçaltı manasında çok derinlerde değil, daha yüzeysel bir yerdedir. Böylesine bir peri-azize karakterini filmin görünen metni üzerindeki "erkek egemen toplumda kadın, ulus devletin militarist baskıcılığında azınlık ve halk mücadelecisi" olarak hem kadın hem Kürt, hem de gerilla öteki olan bir karakter olarak işlenmesi, bu bakımdan öteki-seviciliğin bir örneği ve bana kalırsa olumlu bir örnek yaratma girişimidir. "Öteki" bir karakter, böylesine masalsı ve köklü bir kahramanın üzerine oturtulduğunda, özdeşleşme ve sempati kurma dozunun artması beklenmektedir.

Alt metin açısından baktığımızda Jîn, bir kadın ve Kürt gerilla değil de dünyanın başka yerinde başka koşullarda bir karakter olsaydı filmin hikayesi yine yeterince canlı olarak işleyebilirdi. Çünkü bu karakter, bir öteki olmasının çok daha ötesinde, bir insanın insanüstü özelliklerine gönderme yapan bir masalsılığa sahip. Bu yönden filmin alt-metninin, senaryo ve yönetmenin bilinçaltının öncül ilgisi ideolojik olmadığı gibi, öteki-sevicilik ile doğrudan ilişki kurmaz.

Biçim ve İçerik İlişkisi

Film sinematografik görüntü zenginliği açısından, mekan, alan derinliği ve doğal öğelerin öne çıkartıldığı planların kullanımıyla, oldukça doyurucu bir yapımla gerçekçilik beklentilerini yükseltiyor. Kadrajların fotoğrafik estetik bakımından bu kadar ileri gitmiş olması, güzel manzaraların, uçsuz bucaksız dağlar ve ovaların, yamaçlar ve kıvrımların estetiği, bazı görüntülerin belgesel gerçekliği, filmin içeriğinin masalsı tadına biraz fazla gelmiş gibi.

Filmdeki kamera ustalığından, görüntü yönetmenliğinden veya kurgudan bahsetmek istemiyorum çünkü bu konuda karşımızda ciddi bir emek ve ustalık olduğu su götürmez ancak tüm bunların içerik ile ilişkisinde olumsuzluklar yaşanıyor. Kurgu esnasında sinematografik açıdan zengin malzemeye kıyamama durumu olabilir mi bilmiyorum ama özellikle kendini tekrarlayan sahnelerin, içeriği tam anlamıyla karşılayamadığı görülüyor. Belki de farklı açı planlarla, balıkgözü veya psikodelik görüntüler filmi biraz daha zorlasa da masalsılığı izleyiciye özümsetmekte daha başarılı olur muydu diye düşünmekten kendimi alamadım. Her ne kadar film boyunca sahne planı, kadrajlama ve mekan kullanımı anlamında değişim olmasa da, içeriğin gerektirdiği ölçüde kahramanın hareketleri ve mekan içerisindeki konumu, yaşadığı olaylar, mantıksal karşıtlıklar yaratmasını sağlıyor. Film içerisindeki biçimsel gidişatın paralelliğine rağmen içerikteki iniş çıkış ve değişiklikler, biçimin algılanışını da değiştiriyor ve izleyici nezdinde tezatlar oluşturabiliyor. Bunları mantıksal tezatlarla da devam ettirebiliyoruz; örneğin ormanın derinliklerinde veya düz ovada mermiler ve bombalar yağarken, görüşe ve saptamaya açık bir yamaçta saldırı olmayabiliyor. Bunu daha önce alt metinde yaptığımız açıklama ile desteklemek mümkün; yani peri, azize, gerilla ve genç kız arasındaki geçişlerde aynı mekanlarda farklı olayların olması bu tür tezatları oluşturuyor demek, fazla zorlamak anlamına gelir sanırım.

Diğer yandan bazı sahneler, filmin içeriğine de kendi biçimsel estetiğine de zarar verecek biçimde tamamlanmamışlık hissi veriyor. Bazı kurşunlama sahneleri ve özellikle karakoldaki, daha çok bir tatbikatı andıran çatışma, askerlerin yaralı getirmeleri ve karakoldaki olayların görüntüleri inandırıcılıktan uzak olmaları bir yana, filmin genel görüntü estetiğini de olumsuz yönde etkilemiş. Tabii ki asker rollerindeki oyunculukları tartışmak biraz zorlama olabilir fakat belki bazı sahneler –örneğin yaralıyı dışarıdan içeriye taşıma sahnesi- hiç verilmeyip, yaralının içeri gelişiyle sınırlı tutulsaydı, filmin içeriğine çok olumsuz bir yansıması olmazdı diye düşünüyorum. Çatışma da dışarıdan gelen sesler ve içeride oluşturulan atmosfer ile sınırlı tutularak daha dar bir evrenden göndermelerle anlatılabilirdi. Bu sahnelerde bir takım teknik yetersizlikler de bu hissiyata neden olmuş olabilir ancak

filmin gidişatı ve tarzına uymadığını, filmin bu kısımlarının profesyonel görünmediğini belirtmek gerek. Hayvanların kullanıldığı sahnelerde animasyon efektlerinin ne kadar gerçekçi olduğu üzerine de konuşabiliriz ancak bu alan teknolojik yeterliliğe ve bütçe konusuna girdiği için daha ölçülü olmakta yarar var.

Kısaca, filmi biçimsel olarak gözlemlediğimizde, mekan seçiminden operatörlüğüne, kadraj çalışmasından kurgusuna kadar zengin ve ustaca bir birikim önümüze koysa da, içerikle ilişkisi açısından uyum sorunu taşıdığını ve filmin bütününe baktığımızda yetersiz kaldığını söyleyebiliriz. Bu zengin görüntülerin, masalsi içerikten uzak, gerçekçi bir gerilla-dağ hikayesine çok daha uygun düşeceği kanısındayım veya masalsılığa uygun çekimler kullanılsaydı daha bütünsel bir film izleyebilirdik belki de.

Filmde kullanılan doğa ve mekanın kötü yüzünü (dağlar karlı, fırtınalı, çamurlu değil; yemyeşil, güneşli ve kuru) görmeyişimiz film gereği. Ancak bu tercihin, filmin öteki-sevicilik ile ilgili eleştirilerindeki “dağların cazip ve mutluluk dolu yerler” olmasından ileri geldiği yorumu, aşırılığa kaçmak olacaktır. Filmde sinematografik olarak da içeriğin estetiği olarak da öteki-sevicilik ile doğrudan bir ilişki kurmak mümkün değil. Biçimsel ve sanatsal estetik bakımından filmin öteki-sevicilik açısından olumsuz bir yanı olmadığını düşündüğüm gibi, ötekinin temsilinin bu estetik bağlamda gerçekleştirilmesi gerekliliğine de inanıyorum. Doğal gerçekçilik, estetik bir bakış ile birleştiğinde, ajitasyona mahal vermediği gibi politika veya sosyal determinizm alanından çıkıp giderek sinemanın alanına da girmektedir.

Karakter ve İzleyici İlişkisi

Reha Erdem, filmle ilgili bir röportajında “Ben kahraman istemiyorum... Jîn'e olan empatimiz kahraman olmamasından kaynaklanıyor.” dese de² yönetmen olarak hesaba katmadığı şey, kolektif bilinçaltını oluşturan,

² [Reha Erdem: Jîn Benim Umudum \(Yeni Şafak, 24 Mart 2013\)](#)

kendinde içsel olan kültürel hafızadır. **Erdem**'in kahraman olarak adlandırdığı karakter ise tipik “idealize edilmiş, güçlü, yakışıklı, erdemli, bilge, zengin vb. gösterilen” tüm iyi özellikleri kendinde toplayan Hollywoodvari bir kahraman olarak nitelendirilebilir. Fakat **Erdem**'in “kahramansızlık” şeklinde nitelendirdiği karakter tipini bazı teorilerde anti-kahraman olarak da görebiliriz. Bu kahraman-karakter tipi idealize süper kahraman yerine insani yanları, zayıflıkları, duygusallıkları, kırgınlıkları, kızgınlıkları ve tüm bunların sonucu, hataları ve yanlışlıklarıyla (çirkinlik, fakirlik, saflık gibi) izleyicinin kendisini oldukça güçlü şekilde özdeşleştirdiği bir karakter tipidir. Bu bakımdan, ideal kahraman modelinden çok kendisiyle özdeşleşilebilen kahraman-karakter modelini bir çeşit kahraman olarak adlandırabiliriz.



Jîn bir azize-peri olarak tüm o insansı yıkım ortamında, değindiğimiz motiflere bağlı olarak bir kahraman karakter yaratıyor. İzleyici olarak filme, bu karaktere karşı mesafeli olarak başlasak da bir yerden sonra tüm yüzeysel özelliklerin haricinde (politik, militarist, sosyal vb.), ön yargıların dışında onunla özdeşleşebiliyoruz. O, yasal olarak olmasa da fiziksel olarak yetişkin, genç bir kadın. Etnik olarak Kürt ancak Türkçe konuşabiliyor ve yavaş da olsa okuyabiliyor; bir süre okula gitmiş ancak sonra bırakmış olduğunu tahmin ediyoruz. Babasının öldürülmesi ve hayatın getirdiği, kendi seçmediği koşullar yüzünden dağa çıkmak, gerilla olmak zorunda kalmış. Karakterin özgür iradesi dışında orada olması ve mücadele etmek zorunda kalması onunla özdeşleşmek

açısından olumlu etkiye sahip. Dağdan inmesi, şehirdeki köhneleşmiş emek sömürücü düzene karşı ayakta kalmaya çalışması da başka bir olumlu etki. Başına gelenlere ve zayıflıklarına rağmen duygusallığını, yardımseverliğini ve umudunu kaybetmemesi de özdeşleşme açısından karakteri zirveye taşıyor.

Filmin özdeşleşme açısından karakteri izleyici nezdinde böyle bir yere koyması öteki-sevicilik açısından en can alıcı nokta. Yapılan eleştirilerde de karaktere yoğunlaşan bir yan olduğunu belirtmek önemli. Öncelikle öteki-seviciliğin olumsuz manada ortaya konduğu ajitasyon filmlerinde genelde karakterle özdeşleşme üst düzeyde sağlanır. Jîn, bilinçaltında bir azize-peri, yüzeysel alanda bir Kürt-gerilla-kadın öteki bir karakter olarak bu bakımdan sömürülmeye çok açık. İdeolojik olarak gerilla yerine terörist demeyi tercih eden kesimin “bir teröristin mağdur ve iyi gösterilmesi” ifadesini kullanması ile Kürt halk mücadelecisi ve zamanında dağda bulunmuş olan kesimin “çürük halka olan zayıf bir karakterin seçilmiş” olmasını öne sürerek filmi eleştirmeleri tam da bu noktada vuku buluyor. İzleyici kendi ideolojik bakış açısına (ideolojik “*point de capiton*”una) göre karşısında bir öteki-sevici karakter görmek istiyor. Çünkü bu karakter iyi veya kötü olsun, bu tarz bir ajitasyonun, görmeyi istedikleri sempati veya antipatiyi yaratacağını ve doğrusunun bu olduğunu düşünüyorlar. Kanımca **Erdem** filminde bu bakımdan bilinçli bir eğilim gütmemiş; filmin olumsuz bir öteki-sevicilik niyetiyle yapıldığını söyleyemeyiz. Sonuçlarını tartışabiliriz ancak bu tartışmayı ideolojik bakıştan, şartlanmadan dışarıda tutmak çok zor olacaktır. Bugün öteki-sevici olan ve bu doğrultuda çaba bekleyenler, izleyici kitlesinin büyük bir kısmını oluşturuyor. Sinema yanıyla ilgilenmeden, orantısız bir sempati ve ajitasyonla kahraman bir karakter yaratılmasını ve sinemanın araç olarak kullanılmasını veya en azından meselelerin kendi pencerelerinden görülmesini beklemektedirler. Bununla birlikte bu durum sadece izleyicinin sorumluluğunda değil; bu beklentiyi kullanarak hatta olumsuz öteki sevicilik niyetiyle izleyiciyi şartlandıran, film çekerek gişeden yüksek hasılat ve festivallerden ödüller bekleyen yönetmenlerin de sorumluluğundadır.

Sonuç

Dünyada post-modernizmin devamı olarak içinde bulunduğumuz düşünsel ve sanatsal dönemin öne çıkan özelliklerinden bir tanesi de toplumsal ve ideolojik ötekine karşı olan sempati, ötekilerin ön plana çıkartılması, sanat ve farklı platformlar yoluyla temsillerinin oldukça artmasıdır. Bu eğilim içerisinde “öteki” olarak adlandırdığımız (azınlıklar, evsiz ve göçmenler, kaçak işçiler, kadınlar, eşcinseller ve farklı cinsel yönelimi olanlar, ırk ve kültür ayrımıyla kenara itilenler, dışlanan sınıflar...) kesim ve grupların dışlanmışlıklarını ve sorunlarını dile getirmek, toplum nezdinde onlara sempati duymak ve sempati uyandırmak eğilimine öteki-sevicilik kavramıyla karşılık bulmaya çalıştık.

Haliyle sanat ve dolayısıyla sinema alanı da son dönemde sıklıkla bu kavramla doğrudan ilgili işler üretmektedir. Sinemada öteki-sevicilik olumlu anlamıyla yukarıdaki gibi meydana gelirken, olumsuz anlamıyla ötekilerin temsiline abartılı biçimde yer verilmesi, ajitasyon aracılığıyla ötekine duyulan sempatinin abartılması veya bu eğilimden gişe başarısı, ödül veya takdir elde etme çabası olarak geniş bir yelpazede karşılık bulmaktadır. En basitinden Türk sinemasındaki güncel pek çok örnek, izleyicinin öteki-sevicilik açısından sömürülmesini sağlamaktadır.

Çözümlememiz sonucunda filmin alt metin açısından, kökleri çok eskilere dayanan masalsi bir azize-peri hikayesi olarak öteki-sevicilikten uzakta durduğunu, ana metin bakımından temsiller ile öteki-sevicilik konumuna geldiğini, bunun olumsuz bir niyetle gerçekleştirilmediğini, biçim ve içerik ilişkilerinde uyumsuzluk olduğunu, buna rağmen filmin öteki-sevici bir bağlama çekilemeyeceğini ortaya koyduk. Filmin öteki-sevicilikle ilişkilendirilmesinde yönetmenin bilinçli bir kastı olmadığını, aksine eleştiri sahiplerinin bu beklentide bulunduğunu da ekleyebiliriz.

İzleyici, Türk sinemasındaki bazı örneklerin bu konudaki sömürülerinin de etkisiyle, yönetmenden ya öteki-sevici ya da öteki-yerici olmasını beklemektedir. Sinema bu anlamda politik veya ideolojik bir araca indirgenmeye çalışılmaktadır. Ancak sinema nasıl en mikro anlatılarında dahi toplumsallıktan tamamen kopamayacaksa, en büyük ve toplumsal anlatılarda

dahi bir araç olarak değil, sanatsal bir estetik-değer bağlamında vardır. **Picasso**'nun nasıl bir balık çizdiği sorusuna verdiği “*Bu bir balık değil, bir resimdir.*” cevabında olduğu gibi, **Reha Erdem** de esas olarak bir film yapmıştır. Filmi biçimsellik, estetik, sinematografi, içerik, senaryo, hikaye, karakter ve diğer farklı donelerini ön plana çıkartarak eleştirebiliriz ancak filmi sadece ideolojik olarak öteki-seviciliği ön plana koyan bir noktadan ele almak, bir sinemacı açısından filmine saygısızlıktır. Yönetmen de konuya bu yönden yaklaşmakta, belli zaman ve mecralarda bu sıkıntısını dile getirmektedir. Umarım bu çözümleme, bu alanda yapılan tartışmalar üzerinde olumlu bir etki bırakır.