

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASININ ULUSÖTESİ SİNEMA  
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MUZAFFER MUSAB YILMAZ

İstanbul, 2018

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASININ ULUSÖTESİ SİNEMA  
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MUZAFFER MUSAB YILMAZ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS

İstanbul, 2018

# TEZ ONAY BELGESİ



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

## TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi MUZAFFER MUSAB YILMAZ'ın ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASININ ULUSÖTESİ SİNEMA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 7.06.2018 tarih ve 2018-16/34 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ...27.../...06.../...2018...

### Öğretim Üyesi Adı Soyadı

### İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2. Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi MELİHA ELİF DEMOĞLU	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. OYA ŞAKI AYDIN	

## ÖZ

Küreselleşme mefhumu hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da etkisini göstermektedir. Filmler yalnızca yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları ile değil, kültürün globalleşmesinden dolayı da ulusal bağlamlarından uzaklaşabilmektedir. Küreselleşme kavramı yeryüzündeki halkların birbiri ile yakınlaşmasını tarif etmek için kullanılsa da onlar arasındaki güç ilişkisini büyük oranda muğlaklaştırır. Bu muğlaklık Afrika sinemasının Avrupa ile kurduğu ilişkilerde kendisini fazlasıyla göstermektedir. Yaşadığı sömürden dolayı kendi filmlerini üretebilmek için 1960'ları beklemek zorunda kalan kıta, günümüzde öz kaynakları yetersiz olduğu için kıta dışından desteklere fazlasıyla bel bağlamış durumdadır. Bu da onu, sinemanın küresel doğasını vurgulamak için literatürde yerini alan ulusötesi sinema kavramı üzerinden okumamıza imkan tanımaktadır. Biz de bu çalışmamızda, ulusötesi sinema kavramı aracılığıyla, filmlerini Avrupa fonları ile gerçekleştiren ve onları çoğunlukla Avrupa'da faaliyet gösteren televizyon kanalları, film festivalleri ve sinema salonları vasıtasıyla seyirciyle buluşturabilen Moritanyalı sinemacı Abderrahmane Sissako'nun sinemasını inceledik. Çalışmamızın sonucunda, Abderrahmane Sissako'nun Frankofon Afrika ülkelerindeki sinema pratiği ile doğru orantılı bir şekilde güçlü bir Avrupa etkisine sahip olduğunu gözlemledik.

**Anahtar Kelimeler:** Abderrahmane Sissako, Afrika Sineması, Ulusötesi Sinema, Sinema Fonları.

## **ABSTRACT**

The notion of globalisation shows its effect on cinema, as on every part of the life. Films are alienated from their national contexts not only because of the stages of production, distribution and screening but also the globalisation of culture. Although the word 'globalisation' is used to represent the integration among people of different nations, it substantially blurs the power relations between them. This ambiguity shows itself strongly in the relations that African Cinema have with Europe. Today the African continent, which had to wait until 1960s to produce its own films, highly relies upon supports that come from outside of the continent. And this allows us to read African Cinema through the eye of transnational cinema concept which makes its way into the literature to emphasize the global nature of cinema. Here I, with the help of transnational cinema concept, viewed the complicated relationship between Africa and Europe, that lasted until the first years of cinema, through the eye of Mauritanian filmmaker Abderrahmane Sissako who makes his films with European funds and usually can only bring his movies to the audience via TV channels, film festivals and movie theaters operating in Europe. As a result of my study, I observed that Abderrahmane Sissako has a strong European touch on his movies which is directly proportional to the cinematic practice in the Francophone African countries.

**Key Words:** Abderrahmane Sissako, African Cinema, Transnational Cinema, Cinema Funds.

## TEŞEKKÜR

Çalıőmam boyunca beni destekleyen değerli danıőmanım Zeynep Çetin Erus'a ve beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme sonsuz teőekkürlerimi sunarım.



# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

<b>TEZ ONAY BELGESİ</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖZ</b> .....	<b>ii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iv</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>v</b>
<b>FOTOĞRAF LİSTESİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>AFİŞ LİSTESİ</b> .....	<b>x</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xi</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. ULUSÖTESİ SİNEMA ve AFRİKA</b> .....	<b>3</b>
2.1. Ulusötesi Sinema Nedir? .....	4
2.2. Ulusötesi Sinema ve Afrika.....	19
2.2.1. Avrupalıların Sömürgecilik Döneminde Afrika'da Gerçekleştirdiği Sinema Çalışmaları ..	20
2.2.2. Sömürgecilik Döneminde Afrikalıların Sinemasal Çalışmaları .....	25
2.2.3. Afrikalıların Bağımsızlıklar Sonrası Gerçekleştirdiği Sinemasal Ortaklıklar .....	27
2.2.3.1. Üçüncü Sinema Bağlamında Afrika Sineması .....	28
2.2.3.2. Video Teknolojisi ve Afrika Sineması: Nollywood Örneği .....	33
2.2.4. Sömürge Sonrası Dönemde Afrika Ülkelerinin Avrupa ile Sinemasal İlişkileri.....	35
2.2.4.1. Film Fonları .....	35
2.2.4.2. Film Festivalleri .....	42
2.2.4.3. Avrupa Merkezli Sinema-TV Ortaklıkları .....	45
2.2.4.4. Avrupa'da Yaşayan Afrikalıların Sinemasal Çalışmaları .....	48
<b>3. ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASI</b> .....	<b>57</b>
3.1. Abderrahmane Sissako'nun Özyaşam Öyküsü .....	57
3.2. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metrajlı Kurmaca Filmler.....	60
3.2.1. Yeryüzünde Hayat (La Vie Sur Terre, 1998) .....	61
3.2.1.1. Filmin Konusu.....	61
3.2.1.2. Filmin İncelemesi .....	61

3.2.2. Heremakono, Mutluluğu Beklerken (Heremakono - En Attendant Le Bonheur, 2002).....	72
3.2.2.1. Filmin Konusu.....	72
3.2.2.2. Filmin İncelemesi.....	72
3.2.3. Bamako (2006).....	79
3.2.3.1. Filmin Konusu.....	79
3.2.3.2. Filmin İncelemesi.....	80
3.2.4. Timbuktu (2014).....	88
3.2.4.1. Filmin Konusu.....	88
3.2.4.1. Filmin İncelemesi.....	88
3.3. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler.....	95
3.3.1. Rostov-Luanda (1997).....	96
3.3.1.1. Filmin Konusu.....	96
3.3.1.2. Filmin İncelemesi.....	96
3.4. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler.....	100
3.4.1. Oyun (Le Jeu, 1988).....	100
3.4.1.1. Filmin Konusu.....	100
3.4.1.2. Filmin İncelemesi.....	101
3.4.2. Ekim (Octobre, 1992).....	103
3.4.2.1. Filmin Konusu.....	103
3.4.2.2. Filmin İncelemesi.....	103
3.4.3. Deve ve Yüzen Keresteler (Le Chameau et les Bâtons Flottants, 1995).....	107
3.4.3.1. Filmin Konusu.....	107
3.4.3.2. Filmin İncelemesi.....	107
3.4.4. Sabriya (1997).....	108
3.4.4.1. Filmin Konusu.....	108
3.4.4.2. Filmin İncelemesi.....	108
3.4.5. Haysiyet (N'Dimagou, 2008).....	110
3.4.5.1. Filmin Konusu.....	110
3.4.5.2. Filmin İncelemesi.....	111
3.4.6. Tiya'nın Rüyası (Tiya's Dream, 2008).....	112
3.4.6.1. Filmin Konusu.....	112
3.4.6.2. Filmin İncelemesi.....	112
3.4.7. Birlikte (Pottital, 2009).....	114



3.4.7.1. Filmin Konusu.....	114
3.4.7.2. Filmin İncelemesi.....	114
3.4.8. Size Yağmur Diliyorum (Je Vous Souhaite La Pluie, 2010).....	115
3.4.8.1. Filmin Konusu.....	115
3.4.8.2. Filmin İncelemesi.....	115
3.4.9. Ne Esmer Ne Sarışın (Ni Brune Ni Blonde, 2010).....	116
3.4.9.1. Filmin Konusu.....	116
3.4.9.2. Filmin İncelemesi.....	116
<b>4. ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASININ ULUSÖTESİ SİNEMA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ .....</b>	<b>120</b>
4.1. Abderrahmane Sissako Sinemasında Kültür ve Coğrafya: Afrika, Avrupa ve Ötesi .....	120
4.2. Abderrahmane Sissako'nun Yersiz Yurtsuzluğunun Film Metnine Etkisi .....	126
4.3. Abderrahmane Sissako Sinemasının Ekonomik Arka Planı.....	130
4.4. Abderrahmane Sissako'nun Afrika Sinemasındaki Yeri .....	133
4.5. Abderrahmane Sissako'nun Fransız Sinemasındaki Yeri .....	140
4.6. Abderrahmane Sissako'nun Çok Yönetmenli Filmlerdeki Yeri .....	146
4.7. Abderrahmane Sissako'nun Küresel Boyuttaki Yapımcılığı .....	149
<b>5. SONUÇ .....</b>	<b>153</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>156</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>169</b>
EK 1: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metrajlı Filmlerin Künyesi .....	169
EK 2: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmlerin Künyesi .....	178
EK 3: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmlerin Künyesi .....	180
EK 4: Abderrahmane Sissako'nun Yapımcılığını Yaptığı Filmlerin Künyesi.....	189
EK 5: Abderrahmane Sissako'nun Görev Aldığı Diğer Filmlerin Künyesi.....	197
EK 6: Abderrahmane Sissako Üzerine Olan Belgesellerin Künyesi.....	201

## FOTOĞRAF LİSTESİ

<b>Fotoğraf 1:</b> <i>Yeryüzünde Hayat</i> filminin Fransa görüntüleri alışveriş merkezi sahnesinden ibarettir. ...	62
<b>Fotoğraf 2:</b> Kasabalılar, sorunlarını kasabanın radyosunda tartışırlar. ....	64
<b>Fotoğraf 3:</b> Abderrahmane Sissako, film boyunca bisikleti ile kasabada dolaşır. ....	67
<b>Fotoğraf 4:</b> Abdallah, film boyunca odasının penceresinden sokağı izler. ....	74
<b>Fotoğraf 5:</b> Şehir, Avrupa'ya doğru gerçekleşen yasadışı göçün önemli duraklarından biri olmasından dolayı Afrika içinden ve dışından göçmenlere geçici bir süre ev sahipliği yapar. ....	76
<b>Fotoğraf 6:</b> Abdallah'ın sokağında yaşayan bir kadın, bir kız çocuğuna geleneksel şarkıları ve bir müzik aletini öğretir. ....	78
<b>Fotoğraf 7:</b> Avluda düzenlenen mahkemede Afrika'yı savunan avukatlar arasında Avrupalı bir avukat da yer alır. ....	81
<b>Fotoğraf 8:</b> <i>Bamako</i> filminde, 'Timbuktu'da Ölüm' adında beş buçuk dakikalık bir western parodisi yer alır. ....	82
<b>Fotoğraf 9:</b> Chaka intihar ettiğinde yanına ilk gelen, filmin başında ölü olup olmadığını kontrol ettiği sokak köpeğidir. ....	84
<b>Fotoğraf 10:</b> Kidane ve Satima, kızları Toya ile şehrin dışında bir çadırda yaşarlar. ....	89
<b>Fotoğraf 11:</b> Şehir sakinleri, cihatçıların baskısı altındadır. ....	91
<b>Fotoğraf 12:</b> Kidane, ineğini öldüren Amadou'yu istemeden de olsa öldürür. ....	93
<b>Fotoğraf 13:</b> Abderrahmane Sissako, Afonso Baribanga adındaki arkadaşını yıllar önce Sovyetler Birliği'nde çektikleri fotoğraf ile arar. ....	99
<b>Fotoğraf 14:</b> <i>Yeryüzünde Hayat</i> Filminden Kareler .....	171
<b>Fotoğraf 15:</b> <i>Heremakono: Mutluluğu Beklerken</i> Filminden Kareler .....	173
<b>Fotoğraf 16:</b> <i>Bamako</i> Filminden Kareler .....	175
<b>Fotoğraf 17:</b> <i>Timbuktu</i> Filminden Kareler .....	177
<b>Fotoğraf 18:</b> <i>Rostov - Luanda</i> Belgeselinden Kareler .....	179
<b>Fotoğraf 19:</b> <i>Oyun</i> Filminden Kareler .....	180

<b>Fotoğraf 20:</b> <i>Ekim</i> Filminden Kareler .....	181
<b>Fotoğraf 21:</b> <i>Deve ve Yüzen Keresteler</i> Filminden Kareler.....	182
<b>Fotoğraf 22:</b> <i>Sabriya</i> Filminden Kareler .....	183
<b>Fotoğraf 23:</b> <i>Haysiyet</i> Filminden Kareler .....	184
<b>Fotoğraf 24:</b> <i>Tiya'nın Rüyası</i> Filminden Kareler .....	185
<b>Fotoğraf 25:</b> <i>Birlikte</i> Filminden Kareler .....	186
<b>Fotoğraf 26:</b> <i>Size Yağmur Diliyorum</i> Filminden Bir Kare .....	187
<b>Fotoğraf 27:</b> <i>Ne Esmer Ne Sarışın</i> Filminden Kareler .....	188
<b>Fotoğraf 28:</b> <i>Gösterim</i> Filminden Kareler.....	189
<b>Fotoğraf 29:</b> <i>Babamız</i> Filminden Kareler .....	191
<b>Fotoğraf 30:</b> <i>Ormanın Sessizliği</i> Filminden Kareler .....	192
<b>Fotoğraf 31:</b> <i>Küçük İnsanlar</i> Filminden Kareler.....	193
<b>Fotoğraf 32:</b> <i>Kalala</i> Filminden Kareler.....	194
<b>Fotoğraf 33:</b> <i>Kuru Mevsim</i> Filminden Kareler.....	195
<b>Fotoğraf 34:</b> <i>Kara Toprağın Küçük Kızı</i> Filminden Kareler.....	196
<b>Fotoğraf 35:</b> <i>Seks &amp; Perestroyka</i> Filminden Bir Kare .....	197
<b>Fotoğraf 36:</b> <i>Küçük Meteoroloji ya da Yedi Zaman Hikayesi</i> Filminden Kareler.....	198
<b>Fotoğraf 37:</b> <i>Molom: Bir Moğolistan Hikayesi</i> Filminden Kareler.....	200
<b>Fotoğraf 38:</b> <i>Abderrahmane Sissako: Dünya Üzerinde Bir Pencere</i> Belgeselinden Kareler.....	202
<b>Fotoğraf 39:</b> <i>Abderrahmane Sissako: Rüzgarda Salınan Sinemacı</i> Belgeselinden Kareler.....	203

## AFİŞ LİSTESİ

<b>Afiş 1:</b> <i>Yeryüzünde Hayat</i> Filminin Afişi.....	170
<b>Afiş 2:</b> <i>Heremakono - Mutluluğu Beklerken</i> Filminin Afişi.....	172
<b>Afiş 3:</b> <i>Bamako</i> Filminin Afişi.....	174
<b>Afiş 4:</b> <i>Timbuktu</i> Filminin Afişi.....	176
<b>Afiş 5:</b> <i>Rostov-Luanda</i> Belgeselinin Afişi .....	179



## **KISALTMALAR**

bk.: Bakınız

drl.: Derleyen

ed.: Editör

çev.: Çevirmen

s: Sayfa

AB: Avrupa Birliği

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

ACCT: Agence de Coopération Culture et Technique (Kültür ve Teknik İşbirliği Ajansı)

ACSE: l'Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Egalité des Chances (Ulusal Uyum ve Eşit Fırsatlar Ajansı)

ANGOA: Agence Nationale de Gestion des Oeuvre Audiovisuelles (Görsel-İşitsel Çalışmaların Yönetimi Ulusal Ajansı)

ARTE: Association Relative à la Télévision Européenne (Avrupa Televizyonuna İlişkin Ortaklık)

BFI: British Film Institute (Britanya Film Enstitüsü)

CARE: L'Organisation de Lutte Contre la Pauvreté (Yoksulluđa Karşı Mücadele Organizasyonu)

CIDC: The Interafrican Consortium for Cinema Distribution (Sinema Dağıtımı için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum)

CINAFRIC: Sociéte Africaine de Cinéma (Afrika Sinema Topluluğu)

CIPROFILM: Consortium Interfricain de Production de Film (Film Üretimi için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum)

CNC: Center National du Cinéma et de l'Image Animée (Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi)

EFA: European Film Academy (Avrupa Film Akademisi)

EFA: European Film Awards (Avrupa Film Ödülleri)

ERTT: Etablissement de la Radiodiffusion Télévision Tunisienne (Tunus Radyo Televizyon Kurumu)

EUROMED: Euro-Mediterranean Partnership (Avrupa-Akdeniz Ortaklığı)

CPP: Convention People's Party (Halkçı Parti)

FACE: Film Award of Council of Europe (Avrupa Konseyi Film Ödülü)

FESPACO: Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (Ouagadougou Panafrikan Film Festivali)

FEPACI: Fédération Panafricaine des Cinéastes (Panafrikan Sinemacılar Federasyonu)

IDHEC: Institut des Haute Etudes Cinématographiques (Yüksek Sinema Enstitüsü)

INAFEC: Institut Africain d'Education Cinématographique (Afrika Sinema Eğitimi Enstitüsü)

MEDIA: Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle (Görsel-İşitsel Endüstrinin Geliştirilmesi için Önlemler)

MNLA: Mouvement National pour la Libération de l'Azawad (Bağımsız Azawad Hareketi)

NAFTI: National Film and Television Institute (Ulusal Film ve Televizyon Enstitüsü)

PROCIREP: Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision (Sinema ve Televizyon Yapımcıları Derneği)

RTBF: Radio Télévision Belge Francophone (Frankofon Belçika Radyo Televizyonu)

SABC: South African Broadcasting Corporation (Güney Afrika Yayın Kurumu)

SESC: Serviço Social do Comércio (Ticaret Sosyal Hizmeti)

SIDEC: Société Internationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique (Uluslararası Sinemasal Gösterim ve Tüketim Topluluğu)

TF1: Télévision Française 1 (Birinci Fransız Televizyonu)

VGIK: Gerasimov Institute of Cinematography (Gerasimov Sinematografi Enstitüsü)

ZDF: Zweites Deutsches Fernsehen (İkinci Alman Televizyonu)

# 1. GİRİŞ

Bu çalışma, Moritanya'yı yöneten Abderrahmane Sissako'nun ulusötesi bir mahiyete sahip sinemasını daha yakından tanımak ve Afrika Sineması ile ulusötesi sinema konularında akademiye küçük de olsa bir katkı sunmak amacı taşımaktadır. Mısır'ı dışarıda tutarsak, kendi sinemalarına 1960'lar gibi geç bir tarihte sahip olan Afrikalı ülkeler için film üretimi günümüzde de zor bir uğraştır ve kıta sinemacılarının bu zorlukları aşmak için Batı Avrupa ülkelerinden aldığı yardımlar, Afrikalı sinemacılara ve onların ürettikleri filmlere ulusötesi bir bağlamda bakmamızı zorunlu kılmaktadır. Biz de bu çalışma boyunca Moritanya'da doğan, Mali'de büyüyen, Sovyetler Birliği'nde sinema eğitimi alan ve günümüzde de Fransa'da yaşayan bir sinemacı üzerinden kıta sinemasının bu özelliğini incelemek istedik. Ayrıca Afrika ülkeleri bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra doğan sinemacılar nesli arasında önemli bir yerde duran Abderrahmane Sissako'nun sinemasını inceleyerek, sömürge karşıtı ideallerle başlayan kıtadaki sinema çalışmalarının günümüzde nasıl bir boyuta evrildiğini gözlemlemeyi de amaçlamaktayız.

Bu çalışma ile ayrıca, filmlerini küresel bir bağlamda gerçekleştiren bir sinemacı olan Abderrahmane Sissako üzerinden, Afrika Sineması'nın ötesinde, fon destekleriyle varlığını sürdürebilen bağımsız sinemanın her daim destekçisi konumundaki Batı Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarının Avrupa-dışında doğan sinemacıların film yapım pratiklerinde ne oranda belirleyici olduğunu incelemeyi amaçlamaktayız. Bu yardımların mahiyetini, onların ne türden bir sinema pratiğine sahip sinemacılara verildiğini, bu desteklerden faydalanan sinemacıların ne oranda yersiz yurtsuzlaştığını ve faydalandıkları yardımların onların kendi ulusal sinemalarıyla olan ilişkilerini nasıl etkilediğini de bu çalışma boyunca anlamaya çalışacağız.

Bu çalışma, başlıca üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde öncelikle ulusötesi sinema kavramı üzerinde durulacak, literatürde çok farklı bağlamlarda kullanılan bu terimin nasıl bir muhtevaya sahip olduğu geniş bir şekilde incelenecektir. Ardından, Abderrahmane Sissako Avrupa'da yaşayan ve bu kıtada faaliyet gösteren kurumların destekleriyle filmlerini gerçekleştiren Afrikalı bir sinemacı olduğundan, onun sinemasını daha iyi anlayabilmek adına bu iki kıta arasında var olan sinemasal ilişkiler üzerinde durulacaktır. Avrupalı güçler sinemanın icadını takip eden yaklaşık yetmiş yıl boyunca Afrika ülkelerini yönetmiş ve bu



süre zarfında onların kendi sinemalarına sahip olmalarını engellemişlerdir. Bundan dolayı bu ülkelerin sömürge döneminde kıta üzerine olan sinema politikalarının bağımsızlıklar kazanıldıktan sonra da devam edip etmediği ve Afrika ülkelerinde günümüzde gerçekleşen sinema çalışmalarının sömürgeci miras ile ne oranda bağlantılı olduğu da inceleme konularımızdandır. Ardından aynı bölümde Afrikalı sinemacıların kıta kapsamında gerçekleştirdiği sinemasal faaliyetleri de inceleyeceğiz. Çünkü Afrika sinemasını bir bütün olarak algılama eğiliminde olsak da kıtada elliden fazla ülke vardır ve bu ülkeler arasında gerçekleşen, Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali (FESPACO) ya da Panafrikan Sinemacılar Federasyonu (FEPACI) gibi oluşumlar, kıtanın Avrupa ile kurduğu ilişkiler gibi ulusötesidir. Bu bağlamda, bağımsızlıklar kazanıldıktan sonra sömürge karşıtı ideallerle kıta düzleminde hayata geçirilen oluşumlar üzerinde de durulacaktır.

Bir sonraki bölümde yönetmenin gerçekleştirdiği filmler incelenecektir. Onun her bir filmini farklı ülkede, farklı bağlamda, farklı fon desteğiyle ve çoğunlukla farklı bir kurumun ısmarlaması sonucu gerçekleştirmesinden dolayı; uzun metrajlı filmlerinin yanı sıra kısa metrajlıları da ulusötesi bağlamlarıyla incelemeye karar verdik. Bu filmler yönetmenin ulusötesi kimliğinin film metninde ne oranda belirleyici olduğunun yanı sıra ekonomik arka planlarıyla da değerlendirilecektir. Ayrıca Paris'te bulunan Fransız Ulusal Kütüphanesi'nde yönetmenin gerçekleştirdiği her bir filme erişim imkanımız olduğundan, çalışmamıza onun gerçekleştirdiği bütün filmleri dahil etmeyi uygun gördük.

Son bölümde ise iki kıtanın çoğu zaman iç içe geçen sinema deneyimleri ışığında Abderrahmane Sissako sineması incelenecektir. Bu bölümde yönetmenin sineması, onun iki kıta arasındaki göçebe hayatı ile doğru orantılı bir şekilde kimlik ve coğrafya kavramlarına nasıl baktığı, film metnini ne oranda küresel bir kapsamda sunduğu ve filmlerinin yapım ve yapım sonrası aşamaları ile birlikte tüketimlerinin de ne oranda ulusal bağlamdan uzaklaştığı üzerinde durulacaktır. İki farklı kıtada sinema çalışmaları gerçekleştiren yönetmenin Afrika Sineması'ndaki konumu ile Avrupa Sineması'ndaki konumu ayrı ayrı incelenecek, onun Afrika ve Avrupa kapsamını da aşan diğer sinemasal faaliyetleri üzerinde de durulacaktır.

## 2. ULUSÖTESİ SİNEMA ve AFRİKA

Afrika kıtasındaki ülkelerin önemli bir bölümünde sinemasal altyapı bulunmamaktadır. Film üretiminin az da olsa gerçekleşebildiği ülkelerde de sinemacılar yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının neredeyse hepsinde sayısız zorlukla karşılaşmaktadır. Afrikalı sinemacıların sahip oldukları sorunların üstesinden gelmek için başvurdukları yöntemlerden birisi, Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarından fon desteği aramak olmaktadır. Fon desteğinde bulunan kurumlar filmlerin yapımı aşamasında sinemacılardan bir takım ön şartlar isteyebilmektedir. Ayrıca Afrika'da yeterli sayıda sinema salonu bulunmadığından ve yönetmenler filmlerini çoğunluğu Avrupa'da bulunan sinema salonu ve film festivallerinde gösterebilme imkanı bulabildiklerinden, anlatılarını bu minvalde dönüştürebilmektedirler. Bu da, filmlerin kültürel bir ürün olarak tamamıyla ulusal bir bağlam içerisinde hayat bulmalarının önünde bir engel oluşturmaktadır. Bundan dolayı bu bölümde, kıta sinemasındaki bu olguyu daha yakından anlayabilmek adına, Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmalara ulusötesi sinema kavramı üzerinden bakacağız. İki kıtanın kurmuş olduğu ilişkiyi ulusötesi sinema kavramı üzerinden incelememizin sebebi, literatürde büyük oranda küreselleşme kavramı ile doğru orantılı bir şekilde kullanılsa da bu kavramın, ilerleyen bölümlerde de göreceğimiz gibi, dünyanın geçirdiği hızlı dönüşümler sonucunda ekonomik ve politik anlamda güçlü olanın daha fazla görünür olmasına karşı bir eleştirelliği de içinde barındırmasından kaynaklanmaktadır. Afrika kıtasını 1960'lara kadar fiili bir şekilde sömürgesi altında bulunduran Avrupa ülkelerinin bu tarihlerden sonra kıta ile kurduğu ilişki, iki eşitin kurduğu bir ilişki olmaktan çok uzaktır. Bundan dolayı, sanatsal üretimlerinde Avrupa'dan destek gören Afrikalı sinemacıların filmlerini eleştirel bir şekilde incelemeyi doğru bulduk. Çalışmamızın merkezinde Moritanya'da doğan ve Mali'de büyüyen, sinema kariyerini de büyük oranda Fransa'da geçiren bir yönetmen olan Abderrahmane Sissako yer almaktadır. Bundan dolayı eserimizin Afrika ve Afrika sineması üzerine olan bölümleri daha çok Mali ve Moritanya'nın da içerisinde bulunduğu Batı Afrika, Avrupa üzerine olan bölümleri de çoğunlukla Fransa üzerine olacaktır.

## 2.1. Ulusötesi Sinema Nedir?

On dokuzuncu yüzyılın son yıllarında Batı Avrupalı sömürgeci devletler güçlerinin doruğundaydı. Dünya üzerindeki birçok kara parçasını yönetimleri altına alan bu güçler kıtaları aşan topraklarını sömürgecilikle gelen zenginliğin yeryüzünün daha önce ender gördüğü güzelliklere büründürdüğü Paris, Londra, Brüksel, Lizbon gibi şehirlerden yönetiyordu. Avrupa merkezli bu güçler kıtaları dışındaki toprakları yalnızca politik ve ekonomik anlamda değil kültürel anlamda da nüfuz altına alıyor, yerel ve kendine has olanı modern ve ileri olarak saydığı Avrupa kaynaklı fikirlerle karşılaştırıyor ve ikincisini hem ilerlemenin olmazsa olmazı olarak görüyor hem de bunun yeryüzündeki tek gerçek olduğunu sömürge insanlarına dayatıyordu. Avrupa'nın kültürel birikimi sömürülen özneye empoze ediliyor, onun kendi tarihsel birikimi yok sayılıyordu.

Auguste ve Louis Lumière kardeşler de sinematograf makinesini böyle bir dönemde icat etmişti. Sanatsal yanı bir tarafa, Avrupa'daki endüstriyel gelişmelerle doğrudan alakalı bir yenilik olarak sinema, yolculuğuna 28 Aralık 1895 günü Paris'te gerçekleştirilen halka açık ilk gösterimi ile başlamıştı (Nochimson, 2012, s: 31). İlk yıllarında bir panayır eğlencesi olarak algılanan ve kısa sürede tarihteki yerini alacağı düşünülen sinema, buna karşın birkaç yıl içerisinde yerkürenin dört bir yanına ulaşacak ve dünya üzerindeki en önemli sanat haline gelecekti (Bazin, 1966, s: 16-17). Bu haliyle sinema salt teknolojik bir gelişme olarak değil, aksine önemli bir kültürel öge olarak kabul edilecek ve küresel bir doğaya sahip olacaktı.

İcat edildikten kısa bir süre sonra küresel bir eğlence aracına dönüşen sinema, yolculuğu boyunca az ya da çok ulus aşırı özelliklere sahip olacaktı. Onun bütün dünyaya dönemin siyasal lideri kabul edilen Avrupa'dan gitmesi ve bu yeniliğin teknik bilgisine sahip kişilerin Batılı ya da Batı ile bağı olan kişilerden oluşması, onun nerede gerçekleşirse gerçekleşsin Avrupa ya da Amerika ile bir ilişkisinin olmasına sebep oluyordu (Thomas, 2005, s: 40). Bununla birlikte ülkeler arası film satışı, teknik ve estetik bakımdan daha gelişkin sinemalardan etkilenme, diğer ülke filmlerinden uyarlamalar yapılması gibi faaliyetler sinemanın ilk birkaç on yılında başlamıştı (Raine, 2014, s: 108-110). Sömürgeci ülkeler de sömürgelerinde farklı amaçlarla da olsa sinemasal faaliyetlerde bulunuyordu. Avrupalı ülkeler müstemlekelerinde ticari amaçlı filmler yanında Belçikalı misyonerlerin Kongo'da gerçekleştirdiği filmler gibi dini (Haffner, 2005, s: 40), İngilizlerin sömürgesi

altındaki halkları eğitmek için gerçekleştirdiği gibi eğitici (Diawara, 1992, s: 1-2) amaçlarla filmler yapabiliyordu.

Sinemasal ortaklıkların yanı sıra üretilen filmlerdeki konular ve tipler de filmin mesajını tek bir ulusun ya da ulusal sınırların dışına çıkarabiliyordu. Sinemacılar ülkelerinin tarihsel ve kültürel arka planını sinemaya yansıtıyor, seyirci beğenisini de göz önünde bulundurdıklarından toplumsal katarsis beklentisi uyarınca başka milletlerden kişileri karikatürize edilmiş bir şekilde sunabiliyordu (Melgosa, 2012, s: 3-5). Ahmet Fehim tarafından 1919 yılında gerçekleştirilen *Mürebbiye* filmi buna iyi bir örnektir. İşgal dönemi İstanbul'unda çekilen film, halkta işgalcilere karşı var olan nefretin bir tezahürü olarak, Fransız bir mürebbiyenin bir Türk konağındaki entrikalarını anlatmış, seyirciler tarafından dönemin şartları uyarınca ilgi görmüştü (Özgüç, 1990, s: 22-23). Sinema ayrıca, Latince ve onun hayali cemaatinden yararlanan kilisenin kurduğu batınî evrenden ulusal dilleri aracılığıyla uzaklaşan halkların basılı yayıncılığı kullanma biçimine benzer bir şekilde (Anderson, 1995, s: 58), onların kendi kültürel yapılarından hayat bulan bir ulusal yapı kurmalarına da katkı sağlıyordu. 1960'lı yıllarda bağımsızlıklarını kazanan ülkelerin sinemacılarının var olan sinemasal anlayışlar yerine kaynağını kendi kültürel yapılarından alan bir sinema dili inşa etme girişimlerini buna örnek gösterebiliriz.

Görüldüğü gibi, sinemanın icadı sömürgeci güçlerin politik ve zihni üstünlüğünü sağladığı bir döneme denk gelmişti. Sömürgecilik, Avrupa'nın hem askeri hem de fikri üstünlüğünün kabul edildiği ya da ulusal kimliğin ona karşıt bir şekilde geliştiği, yeryüzünde büyük ölçekli göçlerin yaşandığı, ekonominin küreselleştiği bir dönemi de beraberinde getirmişti. Yani dünya birbirine daha da yakınlaşmış, bu yakınlaşmayı da çoğunlukla Avrupa merkezli bir şekilde sağlamıştı. Böyle bir çağda icat edilen sinema da döneminin bu özelliklerini içinde barındıracaktı.

Sinema ilk yıllarındaki gibi olmasa da günümüzde de küresel bir doğaya sahiptir. Günümüz sinema çalışmalarında da ortak yapımlar, çoğunluğu Batı Avrupa kaynaklı sinemasal fonlar, uluslararası bir kimliğe sahip film festivalleri, Batı ülkelerine göç ederek sinemasal çalışmalarını bu ülkelerde devam ettiren ya da Batı ülkelerine göç eden ailelerin çocukları olarak dünyaya gelen sinemacıların kaynağını iki farklı coğrafyadan da alan sinemasal faaliyetleri onun bu küresel doğasını göstermektedir. Yani günümüzde sinemanın

ulusal ölçekte yapılanması kadar, farklı sebeplerden dolayı ulus-devletlerin sınırlarını aşan sinemasal faaliyetler de göze çarpmaktadır.

Diğer yandan, sinemanın ulusal yapılanması da inkâr edilemez. Ülkeler, kendi tarihleri boyunca çoğunlukla ulusal sınırlar içerisinde bir yapım, dağıtım ve gösterim ağına sahip olmuş, filmlerin konuları da o ülkenin değerlerinden belirlenmiştir. Fakat kabul etmemiz gerekir ki ulusal sinemayı belirli bir ulus-devlet sınırları içinde üretilen, dağıtılan ve gösterilen; ayrıca o ülkenin sosyo-politik ve sosyo-kültürel yapısı ile doğru orantılı olan filmlerin üretildiği bir endüstri olarak tanımlarsak, sinemanın en azından belirli bir fraksiyonunun günümüzde ulusötesi bir doğaya sahip olduğunu söyleyebiliriz (Rosen, 2006, s: 18). Uluslararası festivaller, fonlar, ortak yapımlar, filmlerin küresel kültürün ürünlerine dönüşmesi, dijitalleşme, diaspora sineması gibi kavramlar tek bir ulus-devlet yapılanması ile sınırlandırılmayacak nitelikteki sinemasal faaliyetlerdir. Sinemanın bu ve benzeri ortaklıklar ve faaliyetler ile ulus-devlet bağlamını aşan yapısı, sinema literatüründe ulusötesi sinema kavramı ile açıklanır.

Ulusötesi sinema kavramı, paranın, bilginin ve insanların küresel bir ölçekte hızlı bir şekilde yer değiştirebildiği günümüzde hem yapım, dağıtım ve gösterim ilişkileri bakımından hem de estetik ve anlatım teknikleri bakımından ulusal bir bağlamdan ziyade küresel bir ölçekte değerlendirildiğinde anlaşılabilir sinemasal oluşumları açıklamak için kullanılır (Ezra ve Rowden, 2006, s: 1). Küreselleşme çağının bir sonucu olan uluslararası etkileşimler ve işbirlikleri, yerel olanın, kaynağını farklı coğrafyalardan alan olgulardan etkilenmesine olanak tanır. Bu da, yerel olanın yalnızca ulusal bir bağlamda değerlendirildiğinde tam olarak kavranamaması sonucunu doğurabilir. Ulusötesi sinema kavramı da, sinemanın küresel doğasına vurgu yapar ve onun ulusal bağlamlar kadar küresel bir perspektiften bakılarak da yorumlanabileceği mesajını verir. Sinema literatürüne baktığımızda, küreselleşme olgusunun ekonomik, kültürel ya da coğrafi anlamda farklı şekillerde ortaya çıkması ile doğru orantılı bir şekilde, ulusötesi sinema kavramının da farklı boyutlarda ele alındığını görüyoruz. Biz de ulusötesi sinema kavramını daha iyi bir şekilde anlamak için öncelikle kavramın literatürde kullanılış biçimlerini verecek, ardından çalışmamız boyunca kavramı hangi bağlamda ele alacağımızı belirteceğiz.

Ulusötesi sinema kavramı, sinema literatürünün önemli bir bölümünde, uluslararası kavramı ile eş anlamlı bir şekilde kullanılır. Örneğin Mike Dillon, *Butchered in Translation: A Transnational "Grotesque"* adlı makalesinde, yerel ve yerel olmayan seyirci ayrımına gider ve bir filmin üretildiği ülkenin sınırları dışında ulaştığı seyircileri ulusötesi seyirci olarak tanımlar. Yazar ayrıca, üretilen bir filmin küresel bazda pazarlanması bağlamında da ulusötesilik kavramını kullanır (Dillon, 2016, s: 20). Bhaskar Sarkar ise *Küreselleşmenin Ürünleri Arasında "Küresel Medya"nın İzini Sürmek* (Tracking "Global Media" in the Outputs of Globalization) isimli makalesinde, filmlerin uluslararası dolaşıma girmesini ulusötesi kavramı ile açıklar ve *Titanic* ve *Armageddon* gibi filmleri ulusötesi bir gişe başarısı elde etmiş filmler olarak tanımlar (Sarkar, 2010, s: 35). Lesley Stern de bir filmin küresel seyircilerini ve uluslararası bir düzlemde başarı kazanmasını ulusötesi kavramı ile açıklar (Stern, 2010, s: 205).

Ulusötesi sinema kavramı, bir filmin yapımında, dağıtımında ve gösteriminde tek bir ulus-devlet bağlamının aşıldığı durumları tanımlamak için de kullanılır (Berghahn ve Sternberg, 2010, s: 21-22). Bu tanım, çoğu durumda, üretiminde emeği geçen kişilerin farklı ülkelerden geldiği filmleri belirtmek için kullanılır. Örneğin Shabab Esfandiary, ulusötesi sinemacıları, filmlerini ulusal sınırlar yerine küresel bir düzlemde fonlayan, üreten ve dağıtan kişiler olarak tanımlar (Esfandiary, 2012, s: 8). Literatürde, yönetmeninin, yapımcısının ve dağıtımcısının farklı ülkelerden geldiği film projelerini tanımlamak için de ulusötesi sinema kavramı kullanılır. Örneğin Ruth Doughty ve Deborah Shaw, *Son Umut* (Children of Men, 2006) filminin, yönetmeninin Meksikalı, yapımcılarının ABD ve İngiltereli, dağıtımcısının da Universal Pictures olmasından dolayı ulusötesi bir yapım olduğunu belirtirler (Doughty ve Shaw, 2016, s: 100).

Filmlerin bu denli küresel bir boyutta hayata geçirilmesi, onların anlatılarının da belirli bir ülkede hayat bulan bir kültürden ziyade küresel bir kimliğe bürünmesi sonucunu doğurur. Andrew Higson, filmi üreten ekibin farklı ülkelerden geldiği bir durumda filmin kimliğinin de aynı oranda ulusötesi olacağını belirtir ve *İngiliz Hasta* (English Patient, 1996) filmini örnek gösterir. Bu filmin yönetmeni İngiliz, yapımcısı Amerikalı, senaryosunun uyarlandığı romanın yazarı Kanada'da yaşayan bir Sri-Lankalıdır. Ayrıca filmin teknik ekibi de farklı milletlerden gelen kişilerden oluşmaktadır. Higson, *İngiliz Hasta* filmini üreten

kişilerin farklı ülkelerden gelmesi ile doğru orantılı bir şekilde, onun sahip olacağı kimliğin de yalnızca ulusötesi bir kimlik olacağını belirtir (Higson, 2000, s: 61).

Sinema literatüründe ulusötesilik kavramı, film tamamen ulusal bir bağlamda gerçekleşse dahi, onun estetik ve içerik anlamında farklı ülkelerde ortaya çıkan filmlerden ve film yapım tarzlarından etkilenmesi durumunu tanımlamak için de kullanılır. Bu bağlamı ile ulusötesilik, belirli bir ulusal bağlamdan ziyade küresel bazda paylaşılan film anlatılarını ve film üretim tarzlarını belirtir. Örneğin Kevin Wynter, Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra Avrupa'da gerçekleşen korku filmlerinin Amerikan Sineması'nda üretilen korku filmlerinden önemli oranda etkilendiğini belirtir ve bu denli, tek bir ulusal bağlamı aşan film estetiğini ulusötesi olarak tanımlar (Wynter, 2016, s: 61). Uzak Doğu dövüş sanatlarının Quentin Tarantino sinemasını etkilemesi ya da Avrupa'da ortaya çıkan auteur sinemasının Martin Scorsese, Francis Coppola ya da Woddy Allen gibi Amerikalı sinemacıları etkilemesi de aynı şekilde ulusötesi sinema başlığı altında değerlendirilir (Ezra ve Rowden, 2006, s: 2).

Günümüz sinemasal çalışmalarının ulusötesi bir doğaya sahip olmasında, gelişen teknolojinin sunduğu fırsatların önemli bir yeri vardır. Dijital teknolojilerin sinemacılar tarafından kullanılmaya başlanması ile filmlerin üretim maliyetleri azalmış, dağıtım ve gösterim olanakları küresel bir boyutta artış göstermiştir. Dolayısıyla sinemanın ulusötesi bir doğaya sahip olmasında, ulusal sınırların geçirgenliğini artıran dijital teknolojilerin önemli bir yeri vardır (Ezra ve Rowden, 2006, s: 6).

Ulusötesi sinema, *Ulusötesi Çin Sinemaları: Kimlik, Milliyet, Cinsiyet* (Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender) kitabında Çin, Tayvan ve Hong Kong örneği ile birlikte, farklı siyasal yapılanmalar altında benzer bir dil, tarih ve kültürel arka plana sahip halkların sineması olarak değerlendirilir (Lu, 1997, s: 3). Sinema literatüründe, farklı ülkelerde gerçekleştirilmiş olsalar da, küreselleşme olgusunun bir sonucu olarak dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşebilecek hikayeleri anlatan filmleri tanımlamak için de ulusötesi sinema kavramı kullanılır. Örneğin Joao Luiz Vieira, sokak çocuğu temasına sahip filmlerin nerede çekilirse çekilsinler belirli ortak temalara sahip olduklarını, bundan dolayı bu filmlerin ulusötesi bir tür oluşturduğunu belirtir (Vieira, 2010, s: 227-228). Ulusötesi sinema kavramı, bir ülkede gerçekleştirilen bir filmin başka bir ülke sineması tarafından yeniden çevrilmesi durumunda da kullanılır. Örneğin Stefan Sunandan Honisch, Japon korku

filmi *Ringu*'nun, *Halka* (The Ring) adı altında Amerikan sineması tarafından yeniden çevrilmesini ulusötesilik bağılığı altında değerlendirir (Honisch, 2016, s: 113).

Ulusötesi sinema kavramı sinema literatürünün önemli bir bölümünde çeşitli sebeplerle uluslararası boyutta yer değiştirmiş göçmenleri anlatan filmleri tanımlamak için de kullanılır. Deniz Göktürk, *Alman Sokaklarında Türk Kadınları: Ulusötesi Sinemada Kapanma ve Teşhir* (Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema) isimli makalesinde, son yıllarda göçmen deneyimlerine odaklanan filmlerin sayısında artış yaşandığını ve bu türden filmlerin 'bağımsız ulusötesi sinema', 'postkolonyal melez sinema' ya da 'dünya sineması' gibi isimlerle anıldığını belirtir (Göktürk, 2000, s: 66). Ulusötesi sinema kavramı göçmenlerin anlatıldığı filmlerin yanı sıra, göçmenler tarafından gerçekleştirilen filmleri tanımlamak için de kullanılır. Örneğin Hamid Naficy, *Bağımsız Ulusötesi Film Türü* (Independent Transnational Film Genre) adlı makalesinde, ulusötesi sinema kavramını Üçüncü Dünya ülkelerinden gelip Batı Avrupa ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamaya başlayan ve sinemasal çalışmalarını da bu ülkelerde gerçekleştiren sinemacıların filmlerini formüle etmek için kullanır (Naficy, 1994, s: 39). Nejat Ulusoy, *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* isimli kitabında sinemanın küresel doğasına vurgu yapar ve ulusötesi sinema tanımı üzerinden Avrupa'da yaşayan Türk asıllı göçmenlerin sinemasal çalışmalarına odaklanır (Ulusoy, 2008).

Görüldüğü gibi, ulusötesi sinema kavramı büyük oranda küreselleşmenin sinemasal çalışmalara etkisini incelemek için kullanılır. Bu haliyle onun, dünya sineması ya da uluslararası sinema gibi kavramlardan ayırt edilmesi büyük oranda zorlaşmaktadır. Will Higbee ve Song Hwee Lim, *Ulusötesi Sinema Kavramları: Film Çalışmalarında Eleştirel Bir Ulusötesiliğe Doğru* (Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies) adlı çalışmalarında kavramın literatürde bu tarz bir kullanıma sahip olmasını eleştirirler. Yazarlara göre ulusötesi sinema kavramı sınırların muğlaklaşmasını olumlayarak güç ilişkilerini görmezden gelmekte ve hala etkin olan ulusal sinemaları yadsımaktadır (2010, s: 10). Onlar bu kavramın, diasporik deneyimlerin ağırlıkta olduğu, dört başı mamur kültürel kimliklere ve ulusal bir bağlamda oluşan mitik hazlara sahip olmayan sinemasal oluşumların tarif edilmesi için kullanılması gerektiğini belirtir (2010, s: 11-12). Ayrıca bu kavram, sinemanın aldığı yeni forma eleştirel bir gözle bakmalı, sosyal ve



ekonomik boyutlarda dikkate alınmayan güç ilişkilerini açığa çıkaran bir doğaya sahip olmalıdır (2010, s: 18).

Higbee ve Lim, literatürde çok geniş bir kapsamda kullanılan, bundan dolayı da bütünlüklü bir yapı ihtiva etmeyen ulusötesi sinema kavramının, isminde de içkin olduğu üzere, tek bir ulusal bağlam içerisinde değerlendirildiğinde problemlili bir hale gelen sinemasal çalışmaların incelenmesi olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir. Yani, kavram yalnızca küreselleşmenin sinemaya etkileri olarak ele alınmamalı, son birkaç on yılda daha fazla görünür olan ve ulus bağlamını önemli oranda sorunsallaştıran mefhumları tanımlamak için kullanılmalıdır. Onlar ayrıca, bu kavram aracılığıyla, günümüz dünyasının kontrol edilemez bir hale gelen dönüşümünün kutsanması yerine, ona daha eleştirel bir gözle bakılması gerektiğini dile getirirler. Biz de bu çalışmamızda, Higbee ve Lim'in ulusötesi sinema kavramına getirmiş oldukları eleştirel yaklaşım ile doğru orantılı bir şekilde, Abderrahmane Sissako'nun sinemasını, Afrika ile Avrupa'nın sahip olduğu sinemasal işbirliği üzerinden okumaya çalışacağız. Fransa ve diğer Avrupalı ülkelerin Afrika üzerine olan kültür politikalarının da bir sonucu olan sinema destekleri aracılığıyla filmlerini gerçekleştirebilen Afrikalı sinemacıların ulusal ve kıtasal bağlamlarından uzaklaşan sinema pratiklerini anlamaya çalışacak, ardından da bir örnek olarak Abderrahmane Sissako sinemasını inceleyeceğiz. Fakat öncelikle ulusötesi sinema kavramı üzerinde devam edecek, ardından da Frankofon Afrika merkezli olmak üzere, Avrupa ile Afrika'nın tarih boyunca sahip olduğu sinemasal ilişkiler üzerinde duracağız.

Higbee ve Lim'in bu kavrama yüklemiş oldukları anlam üzerinden, özellikle 1980'lerden sonra gerçekleşen sinemasal çalışmalar üzerinde durabiliriz. Bunun nedeni, bu tarihlerde yaşanan ve ulus mefhumunu problemlili bir hale getiren dönüşümlerin sinemayı da büyük oranda etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Ulusötesi sinema bu bağlamda değerlendirildiğinde özellikle Doğu Bloğu'nun yıkılmasından sonra ABD merkezli yeni dünya düzeninin sinemadaki yansımalarını, Avrupa ülkelerinin ortak yapım politikalarını, Batı ülkelerinde sürgün ya da ikinci, üçüncü kuşak göçmenlerin gerçekleştirdiği sinemasal faaliyetleri, uluslararası boyuttaki film fonları ve festivallerini tartışan bir kavram haline gelmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri, tek süper güç olarak varlık gösterdiği bu dönemde küresel sinema faaliyetlerindeki ekonomik ve 'zihni üstünlüğü'nü perçinlemiştir. Amerikalı yapım ve dağıtım şirketleri küresel güçlerini artırmış, Hollywood filmleri bütün dünya halkları tarafından tüketilen metalara dönüşmüştür. Dönemin ruhu gereği korumacı politikalarını terk eden ya da esneten ulusal devletler Amerikan sinemasına kapılarını ardına kadar açmış, Hollywood filmleri ile yarışmak zorunda kalan ulusal sinemalar teknik yetersizlikleri ve dağıtım ağının küreselleşmesinden dolayı kendi evlerinde yok olma tehlikesi içine girmiştir (Çetin Erus, 2007, s: 5-9). Ekonomik üstünlük kültürel üstünlüğü de beraberinde getirmiş, Hollywood yapımı filmler küresel kültürün önemli öğeleri haline gelmiştir.

Bu dönemde özelleştirme, serbest piyasa, dijitalleşme ve yakınsama gibi kavramlar değer kazanmış, sinema endüstrisi klasik işleyiş tarzından uzaklaşmıştır. Filmler yalnızca tek bir seferde gösterilip tüketilen ürünler olmaktan çıkmış; müzik, kitap ve dergiler, tema parkları, alışveriş ve perakende sektörünü de içine alan, daha büyük bir endüstrinin bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bu mefhumun ortaya çıkmasında ilerleyen teknolojinin yeni imkanlar sunmasının yanı sıra, küresel boyuttaki medya ağının yatay ve dikey bir boyutta genişlemesinin ve sinema endüstrisini kendi parçalarından biri haline getirmesinin de etkisi vardır. Böylelikle tek bir holding çatısı altında, film şirketlerinin de dahil olduğu birbirinden farklı medya kuruluşları daha çok kâr elde etmek amacıyla organik bir bağa sahip olmuştur (Naficy, 2001, s: 40-42). Sinema endüstrisindeki hakimiyetlerini artıran çok uluslu iletişim dev-şirketleri için seksenlerin sonunda Hollywood, küresel pazarlara açılmak için vazgeçilmez bir araç haline gelir. Bu şirketler büyük salon zincirlerini de satın alırlar ve film endüstrisinin her alanında hakimiyetlerini güçlendirirler. Onlar, kırklı yıllarda anti-tekel davalarına konu olan dikey entegrasyonun da çok ötesine geçerler (Çetin Erus, 2005, s: 35). "Büyük stüdyoların medya ve iletişim imparatorluklarına dönüşmesi ve 'hardware' (donanım) şirketlerince ele geçirilmeleriyle, doksanların başında anahtar kelime sinerji olmuştur (Çetin Erus, 2005, s: 38)." Bu dönemde Hollywood, dünya sineması üzerinde de bir hegemonya kurar. Dünya çapında dağıtım kartellerine sahip olan Hollywood, yalnızca kendi filmlerini değil, başka ülkelerin filmlerini de pazarlar. Hollywood şirketleri, başka ülkelerde gerçekleşen yerli yapımları da destekler bir konuma gelir (Çetin Erus, 2005, s: 40-41). Sinema dünyasında

yaşanan gelişmelerin, küresel bazda gerçekleştirmelerine rağmen çoğulcu olmaktan ziyade yarışmacı bir zihniyet ışığında oligopol oluşturmaya yönelik oldukları söylenebilir.

Amerikan sinemasının egemenliğinin daha da arttığı bu dönemde Avrupa Birliği ülkelerinde de sinema alanında önemli gelişmeler yaşanır. Avrupa Birliği idealini kültürel alana da taşımak isteyen bu ülkeler, bir yandan Hollywood sinemasına karşı endüstriyel ve kültürel açıdan direnmeye çalışırken, diğer yandan Avrupa ülkeleri arasında yerelin otonomluğunun korunduğu bir bütünleşme amacı içindedir (Rivi, 2007, s: 54-55). Avrupa Birliği, bu saydığımız amaçlar doğrultusunda 1980'lerin sonu ile 1990'ların başında The MEDIA Program (Görsel-İşitsel Endüstrinin Geliştirilmesi için Önlemler), Eurimages Fonu, Sinemasal Ortak Üretim Sözleşmesi (The Convention on Cinematographic Co-Production), Avrupa Film Akademisi (European Film Academy), Avrupa Sinemaları (Europe Cinemas) gibi önemli sinemasal faaliyetlere girişir (Rivi, 2007, s: 140). The MEDIA Program (Görsel-İşitsel Endüstrinin Geliştirilmesi için Önlemler), 1991'den 1995'e kadar MEDIA, 1996'dan 2000'e kadar MEDIA II, 2001-2006 yılları arasında MEDIA Plus, 2007'den sonra yedi yıllık bir süreç için MEDIA 2007, 2014 yılında da Yaratıcı Avrupa Programı (Creative Europe Programme) ismini almıştır. Bu oluşum Avrupa kıtasındaki görsel üretimleri desteklemek amacıyla hayata geçirilmiştir. Program bu doğrultuda, diğer görsel medya organlarının yanı sıra sinemacılara da yapım, dağıtım ve gösterim destekleri vermiş, sinema eğitimi konusunda da yatırımlar gerçekleştirmiştir. Bu programa 28 Avrupa Birliği üyesi ülke ile birlikte Bosna-Hersek, İzlanda, Lihtenştayn, Norveç ve İsviçre de üyedir (McGowan ve Phinnemore, 2015, s: 351). Eurimages Fonu, Avrupa Konseyi'nin sağladığı, Avrupa ülkeleri arasında gerçekleşen ortak yapım filmlere sağlanan bir fondur. 1988 yılında hayata geçirilen ve kıtada gerçekleşen ortak yapımlarda önemli oranda etkili olan fon hem düşük film üretim oranına sahip ülkelerdeki film endüstrisini canlandırmış hem de sinema aracılığıyla daha yerel bağlamda kalmış kültürel kimliklerin görünür olmasına katkı sağlamıştır (Everett, 2005, s: 19). Sinemasal Ortak Üretim Sözleşmesi (Convention on Cinematographic Co-Production) 1992 yılında karara bağlanmış, 1994 yılında ise faaliyete geçmiştir. Bu karar, Avrupa ülkeleri arasındaki ortak yapım ilişkilerini düzenlemek için alınmıştır. Avrupa'da farklı ülkelerin kendi aralarında gerçekleştirdiği ikili ortak yapım anlaşmaları vardı fakat bu anlaşmalar, ortak sayısı üçe çıktığında bir takım sorunlar doğmasına sebep oluyordu. Ayrıca film üretiminin teknik ve sanatsal kadrosunda bulunanların yeri de düzenleme isteyen bir konuydu. Avrupa Konseyi, bu

karara bağlı Avrupa lkeleri arasındaki üç ya da daha fazla ülkeden oluşacak ortak yapımlar için bir düzenleme getirdi. Bu bağlamda, ortak yapım bir filmde, bir yapımcı en fazla yüzde yetmiş, en az yüzde on katkı sağlayabilir. Ortaklar arasında bu anlaşmaya bağlı olmayan bir yapımcı varsa, onun üretimdeki oranı yüzde 30'u aşamaz. Bu karar ile ayrıca, üretimi yapılan film, ortak yapımcılarının ait oldukları ülkelerin hepsinin ulusal filmi olarak kabul edilmektedir (Baker, 1995, s: 103-104).

Avrupa Film Akademisi (European Film Academy) 1988 yılında Berlin'de kurulmuştur. Avrupa'daki sinema kültürünü artırmak amacıyla kurulan oluşum, her yıl sinema profesyonelleri ile seminerler, konferanslar ve workshoplar düzenler, ayrıca Avrupa Film dlleri (European Film Awards) adı ile film dlleri de verir (Rivi, 2007, s: 60). Avrupa Sinemaları (Europe Cinemas) da 1992 yılında kurulan, MEDIA Program ve Fransa'da faaliyet gösteren Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi (Centre National du Cinma et de l'Image Anime, CNC) tarafından finanse edilen bir oluşumdur. Bu oluşum Avrupa filmlerinin kıta kapsamında daha kolay dolaşımı için hayata geçirilmiştir ve bu uğurda yüzlerce Avrupa şehrindeki sinema salonunu desteklemektedir. Avrupa Sinemaları (Europe Cinemas) böylece, filmlerin ait oldukları ülkenin dışında da seyirciyle buluşmasına imkan verir (Rivi, 2007, s: 59-60). Dolayısıyla Avrupa Birliği, kültürü, politik bütünleşmenin ve kıta bilinci oluşturmanın önemli bir aracı olarak görmüş, bu uğurda sinemaya da önem vererek gereken yatırımları gerçekleştirmiştir. Kültürel yaratıları bilinçli bir şekilde ortak üretime tabi tutan ve bunu Avrupalı st kimliğinde gerçekleştiren Avrupa Birliği, kıta şemsiyesi altında varlık gösterecek bir ulusötesilik amaçlamıştır.

Bu dönemde gerçekleşen sinemayı ulusötesi bir bağlam içinde inceleme ihtiyacı duymamızın önemli bir diğer sebebi de, ileri kapitalist ülkelerdeki demografik yapının değişmesi ve Batı-dışı toplumlardan bu ülkelere gelen göçmenlerin ve onların çocuklarının sinemasal çalışmalar gerçekleştirmeye başlamasıdır. Hamid Naficy'nin *Aksanlı Sinema* (An Accented Cinema) kitabında belirttiği gibi, 1950'lerde sömürgelerin bağımsızlıklarını elde etme süreci ile başlayıp iç savaşlar, işgaller, Batı'da insan haklarının gelişmesi, Doğu Bloğu'nun parçalanması ve bunun doğurduğu istikrarsızlık, ekonominin globalleşmesi, militarizmin yükselişi, dini ve etnik savaşlar, Batı'nın makul göçmen politikaları gibi sebeplerden dolayı günümüze kadar çeşitli şekillerde devam eden Doğu'dan Batı'ya ya da

Güney'den Kuzey'e göçün sonucunda bu ülkelerde yaşamaya başlayan insanların gerçekleştirdiği sinema da bu başlık altında incelenebilir (2001, s: 10-11).

Naficy bu sinemacıları sürgün, diasporada yaşayan ve sömürge sonrası etnik kimlikli olmak üzere üç başlık altında değerlendirir. Sürgün sinemacılar memleketlerini gönüllü ya da gönülsüz bir şekilde terk etmişlerdir ve geldikleri yer ile yaşadıkları yer arasında çelişkili bir hayatları vardır. Diasporada yaşayan sinemacıların filmleri de sürgün sinemacıları gibi yersiz yurtsuzluk öğeleri taşır fakat bu yönetmenlerin kolektif doğaları daha fazla öne çıkar. Yani sürgün yönetmenlerin aksine bu kişilerin varlığı gelinen yerde hem belirli bir süredir yaşandığını, hem de diasporada bulunan bir topluluğa ait olduğunu göstermektedir. Bundan dolayı onların ürettiği filmlerde gelinen yer kadar bulunulan yerde ortaya çıkan kimlikler de kendisini belli eder. Sömürge sonrası etnik kimlikli sinemacılar ise çoğunlukla yaşadıkları ülkeye odaklanır. Artık yaşadıkları ülkenin birer parçası haline gelen bu sinemacıların filmlerinde anayurt özlemi hissedilmez. Onlar, bununla birlikte etnik olarak farklı olduklarının da bilincindedir. ABD'de yaşayan İtalya kökenliler ile Afrika kökenlilerin sineması bu bölüme örnektir (2001, s: 11-16). Göç eden kişi veya insanların gelinen ülkedeki bulunma nedeni ve süresi ile doğrudan alakalı olan bu sınıflandırma, yönetmenlerin sanatsal üretimlerinde beslendikleri kaynakların daha çok hangi coğrafya ile bağlantılı olduğu hakkında da bilgi vermektedir. Kişinin, her ne kadar ikinci ya da üçüncü kuşak göçmen nesline ait de olsa, kendi sosyal çevresinin aidiyet duyduğu coğrafyadan uzakta olması ve bulunulan yere tam olarak adapte olamaması, onun bu iki farklı coğrafya ve ondan zuhur eden kültürlerle bütünlüklü bir ilişki kurmasını engeller. Çalışmamızın odak noktasını oluşturan Abderrahmane Sissako'yu ise büyük oranda sürgün sinemacılar kategorisine dahil edebiliriz. Çünkü bir Batı Afrika ülkesi olan Moritanya'da doğan yönetmen her ne kadar ülkesi dışında yaşamayı gönüllü bir şekilde tercih ettiyse de, Fransa'da, ülkesindeki sinema altyapısının yetersiz olmasından dolayı yaşamaktadır (Armes, 2006, s: 192; Fallaux, 2004, s: 56). Yönetmenin ülkesi dışında yaşamayı gönüllü bir şekilde istemesi, onun durumu için "gönüllü sürgün" tanımlaması yapmamıza da olanak tanımaktadır. Sissako'nun Paris'te bulunan, Fransa'da yaşayan Afrika kökenli sinemacıların kurduğu bir oluşum olan *Afrikalı Yönetmenler ve Yapımcılar Birliği* (Guilde Africaine des Réalisateur et Producteurs)'nin başkanlığı görevini de bir süre üstlenmesi (Barlet, 2012, s: 35) ve kendisi gibi Paris'te yaşayan Çad'lı

Mahamat Saleh Haroun'un filmlerine yapımcılık yapması gibi örnekler (Barlet, 2003d), onu diasporada yaşayan bir yönetmen olarak değerlendirmemize de imkan tanımaktadır.

Bu sinemacıların ürettiği filmler, onların yersiz yurtsuzluğu ile doğru orantılı bir şekilde; biçim, anlatı, karakter yapısı, konu ve tema gibi özellikler bakımından ulusal sinemaların sahip olduğu doğrusal bir anlatı yapısı ile farklılıklar gösterir (Naficy, 2001, s: 21). Onların filmlerinde belirli bir coğrafya ile kültürel ve tarihi bağlara sahip bütünlüklü bir yapı ve mitik bir haz görülmez. Onlar daha çok kendi deneyimlerinden hareketle bir sinemasal dil benimser. Bu da kurulan dilin, onların memleket hasreti ve aidiyet problemleri ile doğru orantılı olması sonucunu doğurur (Naficy, 2001, s: 28-29). Kendi sosyal çevreleri ile doğru orantılı bir şekilde çok sesli ve çok kültürlü filmler gerçekleştiren bu sinemacılar belki de hiç görmedikleri memleketlerine ait fetişistik ses, görüntü ve eşya gibi öğeleri film metninin içinde sıklıkla kullanır. Yurdunda olamamanın nostaljisi ile dolu olan bu filmlerde, madde ve evren ile kurulan ilişki bütünlüklü bir yapıda değildir. Bu da filmlerde bolca senkronize olmayan ses ve görüntü dizilimlerinin ortaya çıkmasına sebep olur (Naficy, 2001, s: 24-25). Bunun sonucunda da çoğunlukla melez, deneysel, çok sesli, eleştirel bir mesafeyi koruyan, parçalı yapıda bir sinema dili ortaya çıkar (Naficy, 2001, s: 32). Yönetmenlerin kendi hayat hikayelerinden beslenmeleri, onların auteur sinema anlayışına uygun filmler üretmesini sağlar. Onların bu sinema dili, Hamid Naficy tarafından aksanlı sinema tarzı olarak tanımlanır (2001, s: 34). Aksanlı sinemacıların farklı olarak addedilmesi, onların sinema dillerini aidiyet beslemedikleri yerlerde yaşamaları üzerinden kurması ile birlikte, insanların sinema ile tarih boyunca var olan ilişkisini, üretimi ile tüketiminin belirli dilsel ve mitik önkoşullara bağlı olarak gerçekleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Gerima'ya göre, geleneksel seyirci kitlesi ticari amaçlarla yapılan sinema sektörünün bir ürünüdür. Bu kişiler basmakalıp bir sinema diline alıştırmış, zevk ve beğeniler açısından çirkinleşmiş film formülleriyle rehin alınmışlardır (Gerima, 2007, s: 77). Aksanlı sinemacıların azınlık durumu ve marjinalliği, kendi sinemasal üretimlerini devam ettirecek, seyirci ile sağlıklı ve sürekli bir buluşmayı garanti edememeleri ile doğrudan alakalıdır. Yani sorun onların sıra dışılıklarından ziyade, kendi sıra dışılıklarından mülhem bir anlatı yapısı uyarınca endüstriyel bir üretim oluşturamamalarıdır. Tabii bunda, bir sonraki paragrafta da belirtileceği gibi, ulusal sinemaların onları bütünlüklü bir şekilde kabul etmemesinin de büyük bir payı vardır. Çünkü gerçeklerden kaçışa dayalı bir yapıya sahip, klasik anlatılı filmlere yaslanan geleneksel

sinema endüstrisi, anlatı ve biçim açısından deneyselliğe yer vermez ve basmakalıp stiller üretmeyi tercih eder (Gerima, 2007, s: 75-76). Eğer aksanlı sinemacılar sinemanın günümüze kadar var olagelen yapılanma tarzını kendi ulusötesilikleri uyarınca dönüştürseler ve kendi ulusötesiliklerini, marjinallikleri ile birlikte vasatları olarak kabul etseler, onların bu sinemasal tarzı diğer sinemasal üsluplar gibi sıradan olarak kabul edilecektir. Burada ifade etmeye çalıştığımız, sıradan olarak kabul edilen anlayışların da belirli önkoşullar ile oluştuğudur. Fakat onlar, halihazırdaki sinemasal üretim ve dağıtım koşullarından yeteri kadar faydalanamadıklarından dolayı hem dilsel hem de endüstriyel bakımdan marjinal olarak kalmaktadır.

Bütün hayatları boyunca iki ya da daha fazla kültürel arka plandan beslenen ve belirli bir ulusa ait olma duygusuna diğer kişiler kadar sahip olmayan bireylerin icra edeceği sinemanın, ticari sinemada olduğunun aksine, onların hayatlarından mülhem bir şekilde avangarda yakın bir anlayışta ortaya çıkması anlaşılabilir bir durumdur. Bu da sinemanın kapitalist bir şekilde yapılandığı günümüzde aksanlı sinemacıların ürettikleri filmlerin onlarla benzer deneyimleri yaşamamış seyirci kitlesine ulaşmasının önünde bir engeldir diyebiliriz. Bu durum, ulusötesi bireylerin film üretim süreçlerini büyük oranda zorlaştırmaktadır. Onlar ana akım film üretim sistemine tam olarak dahil olamadıklarından filmlerini gerçekleştirmek için zorlu bir sürecin içine girerler ve bu zorlukları aşmak için farklı kanallardan destek bulmaya çalışırlar. Bu sinemacılar ulusötesi kimlikleri ile doğru orantılı bir şekilde birden çok ülkenin kurumundan fon desteği ararlar. Onlar kamu ve özel kuruluşları, kâr amacı gütmeyen organizasyonlar, politik ve etnik kurumlar ve Batı'da yayın yapan kültür temelli televizyon kanalları gibi oluşumlardan destek görürler (Naficy, 2001, s: 43-44). Yönetmenler gerekli bütçeyi sağlamak için medyanın farklı alanlarında çalışma yolunu da seçerler. Yine de bu destekler ve çabalar onların film üretimlerini çoğu zaman tam olarak finanse etmez ve gerekli fonları sağlayabilmeleri yıllar alabilir (Naficy, 2001, s: 47-48). Bu gibi sorunların üstesinden gelebilmek için ister istemez düşük teknolojiden yararlanma, filmi daha küçük ölçekte ve daha küçük bir ekiple gerçekleştirme gibi yöntemlere başvururlar (Naficy, 2001, s: 45). Onların ürettiği filmler büyük oranda genel dağıtıma dahil olamazken bağımsız ve alternatif filmler gösteren salonlarda, göçmenlerin kurduğu yayın organlarında, filmlerine fon desteği de veren televizyon kanallarında ve anaakımın dışında kalan filmler için düzenlenen festivallerde seyirci ile buluşma imkanı yakalar (Naficy, 2001, 43-44).

Hamid Naficy aksanlı sinemacıları, 1960'lardan sonra ortadan kalkan stüdyo sisteminin ardından holdingleşerek sinema dahil medyanın farklı alanlarında üretim tarzı ve anlatım dili bakımından tahakküm kuran sistemin içerisinde bulunmaktansa, çalışmalarına her iki anlamda da alternatif bir şekilde devam eden sinemacılara benzettir (Naficy, 2001, s: 40-43). Görüldüğü gibi anaakıma dahil olmayan göçmen bir sinemacı yalnızca zor şartlar altında film üretimi gerçekleştirmeye çalışan bir kişi olmanın ötesinde, toplumdaki çoğulculuğa katkı sağlayan bir sanatçı olarak da algılanır.

Ulusal sinemalar içerisinde faaliyet gösteren göçmen sinemacılar da yok değildir. Amerika'da yaşayan ve bu ülke sineması içerisinde faaliyet gösteren Tayvan doğumlu Ang Lee'nin sineması buna iyi bir örnektir. 1954 yılında Tayvan'ın Pingtung şehrinde doğan Lee, 1975 yılında Tayvan Ulusal Sanat Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Ardından ABD'ye yerleşmiş ve Illinois Üniversitesi'nde tiyatro, New York Üniversitesi'nde sinema eğitimi almıştır (Stokes, 2007, s: 242). Lee, Hollywood sistemi içinde yönetmenlik yapmaktadır ve filmlerini gerçekleştirirken kendisini herhangi bir ulusal bağlamın içinde sınırlandırmamaktadır. Ulusötesi bir kimliğe sahip olan yönetmenin filmleri de aynı oranda ulusötesi yapımlar olmaktadır (Chiang, 2012, s: 2). Yönetmen *Kaplan ve Ejderha* (Crouching Tiger Hidden Dragon, 2000) gibi Uzak Doğu'da geçen tarihi bir filmi de, *Aşk ve Yaşam* (Sense and Sensibility, 1995) gibi İngiliz bir yazarın uyarlamasını da ya da *Pi'nin Yaşamı* (Life of Pee, 2012) gibi felsefi bir filmi de gerçekleştirebilmektedir ve bu filmlerin hepsi de aynı oranda onun filmi olabilmektedir. Çünkü onun ulusötesi kimliği, onun küresel olan her şeyden istediği oranda etkilenmesine ve yararlanabilmesine olanak sağlamaktadır.

Ang Lee, bize göçmen bir sinemacının anaakım sinemada nasıl bir sinema dili kurarak varlık gösterebildiğini anlama imkanı verir. Yönetmen, Hollywood'da Uzak Doğu tarihi ve kültürü üzerine küresel bazda başarı sağlamış filmlere imza atmıştır. Onun ve diğer Batı-dışı toplumlardan gelen yönetmenlerin kendi memleketleri üzerine Hollywood temelli filmler gerçekleştirebilmesini sağlayacak bir sinemasal ortam, küresel sinema pazarının yerel, otantik olan öyküleri istemesinden dolayı var olabilmektedir. Bu da Batı-dışı toplumlardan gelen yönetmenlerin uluslararası pazar için film gerçekleştirmesine imkan sağlamaktadır. Fakat onlar hem Hollywood sistemi içinde bulduklarından hem de küresel olana ulaşmaya çalıştıklarından dolayı film dillerini ve kültürlerinin sunumunu belirli bir oranda



değiştirmektedirler. Çünkü Batı-dışı toplumlardan gelen yönetmenler için uluslararası pazarı etkileyebilmek, onların filmlerini büyük oranda kendi kültürlerinden hareketle gerçekleştirmesini gerektirir. Bu, küresel seyircinin farklı hikayeleri deneyimleme istekliliğinden kaynaklanır. Bu karşılıklı ilişki büyük oranda küresel pazarın talebi sonucu gerçekleştiğinden, kültürel temsilin uluslararası pazarın istekleri ve dinamikleri uyarınca dönüştürülmesine sebep olur (Chiang, 2012, s: 25-26). Ang Lee de bununla doğru orantılı bir şekilde, filmlerinde Çin'in tasvirini gerçekçi bir şekilde yapmak yerine onu müphem, kararsız ve orijinaline tam olarak uygun olmayan bir şekilde sunmayı tercih eder (Chiang, 2012, s: 31). Bu durumun, yani yerel olanın küresel olana ulaşabilmek adına kendisinden bir takım tavizler vermesi ve kendisini seyirlik bir metaya dönüştürmesinin diasporadaki sinemacılar nezdinde ayrı bir sebebi vardır. Onların diasporada yaşamalarından dolayı memleketleri ile olan bağları kırılma yaşadığından, onun tasvirini ister istemez orijinal bir şekilde değil, kendi deneyimleri uyarınca gerçekleştirebilmektedirler. Onlar için memleketleri her daim deneyimlenen bir gerçeklik değil; hatırlanan, taklit edilen ve çoğu zaman enstrüman olarak taşınan bir yükür. Bundan dolayı onlar, filmlerinde memleketlerini ister istemez karikatürize edilmiş bir şekilde sunabilmektedirler (Chiang, 2012, s: 51-52). Memleketin diasporada yaşamının getirdiği deneyimler sonucu karikatürize edilmiş temsilin o ülke vatandaşları tarafından farklı boyutlarda karşılanacağı açıktır. Film uluslararası alanda beğeni toplasa da o ülkenin seyircileri tarafından gerçekçi olmamakla ve kendi toplumunu egzotik bir şekilde resmetmekle itham edilebilir (Chiang, 2012, s: 80-81). Görüldüğü gibi aksanlı bir film, yönetmenin kendi deneyimleri ile doğru orantılı bir şekilde ikilemlerle dolu olmakta, bu da onun farklı coğrafyalarda değişik şekillerde alımlanmasına yol açmaktadır. Kâr amaçlı çalışan popüler sinema da piyasadaki istek ile doğru orantılı bir şekilde bu sinemacıların deneyimlerini kullanabilmektedir.

Aksanlı filmler, Batı'da yaşayan sürgün, diasporada yaşayan ve sömürge sonrası etnik kimlikli yönetmenler tarafından gerçekleştirilmelerinin ötesinde çok sesli ve çok kültürlü olmaları, farklı üretim tarzlarını benimsemeleri ve seyirci ile kurdukları ilişkinin yalnızca tüketim endeksli olmamasından dolayı hakim sinema anlayışına potansiyel bir eleştiriyi de içlerinde barındırırlar. Bundan dolayı onlar bir 'azınlık sineması' olmanın ötesinde birer minör sinemadır. Yani onlar aynı zamanda küçük olanın, sesi çıkmayanın sinemasıdır (Naficy, 2011, s: 26). Bu filmler belirli deneyimlere sahip kişiler tarafından belirli şartlar

altında gerçekleştirilmelerinin ötesinde kendilerinde içkin olan öz gereği ideolojik bir potansiyeli de içlerinde barındırır. Onlar birçok sorun ile boğuşan ve kendilerine buldukları toplumda alan açmaya çalışan kişiler tarafından gerçekleştirildiklerinden; daha kapsayıcı, kuşatıcı ve insancıl temalar etrafında şekillenirler. Bu da onların ister istemez küresel ölçekte argümanlar üretmesine yol açar.

## 2.2. Ulusötesi Sinema ve Afrika

Bu bölümde Afrika sinemasına ulusötesilik kavramı üzerinden bakmaya çalışacağız. Avrupalı güçlerin egemenliği altında kendi sinemalarını gerçekleştiremeyen kıta sakinleri, sömürge sonrası dönemde Avrupalıların kendileri ile aralarına her daim ördüğü fiziki ve zihni duvardan dolayı sinema ile dünyanın diğer coğrafyalarındaki insanlar gibi bir ilişki kuramamıştır. Batılıların kıtaya getirdiği sinema kısa sürede sömürgeciliğin araçlarından biri haline gelmiş; Avrupalı sinemacıların gözünde Afrika egzotik bir plato, Afrikalılar da basmakalıp tipler olmaktan öteye geçememiştir. Afrikalı ülkelerin Avrupa ile olan sinemasal ilişkileri bağımsızlıklar kazanıldıktan sonra boyut değiştirmiş ve karmaşık bir şekilde devam etmiştir. Fransa'nın başını çektiği bazı Avrupalı ülkeler; gerek fonlar, film festivalleri, sinema okulları, gerek Afrikalılara film ısmarlayan televizyon kanalları ve birçok Afrikalı sinemacının bizzat yaşadığı yerler olmaları hasebiyle Afrika sineması için hayati önemde olmuştur. Biz de Afrika sinemasını daha iyi anlayabilmek adına kıtanın ulus bağlamını aşan sinemasal faaliyetlerini incelemek istedik. Amacımız bir Afrika sineması tarihi vermek değil, kıta sinemasının dinamiklerini daha yakından kavrayabilmektir. Abderrahmane Sissako da kıtasının bu özelliklerinden bağımsız olmadığı için onun küresel mahiyetteki sinemacılığını anlamak, kıtasının sinemasını daha yakından tanıyarak mümkün olacaktır.

Afrika sinemasının ulusötesiliğini, kıtanın Avrupalılar ile girdiği sinemasal ilişkiler ve kıta sinemacılarının kendi aralarında gerçekleştirdiği ulusötesi faaliyetler olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Eğer ulusötesi sinemayı en geniş anlamıyla kullanırsak, sömürgecilerin kıtadaki sinemasal faaliyetlerinden de bu bölümde bahsetmemiz gerekir. Kıtada hem Batılılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmalar belirli bir Afrika ve Afrikalı imajı yarattığından, hem de Batılı ülkeler politik bağımsızlıklarını kazanan Afrikalı ülkelere bu

türden bir sinemasal miras bıraktıklarından dolayı bunu önemsemeliyiz. Ayrıca sömürge sonrası dönem Afrika sinemasını doğru bir şekilde anlamak, sömürgecilik döneminde temelleri atılan bu ilişkileri daha yakından bilmekle mümkündür. Çünkü sömürge sonrası dönemde Afrika ülkeleri, ulusal sinemalarını kendilerini sömüren Batılı sömürgeci ülkelerin mirası üzerine bina etmiştir (Orlando, 2017, s: 32-33). Afrika sineması, sömürge ya da sömürge sonrası dönem olsun, kıtadaki Avrupalı etkisi bilinmeden tam olarak anlaşılabilir. Bu yüzden biz de bu bölümde Afrika sinemasını daha yakından tanımak adına kıta sakinlerinin Avrupalılar ile tarih boyunca sahip olduğu sinemasal ilişkileri inceleyeceğiz.

### **2.2.1. Avrupalıların Sömürgecilik Döneminde Afrika'da Gerçekleştirdiği Sinema Çalışmaları**

Sinemanın icat edildiği 1895 tarihinden sömürgeciliğin son bulduğu 1960'lı yıllara kadar Afrika'da Avrupalılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmaların arka planını anlamak için öncelikle kıtadaki Avrupa sömürgeciliğini bilmek gerekir. Avrupalılar Afrika kıtasını fiili bir şekilde sömürmeye başlamadan önce, kıtadan insanları yeni keşfettikleri Amerika kıtasındaki plantasyonlarda köle olarak çalıştırmıştır. Milyonlarca Afrikalı, köle tüccarları tarafından ele geçirildikten sonra köle sahiplerine satılmak için gemilerle yeni dünyaya taşınmış, kârın maksimum düzeyde tutulmasının amaçlandığı bir ticarete emtia olarak muamele görmüş, fiziksel ve psikolojik işkenceye maruz kalmıştır (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 248). 1800'lü yıllara gelindiğinde Avrupalı ülkeler, köle ticaretini yasaklamaya başlar. Köle ticareti ilk olarak Danimarka tarafından 1803 yılında yasaklanır. Ardından, Birleşik Krallık ile Amerika Birleşik Devletleri 1807 yılında köle ticaretini yasaklar. 1850 yılına gelindiğinde ise köle ticareti Avrupalı ülkeler tarafından kesin olarak sonlandırılmıştır (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 270-271). Afrika'daki Avrupa sömürgeciliğinin temelinde ise Avrupa'da başlayan Sanayi Devrimi'nin önemli bir yeri vardır. Avrupa, ilerlemiş sanayisi ile gelişkin ürünler üretmeye başlamış, küresel güç dengesini kendi lehine döndürmüştür. Örneğin buharlı gemiler Afrika'nın iç bölgelerine ulaşımı sağlayan Nijer, Kongo, Zambezi ve Nil gibi nehirlerde ulaşımı kolaylaştırmış, yine fabrikalarda üretilen silahlar eskilerine göre daha ucuz ve daha ölümcül hale gelmiştir (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 406). Avrupalı güçler 1850'lere kadar Afrika'da yalnızca birkaç kıyı şeridi

ile kıtanın güneyindeki ılıman bölgeleri fiili bir şekilde yönetimleri altında bulunduruyordu. Bu tarihten itibaren iki kıta arasındaki denge Avrupa lehine döndü ve Avrupalı güçler kıtanın çoğunluğunu egemenlikleri altına aldı (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 413). Sömürgecilik kıtanın farklı bölümlerinde farklı şekillerde meydana geldi. Avrupalılar, ekonomik çıkarları olan bölgelerde egemenliklerini yavaş yavaş ve plansız yollarla, kendi ekonomik çıkarları üzerinden geliştirmiştir. Bazı bölgelerde ise sömürgeciler bir yeri yönetimleri altına alma kararı alıyor, o bölgeyi işgal ettikten sonra ticari ve stratejik kazanım elde etmeyi tercih ediyorlardı. Örneğin Fransızlar ve İngilizlerin Senegal ve Gana'daki sömürgeciliği, o bölgelerde bir yüzyıl önce başlayan ticari faaliyetleri üzerinden ilerlemişti. Öte yandan Belçikalılar Kongo'da, Almanlar ise Doğu Afrika'da çok eskiye dayanmayan ekonomik çıkarlara sahiptiler ve bu bölgelerde bilinçli bir fetih ve sömürge programı takip ettiler (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 415-416). Afrika'nın büyük bir kısmı bağımsızlığına 1950'ler ile 1960'larda sahip oldu. Fakat Cezayir, Kenya, Rodezya ve Portekiz Afrika'sında bağımsızlıklara beyaz yerleşimcilerin gösterdiği direniş, Afrikalıların şiddet kullanmasını beraberinde getirdi ve bu ülkelere acımasız gerilla savaşları, şiddet ve güvensizlik mirası bıraktı (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 552). Görüldüğü gibi sinemanın hayat bulduğu, endüstrileştiği ve sanat olarak kendini kabul ettirdiği ilk yarım yüzyılda Afrika, Avrupalı güçlerin egemenliği altında idi. Dolayısıyla, Afrikalıların bu sanatla kurdukları ilişkinin Avrupalılar ile sahip oldukları bağımlı durum aracılığıyla gelişmesi kaçınılmazdı.

Afrika kıtasına sinema, icadının hemen ardından, 1896 yılında girmiştir. Öncelikle Kahire, Cape Town, Cezayir, Tunus, Dakar, Lagos ve İskenderiye gibi beyazların çoğunlukta olduğu şehirlere giren sinema, ardından iç bölgelere doğru yayılmıştır (Reynolds, 2015, s: 17-19). Afrika'da ilk dönem film gösterimleri büyük oranda Batılılar tarafından, Batılı seyirciler için gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde Afrikalıların kıtanın çoğu bölgesinde sinema salonlarına girme hakkına bile sahip olamamıştır. Her bölge ve yönetim sistemi altında farklılık gösterse de Afrikalıların, ancak belirli bir süre sonra film izleme deneyimine sahip olabilmıştır (Reynolds, 2015, s: 22-24). Görüldüğü gibi Afrikalıların teknolojik ve sanatsal bir yenilik olan sinema ile tanışması dünyadaki diğer insanlar ile eşit şartlarda gerçekleşmemiştir. Sömürgeci güçler tarafından sinema, sömürgeciliğin diğer aygıtları gibi kısa süre içerisinde ırklar arasındaki hiyerarşinin kurulduğu alanlardan birisi haline getirilmiştir. Böyle bir

durumda Afrikalıların muhayyilelerinde sinemayı sorunlu bir şekilde algılamaları son derece olasıdır.<sup>1</sup>

Sömürgecilik döneminde kıta boyunca Avrupalılar ve Amerikalılar tarafından ticari amaçlı filmler gerçekleştirilmiştir. Bu filmler kıtada çekilen ve çoğunlukla Afrika dışındaki seyircileri hedef alan yapımlardı. Özellikle Kuzey Afrika, Fransız sineması için önemli bir bölgeydi. Fransız yönetmenler tarafından burada *Aşkın Sultanı* (La Soultane de l'Amour, 1919), *Atlantis* (L'Atlantide, 1921), *Maltalılar Evi* (La Maison du Maltais, 1927), *Tam Tam* (1935), *Pépé le Moko* (1937) gibi filmler gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde Kuzey Afrika gerçekçi olmanın ötesinde yönetmenlerin zihin dünyaları uyarınca betimleniyordu. Filmlerde bu bölgeler Avrupa işgalini bekleyen bakir topraklar, Avrupalıların kendilerini bulduğu ya da tam aksine alkolizm, sıtma ya da yerel kadınların ağına düştüğü yerlerdi. Macera, yasak aşk ve egzotizm dolu bu filmlerde Fransızlar kahraman, yerel olan kişiler ve diğer unsurlar ise stereotipler olarak tasvir ediliyordu. Filmlerde Batı kimliği ve hegemonyası vurgulanıyor, bölgenin sosyo-politik özellikleri yok sayılıyordu. İkinci Dünya Savaşı sırasında da bölgede Fransızlar tarafından, öncekiler ile benzer temaları paylaşan filmler gerçekleştirilmiştir (Sherzer, 1996, s: 3-5). Hollywood da ilki 1931'de W. S. Van Dyke tarafından gerçekleştirilen *Tüccar Boynuzu* (*Trader Horn*) olmak üzere, sömürge dönemi Afrika'sında filmler gerçekleştirmiştir (Reynolds, 2015, s: 27).

Avrupalılar, sömürge dönemi Afrika'sında ticari amaçlar taşımayan filmler de gerçekleştirdi. Kıtada, Avrupa seyircisine sunulmak üzere, propaganda amacı ile haber filmleri çekiliyordu (Reynolds, 2015, s: 46). Afrika'da Batılılar tarafından, 1906-1908 tarihleri arasında çekilen *Cape Town'dan Kahire'ye* (From Cape to Cairo) örneğinde görüldüğü gibi, keşif temasına sahip seyahat filmleri de çekiliyordu. Batılılar, Afrika'da yaptıkları savaşları da kayıt altına alıyordu. Örneğin 1899-1902 yılları arasında bugünkü Güney Afrika'da

---

<sup>1</sup> Afrikalıların sinema ile sorunlu bir şekilde gerçekleşen karşılaşması Malili Amadou Hampâté Bâ tarafından da dile getirilmiştir. Bâ, 1908 yılında köyünde gerçekleşen ilk film gösterimini ve bunun köyde doğurduğu sorunları birinci ağızdan anlatması bakımından önemlidir. Bâ'nın köyünde bir Avrupalı tarafından gerçekleştirilmek istenen film gösterimi, Fransız idaresi tarafından da fazlasıyla önemsenmiş ve insanlar gösterime katılmaları konusunda teşvik edilmiştir. Bunun aksine, köyün ileri gelenleri imamın öncülüğünde sinemanın zararları ve şeytaniliği üzerine vaazlar vermiş, onun sömürgeciler tarafından getirilmiş olmasının da etkisi ile birlikte günah olduğu konusunda insanları uyarmıştır. Gösterime köyde bulunan beyazlar ile birlikte yalnızca bir kişi katılmıştır (2005, 23-25).

gerçekleşen İngiliz-Boer Savaşı'nı kaydetmesi için Warwick Ticaret Şirketi (Warwick Trading Company), iki kameramanını bölgeye göndermişti (Reynolds, 2015, s: 47-48). Kıtada bitki ve hayvan türleri ile birlikte Afrikalıların da inceleme konusu olarak seçildiği bilimsel araştırma filmleri de çekiliyordu. Bu türden filmlere genellikle müzeler sponsor oluyordu (Reynolds, 2015, s: 51).

Fransız Jean Rouch, bu bölümde üzerinde durmamız gereken önemli bir isimdir. Afrika'da gerçekleştirilen etnografik sinemanın en önemli isimlerinden olan Rouch, kıta sinemasının tarihinde hatırı sayılır bir yere sahiptir. Genç bir mühendis olarak o dönem Afrika'da Fransız sömürgesi altında bulunan Nijer'e çalışmak için giden Rouch bu bölgenin kültüründen ve insanlarından çok etkilenmiş, işinden ayrılıp kendisini antropolojik araştırmalara adanmıştır (Sherzer, 1996, s: 69). Rouch, Nijer'e ilk defa 1941 yılında gider. 1942 yılında, çalıştığı bir şantiyede şimşek çakması sonucu birkaç işçinin hayatını kaybetmesi ve ardından bölge insanlarının bu ölüme yükledikleri anlam ve gerçekleştirdikleri cenaze ritüelleri Rouch'u çok etkilemiş, onu antropoloji alanına yönlendirmişti (Surugue, 2007, s: 11-12). İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar savaşta yer alan Rouch, savaştan hemen sonra Nijer'e döner ve antropolojik araştırmalarını gerçekleştirirken kamerası ile de görüntüler kaydeder (Surugue, 2007, s: 13-14). Sinemayı antropolojik amaçları doğrultusunda kullanan Rouch'un filmleri gelenek, sosyal pratikler, ruhçuluk ve avcılık gibi konular üzerine olmuştur (Sherzer, 1996, s: 70). Kıtanın sömürge sorunlarına, ırkçılığa ve Fransa'nın yanlış politikalarına da değinen Rouch, Fransız otoriteleri ile de sorunlar yaşamıştır (Sherzer, 1996, s: 73-74). Rouch, bu özelliklerinden dolayı Afrikalıların sinema ile kurduğu kompleks ilişkiyi bir nebze de olsa onarmış, onları sinemaya ısındırmıştır (Reynolds, 2015, s: 6). Nijer ve Fildişi Sahilleri'nde yerli sinemacıları destekleyen Rouch kıtada gerçekleştirdiği filmlerde Afrikalıları asistanları olarak görmüş, Oumarou Ganda ve Moustapha Alassane gibi kişileri eğiterek, onların sinemacı olmalarını desteklemiştir (Diawara, 1992, s: 24). Moustapha Alassane Nijer sinemasının öncüsüdür. 1960'larda Nijer'in başkenti Niamey'de Kara Afrika Enstitüsü (Institut d'Afrique Noire)'nde çalışırken Jean Rouch ile tanışan Alassane, onun asistanlığını yapmıştır. 1962 yılında bir belgesel olan ilk filmi *Düğün*'ü (Aouré) gerçekleştiren Alassane, Rouch'un desteği ile Kanada'da sinema eğitimi de almıştır (Niang, 2014, s: 91-92). Oumarou Ganda da Fildişi Sahili'nde bulunan Abidjan'da bir liman işçisi iken Rouch'un 1958'de gerçekleştirdiği *Ben, Bir Siyah* (Moi, Un Noir) filminde asistanlık ve oyunculuk

yapmıştır (Barlet, 1996, s: 50). Ganda bunun ardından 1966'da başlamak üzere kendi filmlerini yönetmeye başlamıştır (Ungar, 2007, s: 118).

Sömürgeci devletler Afrikalılara yönelik büyük oranda propaganda amacı taşıyan filmler de gerçekleştiriyordu (Reynolds, 2015, s: 11). Kıtada misyonerler de dini sebeplerle filmler ürettiyordu. Onlar Hıristiyanlığı bilmeyenlere dini anlatmak, bilenlere ise daha iyi bir din eğitimi verebilmek adına bu filmleri gerçekleştiriyordu. Bu uğurda, 1951'de rahip Fournier'nin öncülüğünde Washington DC'de Katolik filmlerin dağıtımı için *Afrika Film Merkezi* (African Film Center) kurulmuş, kıtanın farklı bölgelerinde dini filmler gerçekleştirilmişti (Reynolds, s: 79-82).

İngiltere, sömürgesi altındaki bölgelerde film yapımı ve gösterimini düzenlemek amacıyla 1939 yılında *Sömürge Film Birimi* (Colonial Film Unit)'ni kurmuştu. Sömürge Film Birimi, İngiltere'nin Afrika'daki sömürgeleri Kenya, Tanganyika (Tanzanya), Uganda, Rodezya (Zimbabve), Nyassaland (Malawi), Nijerya ve Gana'da faaliyet göstermiştir. Bu birliğin kurulmasındaki en önemli neden, İkinci Dünya Savaşı sırasında sömürgelerde propaganda filmleri göstermekti. Birlik, savaş bittikten sonra Afrikalılara sinema eğitimi vermeye başladı. Burada amaç, sömürgelerde yaşayanların kendi bölgeleri için film çekmesine imkan vermektir. Sömürge Film Birimi'nin verdiği bu eğitim altı ay sürüyordu ve onu tamamlayanlar küçük gruplar halinde bölünüp kendi filmlerini gerçekleştirebiliyordu. Sinema eğitimi verilmesinin bir diğer sebebi de sömürgelerde film çekecek İngilizlere yerel yardımcıları sağlamaktı (Diawara, 1992, s: 3-4).

Fransa ise İngiltere'nin aksine sömürgelerindeki insanlara sinema eğitimi vermemiş, bütün sinemasal faaliyetlerini merkezden, Fransız sinemacılar aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bunun sebebi, bu eğitimin ve teknik desteğin, sömürülen halklar tarafından kendisine yönelik tehdit oluşturabilecek bir şekilde kullanılabilme potansiyeline sahip olmasıydı (Turégano, 2004, s: 77-78). Hatta Paris'te yaşayan Afrika kökenli Paulin Vieyra, Mamadou Sarr ve bir grup sinemacı tarafından Senegal'de bir film yapılmak istenmiş, sömürge idaresi bu isteği reddetmişti. Bu sinemacılar ise 1955 yılında Paris'te *Seine Üzerinde Afrika* (Afrique Sur Seine) filmini gerçekleştirmişti (Thackway, 2003, s: 121). Sömürgeci ülkeler, kıtadaki film üretimini, ekonomik ve siyasal hakimiyetlerinin kültürel alandaki devamı olarak görüyordu

(Hepkon, 2007, s: 174). Görüldüğü gibi sömürgeci güçler kıtadaki egemenliklerini artırmak amacıyla sinemadan da olabildiğince yararlanma yoluna gitmiştir.

Afrika'nın coğrafi şartları kendine has olduğu için sömürgeci güçler ürettikleri filmleri Afrikalılara ulaştırabilmek adına farklı yollara başvuruyordu. Bu devletlerin film üniteleri filmleri kırsal bölgelere büyük oranda sinema kamyonları aracılığıyla ulaştırıyordu. Sinemayı Afrika'daki konumlarını güçlendirecek bir propaganda aracı olarak gördüklerinden bunu fazlasıyla önemsiyorlardı. Bununla birlikte Nijerya ve Güney Afrika gibi yerlerde film dağıtımını kamusal organizasyonların yanında ulusötesi şirketler tarafından da gerçekleştiriliyordu. Mobil sinemalar kuran özel şirketler, filmleri kırsal bölgelere ulaştırıyordu (Reynolds, 2015, s: 11-12).

### **2.2.2. Sömürgecilik Döneminde Afrikalıların Sinemasal Çalışmaları**

Sömürgecilik döneminde sinema, kıtanın o dönemki politik ve ekonomik yapısı ile doğru orantılı bir şekilde çoğunlukla beyazların ilgilendiği bir alandı. Fakat aynı dönemde kıta sakinlerinin düzensiz bir şekilde de olsa sinemasal faaliyetlere dahil olduğunu görüyoruz. Kıta sakinleri sömürgeci dönemde belirli bölgelerde az da olsa film gösterimi gerçekleştirebiliyordu. Onlar ayrıca, çeşitli sebeplerle kıtalarına sinemasal faaliyetler için gelen Avrupalı ve Amerikalı kişilerin yardımında bulunuyor ve sette ikinci, üçüncü dereceden görevler alabiliyordu. 1920'lerde vahşi doğa filmi gerçekleştiren bir grup Amerikalının yanında çalışan Mudalla adındaki bir Afrikalı, kendi başına çeşitli görüntüler alması için görevlendirilmişti (Reynolds, 2015, s: 35-36)

1930'larda Afrika'nın güneyinde bulunan Botswana'da Kgosi Molefhi ve Uganda'da William Wilberforce Kajumbula Nadiope, dış müdahaleye maruz kalmadan sinemasal görüntü alabilmişti. Mısırlı Mohamed Bayoumi ise 1923'de Kahire'de Amon Film'i kuracak ve *Barsoum İş Arıyor* (Barsoum Looks for Employment) adında bir film gerçekleştirecekti. Bir milliyetçi olan Bayoumi, filmde Barsoum adındaki bir kişinin iş araması üzerinden Mısır'daki gelir adaletsizliğini eleştirecekti. Ardından İngiltere sömürgeciliğine karşı gelmek için haber filmleri gerçekleştiren Bayoumi, bu filmlerde ülkesinin değerlerini övecekti (Reynolds, 2015, s: 37-38).



Tunuslu Albert Samama Chickly de Afrika sineması için bir diğer öncüdür. Tunus Beyi'nin bankacısının oğlu olan Chickly Fransız vatandaşlığına geçmiş, Batı'da gördüğü birçok yeniliği Tunus'a getirmişti. 1896'da Tunus'taki ilk film gösterimini de gerçekleştiren Chickly, Fransız ordusunun film servisinde kameraman olarak çalışmış, İtalyanların Libya işgalini de kameraya almıştır. Chickly ayrıca Kuzey Afrika'da çekilen Fransız filmlerinde de kameraman olarak çalışmıştır. O, 1922'de ilk filmi *Zehra* (Zohra)'yı, 1924'te ise ikinci filmi *Kartaca Kızı* (La Fille de Carthage)'nı gerçekleştirmiştir. Yönetmen ilk filminde Tunus kıyılarında gemi kazası geçiren ve Bedeviler tarafından kurtarılan bir Fransız'ı, ikinci filmde ise babasının zorla evlendirmek istemesi üzerine çöle kaçan ve burada hayatının aşkıyla karşılaşan bir kızın hikayesini anlatır. İki filmde de Chickly'nin kızı Haydée başrolde (Armes, 2006, s: 24-25). Afrikalılar sömürge durumlarından dolayı, icadının ardından geçen yarım yüzyılda sinema ile sağlıklı bir ilişki kuramamıştır. Kurumsallaşmanın görülmediği kıtada, sinema ile yalnızca ona sahip olabilecek bir imkanı elinde bulunduran meraklılar, bireysel bir boyutta ilgilenebilmiştir. Halbuki bu yıllarda dünya sineması kendi dilini önemli bir oranda oluşturmuş, temelde Batı ülkeleri olmak üzere birtakım ülkeler kendi endüstrilerini kurmayı başarmıştır. Afrikalıların bu deneyimleri, onların sinema ile kuracakları ilk ilişkinin nasıl bir düzlemde gerçekleşeceği hakkında da önemli bilgiler vermektedir.

Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmaların önemli ölçüde İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başladığı ifade edilebilir. Henüz çoğu ülke bağımsızlığını ilan etmemişse de kıta sakinleri düşük bir seviyede de olsa sinemasal üretim ile ilgileniyordu. Afrikalı ülkeler 1950'ler ile 1960'larda büyük oranda bağımsızlıklarını elde etmişti (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 552). Yine de bağımsızlıkların önemli oranda 1960'larda elde edildiği söylenebilir. Çünkü 1950'lerde yalnızca birkaç Afrika ülkesi bağımsızlığını elde etmişti. Örneğin, Libya 1951'de, Sudan, Tunus ve Fas da 1956'da bağımsızlığa sahip olmuştu. Gana ise Kwame Nkrumah'ın liderliğinde bağımsızlığını 1957'de ilan etmişti. Gana, Sahra altı Afrika'da, Avrupalı sömürgecilere karşı bağımsızlığını elde eden ilk ülkeydi (Lumumba-Kasongo, 2010, s: 72). Bağımsızlığını 1960 yılında elde edecek olan (Brahimi, 1997, s: 120). Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nin başkentinde bir sinema kulübü kurulmuş, burada 1951'de *Sinema Dersi* (La Leçon de Cinéma), 1953'te de *Şişirilmiş Lastikler* (Les Pneus Gonflés) adıyla iki film gerçekleştirilmişti. Gineli Mamadou Touré de 1953'de *Mouramani* adlı bir film gerçekleştirmişti. 1954'te başlayan Cezayir Savaşı sırasında Cezayirli ve savaşta Cezayir'in

yanında yer alan Fransız sinemacılar *Grup Farid* (Groupe Farid) adında, direnişi ve Fransız şiddetini kayıt altına aldıkları sömürge karşıtı bir film birliği kurmuştu. 1955'te Paulin Vieyra, Paris'te *Seine Üzerinde Afrika* (Afrique Sur Seine) adında bir kısa film gerçekleştirdi. Benin kökenli Vieyra, 21 dakikalık filminde Paris'te yaşayan Afrikalıların kendilerine yabancılaşmalarını anlattı. Diasporada çekilen film, diasporada ortaya çıkan sorunları perdeye taşıdı. 1968-1969 yılları arasında da dönemin Rodezya'sında (Zimbabve) bir İngiliz ve bir Mısırlı çiftin çocuğu olan Michael Raeburn, iktidardaki beyaz azınlığa karşı *Rodezya Geri Sayım* (Rhodesia Countdown) adında bir film gerçekleştirmişti (Reynolds, 2015, s: 4-6). Görüldüğü gibi Afrikalılar, düzenli bir seyir izlemese de, sinemasal üretim ile ilgilenmeye bağımsızlıklar kazanılmadan önce başlamıştı.

### **2.2.3. Afrikalıların Bağımsızlıklar Sonrası Gerçekleştirdiği Sinemasal Ortaklıklar**

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi, Afrika halklarının kendi bağımsızlıklarına giden yolu takip etmelerini de beraberinde getirmişti. Savaştan sonra Mısır dahil Ortadoğu ülkeleri ile Hindistan'ın bağımsızlığına kavuşması, Afrikalılar için bir örnek teşkil ediyordu. Gerek askerlik gerek eğitim için Afrikalılar kıtalarını terk ettikçe Afrikalılık bilincine daha çok sahip oluyor, kendi kaderlerini tayin etme istekleri artıyordu. Kıtada okuryazar oranı artmış, gazete ve radyo gibi iletişim sistemleri de Afrikalıların milliyetçi bir bilince sahip olmalarında etkili olmuştu (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 545). Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi 1950'lerde birkaç ülke ile sınırlı kalan politik bağımsızlıkların elde edilme süresi, 1960'larda da devam etmişti. Bağımsız olmanın verdiği bir umut ve iyimserlik vardı fakat bu kısa süre içerisinde yerini hayal kırıklığına bırakmıştı. Bunun nedenleri arasında yeni hükümetlerin kısa süre içerisinde kendilerinden beklenen bir çok şeyi karşılayamamaları ile birlikte bağımsızlığını elde eden birçok ülkenin farklı kabilelerin yapay birliklerinden kurulması sonucunda iktidar ile etnik gruplar arasında ayrımcılıkların meydana gelmesi vardı. Ayrıca Soğuk Savaş döneminde Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri ile birlikte eski sömürgecilerin kıta üzerindeki etkileri de Afrika'yı istikrarsızlaştıran etkenlerdendi. Bu bağlamda, 1960'lı yıllarda çok sayıda yeni devlet etnik çatışma ve ayrılma tehdidi ile karşı karşıya kaldı (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 569-570). Bağımsızlığını elde eden Afrikalı

ülkelerde karşılaşılan bir diğer olgu da kıtadaki devlet başkanlarının ülkelerindeki sorunların kaynağı olarak çok partili demokratik sistemi göstermeleri idi (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 574). Bundan dolayı birçok ülke tek partili yönetim sistemini benimsemeyi tercih etmişti ve iktidar partisi ile devlet arasındaki çizgi de bulanıklaşmıştı. Örneğin Gana'nın ilk devlet başkanı Kwame Nkrumah sıklıkla "CPP (Convention People's Party, Halkçı Parti, Nkrumah'ın partisi) Gana'dır ve Gana CPP'dir" şeklinde konuşuyordu. Bu türden bir yönetim şekli de beraberinde yozlaşma ve askeri darbeleri getirmişti (Gilbert ve Reynolds, 2016, s: 576-577). Bağımsızlığını elde eden Afrika ülkelerinde karşılaşılan bir diğer olgu, sömürge sonrası dönemde de eski sömürgecilerin ekonomik ve kültürel üstünlüğünün devam etmesiydi. Sömürge döneminde eğitim, Afrikalıların kendilerine yabancılaşmaları ve onların Avrupalıların bölgedeki hegemonyalarına hizmet etmelerini sağlayacak bir zihni yapıya sahip olmaları için kullanılıyordu. Bu ülkelerde sömürge dönemi son bulduktan sonra iktidara gelen yerli elitler de Avrupa tarzı eğitim ile amaçlananla doğru orantılı bir şekilde, yarı Avrupalılaşmış, kendi kıtalarına yabancılaşmış kişilerden oluşuyordu. Onlar bağımsızlığını yeni kazanan bu ülkelerde yeni bir ulus inşa etmede zorlandıklarında kendilerine destek vermesi için yüzlerini eski sömürgecilerine dönecek, onlardan politik ve teknik destek bulacaklardı. Böylelikle, ülkelerinin Avrupalı güçlere olan bağımlılığını devam ettirmiş olacaklardı (Benabed, 2011, s: 81-82).

### **2.2.3.1. Üçüncü Sinema Bağlamında Afrika Sineması**

Afrikalıların sinemayı politik bir araç olarak görmelerinde ve kıtasal birlikler arayışına giderek film yapım pratiklerini sömürgeci güçlerin etkisinden arındırma uğraşlarında, Afrika'daki ülkelerin de bağımsızlıklarını elde etmeye başladığı 1960'larda gelişen Üçüncü Sinema kavramının etkisi yadsınamaz. Bundan dolayı, Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmaları daha iyi bir şekilde anlamak için, Üçüncü Sinema kavramını daha yakından bilmemiz gerekmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda dünya üzerinde köklü değişimler yaşanır. Avrupa ülkelerinin sahip olduğu sömürgeler bağımsızlıklarını elde etmeye başlar. Kuzey yarımküredeki ülkeler ise Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nin merkezde olduğu iki bloğa bölünmüşlerdir. Bu iki bloğa da ait olmayan ülkeler ise bağlantısız ülkeler olarak 1955'te düzenlenen Bandung Konferansı'nda

bir araya gelmişlerdir. Bu bağlamda, Birinci Dünya kapitalist Batı ülkelerini, İkinci Dünya Sovyetler Birliği ile komünist Doğu Avrupa ülkelerini, Üçüncü Dünya ise bunların dışında kalan ülkeleri kapsar (Çetin Erus, 2007, s: 20-21). Teshome Gabriel'in de belirttiği gibi, Üçüncü Dünya terimine hem Çin, Küba, Etiyopya, Angola ve Mozambik gibi sosyalist bir yapılanmayı seçen, hem de Nijerya, Hindistan ve Brezilya gibi kapitalist bir yapılanmayı seçen ülkeler dahil edilir (Çetin Erus, 2007, s: 22).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve bu savaşın ardından gelen dönemde Avrupa'da entelektüel seviyesi yüksek, Hollywood ve diğer ülke popüler sinemalarının tarzının dışına çıkabilen Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi akımlar ortaya çıkar. İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, sınırlı olanaklarla, açık mekanlarda ve amatör oyuncularla film üretiminin yanı sıra öykü anlatmaktan çok gerçek hayattan kesitler sunmayı amaçlar ve açık uçlu öykü düzenini kullanır (Çetin Erus, 2007, s: 23-24). Bu filmler gerçek mekanlarda geçer ve savaştan yenik çıkan bir toplumun deneyimlediği problemleri konu edinir (Çetin Erus, 2015, s:66-67). 1950'lerin sonunda Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga akımından sinemacılar da İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkisiyle gerçek mekanlarda, doğal ışıkta ve tanınmayan oyuncularla film üretimi gerçekleştirmiştir. Fakat Yeni Dalga sinemacıları, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin aksine toplumsal sorunları irdelememeyi tercih etmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği daha fazla olmak üzere bu akımlar, filmlerde işledikleri konular ve film üretim biçimleri açısından Üçüncü Sinema üzerinde etkili olmuştur. Birçok Latin Amerikalı sinemacı İtalya ve Fransa'da eğitim almıştır. Örneğin Arjantinli Fernando Birri, Kübalı Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinoza Roma'da, Brezilyalı Nelson Pereira dos Santos ve Ruy Guerra Paris'te eğitim almıştır (Çetin Erus, 2007, s: 23-24). Güney Amerikalı sinemacılar için özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli bir yeri vardır. Örneğin Brezilyalı sinemacı Nelson Pereira dos Santos, Yeni Gerçekçilik akımının kendileri için bir öncü olduğunu ve onun yokluğunda kendilerinin de başarılı olamayacaklarını dile getirmiştir (Çetin Erus, 2015, s: 67-68).

Arjantinli Octavio Getino ve Fernando Solanas'ın da dahil olduğu Cine Liberation adında bir grup, 1968 yılında *Kızgın Fırınların Saati* (La Hora de los Hornos) adında bir film gerçekleştirir. Film, askeri darbe döneminde gizlilik içinde çekilmiş ve gösterilmiştir. Solanas ve Getino, bu filmin üretim, dağıtım ve gösterim sürecinden hareketle "Üçüncü Bir Sinemaya

Doğru" adında, Üçüncü Sinema teriminin ilk kez kullanıldığı bir manifesto yazmışlardır. Solanas ve Getino kaleme aldıkları bu manifestoda, Üçüncü Dünya halklarının sinemayı anti-emperyalist mücadelelerinde devrimci bir amaç doğrultusunda kullanmaları gerektiğini belirtirler (Çetin Erus, 2007, s: 26).

Solanas ve Getino, anti-emperyalist sinemayı Üçüncü Sinema olarak adlandırır. Yazarlar, Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya kavramları ile tam olarak örtüşmesine de Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema terimlerini kullanırlar. Onlara göre Birinci Sinema'yı Hollywood ve dünyanın her yerinde Hollywood tarzı ile film üretimi gerçekleştiren sinemalar oluşturur. Bu sinemalarda üretim, dağıtım ve gösterim kâr elde etme amacı ile gerçekleşir ve seyirci pasif ve tüketici bir nesne olarak görülür. Bu sinemalar eğlence sineması olarak algılansa da temelde politiktir ve sistemin sözcülüğünü yapmaktadır (Çetin Erus, 2007, s: 27).

Solanas ve Getino'ya göre İkinci Sinema, standart olmayan bir dil kullanması ile popüler sinemaya göre ileri bir adımdır. Bu türden film üretimi gerçekleştiren sinemacılar sisteme muhalefet etme potansiyeline sahip olsalar da üretimlerini finanse edebilmek için onun koyduğu sınırlardan bütünüyle çıkamazlar. Toplumsal muhalefetten uzaklaşarak bireyin sorunlarına odaklanırlar. Onlar ayrıca, evrensel değerler uğruna ulusallıktan kopmuşlardır. Solanas ve Getino, İkinci Sinema'ya Avrupa'dan Yeni Dalga ile Brezilya'dan Yeni Sinema akımlarını örnek gösterir (Çetin Erus, 2007, s: 28).

Solanas ve Getino'ya göre Üçüncü Sinema, devrimci mücadelenin bir parçası olan ve sisteme gerçek anlamda muhalefet yapabilen filmlerden oluşur. Yazarlar bununla birlikte, Üçüncü Sinema'nın tanımında bir esnekliğe de yol açacak bir şekilde, sistem tarafından asimile edilmeyen filmleri de bu tanımlamaya dahil ederler. Fakat bu filmlerin nasıl bir içeriğe sahip olduklarını belirtmezler. Üçüncü Sinema, manifestoda belirli bir coğrafya ile sınırlandırılmaz. Örneğin, ABD'de Yeni Sol grubu tarafından gerçekleştirilen Newsreel çalışmaları bu tanımlamaya dahil edilir (Çetin Erus, 2007, s: 28). Fransa'da Godard'ın başını çektiği Dzigo Vertov Grubu'nun filmleri de Üçüncü Sinema bağlamında değerlendirilir (Çetin Erus, 2015, s: 177). Önemli olan, coğrafi bir sınırlama getirmekten ziyade filmlerin devrimci mücadelede durdukları yerdir (Çetin Erus, 2007, s: 28; Çetin Erus, 2015, s: 139-140).

Solanas ve Getino'ya göre Üçüncü Sinema'nın en ayırt edici özelliği, seyirci ile kurduğu ilişkidir. Üçüncü Sinema'da, Birinci Sinema'da olduğu gibi seyirci pasif bir tüketici olarak görülmez. Onun içinde bulunduğu pasif durumdan çıkartılıp, devrimsel mücadele içinde aktif bir katılımcı haline getirilmesi amaçlanır. Üçüncü Sinema'ya göre seyirciler filmin aktif birer katılımcısıdır. Solanas ve Getino bu doğrultuda, *Kızgın Fırımların Saati* filminde seyirciyi aktif hale getirmek için bir takım yöntemler kullanırlar. Örneğin filmde yer yer gösterimi durdururlar ve seyircileri tartışmaya davet ederler (Çetin Erus, 2007, s: 29).

Solanas ve Getino'ya göre Üçüncü Sinema'da filmin üretimi gizlilik içinde yürütülmelidir. Filmdeki görevlilerden birinin ekipten ayrılması durumunda işlerin aksamaması için, bütün üyeler film üretim ekipmanlarını tanımalıdır. Dağıtım da dikkatli bir şekilde yapılmalı, özellikle baskı ortamlarında, bu uğurda bütün yollar zorlanmalıdır. Ayrıca film gerçekleştirilmeden önce maliyeti hesaplanmalı, onun üretimi sırasında yapılan harcamaların geri gelmesi amaçlanmalıdır. Solanas ve Getino, devrimci olmasının haricinde, filmin estetik boyutunu herhangi bir koşula bağlamaz (Çetin Erus, 2007, s: 30).

Bu bağlamda, 1960'ların Üçüncü Sinema tartışmalarında yerini alan Afrika sineması, Afrika'nın geçmişine ve bugününe şekil veren güçleri tanımlama ve yorumlama çabası içine girer. Afrika'da sinema, ırkçılık, sömürü, adaletsizlik, gelenek ile modernizmin çatışması gibi sosyal konuların tartışıldığı bir platforma dönüşür (Hepkon, 2007, s: 178). Örneğin Senegalli Ousmane Sembene, gerçekleştirdiği filmlerde sömürgecilik, yeni sömürgecilik ve gelenek-modernite çatışması gibi konuları işler. Yönetmen, ilk uzun metrajlı filmi *Siyah Kızın Biri* (La Noire de..., 1966)'nde, Fransa'ya çalışmak için giden Senegalli bir genç kız üzerinden yeni sömürgeciliği eleştirir. Sembene, *Mandabi* (1968) adlı filminde, Paris'te çalışan göçmen bir işçinin memleketi Senegal'deki akrabasına para göndermesi üzerinden, ülkedeki yozlaşmayı hikayeleştirir. Yönetmen, *İktidarsızlık* (Xala, 1975) adlı filminde, sömürünün yeni halini, yani yeni sömürgeciliği gerçekleştirenler olarak betimlediği Afrikalı üst sınıfı eleştirir. Ona göre bağımsızlıklar sonrası iktidarı ele geçiren siyahi elit, sömürgecilik dönemi egemenlik ilişkilerini sürdürmektedir (Hepkon, 2007, s: 191). Bu bağlamda örnek olarak gösterebileceğimiz bir diğer sinemacı da Moritanya'lı Med Hondo'dur. Hondo, gerçekleştirdiği filmlerde sömürgeciliği ve yeni sömürgeciliği eleştirmiştir. Örneğin, *Soleil Ô* (1970) adlı

filminde yönetmen, Fransa'da çalışan Afrikalı işçilerin sosyal durumunu ve karşılaştıkları ırkçılığı perdeye yansıtır.

Afrika'da Mısır ve Güney Afrika dışındaki ülkeler bağımsızlıklarına kavuştuğunda herhangi bir sinema endüstrisine sahip değildi (Brahimi, 1997, s: 65). Kıta sinemacıları filmleri için finansal ve teknik destek bulmaktan seyirci ile buluşma aşaması kadar birçok sorunla karşı karşıya kalıyordu. Ayrıca kıtada sömürgecilikten kurtulmuş olmanın verdiği Afrikalılık ruhu gözle görülür seviyedeydi ve bu ülkelerin önemli bir çoğunluğu iki kutuplu dünyada Marksist bloktaydı. Sahip olunan bu türden sorunlar ve ideolojik birliktelik, kıta sinemacılarının bir takım ortaklıklara gitmesine imkan tanıyan yolu açmıştı. Afrikalı sinemacıların buluşacakları ve var olan sorunlara çözümler getirmek amacıyla ortak düşünce üretecekleri organizasyonlara ihtiyacı vardı. Bu uğurda gerçekleştirilen ilk oluşum, 1966 yılında Tunus'ta başlayan Kartaca Sinema Günleri idi. Bu oluşumun Panafrikan bir tarafı vardı. Ousmane Sembene, Med Hondo ve Ridha Behi gibi sömürgeciliği sorgulayan ve Afrikalı kimliği üzerine söz söyleyen yönetmenleri ödüllendirmesi onun bu doğasını gösteriyordu. Bu festival Tunus'ta gerçekleşmesinden dolayı hem Sahra'nın güneyinden gelen yönetmenlerle Mağripli sinemacıları bir araya getiriyor, hem de bu sinemacıları dünya sineması ile buluşturuyordu (Brahimi, 1997, s: 59-63).

Panafrikan Sinemacılar Federasyonu (Fédération Panafricaine des Cinéastes, FEPACI), Afrika sinemasının Üçüncü Sinema tartışmaları içerisinde konumlandığı yeri anlama imkanı verir. Afrika Birliği'nin kurulması ve sömürge ülkelerin özgürlüğünün sağlanması amacıyla 1969'da Cezayir'de kurulan FEPACI, film yapımcılarının bilincini artırmak ve onlar aracılığı ile hükümetler üzerinde lobi yaparak Afrika'daki sinema faaliyetlerini güçlendirmeyi hedeflemiştir. Afrika sinemasının ekonomik, politik ve kültürel anlamda özgürleşmesini amaçlamış, onun kendi estetiğini bulması için çaba göstermiştir. Örneğin film yapımcılarının sömürgeciliği teşhir eden yarı belgesel filmler yapmasını ve siyasal, kültürel ve ekonomik olarak Batı'ya bağımlılığın getirdiği yabancılaşmayı didaktik bir şekilde işlemesi gerektiğini dile getirmiştir. FEPACI, bu bağlamda ayrıca CIDC, CIPROFILM ve FESPACO'yu da kurar (Hepkon, 2007, s: 179). Sinema Dağıtımı için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum (The Interafrican Consortium for Cinema Distribution, CIDC), Frankofon Afrika ülkelerinde gerçekleşen filmlerin bu ülkeler arasındaki ithalatını ve

ihracatını kolaylaştırmak için kurulmuştur (Diawara, 1992, s: 111). 1979'da kurulan Film Üretimi için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum (Consortium Interafricain de Production de Film, CIPROFILM), CIDC'e üye ülkeler arasında eğitsel ve ticari filmler gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Bu kuruluşun CIDC'in gelirleri ile fonlanması planlanmıştır. (Diawara, 1992, s: 82-83). FESPACO, yani Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali de 1969 yılında Burkina Faso'nun başkenti Ouagadougou'da kurulmuştu. İki yılda bir gerçekleşen bu festival de Afrikalı sinemacıları bir araya getirmek amacıyla başlatılmıştı ve ardından kıta sinemasını en fazla etkileyen oluşumlardan birisi haline gelecekti. Ayrıca, Uluslararası Sinemasal Gösterim ve Tüketim Topluluğu (Société Internationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique, SIDEC), Frankofon Afrika ülkelerinde film gösterimi ve dağıtımını düzenlemek amacıyla 1973'te Senegal'de kuruldu (Diawara, 1992, s: 112-113). Afrika Sinema Topluluğu (Société Africaine de Cinéma, CINAFRIC) ise Afrikalı sinemacılara yapım ve yapım sonrası işlemleri için teknik donanım sağlamak amacı ile 1981'de Senegal'de kuruldu. Martial Ouedraogo'nun kurduğu kuruluş, Afrika sinemasının bağımsızlığını sağlama amacı da taşıyordu (Diawara, 1992, s: 75). Sahip oldukları noksanlıklar Afrikalı sinemacıları kıta düzeyinde birlikte hareket etmeye yönlendiriyordu. Fakat sinemasal eksikliklerinin yanı sıra ortak bir sömürge deneyimi yaşamaları, Panafrikan ideallere sahip olmaları ve dönemin Üçüncü Sinema hareketi de onları birlikte hareket etmeye yönlendiren olgular arasındaydı.

### **2.2.3.2. Video Teknolojisi ve Afrika Sineması: Nollywood Örneği**

Kıta kapsamında gerçekleşen bir diğer sinemasal yaklaşma, video teknolojisinin Afrikalı sinemacılar tarafından kullanılmaya başlanmasıyla sağlanmıştır. Bu türden bir teknolojinin gelişmesi sinemasal altyapıları yetersiz olan Afrika ülkeleri için yeni imkanları da beraberinde getirmiştir. Özellikle iç ve dış desteğe Frankofon Afrika ülkeleri kadar sahip olmayan Anglofon Afrika ülkeleri, video teknolojisini filmlerin üretiminden dağıtımına bir çok alanda kullanmıştır (Austen ve Şaul, 2010, s: 1-2). Afrika sinemasındaki bu önemli fenomeni anlamak için 1990'lar Nijerya'sına gitmemiz gerekiyor. 1992 yılında Nijerya'da *Esaret Altında Yaşamak* (Living in Bondage) adında bir film video kamera ile çekilmiş, video kasetler aracılığıyla da satışı gerçekleşmişti. Bu filmin ardından Nijerya'da aynı teknikle



gerçekleştirilen filmlerin sayısında bir patlama yaşanmıştı. Günümüze geldiğimizde, teknolojinin getirdiği yeniliklerle de birlikte, Nijerya dünyadaki en büyük sinema endüstrilerinden birisi haline gelmiştir (Haynes, 2010, s: 15-16). Nijerya hükümetinin 2014 yılındaki açıklamasına göre 3.3 milyon dolarlık bir endüstri haline gelen Nollywood, yalnızca 2013 yılında 1844 film üretmiştir (Bright, 2015, Erişim Tarihi: 20 Mart 2018).

Nijerya'da ortaya çıkan bu film endüstrisi Nollywood ismiyle anılır. Nollywood, filmlerin çok hızlı bir şekilde üretilip satışının da VHS kasetler, CD'ler ya da internet aracılığıyla gerçekleştiği bir film endüstrisidir. Klasik anlamda sanat sineması paradigmalarına ve yönetmen merkezli auteur sineması yaklaşımlarına uymayan bu filmler küresel bir seyirci kitlesini hedeflememiş, Nijeryalıların tarihsel birikimleri ve günlük yaşantıları merkezinde, popüler bir sinemadan bekleneceği üzere çoğunlukla aksiyon, korku, romantizm, zenginlik, cadılık, Hıristiyanlık konularından mülhem bir anlatı kurmuştur. Nollywood, Güney Nijerya'nın film endüstrisinin adıdır. Kuzey Nijerya'daki film üretimi, endüstrinin Kano şehri merkezli olmasından dolayı Kannywood olarak adlandırılır. Gana'daki video film endüstrisi ise bu sinemalar arasında en eskisi olduğu halde bir -wood takısı almamıştır (Austen ve Şaul, 2010, s: 2). Görüldüğü gibi, sinemasal altyapı bakımından yetersiz bir görünüm çizen bazı Afrika ülkeleri için video teknolojisi farklı bir kapı açmıştır. Özellikle Anglofon Afrika ülkelerinin sinemacıları dünya standartlarını yakalamak adına yerel ve küresel destekler aramak yerine kıtalarının potansiyeline uygun bir şekilde kendi standartlarını oluşturmuş (Ukadine, 2002, s: 17), az önce de belirtildiği gibi popüler bir sinema anlayışına sahip oldukları için de kendilerini seyirci beğenisine göre konumlandırmışlardır. Onların sinema ile bu tarz kâr amaçlı bir ilişki kurması, üretken bir endüstri haline gelmelerini sağlamıştır.

Nollywood filmleri yereli hedeflese de, Afrika özelinde olmak üzere ulusötesi bir dağıtım ağına girmeyi başarmıştır. Çoğu Afrika ülkesinde bu filmler sokak satıcıları, video dükkanları ve TV kanalları aracılığıyla seyircilere ulaşabilmektedir. Tanzania da Nollywood filmlerinin popüler olduğu ülkelerdendir. Fakat bu ülkedeki video film üreticileri seyirci beğenisini gördükten sonra Nollywood film estetiğini yerel dil olan Svahiliceye kopyalamış ve kendi film endüstrilerini oluşturmuştur (Krings, 2010, s: 74-76). Tanzania'da Nollywood tarzı film üretimi Bongowood olarak adlandırılır. Bongowood tabiri, Tanzania'nın başkenti

Darüsselam için kullanılan ve beyin anlamına gelen *bongo* kelimesi ile Hollywood'a gönderme olan *wood* kelimesinin birleşmesi ile oluşmuştur (Klings, 2010, s: 84). Video filmler çoğunlukla Anglofon Afrika ülkelerinde üretilse de Burkina Faso'lu sinemacılar Apolline Traoré ve Boubacar Diallo örneğinde gördüğümüz gibi Frankofon Afrika ülkelerinde de gerçekleştirilirler (Médias France Intercontinents, 2007, s: 37).

#### **2.2.4. Sömürge Sonrası Dönemde Afrika Ülkelerinin Avrupa ile Sinemasal İlişkileri**

Avrupalı güçler, politik anlamda bağımsızlıklarını kazanan eski sömürgeleri ile ilişkilerini kültürel düzlemde sürdürmeyi tercih eder. Kültürel alanda kurulan bu ilişkilerin Afrika sineması için önemi büyüktür. Kıta sinemasının önemli bir bölümü, Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarının sağladığı fonlar olmadan tam olarak anlaşılabilir. Biz de bu gerçekten hareketle, Afrika ile Avrupa arasında ulusal bağımsızlıklar sonrasında kurulan sinemasal işbirlikleri üzerinde duracağız.

##### **2.2.4.1. Film Fonları**

Sahraaltı Afrika ülkeleri arasında politik bağımsızlığını ilk olarak Gana, 1957 yılında elde etmiştir (Lumumba-Kasongo, 2010, s: 72). Sahraaltı Afrika ülkelerine Benin, Fildişi Sahili, Gine, Senegal, Mali, Moritanya, Nijer, Burkina Faso gibi ülkeleri örnek gösterebiliriz (Armes, 2006, s: 3). Hemen her konudaki altyapılarını sömürgeci ülkelerinden miras alan Sahraaltı Afrika ülkeleri sinemasal altyapılarını da sömürge döneminden devraldılar. Yani sömürgeciliğin politik anlamda son bulması Afrika halklarının kendilerine sıfırdan bir ulus inşa ettiği anlamına gelmiyordu. Sömürge döneminde kurulan düzen yönetici kesim değişse de aşağı yukarı aynı şartlarda devam ediyordu. Afrika sinemasını daha iyi anlayabilmek için bu ayrımın özümsemesi gerekmektedir. Avrupalı ülkelerin eski sömürgeleri ile sömürge sonrası dönemde kurduğu sinemasal ilişkiyi de bu bağlamda ele almalıyız. Sömürgecilik döneminde Afrika'da çoğunlukla radyo ve televizyon altyapısına yatırım yapan İngiltere, bağımsızlıklar sonrası dönemde de eskiden sömürgeci olan ülkelere bu konularda destek

vermeye devam etmiştir. Fransa ise İngiltere'nin aksine Frankofon Afrika ülkelerine çoğunlukla sinemasal destekler sağlamıştır (Orlando, 2017, s: 20). Fransa'nın sömürge döneminde Afrika'da sinemasal bir altyapı girişiminde bulunmadığını görmüştük. Sömürgecilik döneminde Afrikalılara sinema eğitimi vermeyen Fransa, kıtada sinemasal bir kurum da geliştirmemiştir. Bundan dolayı Frankofon Afrika ülkelerinde film üretimi bağımsızlıklar sonrası gelişen bir olgudur (Shaka, 1994, s: 252). Fakat İngiltere, sömürgecilik döneminde Afrika'da sinema alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1939 yılında, İkinci Dünya Savaşı başladığında Sömürge Film Birimi (Colonial Film Unit)'ni kuran İngiltere, hem savaş boyunca sömürgelerinde göstermek amacıyla hem de Afrikalıları sömürge hükümetlerinin politikaları uyarınca eğitmek amacıyla filmler üretmiştir. Merkezi Londra'da olan Sömürge Film Birimi, savaştan sonra eğitim filmlerine ağırlık verir ve sömürge ülkelerinde alt birimler açar. 1945'te Gana'da, 1946'da Nijerya'da, 1947'de Kenya ve Uganda'da, 1948'de Gambiya, Sierra Leone, Tanganyika, Zanzibar ve Orta Afrika Federasyonu (Zambiya, Zimbabwe, Malawi)'nda Sömürge Film Birimi'nin alt birimleri açılır. İngiltere, yönetimi altında bulunan Afrikalılara sinema eğitimi de vermiştir (Shaka, 1994, s: 230-231)

Frankofon kavramı, Fransızca'nın büyük bir çoğunluk tarafından konuşulduğu ve kültürel anlamda da önemli oranda Fransa'nın etkisinde olan ülkeleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Brahimi, 1997, s: 7). Frankofon Afrika ülkeleri Fransa ve Belçika tarafından on dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına değin sömürülmüş ülkelerdir (Manning, 2004, s: 1). Belçika tarafından sömürülen Demokratik Kongo Cumhuriyeti, Ruanda ve Burundi adlı Afrika ülkeleri de Frankofon Afrika ülkeleri kategorisine dahil edilir (Manning, 20004, s: 20). Diğer Frankofon Afrika ülkelerine ise Togo, Kamerun, Tunus, Fas, Cezayir, Burkina Faso ve Mali'yi örnek verebiliriz (Armes, 2006, s: 8-9). Frankofon Afrika ülkeleri bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra sinemayı ulusal kimliği kurmanın bir aracı olarak gördü ve dönemin sömürge karşıtı atmosferi kıta boyunca Panafrikan oluşumların kurulmasına imkan tanıdı. Fakat hükümetlerin sinemayı kendi istekleri uyarınca şekillendirme girişimleri ve sansüre sıkça başvurmaları ekonomik sıkıntılarla birleşince, sinemacılar kısa bir süre sonra dış kaynak aramaya yöneldi. Kıta sinemacılarının ihtiyaç duydukları yardımlar da çoğunlukla Avrupa ülkelerinden geldi (Jorholt, 2007, s: 198). Afrika'ya sinemasal destek sağlayan Avrupa ülkeleri arasında

Fransa'nın ayrı bir yeri vardı. Fransa, bağımsızlığını yeni kazanan Afrika ülkelerine sinemasal yardımlarda bulunarak bu ülkelerle kültürel ilişkilerini devam ettiriyordu. O, böyle yaparak kendisini dünya sineması içinde ayrıcalıklı bir yere de getiriyor ve hangi dilde gerçekleşirse gerçekleşsin ülke sinemalarını kendisine yaklaştırıyordu (Armes, 2008, s: 25). Fransa'nın bu bölgelere yatırım yapmasının bir diğer sebebi de Hollywood'la yaşadığı rekabet idi. Amerikan filmleri Afrika'da çok hızlı bir şekilde yayılıyor, Fransa da uzun yıllar sömürgesi olan bu toprakları kültürel açıdan kendisinden uzaklaştırmak istemiyordu (Turégano, 2004, s: 83-85). Yani Fransa eski sömürgelerinde kültürel olarak varlığını devam ettirmek istiyor, aynı zamanda kendi ulusal sinemasının küresel anlamda güç kaybetmesini engellemeye çalışıyordu. Görülmektedir ki Fransa, sinema da dahil olmak üzere, kültürü sömürge sonrası dönemde kendi küresel varlığının devam etmesini sağlayan bir araç olarak görmüştür.

Fransa, bağımsızlığını yeni kazanan Afrika ülkelerine sinema alanında yardım sağlamaya 1961 yılında Paris'te Uluslararası Görsel - İşitsel Konsorsiyumu (Consortium Audiovisuel International)'nun kurulması ile başladı. Bu kurumun amacı, bağımsızlığını yeni kazanan Afrika ülkelerinin iletişim altyapılarının güçlendirilmesine katkı sağlamaktı. 1963 yılında ise Fransız İşbirliği Bakanlığı (Ministère de la Coopération), bünyesinde Sinema Bürosu (Bureau du Cinéma) adında bir birlik kurmuş, bu birlik Afrikalı sinemacılara fon desteği vermeye başlamıştı (Diawara, 1992, s: 24). 1970'de kurulan ve Fransızca konuşan ülkeler arasındaki kültürel bağları ve yardımlaşmayı artırmayı amaçlayan bir kuruluş olan Uluslararası Frankofoni Organizasyonu (Organisation Internationale de la Francophonie) da Afrika sinemasına destek vermiştir. Bu kurum Afrika filmlerine senaryo geliştirme, yapım ve yapım sonrası fonları sağlamış, filmlerin ticari ve yarı ticari gösterim haklarını satın almıştır. Bu kurum ayrıca filmlerin uluslararası arenada görünümünü sağlamak için Afrika, Avrupa ve Amerika kıtasından festivalleri desteklemiş ve kendi sağladığı fonlar ile çekilen filmlerin geleceğe kalması adına onları dijitalle geçirmiştir. 1988'de kurulan bu fonun adı Güney Ülkeleri Görsel-İşitsel Üretim Frankofon Fonu (Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud)'dur (Médias France Intercontinents, 2007, s: 80-81). Fransa'nın Afrika'ya sağladığı fonların en önemlilerinden birisi de Güney Sinema Fonu (Fonds Sud Cinéma)'dur. Fransız Kültür Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı ve İşbirliği Bakanlığı'nın ortaklığı ile kurulan bu fon, yardımlarını küresel bazda gerçekleştirse de en fazla desteği Frankofon Afrika ülkelerine sağlamıştır (Armes, 2008, s: 25). Fonds Sud'ün destekleri ise senaryo

geliştirme, yapım ve yapım sonrası olmak üzere üçe ayrılmaktadır (Decaudaveine, 1996, s: 71). Ayrıca Fransız Dışişleri Bakanlığı, 2005 yılından itibaren, Afrika Görsel Planı (Le Plan Images Afrique) adı ile, Afrika ülkelerindeki görsel sanatların üretim ve dağıtımını desteklemektedir (Valantin, 2007, s: 151).

Görüldüğü gibi Fransa, altmışlı yıllardan itibaren sağladığı desteklerle Afrika sinemasında varlık göstermektedir. Çeşitli devlet kademeleri ile senaryo geliştirmeden filmlerin üretilmesine, yapım sonrası desteklerinden filmlerin dağıtılmasına kadar birçok alanda Afrika sinemasında varlık gösteren Fransa, politik anlamda terk etmek durumunda kaldığı kıtada kültürel olarak varlığını devam ettirmeye özel önem vermiştir.

Fransa haricindeki Avrupa ülkeleri de Afrikalı sinemacılara fon desteği vermektedir. Afrikalı sinemacılar Benelüks ülkelerinin (Belçika, Hollanda ve Lüksemburg) Jan Vrijman Fonu (Jan Vrijman Fond), İsviçre'nin ise Güney ve Doğu Vizyonu (Visions Sud Est) gibi fonlarından yararlanabilmektedir (Halle, 2010, s: 305-306). Almanya da belirli bir süre sömürgesi olmuş Namibya ve Tanzania gibi ülkelere fon desteği sağlamaktadır (Elsaesser, 2005, s: 503). Afrikalı sinemacılar için bir diğer fon kaynağı da film festivallerinin sunduğu fonlardır. Rotterdam Film Festivali'nin Hubert Bals Fonu, Berlin Film Festivali'nin ise World Cinema Fonu bunlardandır (Elsaesser, 2005, s: 503). Bunun yanı sıra Avrupa'dan yayın yapan televizyon kanalları da Afrikalı sinemacılar için önemli fon sağlayıcıları haline gelmiştir. Bu televizyon kanalları arasında Fransız Canal+ ve Fransız-Alman ortaklığında kurulan kültür kanalı ARTE'nin önemli bir yeri vardır (Martin, 2007, s: 223). İngiltere'den yayın yapan Channel 4 da Afrikalı sinemacılara fon desteği veren başka bir televizyon kanalıdır (Jorholt, 2007, s: 203). Görüldüğü gibi birçok Avrupa ülkesi kendi kültür politikası uyarınca dünya sinemasına destekler vermekte, Afrikalı sinemacılar da bu desteklerden yararlanmaktadır.

Avrupa Birliği de çeşitli kurumlarıyla kıta sinemacılarına destek vermektedir. EUROMED programı Akdeniz ülkeleri arasındaki sinemasal işbirliğini artırmakta, verdiği fonlarla Kuzey Afrikalı sinemacıları desteklemektedir. Bu program ayrıca Akdeniz ülkelerindeki sinema salonlarını desteklemekte, böyle yaparak Avrupa filmlerinin bu coğrafyalardaki gösterim imkanını artırmaktadır (Halle, 2010, s: 310-311). Avrupa Birliği ayrıca ACP (African, Caribbean, Pasific States) Film Fund ile de Afrika, Karayipler ve

Pasifik ülkelerine sinema fonları sağlamaktadır (Crusafon, 2015, s: 94-95). Bu destek programı 2000 yılında faaliyete geçmiştir (Turégano, 2008, s: 126).

Afrikalı sinemacıların Avrupalı fon sağlayıcılarla kurduğu ilişki, video film üretimine ağırlık veren ülkeler hariç tutulduğunda, kıta sineması için son derece önemlidir ve bu fonların Afrika'da hem belirli bir tarzda gerçekleşen filmlerin üretiminin devamında, hem de kıta sinemasının küresel bazda görünür olmasında doğrudan payı vardır. Bu veriler ışığında önce Avrupa ülkelerinin kültür politikaları üzerinde durulacak, ardından da bu fonların Afrika sinemasına etkileri incelenecektir.

Avrupa ülkelerinin sağladığı fonlar çoğunlukla belirli ön koşullarla verilmektedir. Bunlar arasında film ekibinin belirli bir bölümünün fon veren ülkenin vatandaşı olması şartı göze çarpmaktadır. Bu şart, spesifik görevler için de konabilmektedir. Bununla birlikte, filmin yapım sonrası işlemlerinin de o ülkede yapılması şartı fon anlaşmasında yer alabilmektedir (Carter, 2009, s: 203). Fon verenler, filmlerin belirli bir dilde ve belirli bir bölgede çekilmesi ön koşulunu da getirebilmektedir. Örneğin bir filmin şehirde değil de köyde çekilmesi ön şart olarak istenebilmekte, böylece verdiği fonlarla filmin gerçekleşmesini sağlayan Avrupa ülkesinin politikaları ile doğru orantılı olabilecek bir şekilde egzotik Afrika imajı yaratılabilmektedir (Jorholt, 2007, s: 203-204).

Fon anlaşmalarında yer alan spesifik taleplerin ötesinde, Avrupalılar tarafından maddi ve teknik destek almak belirli bir sinemasal dili yakalamayı gerektirmektedir. Bu da beraberinde Avrupalı olmayan yönetmenlerin Avrupamerkezci bir doğaya sahip filmler üretmesi sonucunu doğurabilmektedir (Halle, 2010, s: 310-312). Yani Avrupalı sinemacılar tarafından benimsenen sinema dili başka ülke sinemacıları tarafından da gönüllü ya da gönülsüz bir şekilde kabul edilmekte, bu da ister istemez Avrupamerkezci dünya görüşüne hizmet etmektedir. Ayrıca verilen bu fonlar Avrupa sinemasının kapsamını genişletmekte, onun dünya sineması içerisindeki önemini artırmaktadır (Armes, 2008, s: 25). Görüldüğü gibi bu fonların doğrudan ya da dolaylı bir şekilde fon sağlayan ülkeye getirdiği kazanımlar oldukça fazladır. Film yapımı maddiyat gerektiren bir iş koludur. Onun ekonomik yönünü es geçmek ve yalnızca film metnine odaklanmak, filmlerin mesajını tam olarak anlamamıza engel olacaktır (Dovey, 2015, s: 3). Avrupa ülkelerinin eski sömürgeleri olan Afrikalı ülkelere

sağladığı fonları ekonomik yönüyle de okumak, bu ilişkinin mahiyetini anlamamıza katkı sağlayacaktır.

Avrupa ülkelerinin sağladığı fonlardan bolca yararlanan Afrikalı sinemacıların durumu ise üzerinde durulmaya değerdir. Bu fonların onlara çok şeyler kazandırdığı bir gerçektir. Bu destekler aracılığıyla filmlerini gerçekleştirmek için finansman bulan Afrikalı sinemacılar aynı zamanda hem işinde oldukça mahir sinemacılarla çalışma imkanına sahip olmakta hem de postprodüksiyon işlemlerini yurtdışında, daha profesyonel bir ortamda gerçekleştirebilmektedir (Carter, 2009, s: 203). Afrikalı sinemacılar, Afrika'da üretilen filmlerin Afrikalı seyircilere ulaşmasını sağlayacak gelişkin bir dağıtım ağının olmamasından dolayı ürettikleri filmlerin seyirci ile buluşamama ihtimali olduğunun farkındadır. Fakat Avrupa ile ortak yapım olarak gerçekleştirilen filmler küresel bazda festival ve sanat merkezleri ağına daha kolay bir şekilde dahil olabilmektedir (Jorholt, 2007, s: 198). Ayrıca, Avrupa desteklerinden yararlanmak isteyen sinemacılar filmlerini gerçekleştirirken ulusal bağlam içinde kalan sinemacılara oranla daha küresel bazda düşünmekte, bu da onların evrensel bir sinema diline sahip olmalarına yardımcı olmaktadır (Orlando, 2017, s: 82-85). Gerçekten de Afrika sineması sektörel anlamda her türlü olumsuzluğu ve imkansızlığı içerisinde barındırmaktadır. Avrupa fonları da böyle bir ortamda kıta sinemacıları için önemli bir destekçi konumundadır.

Kısa bir dönem için düşünüldüğünde bu fonlar hem finansal hem de teknik destek sağladıklarından bir filmin gerçekleştirilmesinde ve gerçekleştirilen filmin dünya standartlarında olmasında önemli bir etkidir (Le Film Africain & Le Film du Sud, 2003, s: 40). Fakat aynı zamanda onlar Afrikalıların kendi kıtalarında bir sinema altyapısı kurmasını belirli bir oranda engellemektedir. Çünkü bu fonlarla teknik destek ve yapım sonrası aşamaları büyük oranda Avrupa'dan sağlanmakta, bu da Afrikalıların kendi kıtalarında, günün şartlarına yeteri kadar uymasa da kendi film yapım süreçlerini kıta kapsamında zenginleştirecekleri bir sisteme sahip olmalarını engellemektedir.

Karmaşık fon bulma süreci ve Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, CNC) örneğinde gördüğümüz gibi bazı fon sağlayanların kendi ülkelerinden bir yapımcının da filmde var olmasını şart koşması, birçok Afrikalı sinemacının Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya taşınmasına sebep olmuş; bu

sinemacılardan bir kısmı da desteklerden daha dolaysız bir şekilde yararlanabilmek adına Fransız vatandaşlığına geçmiştir (Jorholt, 2007, s: 203-204). Avrupa fon sisteminin bu karmaşık yapısı, Afrikalı sinemacıların ister istemez ikili bir düşünce sistematiğine sahip olmasına yol açmaktadır.<sup>2</sup> Çünkü bu sinemacılar filmlerini birer Afrikalı olarak gerçekleştirse de yapımcıları, dağıtımçıları ve tüketicileri büyük oranda Avrupalı olmaktadır. Afrikalı sinemacıların film yapım süreçlerinde bu denli güçlü bir Avrupa etkisine sahip olması, onları bir paradoksun içine sokmaktadır (Jorholt, 2007, s: 199). Film yapımı maddi desteğe ihtiyaç duyan bir alandır. Bir filme ekonomik anlamda destek veren kurumun ya da kurumların mahiyeti, gerçekleştirilecek olan filmin estetik bazı karakteristiklerini bastrabilmekte, onun keskin yönlerini yontabilmektedir (Gerima, 2007, s: 75). Afrikalı sinemacılar da, Birinci Dünya ülkelerinde yaşasalar dahi bir filmi gerçekleştirirken sayısız değişkeni de hesaba katmakta; yardımlara bağımlı durumları, gerçekleştirdikleri sanatın dilini de belirli oranda etkilemektedir.

Film festivalleri ve sanat merkezleri ile güçlü bağları olan Avrupa fonları sanatsal yaratılarda kültürel bir arka planı her daim önemsemekte ve onun destekleri büyük oranda yalnızca belirli türden bir sinema anlayışına sahip yönetmenlere gitmektedir. Avrupa fonlarının belirli bir seçicilikte olması, Afrikalı sinemacıların da film dillerini bu doğrultuda değiştirmesine yol açmaktadır. Bu da, Avrupalı fonlardan destek gören Afrika sinemasının bir auteur sineması şeklinde varlık göstermesi sonucunu doğurmaktadır (Jorholt, 2007, s: 204). Yani sinema salonlarının gün geçtikçe yok olduğu, yüksek bir maliyet gerektirmediği için düşük kaliteli video film üretiminin arttığı Afrika'da sinemacılar ihtiyaç duydukları fonlara sahip olabilmek adına kendilerini, sanatlarını icra ederken yararlandıkları fonlar gibi ulusötesi bir şekilde konumlandırabilmektedir. Filmlerinin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının büyük oranda küresel bir boyutta gerçekleşmesi, ister istemez sanatlarının anlamsal boyutunu da bu bağlam üzerine bina etmeleri sonucunu doğurmaktadır. Filmlerini gerçekleştirirken küresel olanı göz ardı edememeleri, bu filmler Afrika'da gerçekleştirilse bile onların kendi

---

<sup>2</sup> Burada bahsedilen, Üçüncü Dünya ülkelerindeki yönetmenlerin Batılı tarzda eğitim almaları sonucu ikili bir düşünce yapısına sahip olmalarından (Erus, 2015, s: 69) ziyade, onların filmlerini birer Afrikalı olarak gerçekleştirdiklerinde Avrupalı kurumların ve seyircilerin beğenisini de göz önünde bulundurmalarından dolayı ortaya çıkan bir ikiliktir.



seyircileri kadar kıtaları dışındaki seyirciler ile film festivallerinin beğenisini de hesaba katmaları ile sonuçlanmaktadır.

#### 2.2.4.2. Film Festivalleri

Afrika'daki sinema çalışmaları içerisinde film festivallerinin önemli bir yeri vardır. Bağımsızlıklar kazanıldıktan ve ilk filmler gerçekleştirilmeye başlandıktan hemen sonra faaliyetlerine başlayan Kartaca Sinema Günleri ile Ouagadougou Panafrikan Film Festivali, günümüze kadar Afrikalı sinemacıların buluştukları, fikir alışverişinde bulunup ortak düşünce ürettikleri, filmlerini kıta seyircilerine sundukları, kıtasal boyutta ortaklıklara ve işbirliklerine yöneldikleri mekânlar olmuştur (Brahimi, 1997, s: 61-63). Panafrikan bir doğaya sahip olan film festivalleri, kültürel ve ticari anlamda kıta sinemasına katkı sağlayan oluşumlar olmuştur.

Afrikalı sinemacılar kıtaları dışında düzenlenen film festivallerinde de varlık göstermiştir. 1961 yılında Blaise Senghor, *Touba'da Büyük Magal* (Grand Magal à Touba) filmi ile Berlin Film Festivali'ne, Paulin Vieyra ise yine aynı yıl *Bir Ulus Doğdu* (Une Nation Est Née) filmi ile Lokarno Film Festivali'ne katılmıştır. Vieyra'nın filmi, Locarno Film Festivali ve 1962 yılında katıldığı Karlovy-Vary Film Festivali'nden ödülle dönmüştür. Ousmane Sembene'nin gerçekleştirdiği, Afrika'nın ilk kurmaca filmi olan *Arabacı* (Borom Sarret) ise 1963 yılında katıldığı Tours Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır. İlk dönem Afrika sinemasının kıta dışındaki film festivallerinde kazandığı en büyük başarı ise Cezayirli Lakhtar Hamina'nın 1969 yılında gerçekleştirdiği *Aurès Rüzgarı* (Le Vent des Aurès) filminin Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanmasıdır. Ayrıca kıta sinemacıları Venedik, Locarno, Moskova, Londra, Leipzig ve diğer şehirlerde düzenlenen film festivallerine de katılmış, bu festivallerin bir kısmından ödülle dönmüştür (Vieyra, 1975, s: 321-322).

Kıta dışındaki film festivalleri birçok sorunla boğuşan Afrikalı sinemacılar için yeni imkanları da beraberinde getirir. Bu yerler Afrikalı sinemacıların film yapımcıları ile tanıştıkları, filmlerinin satışını gerçekleştirdikleri, onları daha geniş bir seyirci kitlesine sundukları ve yeni marketlere dahil olma imkanı buldukları mekanlardır. Ayrıca bu festivallerde kazanılan ödüller, yönetmenlere bir sonraki filmlerini daha kaliteli bir şekilde

gerçekleştirme imkanı verir (Magombe, 1997, s: 672). Kıta dışında düzenlenen film festivallerinin Afrikalı sinemacılar için büyük fırsatlar sunduğu bir gerçek. Fakat bir diğer görüşe göre bu festivaller ile kurulan ilişki Afrikalı sinemacılara zararlar da vermekte. *Afrika'nın Kayıp Klasikleri: Afrika Sinemasının Yeni Hikayeleri* (Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema) kitabı kıta dışında düzenlenen film festivallerine katılan, bu festivaller aracılığıyla uluslararası dolaşıma girmeyi başaran Afrikalı filmlerin kendi kıtalarını egzotikleştirdiği, kendilerinden olanı Batılı seyircilerin zevkine uyacak şekilde şekillendirdikleri tarzında bir eleştirinin var olduğunu bildirir (Bisschoff ve Murphy, 2014, s: 12). 2014 yılında yazılan bir kitapta Afrika sineması üzerine bu denli bir eleştirinin var olması, onun Avrupa ile karmaşık bir ilişkiye sahip olmasından dolayı anlaşılabilir bir durumdur. Yani Avrupa ülkelerinin kültür politikaları Avrupamerkezci bir doğaya sahiptir ve kendi sinemasal tarzlarına uyan yönetmenleri ve filmleri, diğerlerine göre daha çok desteklemektedir. Çoğunlukla auteur sineması anlayışı uyarınca gerçekleştirilen filmleri destekleyen bu kurumlar, Afrikalı sinemacılar için ister istemez bir yol da çizmiş olur. Sisteme muhalefet etme potansiyeline sahip olan ve Hollywood'a eleştirel yaklaşan auteur sinema, İkinci Sinema ya da sanat sineması, "üretimini finanse edebilmek adına pazar arayışına çıkmış, yasaları daha uygun hale getirmek için sistem içinde çabalamaya başlamıştır" (Çetin Erus, 2015, s: 136). "Solonas'a göre Avrupalı 'yönetmen sineması' devrimci olduğunu ileri sürdüğünde veya özgürleşmeyi ve kurtuluşu sağlayacak ileri güçlere sempati duyduğunda bile yine de egemen sınıfların dil ve tekniğini kullanır" (Çetin Erus, 2015, s: 136). Avrupa fonlarından destek göyerek yönetmen sineması anlayışı ile film üretiminin gerçekleştirildiği Afrika ülkelerinde de bununla doğru orantılı bir şekilde, yönetmenlerin kendi kıtaları ve Avrupa'nın sunumunu sistemin kabul göreceği bir doğrultuda gerçekleştirdiklerini iddia edebiliriz. Bunun nüvelerini Tunus sinemasında görmekteyiz. Dış desteklere fazlasıyla bel bağlayan bir endüstri olan Tunus sineması 1990'larda yeni-oryantalizm denilen bir yöne evrilmiş, Tunuslu sinemacılar tarafından Tunus'ta gerçekleştirilen filmlerde hamam, kuskus ve cinsellik, yereli uluslararası arenada fetişleştirilecek öğeler olarak sunulmuştur (Martin, 2007, s: 224). Bu fenomen, günümüz Afrika sineması için kabul edilebilecek bir olgudur. Fakat aynı sorun Afrika sinemasının ilk kuşak sinemacılarından Paulin Soumanou Vieyra'nın da gündemindedir. Afrika sinemasının henüz ikinci on yılını yaşadığı bir dönemde yazdığı *Afrika Sineması: Başlangıcından 1973'e Kadar* (Le Cinéma Africain: Des Origines à 1973) kitabında Vieyra, Avrupa kaynaklı film

festivallerinin Afrika sineması için taşıdığı potansiyel tehlikelerden söz eder. Yazar, Avrupalı film festivallerinin sahip olduğu ödül mekanizmasından dolayı Afrikalı sinemacıların filmlerinde kendi kıtalarını gerçekçi bir şekilde sunmaktan kaçınabildiklerini belirtir (1975, s: 324-325). Vieyra'nın Afrika sinemasının ilk dönemi için verdiği bilgiler bize kıta sinemasının kimlik, sunum ve orijinallik gibi sorunlarının daha ilk dönemde başladığını gösteriyor. Avrupa ve Afrika ikiliğinin ötesinde, iki farklı anlam dünyasının karşılaşmasının sömürge tarihi ve ekonomik farklar da göz önünde bulundurulduğunda bu tarz sonuçlar doğurabileceği açıktır. Bu sorunlara rağmen Vieyra, Avrupalı film festivallerinin Afrika sinemasına kazandırdıklarının da farkındadır. O yalnızca, bu olumsuzlukların üstesinden gelebilmek için Afrikalı sinemacıların daha dikkatli ve daha bilinçli bir şekilde hareket etmesi gerektiğini belirtir (Vieyra, 1975, s: 325). Görüldüğü gibi, Afrika sineması birçok sorunla boğuşurken bu festivallerin katkısı inkar edilemez. Fakat Vieyra'nın da belirttiği gibi, Afrikalı sinemacıların daha kıta merkezli hareket etmeleri ve günlük çıkarları uğruna yeni-oryantalist anlatılar kurmamaları gerekmektedir.

Avrupa merkezli film festivalleri Afrikalı sinemacılara ödüller vermekte, onların uluslararası görünürlüklerini artırmakta ve sinema endüstrisinin çeşitli alanlarında çalışan insanları bir araya getirerek onlara yeni yapım imkanları sunmaktadır. Avrupa bununla birlikte, Afrika sineması merkezli film festivallerine de ev sahipliği yapmaktadır. Bu festivallerin ilki, 1979 yılında Fransa'nın Nantes şehrinde düzenlenen Üç Kıta Festivali (Festival des Trois Continents)'dir. Afrika sineması merkezli ikinci film festivali de yine Fransa'nın Amiens şehrinde düzenlenmiştir. Bu festivallerin üçüncüsü İngiltere'de düzenlenen Siyahi Film Festivali (Black Film Festival)'dir. Afrika sinemasını merkezine alan film festivalleri o tarihten itibaren farklı ülkelere de yayılmış ve günümüze kadar düzenlenmeye devam etmiştir. Bu festivaller genelde iki sebepten dolayı düzenlenir. Bunlardan ilki, yerleşik film festivallerinin Afrika, Asya ve Güney Amerika'dan filmleri programlarına yeteri kadar dahil etmemesi; ikincisi ise bu festivallerin düzenlendiği ülkelerde yaşayan Afrikalı sayısının gün geçtikçe artmasıdır (Dovey, 2015, s: 111). Görüldüğü gibi, bu tür film festivallerinin Avrupa'da varlık göstermesinin bir sebebi kıtadaki film festivallerinin politikalarına karşı var olan bir eleştiri iken, bir diğer sebebi de bu ülkelerde yaşayan Afrikalı sayısının gün geçtikçe artmasıdır. Avrupa festivallerinin Avrupamerkezci yapısına bir eleştiri olarak ortaya çıkan bu

festivaller Afrikalı sinemacıların da içinde olduğu, küresel güney ülkelerinden seçkiler sunmuşlardır.

### **2.2.4.3. Avrupa Merkezli Sinema-TV Ortaklıkları**

Avrupa, Afrikalı sinemacıların çoğu zaman erişemediği teknik ve finansal altyapıya sahip olmasının yanı sıra kıtaları dışında yaşayan sanatçıların sanatsal üretilerini gerçekleştirmeleri için destek verecek kültür politikalarına sahip kurumları da içinde barındırdığından, Afrikalı sinemacıların her daim ilişkide olduğu bir kıta olmuştur. Avrupa'dan yayın yapan televizyon kanalları da Afrikalı sinemacılara filmlerini gerçekleştirme imkanı veren bu kurumlar arasındadır.

Batı Avrupa, kültür temelli bir yayın politikası izleyen televizyon kanallarına sahiptir. Britanya'dan yayın yapan Channel 4, Fransa'dan TF1, Almanya'dan ZDF ve Fransız-Alman ortaklığında kurulan ARTE'yi örnek olarak gösterebileceğimiz bu kanalların kendilerine has bir sinema politikası vardır. Bu kanallar kültür temelli olmalarından dolayı popüler filmler göstermenin ötesinde sanatsal, yenilikçi, eğitici ve başka platformlarda yeterince gösterim imkanı bulamayan yapımlara öncelik verir. Yayın politikalarını ulusal olanı es geçmeyecek bir küresellikte tutan bu kanallar film seçkilerini de bu minvalde belirler (Schmitt, 1998, s: 104-109). Görüldüğü gibi, Avrupa'da faaliyet gösteren bazı televizyon kanalları, kendi seyircisine kültürel amaçlar doğrultusunda hem ulusal hem de dünya sinemasından filmler sunmayı yayın politikalarının önemli birer parçası haline getirmiştir.

Bu televizyon kanalları film gösteriminin yanı sıra sinemacılara ortak yapım imkanı da sunmaktadır. Kültür temelli bir politika izleyen bu kanallar ortak yapım politikalarını da sanatsal, kültürel, eğitici ve yenilikçi ölçülerde benimsemekte, genellikle yeni sinemacılara öncelik vermektedir. Onlar anaakıma dahil olmayan bağımsız sinemacıların en büyük destekçilerinden biri olmakta; çok kültürlü bir doğaya sahip olduklarından desteklemek için ana akımın sunacağı anlatılara, tiplemelere ya da ön kabullere sahip olmayan filmleri tercih etmektedirler. Destekleyecekleri filmleri özenle seçen ve onları henüz senaryo aşamasındayken güçlendirme çalışmalarına başlayan bu kanalların ortaklığında çekilen filmler, önemli küresel film festivallerinde de görünüm şanslarını artırmaktadır. Bu kanallar,

bu özelliklerinden dolayı sanat sinemasının önemli destekçilerindedir. Onlar kendi ülkelerinden sinemacılar kadar Avrupa'dan ve genel olarak bütün dünyadan sinemacılara destek vermekte, Afrikalı sinemacılar da bu desteklerden yararlanmaktadır (Schmitt, 1998, s: 110-115). Bu televizyon kanalları sundukları ortak yapım tekliflerinin ötesinde Afrikalı sinemacılara kendi yayın politikaları uyarınca filmler de ısmarlamaktadır. Örneğin Kamerunlu Jean-Marie Teno, ARTE televizyonunun isteği doğrultusunda *Bulutların İçindeki Baş* (La Tête dans les Nuages) adlı bir belgesel gerçekleştirir. ARTE, Belçika'da yaşayan Zaireli (Demokratik Kongo Cumhuriyeti) Ngangura Nweze'den göçmenlik üzerine bir film gerçekleştirmesini ister, yönetmen de 1995 yılında *Makura'ya Mektup* (Lettre à Makura) adlı filmini çeker (Amarger, 1996, s: 67). Görüldüğü gibi Avrupa, televizyon ile sinemanın yıkıcı bir rekabet halinde olmaktansa birbirini beslediği bir yer olmuş, Afrikalı sinemacılar da onun bu özelliğinden faydalanmıştır.

Afrikalı sinemacılar birçok problemle boğuşuyordu. Örneğin kıtada hükümetler sinemaya sansür uygulayabiliyordu. Afrika filmlerinin kıta boyunca dolaşımını gerçekleştirecek bir dağıtım ağı da yoktu (Jorholt, 2007, s: 198). Ayrıca kıtada sinema salonu sayısı çok azdı ve var olan salonlarda da çoğunlukla Hollywood filmleri gösteriliyordu (Orlando, 2017, s: 7). Böyle bir ortamda Afrikalı sinemacılar, filmlerini gerçekleştirebilmek için Avrupa'dan yayın yapan televizyon kanallarından bir nebze de olsa destek görüyor; hem film çekme ihtimallerini artırıyor hem de televizyon gösterimleri aracılığıyla yeni seyirci kitlelerine ulaşabiliyorlardı (Médias France Intercontinents, 2007, s: 83-84). Afrikalı sinemacılara destek veren Avrupalı televizyon kanalları arasında Canal+ Horizons, Canal France International, TV5, Channel 4, ZDF, ARTE, Canal+'ü sayabiliriz. Bu televizyon kanalları Afrikalı yönetmenlerin filmlerine yapım öncesi desteği vererek, ortak yapımcı olarak ve televizyon için gösterim hakkını satın alarak destek olmaktadır. Örneğin Senegalli yönetmen Djibril Diop Mambéty, *Sirtlanlar* (Hyènes, 1992) filmini Suisse Romande ve Channel 4 ile ortak yapım olarak gerçekleştirdi. Filmin gösterim hakkını da Canal+ ve ARTE'ye sattı. Madagaskarlı yönetmen Raymond Rajaonarivela ise 1996 yılında *Yıldızlar Denizle Karşılaştığında* (Quand les Etoiles Rencontrent la Mer) filmini La Sept-ARTE'nin ortaklığı ile gerçekleştirdi (Lequeret, 2001, s: 78). Bu kanallar Afrikalı sinemacılara büyük faydalar sağlıyordu. Afrika sinemasının ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Siyah Kızın Biri* (La Noire de...) ni çeken sömürge karşıtı Ousmane Sembene (Teksoy, 2005, s: 715-716) bile bu

televizyon kanallarının kendileri ile imzaladığı kontratın Avrupalı meslektaşlarıyla imzaladıklarından farksız olduğunu belirtiyordu (Castiel, 1993, s: 39). Sembene'nin, *Guelwaar* filmi dolayısıyla verdiği bir röportaj sırasında bu kanalların Afrikalı sinemacıları Avrupalı meslektaşlarıyla eşit şartlarda gördüğünü belirtmesi sebepsiz değildir. Afrika sinemasının kendi ayakları üstünde durması uğruna ömrünü adanmış bir sinemacı olarak o, Avrupa'dan aldığı bir fonun kendi kimliğini ve sinema dilini değiştirmeyeceğini önceden belirtme ihtiyacı duymaktadır. Sembene'nin de belirttiği gibi bu kanallar gerçekten de klasik anlamda bir Afrika-Avrupa ikiliği üzerinden hareket eden kanallar olarak görülmeyebilir. Onların nasıl bir düşünce yapısı ile hareket ettiğini anlamak için bir örnek verebiliriz. ARTE televizyonu, 1953 yılında Alain Resnais tarafından gerçekleştirilen ve Afrika'daki Fransız sömürgeciliğini eleştirdiği gerekçesiyle sansürlenmiş *Heykeller de Ölür* (Les Statues Meurent Aussi) filmi kesilmemiş haliyle ilk defa 1995 yılında yayınlamıştır (Thackway, 2003, s: 32). Görüldüğü üzere sanat merkezli bir televizyon kanalı olan ARTE'nin klasik anlamıyla coğrafya ve medeniyet temelli bir hiyerarşik düzen ikiliğinde hareket etmediği söylenebilir.

1980'ler ve 1990'lar küreselleşme dönemi ve eskinin argümanları yerini yenilerine bırakıyordu. Bu televizyon kanalları da ırk ve kıta temelli olmaktan çok küresel ve sanat odaklı bir yapıya sahipti. Fakat Afrikalı sinemacı Newton Aduaka'nın ARTE ile kurduğu ilişki bize ihtiyatlı olmamızı ve ekonomik gücün Avrupa'da olmasından dolayı Afrikalıların tamamen serbest bir şekilde hareket etmediğini gösteriyor. Aduaka, 2007 yılında ARTE desteğiyle *Ezra* adında bir film gerçekleştirir. Film, Afrikalı çocuk askerler üzerinedir. Film çekmeye nasıl karar verdiği sorusuna yönetmen; buna kendisinin karar vermediğini, aslında böyle bir filmi gerçekleştirmeyi hiç düşünmediği cevabını verir. Yönetmen bu fikrin ona ARTE'den geldiğini ve kendisinin de naif bir şekilde bu teklifi kabul ettiğini belirtir (Médias France Intercontinents, 2007, s: 17). Aduaka'nın yaşadığı deneyim son derece ilginçtir. Afrikalı bir sinemacı olarak sadece Avrupa'da yayın yapan bir televizyon kanalının isteği üzerine kotası hakkında politik ve belirli bir oranda kütadan bir kişi için rahatsız edici olabilecek bir film çekmesi, şüphesiz büyük oranda onun 'çaresizliği' ile açıklanabilecek bir durumdur. Aduaka'nın naifçe bu öneriyi kabul ettiğini belirtmesi, onun eline geçen bir film çekme imkanını geri döndürmek istemediğini göstermektedir. Bir filmin gerçekleşmesindeki en önemli etkenlerden birisini finansal kaynak bulma oluşturur. Bir kişi ancak sermaye konusunda destek bulabilirse kendisini sinema aracılığıyla ifade edebilir. Sermayeyi elinde

bulunduranlar ise onun dağılımını diledikleri biçimde gerçekleştirirler ve kendi bakış açılarını, medya aracılığıyla dönemlerinin düzeni haline getirirler (Gerima, 2007, s: 93). Filmlerini üretmek için Avrupalı özel ve kamu kurumlarının fonlarına ihtiyaç duyan Afrikalı sinemacıların filmlerinin de, içerik ve biçimsel açıdan tamamıyla kendileri tarafından belirlenmiş bir şekilde hayata geçirilememe tehlikesi içinde olduğu, sermayeyi elinde bulunduran taraf Avrupa olduğu için anlaşılabilir bir durumdur.

#### **2.2.4.4. Avrupa'da Yaşayan Afrikalıların Sinemasal Çalışmaları**

Afrikalı sinemacıların önemli sorunlarından birisi de kendi kıtalarındaki sinema eğitiminin yetersiz olmasıydı (Magombe, 1997, s: 671). Kıtada, 1976 yılında Burkina Faso'nun başkentinde kurulan Afrika Sinema Eğitimi Enstitüsü (Institut Africain d'Education Cinématographique, INAFEC) (Jorholt, 2007, s: 201-202) ya da Gana'nın başkenti Akra'da 1979'da kurulan Ulusal Film ve Televizyon Enstitüsü (National Film and Television Institute, NAFTI) (Jorgensen, 2001, s: 119, 123) gibi sinema eğitiminin verildiği kurumlar vardı. Fakat kıtadaki sinema eğitimi yine de yetersizdi. Bu sebepten dolayı, sinema eğitimi almak isteyenler kıtaları dışına çıkmak zorunda kalıyordu ve en çok tercih edilen ülkeler Sovyetler Birliği, Fransa ve Belçika idi. Afrikalı sinemacılar için Moskova'daki Gerasimov Sinematografi Enstitüsü (Gerasimov Institute of Cinematography, VGIK) ve Paris'teki Yüksek Sinema Enstitüsü (Institut des Haute Etudes Cinématographiques, IDHEC)'nün ayrı bir yeri vardır. Çünkü bu okullarda birçok Afrikalı sinemacı yetişmiştir (Magombe, 1997, s: 671). Örneğin Malili Souleymané Cissé (Armes, 2008, s: 54), Cezayirli Azzedine Meddour (Armes, 2008, s: 94) ve Faslı Mohamed Reggab (Armes, 2008, s: 110) VGIK'ten mezun olmuştur. Faslı Mohamed Abderrahmane Tazi (Armes, 2008, s: 123), Tunuslu Moufida Tlatli (Armes, 2008, 125) ve Beninli Paulin Soumanou Vieyra (Armes, 2008, s: 129) ise IDHEC'te eğitim almıştır.

Afrikalı sinemacılar Avrupa'da yalnızca sinema eğitimi için bulunmamaktadır. Onların önemli bir bölümü Avrupa'da yaşamakta ve sinema çalışmalarını burada gerçekleştirmektedir. Bunun nedeni büyük oranda ülkelerindeki finansal sorunlardır. Onların filmlerini büyük oranda Avrupalı fon sağlayıcıları karşılamaktadır. Bu kişilerin kıtaları ile

Avrupa arasında ikili bir yaşantıları vardır ve bu durum onların sanatına da yansımaktadır. Burada yaşayan sinemacıların filmlerinin önemli bir temasını, onların Afrika ile Avrupa arasındaki ikili yaşantıları oluşturur. Onlar da Avrupa'da yaşayan diğer Afrikalılar gibi entegrasyon ve kimlik sorunlarını yaşamakta, gerçekleştirdikleri sinema da bu minvalde gelişmektedir (Armes, 2006, s: 145-146). Hamid Naficy sürgün sinemacıların ülkelerini gönüllü veya gönülsüz bir şekilde terk ettiğini, onların ülkeleri ile yaşadıkları yer arasında çelişkili bir hayata sahip olduklarını ve bu yersiz yurtsuzluklarının sanatlarına da yansıdığını belirtir (2001, s: 13). Fransa'da yaşayan Afrikalı sinemacılar da Naficy'nin tanımına uygun bir şekilde Afrika ile Fransa arasındaki karmaşık yaşamlarını ve yersiz yurtsuzluklarını sanatlarının mihenk taşı haline getirir. Paris doğumlu bir Senegalli olan Alain Gomis'nin 2001 yılında gerçekleştirdiği, Paris'te yaşayan Afrikalıların ikili yaşantılarını anlatan filmine *L'Afance* (Fransızca Afrique ve France kelimelerinin karışımından türeyen bir kelime) ismini vermesi de bundan dolayıdır.

Avrupa'da yaşayan Afrikalı sinemacılar arasında Frankofon Afrika ülkelerinden gelen sinemacılar avantajlı bir konumdadır. Fransa, eski sömürgeleri ile kültürel bağlarını güçlendirmek adına bu yönetmenlere ciddi destekler sağlamaktadır. Bununla birlikte, Fransa ve özellikle Paris'teki Afrikalı sinemacıların sayıca fazlalığı, onları birtakım sinemasal birlikler kurmaya yönlendirmiştir. Paris'te, Afrikalı Yönetmenler ve Yapımcılar Birliği (Guilde Africaine des Réalisateurs et Producteurs) adında, Fransa'da yaşayan Afrika doğumlu sinemacıları desteklemek amacıyla bir birlik kurulmuştur (Armes, 2006, s: 145-146). 1998 yılında faaliyetlerine başlayan bu kuruluş diasporada yaşayan Afrikalı sinemacılar arasındaki işbirliğini artırmak, fikri altyapı ve teknik donanım konularında eksikliklerin giderilmesine yardımcı olmak ve Cannes ya da FESPACO gibi önemli film festivallerinde kendileri için organizasyonlar düzenlemenin yanında, Afrikalı sinemacıların ülkeye entegrasyonunu kolaylaştırmak ve gerçekleştirdikleri filmlerin gösterim imkanlarını artırmayı amaçlamıştır. Abderrahmane Sissako da 2006 yılında kurumun başkanlığını yürütmüştür. Afrikalı Yönetmenler ve Yapımcılar Birliği faaliyete geçtiğinde çok ses getirse de kurum içi anlaşmazlıklar sebebiyle 2007 yılında faaliyetlerini sonlandırmıştır (Barlet, 2012, s: 35).

Fransa'da doğan Kuzey Afrika kökenliler de 1980'lerden itibaren sinema ile ilgilenmeye başlamıştır (Tarr, 2005, s: 10). Fransa'da yaşayan Kuzey Afrikalıların



gerçekleştirdiği sinema 'Beur Sinema' olarak adlandırılır. Beur, Fransızca *arabe* kelimesinin tersten okunmasıyla oluşan argo bir tabirdir. Fransa'da yaşamalarına ve Fransız vatandaşlığına sahip olmalarına rağmen bu kişilerin gerçekleştirdiği sinemanın farklı bir isimle tanımlanmasının sebebi, ait oldukları halkın bir azınlık gurubu olarak Fransız toplumuna tam olarak adapte olamaması ile birlikte gerçekleştirdikleri sinemanın anaakım sinemaya alternatif bir şekilde ortaya çıkmasından dolayıdır (Tarr, 2005, s: 27).

Beur olarak tanımlanan sinema, Fransa'da yaşayan ikinci kuşak Kuzey Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemadır. Bu kişiler Kuzey Afrika'da doğan, Arapça konuşan, yaşadıkları yerin kültürünü benimsememiş, Fransa'ya çalışmak için gelip burada temelli kalmayı tercih eden bir neslin çocuklarıdır. Onlar hem ebeveynlerinden devraldıkları, hem de doğup büyüdüğü Fransa'nın kültürüne sahiptir. Bundan dolayı kuşak çatışması ile kimlik bunalımını ciddi bir şekilde yaşarlar. Onlar yaşadıkları ülkenin içinde birer azınlıktır ve Fransa'ya aidiyet problemleri vardır. Bu kişilerin Fransız toplumuna tam olarak adapte olamamalarının birçok sebebi vardır. 1980'ler Fransız toplumunun göçmenler konusunda ikiye bölündüğü bir dönemdir. Fransa'da göçmenlerin varlığı ciddi bir şekilde tartışılmaktadır ve ırkçılık da gözle görülür bir seviyededir. Bu sorun politikanın ve medyanın da en önemli gündem maddelerinden birisidir ve oluşan hava azınlıkların sosyal hayata karışmasının önünde büyük bir engeldir (Tarr, 2005, s: 27-29). Kuzey Afrikalıların kendilerini Fransız toplumuna tam olarak ait hissetmemelerinin bir diğer sebebi de onların banliyölerde, diğer azınlık grupları ile birlikte sosyal hayata tam olarak karışmamış bir şekilde yaşamalarından dolayıdır. Banliyöler işsizliğin, yoksulluğun önemli boyutlarda olduğu yerlerdi. Burada yaşayan gençler toplumdan büyük oranda dışlanmıştı. Bu da banliyölerde farklı bir kimliğin ortaya çıkmasına sebep olmuştu. Bu kimlik de otoriteye ve tartışılmaz olana karşı genel bir öfke halini içinde barındırıyordu (Johnston, 2010, s: 49-52). Fransa'da Kuzey Afrika kökenliler tarafından gerçekleştirilen sinema böyle bir ortamda zuhur etmişti. Sinema, hem içinde yaşadıkları toplumda politik, sosyal ve ekonomik açıdan dışlanan hem de kuşak çatışması yaşayan gençlerin sorunlarını dışa vurdukları bir aracı haline gelmişti.

Farida Belghoul, Beur sinemayı filmin yapımcısının milliyeti ve Beur kimliğinin sunumu ile bağlantılı olarak ele alır. O, Fransa'da doğup büyüyen ikinci kuşak göçmen gençleri, Cezayir'de doğup orada eğitim alanları ve Beur toplumuna dışarıdan bakan Fransız

sinemacıları birbirinden ayırır. Beur sinemanın ilk örnekleri Roger Le Peron'un *Boşver* (Laisse Beton, 1983), Abdelkrim Bahloul'un Naneli Çay (*Le Thé à la Menthe*, 1984), Rachid Bouchareb'in Kırmızı Değnek (*Baton Rouge*, 1985) ve Mehdi Charef'in Arşimet'in Hareminded Çay (*Le Thé au Harem d'Archimede*, 1985) filmleridir (Şakı Aydın, 2005, s: 99-100).

Geleneksel Fransız sinemasının dağıtım ve gösterim ağına tam olarak entegre olamayan Beur sinemacıların filmlerini gerçekleştirmesi uzun süreler aldı ve bu sorunu genellikle kısa ve orta metrajlı filmlerle birlikte düşük bütçeli, genellikle kendilerinin ve yakınlarının yer aldığı ekiplerle çözmeye çalıştılar. Bununla birlikte endüstri ile bağı olan sinemacılar da vardı ve bunlar Ulusal Sinema Merkezi (Centre National de la Cinématographie), Sosyal Eylem Fonu (Fonds d'Action Sociale), Bölgesel Konseyler (Conseils Régionaux) ve çeşitli televizyon kanallarından fon desteği bulabilmişti. Bu sinemacılar için fon bulmak yine de zorluklarla doluydu ve Aissa Djarba ile Farid Lahoussa'nın Vertigo Productions'ı kurması örneğinde gördüğümüz gibi, bazı Kuzey Afrika kökenli sinemacılar kendi yapım şirketlerini kurma yolunu seçmişti. (Tarr, 2005, s: 10-12).

Fransa'da yaşayan Kuzey Afrikalıların gerçekleştirdiği ilk dönem filmler büyük oranda yönetmenlerin yarı-otobiyografik hikayeleri üzerine kuruludur. Kaybolmuşluk ve kimlik arayışı temalarına sahip bu filmler Hamid Naficy'nin de belirttiği gibi aksanlı ve çok dilli bir evrende geçiyor, belirli bir eleştirelliği de içinde barındırıyordu (Tarr, 2005, s: 13-15). Örneğin Mehdi Charef, 1985 yılında gerçekleştirdiği *Arşimet'in Hareminded Çay* filminde ailesinden devraldığı Arap-İslam kültürünü reddediyor, onun yerine Batılı, çok kültürlü banliyö kültürünü sahipleniyordu (Higbee, 2013, s: 185). Rachid Bouchareb ise 1985 yılında gerçekleştirdiği *Kırmızı Değnek* filminde banliyöde yaşayan iki Beur ve bir Fransız arkadaşın kendi Amerikan rüyalarını gerçekleştirmek için uğraşlarını konu ediniyordu (Tarr, 2005, s: 36).

Beur sinema, 1980'lerde Fransa'da yaşayan Kuzey Afrika kökenli gençlerin sahip oldukları sıkıntıları ifade edecekleri bir aracı vazifesi görse de zaman içinde bu kişilerin sinema ile kurdukları ilişki boyut değiştirecektir. 1990'larda ve 2000'lerde sinema aracılığıyla kendilerinin ve halklarının sorunlarını perdeye yansıtmaya devam eden sinemacılar var olsa da hem yeni kişiler sinema ile ilgilenmeye başlayacak, hem de hikayeler farklılaşacaktır. Kuzey Afrika kökenliler kendilerini yalnızca kuşak çatışması ya da banliyölerde ortaya çıkan

sorunlar gibi belirli kalıplar içinde görmekten uzaklaşacak, yeni anlatılar geliştireceklerdir (Higbee, 2013, s: 182-183). Örneğin Malik Chibane 1994'te *Altigen* (Hexagone), 1995'te *Tatlı Fransa* (Douce France) ve 2005'te *Komşu Komşu* (Voisins Voisines) filmleri ile banliyölerde geçen hikayeler anlatmaya devam edecekti (Higbee, 2013, s: 186). Roschdy Zen ise 2006 yılında gerçekleştirdiği *Kötü Niyet* (Mauvaise Foi) filminde, Fransa'da biri Müslüman diğeri Yahudi iki aşğın hikayesini anlatır (Higbee, 2013, s: 184). Djamel Bensalah, 1999 yılı yapımı komedi filmi *Gökyüzü, Kuşlar ve... Annen!* (Le Ciel, les Oiseaux et... Ta Mère!) filminde, Paris'in bir banliyösü olan Saint-Denis'de yaşayan biri Kuzey Afrika kökenli, biri Sahraaltı Afrika kökenli, ikisi Fransız dört arkadaşın Güney Fransa'daki tatillerini perdeye yansıtır. Rachid Bouchareb 2006 yılında gerçekleştirdiği *Yerliler* (Indigènes) filmi ile İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa için Kuzey Afrika ve Avrupa'da savaşan Afrikalıların hikayesini anlatır. Ismael Ferroukhi, 2011 yılında çektiği *Özgür Adamlar* (Les Hommes Libres) filminde ise, İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris'te yaşayan bir Kuzey Afrika göçmeninin Vichy hükümeti için Paris Camii'nde casusluk yapması üzerinden, savaş boyunca Müslümanların şehirdeki Kuzey Afrika Yahudilerini Nazilerden korumaya çalışmaları ile birlikte yine Nazilere karşı şehirdeki direnişe desteklerini anlatır.

Görüldüğü gibi, Fransa'da yaşayan Kuzey Afrika kökenli sinemacılar filmlerini kendi halkları merkezinde gerçekleştirmeye devam etseler de, anlatılarını zaman içerisinde Fransız toplumu içerisinde yaşadıkları sorunların dışavurumundan, kendilerinin de o toplumun bir parçası oldukları gerçeğinden hareketle üretmeye başlamışlardır. Bu filmlerde Kuzey Afrikalılar çok kültürlü bir yapıya sahip Fransız toplumunu oluşturan yapılardan birisidir ve her ne kadar hayatlarının tamamı Fransa'da geçse de köken olarak farklı bir coğrafyaya ait olmaları onlar için sorun oluşturan bir özellik değil, aksine kültürel bir zenginlik olarak görülmeye başlanmıştır.

İngiltere'de yaşayan Afrika kökenliler de sinemasal çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fransa'daki Afrika kökenliler ile benzer deneyimlere sahip olsalar da onların sinema ile kurdukları ilişki daha farklı şekillerde gelişmiştir. İngiltere, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra azalan işgücünü telafi etmek için eski sömürgelerinden çok sayıda kişiyi ülkesine kabul etmiştir. Bu kişiler büyük oranda Hint-Pakistan, Afrika ve Afrika kökenli Karayipli idi. Toplumun en alt kesimini oluşturan göçmenler kendilerini ifade edebilecekleri medya

araçlarına sahip değildi. 1970'lerde ekonominin kötü gidişatını takiben işsizlik artmış, ırkçı saldırılar önemli bir sorun haline gelmişti. Bu da ülkedeki Afrikalılar için olumsuz bir hava yaratmıştı (Fusco, 1995, s: 308).

Bu dönemde İngiltere'de, siyahi azınlığa karşı var olan olumsuz hava ile doğru orantılı bir şekilde, onların toplumdaki görünürlüklerinin ve kendilerini medya yoluyla ifade edebilmelerinin gerekliliğine yönelik tartışmalar da başladı. Aynı şekilde siyahiler de medyada daha fazla görünür olmaları gerektiğini dile getiriyordu (Diawara, 2006, s: 126-127). Böyle bir kamuoyunun oluşması ile birlikte, İşçi Partisi 1981 yılında kültür politikası uyarınca Büyük Londra Konseyi (Greater London Council)'ni kurmuştu. Bu merkezdeki çalışmalardan birisi de etnik azınlıklara video ve film eğitimleri verilmesi idi. Daha sonra Afrikalılar tarafından kurulacak olan atölyelerin üyeleri de teknik ve akademik eğitimlerini büyük oranda burada almıştı. Channel 4 ve Britanya Film Enstitüsü (British Film Institute) de azınlıkların sinema çalışmalarına yardım ediyor, böylece Afrikalılar dönemin baskıcı ortamında kendilerini az da olsa ifade edebilme imkanına sahip oluyordu (Fusco, 1995, s: 308-309). Bu kurumlar İngiltere'de yaşayan Afrika kökenlilerin workshoplar ve film kolektifleri düzenlemelerine yardım ediyordu. (Diawara, 2006, s: 127). 1980'li yıllarda siyahiler tarafından Ceddo, Sankofa ve Black Audio gibi film kolektifleri kurulmaya başladı. (Diawara, 2006, s: 125) Bu film kolektifleri, belgesel ve kurmaca tarzında deneysel yapımlara imza attılar.

İngiltere'de yaşayan Afrika kökenliler, dönemin baskıcı ortamı içerisinde sinemayı kendi seslerini duyurabilmek için avangart bir tarzda kullanma yolunu tercih ettiler ve biçimsel bir yapı sökümünü film çalışmalarına dahil ettiler. Filmlerinde klasik sinema anlayışının dışına çıkıyor, kendilerine yeni bir estetik arıyorlardı. Onlar Britanya'da yaşayan siyahilerin sorunlarını tartışıyor, sömürge tarihi ve sömürge sonrası gerçeklerini sorguluyor, bununla birlikte kuşak çatışması ve cinsel kimlikler üzerine de söz söylüyorlardı. Bu sinemacılar akademinin teorik çalışmaları ile de organik bağlara sahipti (Fusco, 1995, s: 309-314). Örneğin; Black Audio Film Kolektifi, 1986 yılında John Akomfrah yönetmenliğinde *Handsworth Şarkıları* (Handsworth Songs) adında bir film gerçekleştirir. İngiltere'de yaşayan Afrika kökenlilerin isyan hareketlerine ve onlara karşı polis tarafından kullanılan şiddete odaklanan belgesel klasik anlamda bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahip olmayıp,

bunun yerine arşiv görüntüleri ve röportajları düzensiz şekilde perdeye yansıtmaktaydı. Black Audio Film Kolektifi, 1991 yılında, yine John Akomfrah yönetmenliğinde gerçekleştirdiği *A Touch of the Tar Brush* adlı belgeselde, Liverpool şehrinde Afrikalı ve İngiliz ebeveynlere sahip mezlere odaklanıyor, İngiltere'nin ülkede siyahilere karşı var olan olumsuz havanın tersine çok kültürlü bir yapıda olduğu mesajını veriyordu. Sankofa Film Kolektifi 1988 yılında Maureen Blackwood'un yönetmenliğinde *Mükemmel Görüntü? (Perfect Image?)* adında deneysel bir film gerçekleştirir. Filmde biri siyahi diğeri beyaz iki kadının ırkları ve renkleri üzerinden kendilerine yöneltilen stereotiplerle hesaplaşmaları ve kendi kimlikleriyle barışmaları anlatılır. Filmde toplum tarafından dayatılan kimlikler reddedilir. Yine Sankofa Film Kolektifi, Isaac Julien yönetmenliğinde 1989 yılında gerçekleştirdiği *Langston'u Aramak (Looking for Langston)* filminde cinsel kimlikleri sorgular ve siyahi erkekler arasındaki eşcinsel yakınlaşmalara odaklanır. Ceddo Film Kolektifi tarafından gerçekleştirilen, yönetmenliğini D. Elmina Davis'in yaptığı 1988 yılı yapımı *Omega Rising: Women of Rastafari* filmi ise Karayiplerde ve İngiltere'de yaşayan Afrika kökenli kadınların kaynağını Etiyopya'nın dini köklerinde bulan Rastafari hareketi ile kurdukları ilişkiyi, İngiltere'de yaşadıkları sıkıntıları ve Afrikalı köklerini koruma çabalarını perdeye yansıtır.

İngiltere'de doğan Afrika kökenli sinemacılar için 1980'ler hem biçimsel hem de içerik anlamında yeni tarzların arandığı yıllardı. Fakat günümüze geldiğimizde, 2000'li yılların getirdiği kültürel, sosyal ve ticari dönüşümler ile doğru orantılı bir şekilde, İngiltere'deki Afrika kökenlilerin sinemasında dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. İngiltere'de doğan Afrikalılar ya da Afrika kökenli Karayipliler tarafından 2000'li yıllarda gerçekleştirilen filmlerde sosyal problemler, gangster ya da şehirli gençlik temalarının önemli bir yer tuttuğu görülür (Malik, 2010, s: 133). Örneğin hem Noel Clarke 2008 yılında çektiği *Yetişkinlik (Adulthood)* filminde hem de Adam Deacon 2011 yılı yapımı *Anovahood* adlı filminde çok farklı etnik kimlikten oluşan Londra gençliğinin suç dolu dünyasını anlatır. Amma Asante, gerçek bir hikayeden yola çıkarak çektiği *Birleşik Bir Krallık (A United Kingdom, 2016)* adlı filminde, İngiltere'nin koruması altındaki ülkesi Botswana'nın bir sonraki kralı olacak olan Seretse'nin İngiliz bir kadın ile evlenmesinin ardından hem kendi ülkesinde hem de İngiltere'de yaşadığı ırkçı saldırıları merkeze alır ve aşkın ırklar üstü bir doğaya sahip olduğu mesajını verir. Afrika kökenli İngiliz vatandaşları, 2000'li yıllara gelindiğinde kendi toplumsal gruplarının dışında gerçekleşen hikayeleri de filmleştirirler.

Örneğin Amma Asante, *Bir Hayat Yolu* (A Way of Life, 2004) adlı filminde hiçbir siyahi karaktere yer vermez ve genç bir annenin kızını Güney Galler'e getirme mücadelesini anlatır. Steve Mcqueen ise *Açlık* (Hunger, 2008) adlı filminde İrlandalı bir direnişçinin gerçekleştirdiği açlık grevini anlatır (Malik, 2010, s: 139-140).

Robert Stam, sistemin dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanan bir sinemanın belirli bir zaman sonra kaçınılmaz bir şekilde sistemin bir parçası haline geleceğini belirtir ve örnek olarak Birinci Dünya'daki azınlıkların sinemasal çalışmalarını gösterir. Yazara göre bu sinemacıların sistemin olanaklarından yararlanmaları, zaman içerisinde onun bir parçası haline gelmeleriyle sonuçlanmıştır (Çetin Erus, 2007, s: 43). Stam'ın ifadeleri ile doğru orantılı bir şekilde, Fransa ve İngiltere'de doğan Afrika kökenli sinemacıların da zaman içerisinde buldukları ülkenin ulusal sinemalarına büyük oranda entegre olduklarını görüyoruz.

Avrupa ülkelerinde doğan Afrika kökenli sinemacıların zaman içerisinde yaşadıkları dönüşüm ile doğru orantılı bir şekilde, Avrupa fonlarından yararlanan Afrikalı sinemacıların sinema pratiklerinin de belirli bir dönüşüm geçirdiğini iddia edebiliriz. Önceki bölümlerde de gördüğümüz gibi, ilk dönem Afrikalı sinemacılar filmlerinde sömürgecilik ve yeni sömürgecilik gibi kavramları sorgulamışlar, Afrikalı kimliklerinden müphem bir film estetiği oluşturmaya çalışmışlardır. Örneğin Senegalli Ousmane Sembene, Moritanyalı Med Hondo ve Tunuslu Ridha Behi, filmlerinde sömürgecilik ve yeni sömürgecilik kavramlarını tartışmakla kalmamış, yeni estetik biçimler de oluşturmaya çalışmışlardır. Fakat altyapı eksiklikleri ve siyasal baskılar, Afrikalı sinemacıları zaman içerisinde dış destek aramaya yönlendirmiştir. Bu dış destek de çoğunlukla Avrupa ülkelerinden sağlanmıştır. Avrupa fonlarından yararlanmak, ister fon veren kurumların koydukları şartlar, ister anaakıma dahil olmayan filmleri gösteren sinema salonları ve film festivallerinin kriterlerine uygunluk olsun, belirli bir sinemasal ağa dahil olmak anlamına gelmektedir. Yani Avrupa fonlarından yararlanan Afrikalı sinemacılar filmlerini gerçekleştirirken yalnızca bireysel ya da kıtasal boyutta kalmamakta, ister istemez filmlerin gerçekleşmesindeki en önemli etkenlerden biri olan Avrupalı fon sağlayıcı kurumların ve o kurumların organik bir bağa sahip oldukları Avrupa merkezli sinema çevresinin de film anlayışını dikkate almak zorunda kalmaktadırlar. Bağımsızlığını Fransa'dan elde eden Afrika ülkelerinde sinemanın auteur sinema anlayışında

gelişmesi de bundan dolayıdır. Bu sinemacıların aldıkları fonlar onları bu türden bir film estetiğine sahip olmaya yönlendirmektedir (Jorholt, 2007, s: 204). Bu sinemacıların Afrikalı seyircileri yok denecek kadar azdır. Kıtada Pan-Afrikan duygular ile oluşturulan dağıtım ve gösterim ağı çökmüş, yönetmenler filmlerini Avrupalı festivaller ve sanat merkezleri için üretir hale gelmişlerdir (Jorholt, 2007, s: 204). Görüldüğü gibi Afrika'da gerçekleşen sinemasal çalışmalar belirli bir politik bağlam içerisinde başlamıştı. Bu politiklik de Afrikalıların kendi problemlerini sinema aracılığıyla tartışması şeklinde geliyordu. Fakat yıllar içerisinde Avrupalı fon sağlayıcıları, festivaller ve sinema salonları ile kurdukları ilişkiler, onları ister istemez Avrupa etkisine maruz bırakmıştı. Onlar artık önemli oranda Avrupalı kurumların belirlediği sınırlar dahilinde filmler üretebiliyorlardı. Yani Avrupa'da doğan Afrika kökenli sinemacıların film üretim pratiklerindeki dönüşüm ile doğru orantılı bir şekilde, Afrikalı sinemacılar da Avrupa etkisine maruz kalmış, benzer bir dönüşüm yaşamışlardır.

### **3. ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASI**

Bir önceki bölümde Afrika sinemasını ulusötesi sinema kavramı üzerinden incelemiş, kıta sinemacılarının önemli bir bölümünün Avrupalı fon sağlayıcıları, festivaller ve televizyon kanalları ile girmiş olduğu karmaşık ilişki üzerinde durmuştuk. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde ise genel hatları ile gördüğümüz bu ilişkinin, kıtadan bir sinemacının film yapım pratiklerinde ne türden etkilere sahip olduğunu anlamaya çalışacağız. Çalışmamızın odak noktasını, kıtanın batısında yer alan Moritanya'da doğan yönetmen Abderrahmane Sissako oluşturmaktadır. Abderrahmane Sissako sinemasını Afrika sinemasının Avrupa ile girdiği ulusötesi ilişkileri anlamlandırma çalışmamızda merkeze almamızın nedeni, onun film yapım pratiklerinin her açıdan ulusötesi bir doğaya sahip olmasından dolayıdır. Gerçekten de yönetmenin hem bütün sinema hayatı boyunca gerçekleştirdiği film çalışmalarını dış desteklere bağımlı bir şekilde yürütmesi, hem bütün sinema hayatı boyunca kıtası dışında yaşaması, hem de gerçekleştirdiği filmlerde kendi yersiz yurtsuzluğu ile doğru orantılı bir şekilde küresel mesajlar vermesinden dolayı iyi bir örnek olacağı görüşündeyiz. Bu bölümde yönetmenin özyaşam öyküsüne yer verilirken, günümüze kadar gerçekleştirdiği, uzun metrajlı, belgesel ve kısa olmak üzere bütün filmleri içerik analizi yöntemiyle incelenecektir. Bunun için öncelikle kısaca filmlerin konusu verilirken, ardından filmlerin incelemesi yapılacaktır. Amaç, yönetmenin filmlerinde kurduğu evrenin, onun film yapım pratiklerinin ulusötesiliği ile ne türden bir bağa sahip olduğunu anlamak ve ortaya çıkarmaktır.

#### **3.1. Abderrahmane Sissako'nun Özyaşam Öyküsü**

Abderrahmane Sissako 1961 yılında Moritanya'nın Kiffa şehrinde doğar (Armes, 2006, s: 191). Yönetmenin annesi Moritanyalı, babası ise Malilidir (Gabara, 2010, s: 324). Gençliğini hava durumu mühendisi olan babasının yanında, Mali'nin başkenti Bamako'da geçiren Sissako burada akrabalarının da yaşadığı bir avlu içerisinde büyür (Sissako, 2008, s: 230). Sissako, filmlerinde anlatacağı göçmenlerin hikayesi ile ilk defa Mali'de memleket hasreti içinde yaşayan annesinden dinlediği hikayeler vasıtasıyla tanışır (Silou, 2003, s: 90). Annesi yıllar sonra Moritanya'da yaşamaya başlayacak, Sissako da 18 yaşına geldiğinde



Mali'den ayrılıp onun yanına taşınacaktır (Bâ, 2014, s: 19). Güçlü bir yurtdışına çıkma ve dünyayı tanıma isteği duyan genç Sissako Moritanya'da, Sovyetler Birliği'nin ülkenin başkenti Nuakşot'ta bulunan kültür merkezi aracılığıyla Moskova'da üniversite eğitimi almak için bir burs kazanır (Hazan, 2008, s: 226). O, 19 yaşında iken Moskova'da bulunan Gerasimov Sinema Enstitüsü'nde (Gerasimov Institute of Cinematography, VGİK) sinema eğitimi almak için Sovyetler Birliği'ne gider (Gabara, 2016, s: 43-44).

Üniversite eğitimi için tercihini sinemadan yana yapan Sissako, bunun nedenini küçük yaşlardan itibaren görüntünün (image) evrenselliğine duyduğu ilgiye bağlar. Bundan ayrı olarak o, yıllar sonra neden sinemaya adım attığını düşündüğünde, çocukluğunda annesinden dinlediği hikayelerin etkisinin önemli olduğunu kabul edecektir. Annesinin babasından önce Cezayirli bir kişi ile olan evliliğinden bir çocuğu dünyaya gelmiştir ama çeşitli sebeplerle anne ile oğlun irtibatı kesilmiştir. Annesi günün birinde, yirmi beş yıldır görmediği oğlunun sinema ile ilgilendiğini öğrenir ve çocuklarına sürekli en büyük oğlunun sinemacı olduğunu anlatır. Sissako da yıllar sonra, o zamanlar bilinçli bir şekilde farkına varmasa da sinema tercihini annesini mutlu etmek için aldığını belirtecektir. Gerçekten de Sissako hiçbir zaman sinefil olmamıştır (Sissako, 2008, s: 230-231). Hiçbiri günümüze kadar varlığını sürdüremese de Sissako'nun çocukluğunda Bamako'da hala sinema salonları vardı ve bu salonlarda Hollywood, Hint ve Uzak Doğu filmleri gösterilmekteydi (Aknin ve Alion, 2014, s: 126). Sissako'nun da ilk sinema deneyimleri bu filmler aracılığıyla olmuştu. Fakat o içinde sinema aşkı besleyen kişilerden olmamış, daha çok VGİK'te aldığı eğitim ve bu eğitim kapsamında beş yıl boyunca okulda günde üç film izlemesinin bir sonucu olarak onu akademik bir zorunluluk olarak görmüştü (Gabara, 2016, s: 44).

Sovyetler Birliği'ne gelen Sissako öncelikle Rostov kentinde dil eğitimi görür<sup>3</sup> (Gabara, 2016, s: 48). Ardından, 1983 ile 1988 yılları arasında Gerasimov Sinema Enstitüsü'nde sinema eğitimi alır (Armes, 2011, s: 513). Dönemin Moskova'sı her bakımdan önemli bir merkezdir ve VGİK dünyanın birçok farklı yerinden öğrencileri ağırlayan prestijli

---

<sup>3</sup> Yönetmenin spesifik olarak hangi yıl Sovyetler Birliği'ne taşındığı hakkında literatürde birbirinden farklı bilgiler yer almaktadır. Kesin tarihini bilmesek de, Moritanya'dan uçakla Moskova'ya gelen Sissako'nun iki gün sonra dil eğitimi göreceği Rostov şehrine gitmesi (Sissako, 2008, s: 231) ve *Rostov-Luanda* filminde aradığı arkadaşı Afonso Baribanga ile 1980 yılında Rostov'da tanıştığını belirtmesi (Gabara, 2016, s: 49), onun Sovyetler Birliği'ne 1980 yılında gelmiş olduğu ihtimalini artırmaktadır.

bir okuldur. Bu okulda eğitim alanlar da genellikle edebiyat ve sinema konularında belirli bir donanıma sahip kişilerdir. Sissako ise memleketinde bu türden eserlere erişimin zor olmasından dolayı onlarla karşılaştırıldığında önemli eksikliklere sahiptir ve bunu bir sorun olarak görmektedir. Onun bu düşüncesi, bölümündeki her öğrenci gibi bir kısa film gerçekleştirmesi gerektiğinde sorunlar yaratacaktır. Abderrahmane Sissako kendisinde gördüğü yetersizliklerden dolayı korkmuş ve ilk kısa filmi olacak olan *Oyun* (Le Jeu)'dan önce gerçekleştirmek için çalışmalarına başladığı iki kısa filmi yarım bırakmıştı. Normal şartlarda okul politikası onun öğrenciliğinin sonlandırılmasını gerektiriyordu fakat Sissako'nun hocası olan Marlen Khoutsiev ondaki cevheri fark edecek ve okul idaresini Sissako'nun okulda kalması için ikna edecekti. Sissako da üçüncü denemesinde *Oyun* adındaki filmi başarıyla tamamlayacaktı (Woll, 2004, s: 231). VGİK'teki eğitimini tamamlayan Sissako memleketi Moritanya'ya dönmek istemez. Çünkü orada, aldığı eğitimi kullanabileceği bir ortam henüz gelişmemiştir. Bundan dolayı Moskova'daki eğitimini uzatmayı tercih eden Sissako, sinema eğitimine ilaveten görüntü üzerine de bir eğitim alır ve bu süre zarfında maddi gelir elde etmek amacıyla televizyonlar için free-lance çalışır (Aknin ve Alion, 2014, s: 126). Sissako'nun görüntü üzerine aldığı eğitim iki yıl sürer (www.youtube.com, Erişim Tarihi: 15 Eylül 2017)<sup>4</sup>. 1993 yılında *Ekim* (Octobre) filmi gerçekleştirecek olan Sissako aynı yıl Paris'e taşınır ve sinema çalışmalarına buradan devam eder (Aknin ve Alion, 2014, s: 126).

Paris'te yaşamaya başlayan Abderrahmane Sissako uzun yıllar televizyon kanallarına ısmarlama filmler yapar. Yönetmen *Yeryüzünde Hayat* (La Vie Sur Terre) ve *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* (Heremakono - En Attendant le Bonheur) adındaki ilk iki uzun metrajlı filmi de televizyon kanalları için gerçekleştirir. İkinci filmi yapmadan önce kendi yapım şirketi Duo Films'i kuran yönetmen, üçüncü filmi *Bamako*'dan önce şirketinin ismini Chinquitty Films olarak değiştirir. Sissako üçüncü filminden sonra belirli bir süre uzun metrajlı film yapmaz ve bu dönemde hem televizyon kanalları için küçük projeler gerçekleştirir hem de bir yuva kurarak iki çocuk sahibi olur (Aknin ve Alion, 2014, s: 128). Yönetmenin karısı Kenya ve Kanada'da büyüyen Etiyopyalı sinemacı Maji-da Abdi'dir (Marsaud, 2010). Abderrahmane Sissako 2014 yılında Kuzey Mali'de yaşanan olaylardan

---

<sup>4</sup> Yönetmenin hangi yıllar arasında görüntü üzerine ders aldığı bilgisine ulaşamadım.

hareketle, politik bağlamı dolayısıyla uzun süre gündemde kalacak olan *Timbuktu* filmini gerçekleştirir. Sissako ayrıca, *Timbuktu* filminin ardından Moritanya devlet başkanı Ould Abdel Aziz'in kültürel danışmanlığı görevini de üstlenir (Gabara, 2016, s: 56). Yönetmenin beşinci filmi ise yapım aşamasındadır ve bu film onun diğer filmlerinin aksine Çin ile Afrika arasında geçen bir hikayeyi perdeye taşıyacaktır (Rossi, 2017).

Abderrahmane Sissako sinema ile yalnızca yönetmenlik bağlamında bir ilişkiye sahip değildir. O, kendi filmlerini gerçekleştirmeden önce yardımcı yönetmenlik ve sanat yönetmenliği görevlerinde bulunmuş, yönetmenlik yapmaya başladıktan ve sinemada belirli bir deneyim kazandıktan sonra da farklı kıtalardan yönetmenlerin filmlerine yapımcılık yapmıştır. Sinema ile kurumsal bir ilişkiye de sahip olan yönetmen Paris'te bulunan, Fransa'da yaşayan Afrika doğumlu sinemacıların kurduğu oluşum *Afrikalı Yönetmenler ve Yapımcılar Birliği* (Gilde Africaine des Réalisateurs et Producteurs)'nin başkanlığı görevini de bir süre üstlenmiştir (Barlet, 2012, s: 35). O ayrıca Juliette Binoche ile birlikte, Afrika sinemasının en önemli sorunlarından birisi olan kıtadaki sinema salonlarının hızlı bir şekilde kapanmasına çözüm üretmek amacıyla *Afrika için Sinemalar* (Cinemas pour l'Afrique) adında bir oluşuma da imza atmıştır (Ndiltah, 2015, s: 27-28). Sissako ayrıca sinema eğitimi üzerine de çalışmalar gerçekleştirmektedir. Fas'ın Marakeş şehrinde bulunan *Marakeş Görsel Sanatlar Yüksek Okulu* (Ecole Supérieure des Arts Visuels de Marakech)'nin kurulmasına destek veren yönetmen (Orlando, 2011, s: 159), Lyon'da bulunan *La CinéFabrique* adındaki sinema okulunun da bir süre başkanlık görevini üstlenmiştir (Sanchez, 2016).

### **3.2. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metrajlı Kurmaca Filmler**

Abderrahmane Sissako ilk uzun metrajlı kurmaca filmini 1998 yılında *Yeryüzünde Hayat* ile gerçekleştirir. Yönetmen, günümüze kadar geçen yirmi yıllık süreçte *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* (2002), *Bamako* (2006) ve *Timbuktu* (2014) adında üç uzun metrajlı film daha üretir.

### 3.2.1. Yeryüzünde Hayat (La Vie Sur Terre, 1998)

#### 3.2.1.1. Filmin Konusu

Abderrahmane Sissako bu filmde kendi hayat hikayesinden hareketle bir gerçeklik oluşturur. Babası Mali'de, kendisi de Fransa'da yaşayan yönetmen filmsel zamanda da bu gerçekliği kendisine başlangıç noktası olarak belirler. Film başladığında yönetmen Fransa'daki bir Monoprix mağazasındadır. Burası her çeşit ürünün bulunduğu çok büyük bir alışveriş merkezidir. Yönetmen burada alışverişini yaparken birdenbire görüntü yavaş akmaya, üst açıdan çekilen yönetmen de küçülmeye başlar. Adeta çerçevenin içinde yalnızlaşan yönetmenle birlikte mağazadaki sonsuz sayıdaki ürün de önemini yitirir. Bunun sebebini yönetmen bir sonraki sahnede babasına yazdığı mektubu okurken açıklayacaktır. O, içinde birdenbire Mali'de bulunan Sokolo'ya gidip babasını filme alma arzusunun doğduğunu belirtecektir. Fransa görüntülerinin sadece alışveriş merkezinden ibaret kaldığı film de artık Sokolo'da devam edecektir. Filmin geri kalanında yönetmen hem kasabada çekmeyi planladığı film için okumalar yapacak, hem kendi Afrikalı özüne doğru içsel bir yolculuğa çıkacak, hem de bölge insanının yaşadığı zorlukları gözlemleyecektir. Kasabanın tarlaları, radyosu ve postanesi filmin geçtiği önemli mekanlar olacak, filmde kasabalılar da günlük uğraşlarıyla kameraya alınacaktır.

#### 3.2.1.2. Filmin İncelemesi

*Yeryüzünde Hayat* (La Vie Sur Terre) 1998 yılında, *2000 Vu Par...* adlı on filmlik bir seri için Abderrahmane Sissako tarafından çekilen bir filmidir. Bu film serisi 2000 yılının gelişini kutlamak amacıyla dünyanın farklı coğrafyalarından yönetmenler tarafından milenyum teması etrafında yoğunlaşan filmlerden oluşmaktadır (O'Shaughnessy, 2015, s: 4). ARTE televizyonunda yayınlanmak için gerçekleştirilen filmler ayrıca bağımsız bir dağıtımçı olan Fox Lorber aracılığıyla Amerika'daki sinema salonlarında da gösterim imkanı bulmuştur (Manley, 2015, s: 95). Abderrahmane Sissako'nun başrolünde olduğu film, yönetmenin babasının yaşadığı Mali'deki Sokolo kasabasını, kasabayı ve babasını filme almak amacıyla

ziyaret etmesini anlatır. Filmde baba rolünü de yönetmenin babası Mohamed Sissako canlandırır.

Hamid Naficy *Aksanlı Sinema (An Accented Cinema)* adlı kitabında kökenleri Batı dışında olan fakat Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinde sinema ile uğraşan kişilerin filmlerini inceler. Naficy bu kişilerin icra ettiği sinemayı aksanlı sinema olarak tanımlar. Çünkü yazara göre memleketleriyle bağları tam olarak kopmamış bu kişiler Batı'ya da tamamıyla uyum sağlayamamıştır ve bu ikilik onların filmlerine de yansımaktadır (2001, s: 10). Naficy aksanlı filmlerde mekanların özel anlamlara sahip olduğunu belirtir. Fiziksel bir zeminden ziyade, mekanın sunumu kişinin orası ile zihni anlamda kurmuş olduğu ilişkiyi de açığa çıkarır. Bu filmlerde genellikle göçmen ya da sürgün olarak yaşanan yer kapalı, basık, distopik bir şekilde gösterilirken kişinin geldiği yer zamansız, sınırsız, kirlenmemiş, ütopyik bir şekilde betimlenir ve burası genellikle uzun ve geniş plan çekimlerle tasvir edilir (2001, s: 152-154). *Yeryüzünde Hayat* filminde de bunun izdüşümlerini görüyoruz. Filmde Fransa'nın temsil edildiği mekan alışveriş merkezi metaforuyla bolluk ve sayısız imkana sahip bir yer olarak gösterilirken aynı zamanda da basık ve kapalıdır. Ardından gelen Sokolo sahnelerinde ise kasaba ve tarlalar geniş planlarla ve son derece renkli çerçevelerle tasvir edilir.



**Fotoğraf 1:** *La Vie Sur Terre* filminin Fransa görüntüleri alışveriş merkezi sahnesinden ibarettir.

*Yeryüzünde Hayat*, klasik anlatı yapısının bileşenlerine sahip değildir. Film, neden-sonuç örgüsü içerisinde ilerlemez. Filmde hem anlatının başından sonuna dek belirli amaçlar doğrultusunda hareket eden bir karakter yoktur, hem de diğer karakterler bu başrol oyuncusunun amacına hizmet etmek amacıyla anlatıya eklenmemiştir. Filmin başında Abderrahmane Sissako'nun kendisini canlandırdığı karakterin babasını ve onun yaşadığı kasabayı filme almak amacıyla Mali'de bulunan Sokolo'ya gelmesine ve büyük ihtimalle gerçekleştireceği film için olan Mali ve Sokolo üzerine yaptığı okumalara rağmen film boyunca film çekimi üzerine herhangi bir eylem görmeyiz. Ayrıca filmin büyük bir bölümünde Sissako yer almaz. Bunun yerine kasabanın ve kasabalıların belgesel tarzda elde edilen görüntülerini izleriz. Bundan dolayı film, kurmaca ile belgeselin iç içe geçtiği bir izlek sunar. Belgesel tarzda olan görüntülerde kasabalılar günlük işleri ile uğraşırken gösterilir. Filmin tamamına yakını dış çekimlerden oluşur ve bu görüntülerde sıcak renkler hakimdir. Kasaba ve kasabalılar büyük oranda genel plan çekimler ile perdeye yansıtılır. Filmde plan-sekanslara da yer verilir. Film açık uçlu son ile biter. Filmin sonunda Sissako'yu babası ile bir tarlada yürürken ve Sissako'nun film boyunca sohbet ettiği Nana karakterini bisikleti ile giderken görürüz. Böylelikle film, anlatısını kendi içerisinde bir tamamlanmışlığa erdirmez. Film genel itibarıyla, isminde de belirtildiği üzere, yeryüzünün herhangi bir yerinde yaşanan bir hayatı betimlemekle yetinir.

Abderrahmane Sissako, bu ilk uzun metrajlı filminin esin kaynağı olan sömürge karşıtı Aimé Césaire'in *Anayurda Dönüş Defteri* (Cahier d'un Retour au Pays Natal) adlı şiir kitabından birçok alıntı yapar (B'éri, 2012, s: 126). Yönetmen şairden alıntıladığı sözleri kendisi seslendirse de sesin kaynağı filmsel zeminde belirtilmez. Bu alıntılar, filmde Sissako'nun canlandırdığı karakterin kıtası üzerine içsel düşünceleri olarak yer bulur. Avrupa'da göçmen olarak yaşayan Sissako'nun film boyunca yazardan alıntıladığı sözler, onun kıtası ile kurmuş olduğu derin duygusal ilişkinin gösterenlerine dönüşür. Yönetmenin şairden alıntıladığı dizelere örnek olarak; "Kalbim ateş ve heyecanla çarpıyordu. Ülkeme tazelenmiş ve gençleşmiş olarak varacağım ve tozları bedenimin içine işlemiş bu ülkeye diyeceğim ki; Uzun yıllar boyunca dolaştım, şimdi senin korkunç, açık yaralarına dönüyorum" (Césaire, 1971, s: 61) ve "Şimdi ayaktayız, ülkem ve ben. Saçlarımız rüzgarda, ufak ellerim kocaman bir yumruğa dönüşmüş. Ve güç içimizde değil ama üstümüzde, geceyi

yırtan seste. Kudretli bir arının sokuşu gibi. Ses bildiriyor ki, Avrupa bizi yalanlarla besledi ve felaket getirdi yüzyıllarca" (Césaire, 1971, s: 139, 141) bölümlerini gösterebiliriz.

Abderrahmane Sissako'nun Aimé Césaire'dan bu denli çok alıntı yapması sebepsiz değildir. Aimé Césaire Afrika kökenli bir Martinikli'dir. Öğrenci olarak bulunduğu Paris'te yaşamaya başladıktan sonra Avrupa'nın sömürgeci bir doğaya sahip olduğunu gözlemleyen yazar, yazılarıyla sömürü altında yaşayan Afrikalı ve Karayiplilerin bilinçlenmesine katkı sağlamış, bundan dolayı da Üçüncü Dünya hareketinin fikir babalarından kabul edilmiştir (Ayaş, 2007, s: 18-20). Avrupa'nın, gerçekleştirdiği sömürü ile kendisinin de aidiyet beslediği Afrika medeniyeti gibi dünyadaki her medeniyeti 'şeyleştirdiğini' ifade eden Césaire (Césaire, 2007, s: 76), bundan kurtulmak için yeryüzündeki herkesin egzotizme kaçmadan ötekinin yaşayış şekline ve kültürüne saygı duyma üzerine kurulu yeni bir gelecek inşa etmesi gerektiğini dile getirir (Césaire, 2007, s: 86-87).



**Fotoğraf 2:** Kasabalılar, sorunlarını kasabann radyosunda tartışırlar.

Césaire gibi Sissako da memleketinden uzakta, Paris'te uzun yıllar yaşamış ve sanatsal yaratılarında esin kaynağı olarak memleketini ve kıtasını seçmiştir. Ayrıca o da Césaire gibi Fransızların sömürgeci zihin yapılarını keşfetmiş, Avrupalıların kendilerini hala diğer insanlardan üstün gördüklerini belirtmiştir (Sissako, 2008, s: 231-232). Sissako da kıtası

ile kurduğu ilişkiyi duygusal bir düzlemde tutmuş, onda kendi özünün bulunduğu bilinciyle yaklaşmıştır. Ayrıca yine C saire gibi, dünyadaki bütün insanların kendi kültürleri, medeniyetleri ile sorunsuz bir şekilde yaşayabilecekleri bir dünya tahayyülüne sahiptir (Aknin ve Aloid, 2014, s: 127-129).

Abderrahmane Sissako'nun filmi gerçekleştirirken Aim  C saire'in *Anayurda Dönüş Defteri* adlı kitabından etkilendiğini belirtmiştik. Afrika'dan çok uzakta, Martinik'te doğan ve yazımında Fransız etkisinin çok fazla olduğunu söyleyen C saire (Depestre, 2007, s: 174) bu kitabında herhangi bir edebi geleneğe bağlı kalmadan, birbirleriyle bağlantısı bulunmayan, başlangıcı ve sonu belli olmayan silik bir edebi yönteme başvurur ve anlamı son derece kapalı ve karmaşık bir hale getirir. Düz yazı ve şiirin harmanlandığı kitapta bilinçaltının yüzeye çıkmasına izin veren yazar, otobiyografik bir gerçeklik kurarak Afrikalılığını ortaya çıkarmayı amaçlar. Kitap boyunca kendi köklerini tanımaya ve sömürge geçmişiyle hesaplaşmaya çalışan yazar ırkçılığa varmayan bir Avrupa ve sömürgecilik eleştirisi yapmakla birlikte daha çok kendisini, kotasını ve kültürünü yeniden keşfetmeye çalışır. Yazar böylelikle yerel olan ile bağını sağlamlaştırarak evrensel olana ulaşmayı amaçlamaktadır (C saire, 1971).

Filmde de C saire'in kitabında kurmuş olduğu bu yapı ile benzerlikler g r lmektedir. Abderrahmane Sissako filmde kendisini C saire gibi Fransa ile Afrika arasında kalmış, iki taraftan da beslenen bir konumda betimler. Filmsel boyutta Fransa'da yaşayan Sissako, Sokolo'ya yalnızca bir süreliğine gelmiştir ve Fransa'ya tekrar dönecektir. Film boyunca neredeyse tamamen Fransızca konuşan Sissako, Fransa ile irtibatını postanedeki telefon ile sürdürmeye çalışır. Fransa'nın hayatı önemde olduğu *Yeryüzünde Hayat* ile *Anayurda Dönüş Defteri* adlı iki eser de sömürge tarihine eleştirel bir şekilde bakarken ona karşı gelmenin, aslında kendi köklerine sahip çıkmakla başarılabileninin farkındadır. İki eserin yaratıcısı da adeta kendi geleneklerini, tarihlerini ve kültürlerini unutmuş, Afrikalılıkları ile kavgalı olan entelekt elliklerini aşıp ataları ile tekrardan barışmaya çalışıyor gibidir. Haile Gerima,   nc  Dünya uluslarına ait bireylerin kendi benlikleri, tarihleri ve kültürleriyle kavgalı olduklarını belirtir ve bunun nedeni olarak Batı dünyasının Avrupa merkezli bir bakış açısı ile Batı-dışı bütün ulusların değerlerini, kültürlerini ve tarihlerini sistemli bir şekilde bozuma uğratmasını gösterir. Batı-dışı bir toplumdan gelen sanatçıya da, kendi sanatını kendi kültürel kökleri ile bağlantılı bir şekilde gerçekleştirmesi ihtimali taşıdığından, bu ülkelerde sessiz bir



şekilde sansür uygulanır. Fakat bu sanatçılar yine de kendi tarihlerinin çekimine kapılmaktan kendilerini alamazlar (Gerima, 2007, s: 96-98). Ali Mazrui günümüz Afrikalıların maruz kaldığı birçok sorunun temeli olarak onların atalarını unutmuş olmalarını gösterir. Mazrui'ye göre Afrikalılar kendi geleneklerini unutup Avrupaileşmişler, kadim pratiklerine dışarıdan ikame kavramlarla yaklaşmışlar ve bunun sonucunda da sayısız sorunla boğuşmaya başlamışlardır (1992, s: 13-15). Bu eserlerde de Mazrui'nin betimlediği türden bir uzaklaşılan özü tekrardan kavrama çalışması hakimdir diyebiliriz. Entelektüel kişiler tarafından ortaya çıkmış bu eserlerde temelde bu kişilerin maddi boyutuyla birlikte zihni parçalanmayı da beraberinde getiren sömürgeci düzenin argümanlarından kendilerini arındırıp kıtaları ve öz kimliklerini bütün sevapları ve günahlarıyla kabul etmeleri işlenmektedir. Filmsel zeminde bunu büyük oranda Sissako'nun Césaire'dan gerçekleştirdiği alıntılar aracılığıyla görürüz. Bu alıntılar aracılığıyla Sissako hem sömürgeci tarihle hesaplaşır, hem de kendi Afrikalı köklerine tekrar ulaşmaya çalışır.

Filmde, Césaire'in eseri ile anlamsal benzerliklerin yanında biçimsel benzerlikler de gözlemlenmektedir. Film de kitap gibi gerçeküstü bir biçime sahiptir ve bütünlüklü bir yapı ortaya koymaz. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin yer almadığı film kurmaca bir eser olmasına rağmen çoğunlukla kasabanın ve kasabalıların belgesel formundaki görüntülerini içinde barındırır. Film bununla birlikte belirli bir başrol oyuncusuna da sahip değildir. Filmin başında babasını ve kasabayı filme almak için Sokolo'ya gelen Sissako bile filmde çok az görülür. Belirli bir hikaye örgüsüne sahip olmayan film, Afrika'nın bir kasabasındaki günlük yaşamın renkliliğini ve yoksulluğunu göstermekten öteye geçmez.

Film belirli bir hikaye anlatmaktan ziyade seyirciye bazı duyguları hissettirme üzerine kuruludur. Kitapta yazar herhangi bir edebi geleneğe bağlı kalmadan, gelişigüzel yazdığı cümleler üzerinden kendi bilinçaltındaki Afrikalılığı açığa çıkartma amacı güdüyorken, yönetmen de seyirciye Afrika'nın bir kasabasındaki günlük yaşamdan doğrusal bir hikayeye uymayan kesitler sunar. Film boyunca, Abderrahmane Sissako'nun kendisini canlandırdığı sahneleri çıkardığımızda, büyük oranda yalnızca terzisinden fotoğrafçısına, Mali'nin bir kasabasındaki günlük yaşamdan görüntüler izlemekte yetiniriz. Kasabanın bu şekilde filme alınması, yönetmenin film boyunca belirli aralıklarla kaynağını filmin olay örgüsünden almayan (non-diegetic), iç sesi ile okuduğu *Anayurda Dönüş Defteri* kitabındaki

dizeler ile birleşince, ortaya Aimé Césaire'ın kitabındakine benzer bir şekilde, kıtası dışında yaşayan bir aydının kendi coğrafyası ile kurduğu duygusal ilişkinin resmedilmesi sonucu çıkar. Yani film Afrika'da geçen bir hikaye anlatmak yerine, Abderrahmane Sissako'nun kıtası ile kurduğu duygusal ilişkiyi betimlemekle kalır. Filmin seyirciye vermeye çalıştığı his ise, politik, şiirsel ya da kültürel olsun, kişinin kendi varoluşunun şekillendiği topraklar üzerine zihninde kurduğu karmaşık düşünceler olacaktır.



**Fotoğraf 3:** Abderrahmane Sissako, film boyunca bisikleti ile kasabada dolaşır.

Hamid Naficy, aksanlı sinemacıların filmlerinde daha çok kendi hikayelerine odaklandıklarını söyler. Onlar, buldukları ülkeye tam olarak ait olmadıklarından dolayı yaşadıkları yersiz yurtsuzluk hissi ile doğru orantılı bir şekilde, gerçekleştirdikleri filmlerde de belirli bir esnekliğe sahiptirler ve onlarda deneyselliğe önemli oranda yer verebilirler. (2001, s: 31-32). *Yeryüzünde Hayat* filminin de Naficy'nin aksanlı filmler için belirttiği türden deneyselliği içinde barındırdığını görmekteyiz. Örneğin bir kurmaca olan film, kasaba ve kasabalıların genel plan çekimleri ile belgesel özellikleri de taşır. Diyaloglara fazla yer verilmeyen film önemli bir bölümünde yalnızca yerel Afrika ezgilerinin arka fonda yer alması ile ilerler. Ayrıca, film devam ederken birkaç saniyeliğine ekran donar ve perdede Aimé Césaire'ın "Kulağım toprağa dayalı, yarının geçişini duyuyorum" sözü yazar.

Aimé Césaire, *Anayurda Dönüş Defteri* adlı kitabını 1939'da (Ayaş, 2007, s: 21), sömürgeciliğin fiili anlamda devam ettiği bir dönemde yazar. Bu yalnızca politik ve maddi değil, zihni de bir sömürüydü. Césaire ile aynı dönemde yaşamış Tunuslu Albert Memmi'nin sömürgecinin ve sömürülenin psikolojik tahlilini yaptığı kitabında da belirttiği gibi, çoğunlukla aşağılık kompleksi sahibi sömürülen kendisine rol model olarak sömürgeciyi belirler ve her haliyle ona benzemek için bütün bedeni ve ruhani bileşenlerinden kurtulmaya çalışırdı (2014, s: 126-127). Bir öncü olarak Aimé Césaire da bu sömürünün farkına varmış, bundan çıkmak için çözüm yolları aramış ve kıtası ile olan yitik ilişkisinin peşine düşmüştür. Fakat Aimé Césaire'dan yıllar sonra, Afrika ülkelerinin önemli bir bölümünün bağımsızlıklarını elde ettiği 1961 yılında doğan Abderrahmane Sissako'nun (Armes, 2006, s: 144) da filminde ülkesi ile çok benzer bir ilişki kurması, yani Césaire'da olduğu gibi uzaktan gelip onu hissetmeye çalışması; onun fakirliğinin, acizliğinin ve renkliliğinin savunusuna düşmesi ve edebi düzlemde onun içinde geçen bir hikayeyi anlatmaktansa kendini uzakta konumlandırıp ona ulaşmanın, onun yaralarına merhem olmanın peşine düşmesi, sömürge sonrası dönemde de değişmeyen bir şeylerin hala var olduğunu göstermektedir. Yani bağımsızlıklar Fransa'dan kazanılmış olsa da hala onun varlığı dolayısıyla Afrika ile hemhal olamama durumu vardır.

Film sömürge karşıtı yapısına karşın Avrupa düşmanlığı yapmaz. O, Avrupa'yı yargılamamakta, onu yalnızca Afrika'nın güncel sorunlarının müsebbiplerinden birisi olarak görmektedir. Film boyunca Afrika'nın geri kalmışlığının sebebi olarak Avrupa'nın sömürgeci politikaları yanında Afrikalı devletlerin yanlış politikaları ve coğrafyanın zorlukları da gösterilecektir. Örneğin bir çiftçi katıldığı bir radyo programında hükümetin kendilerini desteklemediğini, bundan dolayı çiftçilerin ekonomik anlamda zarara uğradıklarını belirtir. Postanede çalışan görevli ise telefonla görüştüğü Avrupalı bir arkadaşına, güneşin kendilerinin en büyük düşmanı olduğunu söyleyecektir. Politik sömürü bittikten sonra doğan yönetmen, Afrikalıların kendi kendilerini yönettiği Moritanya ve Mali'de büyümüştür. Moritanya ve Mali bağımsızlıklarını 1960 yılında elde etmiş (Armes, 2006, s: 3), Abderrahmane Sissako ise 1961 yılında dünyaya gelmiştir (Armes, 2006, s: 144). Onun dünyasında sömürgeci miras kadar ulus devletlerin de politikaları Afrika'nın bugünkü sorunlarının kaynağıdır. Film bu tür olguları ekrana taşımakta fakat kendisini yargılama

pozisyonunda görmemektedir. O, özünde Sokolo adlı bir kasabadaki yaşamı şiirsel bir şekilde betimlemekten ileriye gitmeyecektir.

Aynı zamanda filmin başkahramanı olan yönetmenin Sokolo'daki varlığı da onun kıtası ile kurduğu ilişkiyi göstermektedir. Sokolo'da yerel halkla günlük karşılaşmalar harici çok fazla ilişki kurmayan yönetmen, filmin başından sonuna kadar kasabada bisikletiyle dolaşacak ve çekeceği film için okumalar yapacaktır. Kasabaya kısa bir süre için geldiğini belli eden yönetmenimizin bu tavrı, onun Nana isimli karakterle kurduğu ilişki üzerinden de okunabilir. Nana yakın bir yerleşim yerinden Sokolo'ya halasını ziyarete gelmiş bir kadındır ve o da Sissako gibi film boyunca Sokolo'da bisikletiyle dolaşır. Sissako'nun da onunla olan ilişkisi bisiklet üzerinde muhabbet etmekten öteye geçmeyecek; adeta kısa süreli, flörtvari bir ilişki yaşayacaklardır. Bunun sebebi olarak yönetmenin filmde Aimé Césaire'dan alıntı yaptığı gibi ondaki 'bırakıp gitme arzusu'nu gösterebiliriz. O, içinde her daim bir yerlere gitme arzusu duyan bir kişidir ve herhangi bir yerde yaşayan insanlarla kuracağı ilişki de buna göre olacaktır.

Yönetmenin film boyunca kullandığı dil de onun dünyasını anlamlandırmamızda bize yardımcı olmaktadır. İç sesinin konuşmalarını Fransızca gerçekleştiren yönetmen sakinlerinin Fransızca'yı da konuşmakla birlikte daha çok Bambara'yı konuştukları Sokolo'da mecbur kalmadıkça Fransızca konuşacaktır. Bunun sebebi olarak filmin bir Fransız kanalı için çekilmesini ve Fransız seyircilere hitap etmesini de gösterebiliriz.

Filmde, kasabada yaşayan insanların temsilinde tek boyutluluktan kaçınılmıştır. Çiftçilik ve hayvancılıkla uğraşan yöre halkı devletin kendilerine yeterli desteği vermediğinden ve olumsuz coğrafi koşullardan dert yanmaktadır. İşsizliğin de önemli bir sorun olduğu kasabada insanlar derin bir yoksulluk içerisindedir. Yoksulluk, beraberinde yöre halkının dünyanın geri kalanından tecrit edilmişliğini de getirmiştir. Bu tecrit edilmişlik, insanların iletişim araçlarına sahip olmadıkları kasabada postanedeki telefonların da yetersizlikleriyle gösterilir. Film yoksulluğu göstermekle birlikte onu suistimal etmemeye dikkat eder ve yoksul insanları günlük yaşantılarıyla, muhabbetleriyle ve meşguliyetleriyle gösterir. Film insanların yoksulluğunu teşhir etmek yerine onların yoksulluktan dolayı yaşadıkları mahrumiyet hissini seyirciye sunar. Bu mahrumiyet, özellikle çöl coğrafyasının zorlukları ve altyapı eksikliklerinden dolayı insanların kendi potansiyellerini

gerçekleştirememesinden dolayı var olmaktadır. Filmde topraklarından yeterli verimi alamayan çiftçiler ile iletişim altyapısının yetersiz olmasından dolayı postanede telefon görüşmesi yapamayan insanların özellikle gösterilmesi bundan dolayıdır.

Radyo, kasabalıların hayatlarında önemli bir yer tutmaktadır. Günün büyük bir bölümünde radyo dinleyen insanlar, kasabanın radyosu olan Radio Colon ile birlikte Fransa'dan yayın yapan radyoları da takip etmektedir. Radio Colon Sokololular için programların yapıldığı bir radyodur. Filmsel zamanda, bir gün içerisinde Radio Colon'da önce sömürge karşıtı Aimé Césaire'in kitabından bir bölüm okunur, ardından yerel bir müzik çalınır. Sonra da radyodaki programa konuk olan bir çiftçi, devletin kendilerine karşı olan ilgisizliğinden dert yanar. Kasabalılar ardından Fransa'dan yayın yapan bir radyo programını dinler. Bu yayın da Fransa'daki milenyum hazırlıkları üzerinedir. Kasabalıların Fransa'dan yayın yapan radyoları da takip etmeleri, onların hayatlarında Fransa'nın ne denli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Kasabalılar yoksulluk ve çaresizlik içerisinde bir hayat yaşıyorken Fransa'dan yayın yapan radyolar aracılığıyla, kendi hayatlarının aksine çok hızlı bir şekilde akan modern dünyayı da tanır. Bunu, onların melankolik doğalarının sebeplerinden birisi olarak gösterebiliriz. Çünkü Bauman'ın tarif ettiği gibi bu yolla küresel çapta hareket edebilenlerin dünyasını tanımakta ve onu kendilerinin yerel, hareket özgürlüğü olmayan dünyaları ile karşılaştırabilmektedirler (2012, s: 91). Bu mahrumiyet kasabalıların kendilerini yalnızca Fransa ile karşılaştırmaları sonucu var olmaz. Bu his, bir dergide yer alan cip reklamı ile kasabadan birinin Abidjan'da 'zengin beyaz'ların hayatlarını görmesi sonucunda da oluşur. Bu da esasında küreselleşme çağında yerel kalmanın vermiş olduğu bir mahrumiyet duygusudur. Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1968 yılında tamamladıkları, kendi ülkelerindeki sömürgecilik ve yeni sömürgecilik üzerine olan *Kızgın Fırınların Saati* filminin birinci bölümünde de dile getirdikleri gibi, kitle iletişim araçları napalm bombasından daha tehlikelidir. Çünkü bu kanallar vasıtasıyla insanlar, belki hiç yaşamayacakları hayatlara özendirilmekte, manipüle edilebilmekte, kendi kültürleri ve coğrafyaları ile kurdukları geleneksel ilişkileri sorunlu bir düzeye getirilebilmektedir. Ayrıca radyolardaki bu yayınlar, yönetmenin film üzerine kurguladıklarının özeti mahiyetindedir diyebiliriz. Gün içerisinde radyoda yayınlanan programlarla benzer şekilde, filmin öne çıkardığı kavramlar da sömürge karşıtı söylem, Afrika'nın güncel problemleri, Afrika'daki hayatın çok boyutluluğu ve renkliliği ile Fransa'nın reddedilemez varlığıdır.

*Yeryüzünde Hayat* bir seri filmi olduğu için film boyunca serinin ana temasını oluşturan 2000 yılının gelişine de sıklıkla göndermelerde bulunulur. Filmde milenyumun gelişini, Fransız radyolarının yayınlarından öğreniriz.

Abderrahmane Sissako *Yeryüzünde Hayat* filmini çektikten bir yıl sonra Sokolo'da filmin bir gösterimini düzenler. Bunu Marie Jaoul de Poncheville adında bir yönetmenin gerçekleştirdiği bir belgeselden öğreniriz. Bu belgesel, filmin Sokolo'daki bu gösteriminin hazırlıkları ile birlikte filmde oynayan kişilerin günlük yaşantılarını kameraya alır. Bu görüntülerden de 26 dakika uzunluğundaki *Gösterim* (La Projection, 1999) adlı belgesel ortaya çıkar. Bu film bize *Yeryüzünde Hayat* hakkında önemli bilgiler vermektedir. Abderrahmane Sissako yerel kıyafetleriyle görüldüğü filmde sadece Bambara dilinde konuşur. Hayatın içinde sıradan bir kasabalı gibi bir görünüm çizen yönetmenin kasabalılar gözünde değeri çok büyüktür. Onların gözünde Abderrahmane Sissako bir kahramandır çünkü o içlerinden çıkmış büyük bir kişidir. Bu büyüklük onun memleketini terk ettikten sonra kendilerini unutmamış olması ile daha da artar. Belgesel ayrıca *Yeryüzünde Hayat* filminde oynayan kişilerin günlük hayatlarında da filmdekiyle aynı işlerle meşgul olduklarını göstermektedir.

Abderrahmane Sissako'nun filmi çektikten sonra filmin çekildiği kasabada bir de gösterim düzenlemesi, onun Sokolo ve daha geniş düzlemde ülkesi ve kıtası ile kurduğu samimi ilişkiyi göstermektedir. Bu onun kendi coğrafyasını dünya sinemasında bir yer edinebilmek için kültürel bir obje olarak kullanmadığını, orası ile samimi bir ilişki içerisinde bulunduğunu belirtir. *Yeryüzünde Hayat* filminde rol alan karakterlerin filmde günlük hayatlarında olduğu gibi görünmeleri yönetmenin belgesel tarzına yakın sinema anlayışını da göstermektedir. Fakat yönetmenin *Yeryüzünde Hayat* filminde kendi karakteri üzerinden kurduğu Avrupalı-Afrikalı diyalektiğini bu belgeselde yeteri kadar görmemekteyiz. Örneğin *Yeryüzünde Hayat* filminde büyük oranda Fransızca konuşan Sissako belgesel boyunca yalnızca Bambara dilinde konuşur. Filmde bölge halkı ile çok fazla ilişki kurmayan yönetmen, belgeselde sosyal hayatın merkezindedir ve filmin gösterim hazırlıklarında bölge halkıyla birlikte çalışır.

### **3.2.2. Heremakono, Mutluluğu Beklerken (Heremakono - En Attendant Le Bonheur, 2002)**

#### **3.2.2.1. Filmin Konusu**

*Heremakono - Mutluluğu Beklerken*, Abderrahmane Sissako'nun Moritanya'da çektiği uzun metrajlı bir filmidir. Film başladığında Abdallah adlı bir genç geldiği ülke belirtilmeden Moritanya'ya giriş yapar ve burada annesinin evine yerleşir. Abdallah dilini bilmediği ve kültürünü paylaşmadığı bu ülkeye yabancılık hisseder. Film boyunca sürekli kitap okuyan ve ülkeden gitmenin yollarını arayan Abdallah'ın hikayesine Afrika'dan ve Afrika dışından bir çok mültecinin hikayesi de eşlik eder. Filmin sonunda bu ülkeden ayrılan Abdallah'ın nereye gittiği filmsel zamanda bilinmez.

#### **3.2.2.2. Filmin İncelemesi**

*Heremakono - Mutluluğu Beklerken* otobiyografik bir filmidir ve yönetmenin hayatının dönüm noktalarından birisi olan Sovyetler Birliği'ne seyahatinin hemen öncesini perdeye yansıtmaktadır. Sissako o dönemde yirmili yaşlarına henüz basmamıştır ve babasıyla birlikte yaşadığı Mali'den annesinin yaşadığı, kendisinin de doğduğu ülke olan Moritanya'ya gelmiştir. Burada bir süre kalan yönetmen ülkenin başkenti olan Nuakşot'taki Rus Kültür Merkezi aracılığıyla hem Rus yazarlarını tanımış hem de Sovyetler Birliği'nde okumak için bir burs elde etmiştir (Bâ, 2014, s: 19). Film yönetmenin hayatının belirli bir dönemine odaklansa da daha geniş düzlemde Avrupa'ya doğru olan yasadışı göçün gerçekleştiği liman şehirlerinden birinde yaşayanların, orada kısa bir süre için bulunan göçmenlerin ve göçmekten vazgeçenlerin hikayesini anlatır.

Film, Abdallah adlı bir gencin Moritanya'da bulunduğu süre boyunca hem kendisinin hem de bulunduğu şehirde yaşayan, milliyetleri ve sosyal sınıfları birbirinden farklı kişilerin hikayesini merkeze alır. Film başladığında Abdallah ismi belirtilmeyen bir ülkeden Moritanya'ya giriş yapar. Abdallah burada annesinin evine yerleşir. Film boyunca Abdallah çoğunlukla kitap okuyacak ya da odasının penceresinden sokağı izleyecektir. Abdallah

şehirde yaşayan az sayıda insan ile de ilişki kuracaktır. Örneğin evi onunla aynı sokakta bulunan hayat kadını Nana ve sekiz yaşlarında bir çocuk olan Khatra ile arkadaş olacaktır. Annesi, Abdallah'ın sosyal hayata karışması için çaba gösterir. Onu müstakbel gelin adayları ile buluşturur. Fakat Abdallah onlarla ilgilenmez. Abdallah, filmin sonunda ismi belirtilmeyen bir ülkeye doğru yola çıkar. Abdallah'ın Moritanya'yı hangi amaçla terk ettiği de belirtilmez. Film, Abdallah ile birlikte şehirde bulunan birçok insanın hikayesine de odaklanır. Bu kişilerden birisi Nana'dır. Nana, bir hayat kadınıdır ve yıllar önce hayatını kaybeden kızının üzüntüsünü yaşamaktadır. Kızının babası Vincent adında bir Fransız'dır. Nana, Avrupa'ya yalnızca bir kez, kaçak yollarla geçmiştir. Bu yolculuğunun sebebi Vincent'e kızlarının vefatını bildirmektir. Nana bu olayı Abdallah'a anlatırken perdede de onun Avrupa seyahati görülür. Bu, filmin Avrupa'da geçen tek sahnesidir. Filmde hikayesi anlatılan bir diğer kişi de Maata'dır. Maata şehirde yaşayan bir elektrikçidir ve içsel sıkıntılara sahiptir. Yıllar önce Avrupa'ya göçmen olarak giden bir arkadaşı onun da kendisi ile gelmesini istemiş, fakat Maata bu isteği geri çevirmiştir. O, hem bir zamanlar en yakın arkadaşı olan bu kişinin şimdi ne yaptığı üzerine hem de onunla birlikte Avrupa'ya gitse başına neler geleceği üzerine kafa yormaktadır. Maata film ilerledikçe elektrikçiliği bırakıp balıkçılık yapmaya başlar, fakat içsel sıkıntılarından yine de kurtulamaz ve filmin sonunda şehrin dışında bulunan bir çölde, sebebi bilinmeyen bir şekilde ölü olarak bulunur. Filmde hikayesi anlatılan bir diğer kişi de Khatra'dır. Khatra yetim bir çocuktur ve Maata'ya çıraklık yapmaktadır. Khatra film boyunca Abdallah ile de zaman geçirecektir. Maata vefat ettiğinde şehirdeki birçok kişi gibi kaçak yollarla bulunduğu yeri terk etmeye çalışacak olan Khatra izinsiz bir şekilde bindiği trenden çıkartılacaktır. Bunun ardından Khatra şehre geri dönecektir. Tchu ise Avrupa'ya kaçak yollarla gitmeye çalışan Uzakdoğulu bir göçmendir. Film boyunca Nana ile yakınlık kuran Tchu'nun bu yolculuğa çıkıp çıkmadığı belirtilmez. Şehirde Sahraaltı Afrika'dan gelen birçok göçmen de bulunur. Bu kişilerin bir kısmı Avrupa'ya gitmek için beklemektedir. Bir kısmı da bu yolculuğa çıkmaktan vazgeçmiştir. Film boyunca deniz yoluyla Avrupa'ya gitmeye çalışan Michael adında bir göçmen denizde ölü olarak bulunacaktır. Filmde ayrıca, Abdallah'ın sokağında, düğünlerde geleneksel şarkılar söyleyen bir kadın yaşar. Bu kadın yedi sekiz yaşlarındaki bir kız çocuğuna hem geleneksel şarkıları hem de geleneksel bir müzik aletini öğretir.



*Heremakono - Mutluluğu Beklerken*, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan bir olay örgüsüne sahip değildir. Film, bunun yerine her biri farklı deneyimlere sahip kişilerin hayatlarının yalnızca belirli bir dönemine odaklanır. Film bu kişilerin hikayelerini epizodik bir şekilde perdeye yansıtmaz, onların hayatlarını birtakım rastlantılar sonucu birbirine bağlar. Film büyük oranda Afrika'dan Avrupa'ya gerçekleşen yasadışı göçü anlatsa da çatışmasını Afrika-Avrupa ikiliğinden ziyade insanlığın bitmek bilmeyen mutluluk arayışı üzerine temellendirir. Filmde sabit kamera stili tercih edilir. Film boyunca kamera, büyük oranda karakterlerin göz hizasında yer alır, alt ve üst açı çekimleri tercih edilmez. Film, bir adet flashback sahnesi hariç doğrusal bir anlatıma sahiptir. Flashback sahnesinde de Nana adlı karakterin Paris'teki görüntüleri perdeye yansıtılır. Film büyük oranda dış mekan çekimlerden oluşur. Fakat iç mekan çekimler de yer alır. Filmde canlı renkler tercih edilir. Farklı renklerde olan kıyafetler, duvar kağıtları ve çadır bezleri, filmin büyük bir bölümünde arka fonu oluşturur. Film açık uçlu bir son ile biter. Filmdeki hiçbir karakterin hikayesi katarsis sağlayacak bir bütünsellik içerisinde sonlandırılmaz.



**Fotoğraf 4:** Abdallah, film boyunca odasının penceresinden sokağı izler.

Hamid Naficy *Aksanlı Sinema* kitabında, aksanlı filmlerdeki memleket temsilinde mekanın sınırsız ve sonsuz olarak betimlendiğini söyler. Çünkü bu yönetmenlerin nezdinde

kişinin memleketi onun kendi sonsuzluğuna eriştiği, derin köklerini ve özünü bulduğu yerdir (2001, s: 155). Fakat *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filminde bunun tam tersine gidilecek yerin hasreti çekilirken bulunulan memleket sınırlarla temsil edilir. Örnek vermek gerekirse; filmin başında Abdallah, geldiği ülke belirtilmeden bir sınır kapısı aracılığıyla Moritanya'ya giriş yapar, filmin sonunda da gittiği yer belirtilmeden Moritanya'dan ayrılır. Abdallah memleketi Moritanya'ya uzak bir kişilik çizer. Moritanya'nın resmi dili Hassaniye Arapçasını konuşamayan karakter, kültürel anlamda da bu ülkeye son derece yabancısıdır. Bu yabancılık onun Mali'de büyümesiyle birlikte, sınırlarla dolu bir dünyada yerküreyi gezmek ve çok uzaklara gitmek arzusundan kaynaklanır. O, daha önce görmediği fakat derin bir şekilde hasretini çektiği uzaklara gitmek için can atmaktadır. Şehirde yaşayan birçok kişi için de ülkeden ayrıлып Avrupa'ya varmak en büyük amaçtır. Şehirde Afrika'nın çeşitli yerlerinden gelen göçmenlerin yanında bir de Uzak Doğulu göçmen bulunmaktadır. Filmde bu his, göçmen olmayan kişiler tarafından da duyumsanır. Şehirde çoğu kişi tarif edemese de bir şeylerin eksikliği içerisinde. Ellili yaşlarındaki elektrikçi Maata, onun küçük çırağı Khatra ve Abdallah'ın komşusu olan hayat kadını Nana, tarif edemeseler de hayatlarında bir şeylerin eksikliğini duyumsamaktadırlar. Abderrahmane Sissako bu eksikliğin Avrupa'ya gitmekle ilgili olmadığını, filmin bu yönde okunması halinde onun yanlış anlaşılacağını belirtir (Barlet, 2003a, s: 160). Yönetmenin tarif etmeye çalıştığı yoksunluk, kişinin hayatı boyunca aradığı mutluluğa erişememesi sonucu var olan bir yoksunluktur.

Filmde kendisini canlandıran Abdallah karakteri üzerinden de gördüğümüz gibi, Sissako ülkesini yalnızca onun yoksulluğundan dolayı değil, dünyayı tanıma arzusundan dolayı da terk etmiştir. Bu, onun Avrupa'da devam eden sinema hayatını diğer meslektaşlarından büyük oranda ayıran bir özelliktir. Onun göçmenliği yarı istekli yarı zorunlu bir tercihtir. Çünkü ülkesinde sinema endüstrisi olmadığı için Fransa'da yaşasa da o, Avrupa'da bütünüyle ekonomik geri kalmışlık sebebiyle bulunmamaktadır (Bâ, 2014, s: 19). Sissako ülkesini terk etmeden önce göçmenliği içinde yaşamıştır ve aslında bulunduğu her yerde bir anlamda göçmendir.

Filmdeki yoksunluk hissinin oluşmasının bir diğer sebebi de, karakterlerin son derece fakir bir ülkede kendilerini kısıtlanmış hissetmeleridir. Kendi potansiyellerini gerçekleştiremeyen insanların filmde bundan kurtulmak için tercih ettikleri yöntem ise

çoğunlukla Avrupa'ya yasadışı bir şekilde gitmektir. Fakat gidenler kadar gitmek istemeyenler ve dönenler de vardır.



**Fotoğraf 5:** Şehir, Avrupa'ya doğru gerçekleşen yasadışı göçün önemli duraklarından biri olmasından dolayı Afrika içinden ve dışından göçmenlere geçici bir süre ev sahipliği yapar.

Aksanlı filmler, yönetmenlerinin yersiz yurtsuzluğu ile doğru orantılı bir şekilde, önemli oranda yolculuk temasına sahiptir. Bu filmlerde sınır geçişleri de önemli bir yer tutar ve bu geçişlerin yaşandığı liman, havalimanı yada tren garı gibi mekanlar, yolculuğun yasal ya da yasal olmaması ile bağlantısız bir şekilde, güçlü duygusal çatışmaların yaşandığı yerler olarak betimlenir (Naficy, 2001, s: 238). *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filminin geçtiği yer de bir liman şehridir ve burası Avrupa'ya doğru gerçekleşen yasadışı göçün duraklarından birisi olduğu için Afrika'dan ve Afrika dışından kişilere de geçici bir süreliğine ev sahipliği yapar. Filmin isminde geçen Heremakono'nun da filmdeki iki göçmenin doğdukları yerin ismi olduğunu öğreniriz. Göçmenliğe denizin Afrika tarafından bakan film, ona farklı bakış açıları da getirir. Yönetmene göre göçmenliği tek taraflı bir yolculuktan ziyade iki taraf için de faydalı bir etkileşim olarak algılamak gerekmektedir (Gabara, 2016, s: 55). Örnek vermek gerekirse; Abdallah'ın komşusu Nana hayatı boyunca Avrupa'ya yalnızca bir kez, kaçak yollarla gitmiştir. Fakat onun bu yolculuğunun sebebi ekonomik değil ailevidir. Nana Paris'e, bir zamanlar birlikte olduğu Vincent'e kızlarının vefatını bildirmek için gider. Sissako bu sahne ile Avrupa'ya doğru olan yolculuğun yalnızca ekonomik sebeplerle gerçekleşmediğini

göstermek istemiştir (Barlet, 2003a, s: 161). Sissako, Avrupalıların Afrika'ya istedikleri zaman gelebildikleri gibi, Afrikalıların da istedikleri şekilde Avrupa'ya gidebilmeleri gerektiğini düşünmektedir (Sissako, 2008, s: 236-237).

Film Paris'te geçen bir sahnesi hariç tamamen Moritanya'da çekilse de çok güçlü bir Avrupa vurgusuna sahiptir. Avrupa, filmdeki karakterler ona ulaşmış olsun ya da olmasın onların hayatlarında çok büyük bir yer tutar. Orası arzu edilen ve uğrunda ölümün bile göze alındığı yerdir. Avrupa etkisi göçmenlik haricinde insanların konuştukları dilde de kendisini belli eder. Moritanya'da okuma yazma oranı yüzde ellinin biraz üzerindedir ve eğitim dili Fransız ile Arapça'nın yerel lehçesi olan Hassaniyye Arapçası'dır (Söylemez, 2016, s: 147). Fransızca, Hassaniyye Arapçası ile birlikte şehirde konuşulan diller arasındadır. Film bununla birlikte tamamıyla Avrupamerkezci bir doğaya sahip değildir. Filmde Avrupamerkezcilikten Moritanya sözlü kültürünün sıklıkla vurgulanmasıyla uzaklaşılır. Avrupa etkisine sahip olmayan Moritanya şiiri, ülke kültürünün önemli bir ögesidir. Görsel sanatların gelişmediği ülkede insanlar duymayı görmeye, kulağı da göze üstün tutmuştur. Moritanyalılar bunun sebebini, gözün fazlasıyla illüzyona açık doğasında bulur. Görsel sanatların aksine sözlü sanatların son derece gelişmiş olduğu ülke, 'milyonlarca şairin ülkesi' adıyla da bilinir (Taleb-Khyar, 2001, s: 17-18). Çöllerle kaplı olan Moritanya'da şiir bir sanattan çok daha fazlasıdır. Şiirin bir hayat tarzı olduğu ülkede geleneksel anlamda tarih, tıp, hukuk, ahlak, aile hatta topografya eğitimi bile nesilden nesle şiirle aktarılmıştır (Taleb-Khyar, 2001, s: 20). Filmde bu şiir kültürü, Abdallah'ın annesinin de katıldığı aile buluşmalarında insanların birbirlerine okuduğu aşk temalı şiirler aracılığıyla vurgulanır. Bu kültürün tarihselliği de Abdallah'ın evinin sokağında, düğünlerde şarkı söyleyen bir kadının film boyunca bir kız çocuğuna geleneksel şarkıları ve bir müzik aletini öğretmesiyle gösterilir. Manthia Diawara, Afrikalı sinemacıların kendilerine has bir sinema dili bulabilmeleri için kendi kültür ve geleneklerinden daha fazla beslenmeleri gerektiğini belirtir. Yazara göre Afrika'nın kültür tarihinde onlara yol gösterecek, onların film yapım pratiklerinin çok daha fazla yerel olmasını sağlayacak bir kültürel dayanak, Afrikalı yazarlar ve geleneksel hikaye anlatıcılarında bulunabilir (2007, s: 200). Diawara, Afrikalı sinemacıların kendi seslerini bulabilmeleri için öncelikle kendi kültürel köklerinden beslenmeleri gerektiğini belirtir ve kıtanın ebedi mirasının bu bakımdan zengin olduğunu dile getirir. *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filminde ise geleneksel kültür, Abdallah adlı karakterin ülkesine duyduğu yabancılaşma hissi ve

yurtdışına çıkma arzusundan dolayı temaşa edilen bir olgu olmaktan öteye gitmemektedir. Kıtasını genç yaşta terk eden ve o tarihten itibaren de yurtdışında yaşamaya devam eden bir sinemacı olan Abderrahmane Sissako'nun kendi hayat hikayesi üzerine bina ettiği film, geleneksel kültürden beslenmek yerine, onun da sosyal hayatın bir parçası olduğu önermesinden ileri gitmemektedir.

Moritanya'da büyümediği ve yurtdışı özlemi içinde olduğu için doğduğu ülkeye yabancı olan Abdallah'ın bu hali zaman içinde değişecektir. Film boyunca çok az konuşan ve yalnızca kitap okuyan Abdallah, filmin sonuna doğru geleneksel kıyafetler giymeye başlayacak ve evinin bahçesinde, kimse onu görmüyorken dışarıdan gelen düğün sesiyle birlikte oynayacaktır. Ayrıca o, zaman içinde ülkesinin coğrafyasından mülhem hikmetlerini de kavrayacaktır. Filmin sonlarına doğru ülkeden ayrılmak için evinden çıktığı sahneden sonra Abdallah, Batılı kıyafetler içinde bir kum tepesini aşmaya çalışmaktadır. İskarpin ayakkabıyla tepeyi aşamayan Abdallah geri dönmek zorunda kalır. Fakat Abdallah'tan hemen sonra yerel kıyafetli bir adam, tepeyi zahmetsizce çıkacaktır.



**Fotoğraf 6:** Abdallah'ın sokağında yaşayan bir kadın, bir kız çocuğuna geleneksel şarkıları ve bir müzik aletini öğretir.

Andre Bazin'e göre insanların gitgide birbirine daha çok benzeyen yaşamlara sahip olması, yerkürenin her yerinde ortak olarak kabul edilen değerler üretmiştir. Sinema da

sunduğu dille bu çağın en büyük sanatıdır çünkü onun bir sanat olarak kabul edilmesi evrensel temalara sahip hikayeler anlatmasıyla birlikte başlamıştır. Küreselleşen dünyada insanları asıl olarak onun bu özelliği cezp etmektedir (1966, s: 15-18). Abderrahmane Sissako da sinemanın evrenselliği konusunda Bazin ile benzer fikirlere sahiptir. Sissako için görüntü (image) evrenseldir ve onun sinema tutkusunun temelini de bu oluşturur (Silou, 2003, s: 90). Yani yönetmen için de sinemanın en önemli özelliği evrensel olmasıdır. O, filmlerinde evrensele ulaşabilmek için şiirsel bir anlatımı tercih etmektedir. Şiirsellik yönetmenin nezdinde kişinin kendisi gibi olmayı anlaması için gerekli olan formüldür (Gabara, 2016, s: 54). Yönetmen bu filmde de göçmenlerin hikayesini şiirsel bir biçimde ele almıştır. Sissako filmde bütünlüklü bir göçmen portresi çizmek yerine genel insani özellikler çerçevesinde betimlemeler yapar ve bu kişilerin göçmenliklerinden ziyade insanlıklarını ön plana çıkarır. O ayrıca doğrusal olmayan görüntü ve ses dizilimleri ile de bu hissi pekiştirir. Yönetmen ayrıca göçmenlerin ulaşmaya çalıştığı, uğruna hayatlarını kaybetmeyi göze aldıkları kıtada yaşayan bir Afrikalı olarak, kendi kıtasının insanlarına karşı var olan olumsuz atmosferi de yıkmayı amaçlamıştır diyebiliriz.

### **3.2.3. Bamako (2006)**

#### **3.2.3.1. Filmin Konusu**

*Bamako*, Abderrahmane Sissako tarafından 2006 yılında gerçekleştirilen, belgesel ile kurmacanın iç içe geçtiği bir filmidir. Mali'nin başkenti Bamako şehrindeki bir evin avlusunda çekilen film, bu avluda yaşayan insanların günlük yaşantılarını perdeye aktarırken aynı zamanda hayali bir duruşmaya da ev sahipliği yapar. Bu duruşmanın bir tarafında mazlum Afrika halkları varken diğer tarafında dünya finans sistemini yöneten Uluslararası Para Fonu ile Dünya Bankası vardır. Bir hakimin ve iki tarafı da savunan avukatların olduğu duruşmada dinleyicileri ve tanıkları da Afrikalılar oluşturur. Bu duruşma film boyunca herhangi bir bağlayıcılık veya cezai müeyyidenin ötesinde Afrikalıların daha iyi bir hayat yaşamalarına engel olan küresel sistemin dayatmalarının tartışıldığı bir platforma dönüşür ve onun bir avlunun ortasında, insanlar günlük işleri ile meşgulken sıradan bir olaymış gibi düzenlenmesi,

kıtasal veya bireysel düzlemde olsun, onun Afrikalıların kendi düşünceleri ve iç hesaplaşmalarından neşet ettiğini hissettirmekle birlikte ona vicdani bir boyut da yüklemektedir. Bu vicdanilik, yukarıda isimleri bahsedilen kuruluşlar tarafından dizayn edilen küresel sistemin yerel olan üzerindeki olumsuz etkilerinin sorgulandığı ve adaletin arandığı bir hesaplaşmadır. Filmde küreselleşme ile birlikte Afrika'daki ulus-devletler de yanlış politikalarından dolayı eleştirilir (Gabara, 2016, s: 51). Duruşmada Afrika'yı savunan avukatlar arasında beyazların, uluslararası sistemi savunan avukatlar arasında da siyahilerin olması, bu tartışmayı memleket ve kıta temelinden uzaklaştırıp küresel ve insani değerler düzlemine yükseltir. Film duruşma sahneleri ile birlikte evleri avluda bulunan Melé ile Chaka çiftinin göçmenlik, işsizlik ve çaresizlik dolu hikayesine de odaklanır. Böylece film, duruşma sahneleri ile arka planı verilen sorunların bireyler üzerindeki etkisine de odaklanmış olur. Epizodik bir yapıya sahip olmayan film, diğer sahnelerden bağımsız bir şekilde var olan "Timbuktu'da Ölüm" (Death in Timbuktu) adında bir bölüme de sahiptir. Bu, gün boyu süren mahkemenin ardından akşam olduğunda avludaki çocukların izledikleri televizyonda yayınlanan, beş buçuk dakikalık bir western parodisidir. Bu bölümde, çölün içindeki bir yerleşim yerinde altı adet kovboy hem yöre halkına terör estirecek hem de kendi aralarında güç yarışına girecektir.

### 3.2.3.2. Filmin İncelemesi

*Bamako*, birbiri ile bağlantısı yokmuş gibi görünen iki farklı olayın tek mekanda işlendiği bir filmidir. Bu mekan, Bamako şehrinde bulunan bir avludur. Bu avluda birkaç aile yaşamaktadır fakat film bu kişiler arasında yalnızca evleri burada bulunan Melé ile Chaka çiftinin hikayesine odaklanır. Avluda yaşayan diğer kişiler de film boyunca perdeye yansıtılır. Melé Senegalli bir göçmendir ve bar gibi bir mekanda şarkıcı olarak çalışmaktadır. Kocası Chaka ile sorunlar yaşamaktadır ve ülkesine dönmek istemektedir. Fakat kocasının iki üç yaşlarındaki kızını yanında götürmesine izin vermemesinden dolayı bu isteğini gerçekleştirememektedir. Chaka ise bir işsizdir ve bundan kaynaklı psikolojik sorunlar yaşamaktadır. Film boyunca iş arayacak olan Chaka bir türlü bir iş bulamayacak ve filmin sonunda intihar edecektir.



Filmde Chaka ile Melé çiftinin hikayesine, evlerinin önünde düzenlenen ve film boyunca devam eden bir mahkeme eşlik eder. Film boyunca bu mahkemenin ne zaman düzenlenmeye başladığına ya da ne zaman son bulacağına dair bir bilgi edinemeyiz. Mahkemede davacı tarafta Malililer, davalı tarafta ise Dünya Bankası ve Uluslararası Para Fonu'nu savunan avukatlar yer alır. Mahkeme boyunca davacı tarafta bulunan kişiler ismi geçen bu kurumlara karşı suçlamalarda bulunur. Bu suçlamalar, bu kurumların son birkaç on yılda, küreselleşme ve liberalizm gibi isimler altında Afrika'yı nasıl yoksullaştırdıkları üzerine yoğunlaşır. Mahkemede Afrika halklarını savunan avukatlar arasında beyazların, küresel sermayeyi savunan avukatlar arasında ise siyahilerin olması filmi kesin sınırlarla çizilen bir Afrika-Avrupa ikiliğinden uzaklaştırır ve iyi-kötü ikiliğini ırklar üstü bir boyuta yükseltir.



**Fotoğraf 7:** Avluda düzenlenen mahkemede Afrika'yı savunan avukatlar arasında Avrupalı bir avukat da yer alır.

Filmde avlu, avluda yaşayanlar ve mahkeme, sıklıkla genel çekimler ile perdeye yansıtılır. Film boyunca davalılar, davacılar ve tanıklar mahkeme sırasında dakikalar süren konuşmalar gerçekleştirse de onların konuşmalarına, çevrenin ve insanların yakın plan görüntülerini içeren kesmeler yapılır. Film bu kişileri belgesel bir tarzda perdeye yansıtır. Mahkemeyi kayıt altına alan birçok kameranın avluda yer alması ve bunların sıklıkla perdeye yansıtılması, oluşan bu belgesel hissini güçlendirir. Filmde mahkeme ve avlu ile avlu dışındaki kişiler kesmeler ile birleştirilir. Bununla, mahkeme boyunca yeni sömürgecilik üzerine yoğunlaşan konular ile insanların günlük yaşantıları arasında bir bağlantı olduğu mesajı



verilir. Chaka ile Melé'nin olduğu sahneler ise mahkeme sahnelerinin aksine kurmaca bir tarza sahiptir. Bu sahnelerde de yakın ve genel planlar arasında sıklıkla geçişler sağlanır.



**Fotoğraf 8:** *Bamako* filminde, 'Timbuktu'da Ölüm' adında beş buçuk dakikalık bir western parodisi yer alır.

Abderrahmane Sissako *Bamako* filmi, babasının aynı isimli şehirdeki evinin avlusunda çekmiştir. Yönetmen böyle yaparak bir süre birlikte yaşadığı, Afrika'nın makus talihini yaşayan insanlara kendilerini ifade etme imkanı vermek istemiştir (Sissako, 2008, s: 232). Avluda gerçek bir mahkeme kuran yönetmen gerçek avukatlar kullanmış, onları tarafı oldukları köşede istedikleri gibi savunma yapmalarında özgür bırakmıştır. Tanıklar da kendi istedikleri şekilde bir konuşma gerçekleştirmiştir. Sissako hakimden gerçek bir mahkeme ortamı sağlamasını ve eğer dinleyenler arasında ses çıkaranlar olursa sessizliği sağlamasını ister. Hakimi oynayan kişi de gerçek bir mahkemede olduğu gibi duruşma sırasında dinleyicileri uyarır ve insanlar gerçekten bu çağrıya uyar (Hurst ve Barlet, 2006). Yönetmenin filmi babasının Bamako'daki evinde çekmesi, onun filmlerini kendi hayatı ile ilişkilendirme özelliğinin bir örneğidir. Ayrıca Afrikalıların problemleri üzerine gerçekleştirdiği filmde gerçek tanıklar ve avukatlar kullanması filme belgesel bir hava katsa da kurgusal yapının hakimliği ona ancak doküdrama özelliği verir. Filmin politik açıdan güçlü yapısı ve estetik açıdan ana akımdan uzaklaşması onu üçüncü sinema anlayışına yaklaştırmaktadır.

*Bamako* gerçekten de Abderrahmane Sissako'nun Üçüncü Sinema anlayışına en yakın filmidir. Filmin önemli bir bölümünde yeni sömürgeciliğin Afrika'ya verdiği zararlar tartışılacaktır. Yeni sömürgecilik, herhangi bir ülke ya da kıta isminden ziyade küresel bazda faaliyet gösteren organizasyonlar olan Uluslararası Para Fonu ve Dünya Bankası ile somutlaşır. Filmde bu şirketlerin Afrika'da sömürünün yeni halini gerçekleştirdikleri mesajı verilir. Yeni Sömürgecilik Üçüncü Sinema kuramı için en önemli kavramlardan birisidir. Kuramın oluşmasında üretim, dağıtım ve gösterim sürecinden yola çıkılan *Kızgın Fırınların Saati* filminin (Çetin Erus, 2007, s: 26) ilk bölümü ve *Yağma Anıları* (Memoria del Saqueo, 2004) adlı filmler bu konu üzerinedir. Abderrahmane Sissako ayrıca, Afrikalılara mahkeme sahneleri boyunca konuşma imkanı verdiğini belirtir. Mahkeme sahnelerinde tanık olarak konuşan kişiler kendi konuştukları bölümlerin yazımına da katılmıştır. Ayrıca bu kişiler, Mali'nin eski kültür bakanı ve yazar Aminata Traoré örneğinde gördüğümüz gibi tanınmış kişilerdir (Gabara, 2016, s: 51-52). Bununla birlikte mahkemede yer alan dinleyiciler ile avlunun içinde ve dışında yaşayan insanların perdeye yansıtılmasıyla da halk vurgusu film boyunca devam eder. Film biçimsel anlamda da deneysel bir yapıdadır ve kurmaca ile belgesel görüntülerinin iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Film bununla birlikte Üçüncü Sinema anlayışına uymayan öğeleri de içinde barındırır. Örneğin film üretim aşaması bakımından bağımsız değildir. Birçok farklı Avrupalı kurumdan fon desteği almıştır. Belki de bundan dolayı belirli bir tarihselliği içinde barındırmaz ve spesifik bir Avrupa ülkesinin ya da genel olarak Avrupa kıtasının bir eleştirisine gitmez. Filmin kurmaca bölümlere sahip olmasının, onu spesifik bir politik bağlamdan uzaklaştırdığı ve sanat sinemasına yaklaştırdığı ifade edilebilir. Film ayrıca belirli bir mesaj vererek bitmez, Chaka'nın intiharı ile sonuçlanır. Film böylece herhangi bir değişim ya da dönüşüm umudu da vermemiş olur. O, yalnızca Afrika'nın yoksullaştırılmış bir kıta olduğu mesajını vermekle yetinecektir.

Abderrahmane Sissako'nun film boyunca Afrika'nın yaşadığı yeni sömürgeciliği merkezine almasına ve bu sorunların kaynağı olarak gördüğü uluslararası kuruluşların isimlerini film boyunca kullanmasına rağmen politik bir dönüşüm önermemesinin ve durum tahlilinden öteye gitmemesinin nedenini, filmin gerçekleştirildiği dönemdeki konjonktürel durum ve onun sinema anlayışında arayabiliriz. Abderrahmane Sissako sinema aracılığıyla saf bir politik söylem geliştirilmemesi gerektiğini düşünmekte (Hurst ve Barlet, 2006), onunla ilişkisini bireysel bir aşkınlaşmadan öteye taşımamaktadır (Barlet, 2003a, s: 160). Bundan

dolayı o, kıtasının sorunlarını filmlerinde gösterme ihtiyacı hissetmesine rağmen güçlü politik söylemler geliştirmez. Bunun nedenini yönetmenin sinema düşüncesinden ayrı olarak, içinde bulunduğu Avrupa sinema ağında da arayabiliriz. Yönetmen Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarından fonlar almakta, filmlerini çoğunlukla İkinci Sinema estetiğine uyan filmler gösteren festivaller ve sinema salonlarında seyirciyle buluşturma imkanı bulabilmektedir. O, Avrupa'yı karşısına alarak 'marjinal' bir boyuta geçmenin kendi sinema pratiğinin devamlılığı açısından olumsuz bir davranış olacağı düşüncesine sahip olduğu için de devrimci bir söylem üretmiyor olabilir.



**Fotoğraf 9:** Chaka intihar ettiğinde yanına ilk gelen, filmin başında ölü olup olmadığını kontrol ettiği sokak köpeğidir.

Film mahkeme sahneleriyle Afrikalılara kendilerini ifade etme imkanı verirken onların sorunlarının müsebbibi olarak belli bir ırkı ya da devleti değil uluslararası finans kuruluşlarını gösterecektir. Onun spesifik bir ülke ismi vermekten kaçınması, Afrika sinemasının tarih boyunca nasıl bir dönüşüm geçirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. İlk dönem Afrikalı sinemacılardan Sissako gibi Moritanyalı olan Med Hondo'nun filmleri göz önüne alındığında, bu dönüşüm gözle görülür seviyededir. Bu ayrışmayı kabul eden yönetmen bunun sebebi olarak zaman içinde koşulların değişmesini gösterecektir. Yönetmenin nezdinde, kendinden önceki Afrikalı sinemacılar döneminin aksine artık karşıt gruptan olan kişiler arasında da kendileri ile aynı şeyi söylemek isteyen insanlar bulunmaktadır (Silou,

2003, s: 89-90). Yönetmen burada sömürgeciliğin üzerinden uzun yılların geçtiğini ve bu süre zarfında dünya üzerindeki koşulların, yani mazlum ile zalim diyalektiğinin de boyut değiştirdiğini ifade etmektedir. Eskiden karşıt grup olarak görülen Avrupa'da da kendileri gibi düşünen ve hareket eden insanların var olduğunu ifade etmesi, yönetmenin sorunun kaynağında klasik anlamda sömürgeci devlet ve onun ırk temelli politikalarının olduğu görüşüne sahip olmadığını göstermektedir. Karşıt olarak görülen yapı artık belirli bir ırk ya da ülkenin ötesinde, kapitalist sistemin geldiği durumu da betimler bir şekilde, milletler üstü bir kimliğe bürünmüştür. Filmde Afrika'yı savunan avukatlar arasında Avrupalı bir avukatın olması da buna bir göndermedir.

Ekonomik koşulların bolca tartışılacağı mahkeme sahnelerinde Afrika'nın sorunlarının kaynağı olarak sömürgeci bir refleksle belirli bir ülke ve halkı göstermeyen yönetmen, suçlu olarak yukarıda da bahsedildiği gibi çoğunlukla uluslararası para kuruluşlarını ve onlara bağımlı ve borçlu olan Afrikalı devletleri gösterecektir. Ona göre küresel kuruluşların korumacı olmaktan ziyade borç altına alarak bağımlı kılma ve küresel çaptaki zenginlerin çıkarlarını koruma üstüne kurulu sistemi sömürünün yeni bir formudur ve bu yeni formda belirleyici olan sadece renkler ya da milliyetler değildir. Bu yeni çağda da eskiden olduğu gibi en çok kaybeden yine Afrikalılardır fakat artık sistem yalnızca onların kaybedip Avrupalıların kazanması şeklinde ilerlemiyor, küresel çaptaki bir avuç zenginin kendi refahları için bütün dünya halklarını sömürü altına alması şeklini alıyordu.

Yönetmen bu yeni küresel sistemi fütursuzca adam öldüren kovboylara benzetecektir. Filmin içinde "Timbuktu'da Ölüm" (Death in Timbuktu) adında bir bölüm vardır. Bu, gün boyu süren mahkemenin ardından akşam olduğunda avludaki çocukların izledikleri televizyonda yayınlanan, beş buçuk dakikalık bir western parodisidir. Bu bölümde, çölün içindeki bir yerleşim yerinde altı adet kovboy hem yöre halkına terör estirecek hem de kendi aralarında güç yarışına girecektir. Kovboyların hepsini de sinema dünyasından yönetmenin arkadaşı olan Danny Glover, Elia Suleiman, Zeka Laplaine, Ferdinand Batsimba ve Jean-Henri Roger<sup>5</sup> canlandıracaktır. Yönetmenin kendisi de bu bölümde Dramane Bassaro

---

<sup>5</sup> Jean-Henri Roger, Dziga Vertov Film Kolektifi'nin kadrosunda da bulunmuştur (Erus, 2015, s: 178). Bu kolektif, 1968-1972 yılları arasında faaliyet göstermiş, ürettiği filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimini ticari amaçlarla hareket eden sinema endüstrisinin dışında kalarak gerçekleştirmiştir (Erus, 2015, s: 190).

adıyla yer alacaktır. Dramane yönetmenin gerçek hayattaki lakabı, Bassaro ise amcasının ismidir (Hurst ve Barlet, 2006).

Yönetmen rahat tavırları, o coğrafyaya ait olmamaları ve zalimlikleriyle kovboyları uluslararası finans kuruluşlarına benzetmektedir (Hurst ve Barlet, 2006). Bu bölümde kovboylardan birisi, o yerleşim yerinde iki öğretmenin fazla olduğu gerekçesiyle birini öldürecek, bir diğeri de arkadaşına Bangladeş'te iyi bir iş yaptığını söyleyecektir.<sup>6</sup> Bu konuşmalardan da anlaşılacağı üzere, yönetmen bu kuruluşların ulusötesiliğini ve kıtanın bugününe ve geleceğine verdikleri zararı göstermektedir. Kovboyların da mahkemedeki avukatlar gibi tek bir renge ya da kıtaya ait olmamaları, yönetmenin kötülüğü tek bir renge ya da ülkeye indirgemek istememesinden kaynaklanmaktadır (Sissako, 2008, s: 234). Bu da bize yönetmenin avukat tercihinde olduğu gibi ırk ve ten rengi kaynaklı bir iyi kötü ikiliğine gitmemeye dikkat ettiğini göstermektedir.

Mahkeme sahneleri ile kıtasal boyutta anlatılan sorunların bireysel tezahürleri avluda yaşayan Senegalli Melé ile Malili Chaka çifti üzerinden gösterilir. Çiftin maruz kaldığı sorunlar kıtalarının yoksulluğundan ve ülkelerinin onlara ve onlar gibi milyonlarca insana hayatlarını devam ettirebilmeleri için gerekli altyapıyı sunmamasından kaynaklanır. Evli olmalarına rağmen aralarında hiçbir iletişimin kalmadığı çifti bir arada tutan tek şey küçük kızlarıdır. Kadın karakter Melé bar gibi bir yerde şarkıcı olarak çalışmakta, burada müşterilerle dans etmek gibi şeyleri de yapabilmektedir. Senegal kökenli olan Melé, memleketine geri dönmek istemektedir fakat kocasının kızını götürmesine izin vermemesinden dolayı bu yolculuğa çıkamamaktadır. Abderrahmane Sissako Melé'nin bir göçmen olmasıyla Afrika'nın çok boyutluluğunu göstermek istediğini belirtir (Hurst ve Barlet, 2006). Yönetmen için kıtasının tek boyutlu temsili büyük bir problemdir ve diğer filmlerinde yaptığı gibi bu filmde de onun zenginliğini vurgulamaya çalışmıştır.

Melé'nin kocası Chaka ise karısından çok daha zor bir durumdadır. Filmin sonunda intihar edecek olan Chaka, işsizlik kaynaklı bir çaresizliğin ve tükenmişliğin içerisinde. Filmin başlarında Chaka'yı namaz kılarken görürüz. Film boyunca ülkesi Mali'ye bir gün

---

<sup>6</sup> Karakter burada iş kelimesinin karşılığı olarak Fransızca 'boulot' kelimesini kullanmaktadır. Bu kelime Fransızca'da ekonomik temelli işler için kullanılır.

İsrail konsolosluğu açılır da kendisi de orada çalışma imkanı bulur ümidiyle İbranice öğrenmeye çalışan Chaka kiliseye de gidecek ve bir ayine katılacaktır. Üç semavi din arasında bu denli bir hareketlilik, filmde karakterin çaresizliği ile doğru orantılı bir şekilde betimlenir. Derin bir çaresizliğin içinde betimlenen Chaka, bir sokak köpeğiyle de özdeşleştirilecektir (Harrow, 2013, s: 27). Chaka filmin başında bir seher vakti sokakta yürürken gösterilir. Muhtemelen iş arayan Chaka bir sokağın kenarında uyuyan sokak köpeğini, ölü olup olmadığını anlamak amacıyla fenerinin yardımıyla kontrol eder. Filmin sonunda bir sokak kenarında intihar edecek olan Chaka'nın yanına ilk gelen ise yine aynı köpek olacaktır. Böylece film, sokak köpeği metaforuyla küresel sistemin yanlış politikalarının bir insanı nasıl kötü bir hale getirebileceğini göstermektedir.

Yönetmen filmin bir festivaldeki gösteriminin ardından gerçekleşen konferansta genel olarak iki probleme dikkat çeker. Bu problemlerin birincisi Afrika'nın sömürülmesi, onun kendine yetebilecek kaynaklara ve kendini ifade edebilecek araçlara sahip olmasının engellenmesidir. İkincisi ise onun yalnızca yoksulluk, yolsuzluk ve hastalık gibi kötü şeylerle birlikte anılmasıdır (Sissako, 2008, s: 232). Yönetmen de filmde genel olarak bu iki durumu tersine çevirmeye çalışacaktır. Belgesel tarzında ilerleyen sahnelerde Afrikalılara kendilerini ifade etme imkanı veren yönetmen, kurmaca sahneler ile de kıtanın üzerindeki olumsuz algıları yıkmak istercesine fakirliğin ve yoksulluğun da es geçilmediği çok boyutlu bir Afrika betimlemesi yapacaktır. Bu da bize, onun filmi büyük oranda bir mesaj verme kaygısı ile çektiğini göstermektedir. Bamako'nun onun filmografisi içerisinde farklı bir yerde durması da bundan dolayıdır. Yönetmen de bunu kabul edecek, bu filmin onun diğer filmlerinde olmadığı kadar doğrudan bir politik mesaj içerdiğini belirtecektir (Hurst ve Barlet, 2006).

Film Fransa'daki sinema salonlarında 200.000'den fazla seyirci tarafından izlenir (Médias France Intercontinents, 2007, s: 90). Filmin yapımcıları Archipel 33, Mali Images ve Sissako'nun kendi yapım şirketi Chinguitty Films'tir. Film bunun haricinde ARTE France, Ulusal Sinema Merkezi (Centre National de la Cinématographie) ve Güney Sinema Fonu (Fond Sud Cinéma) gibi kurumlardan da destek görür. Film destekleyenler arasında Danny Glover da vardır. Sissako, Glover'a Amiens'de filmi anlatmış, Glover da filmi desteklemeye karar vermiş ve aynı zamanda filmde ücret almadan oynamıştır (Hurst ve Barlet, 2006). Bu da karmaşık bir yapım, dağıtım ve gösterim ağına sahip yönetmenin filmlerine farklı finansman

destekleri bulmasına bir örnektir. Ulusal bir sinemasal yapım desteğine sahip olmayan Abderrahmane Sissako, burada da görüldüğü gibi kişisel tanışıklıkları ve filmlerinin taşıdığı mesaj aracılığıyla da maddi destek bulabilmektedir.

### **3.2.4. Timbuktu (2014)**

#### **3.2.4.1. Filmin Konusu**

*Timbuktu*, Abderrahmane Sissako tarafından 2014 yılında gerçekleştirilen bir filmidir. Mali'nin kuzeyinde yaşanan çatışmalara odaklanan film, Timbuktu şehrinde Ansar Dine isimli terör örgütüne bağlı, yerel insanlardan da olmakla birlikte çoğunlukla dünyanın dört bir yanından gelen kişilerin şehirde şeriat yasaları uyarınca bir düzen inşa etme çalışmalarını ve şehir sakinlerinin onlara karşı gösterdiği direnişi konu edinir. Şehirde bunlar olurken onun biraz dışında göçebe hayatı yaşayan Tuareg bir ailenin hikayesine odaklanılır. Kidane ve Satima, kızları Toya ile mutlu bir hayat yaşamaktadır. Ailenin ineklerini güden Issan bir gün onları su içmeleri için nehre sokar. Ailenin gözde ineği GPS, sürüden uzaklaşarak kıyının öteki tarafındaki balıkçının ağlarına zarar verir. Bu olay üzerine balıkçı ineği öldürür. Kidane ineği öldüren balıkçının yanına bu olayın hesabını sormak için silahı ile birlikte gidecek ve tartışma sırasında istemeden de olsa balıkçıyı öldürecek. Bu olayın ardından şeriat mahkemesi Kidane'yi suçlu bulacak ve onun öldürülmesine karar verecektir. Fakat Kidane infaz anı geldiğinde kaçmaya çalışacak, bu sefer de teröristler tarafından karısı ile birlikte öldürülecektir.

#### **3.2.4.1. Filmin İncelemesi**

*Timbuktu* filmi Abderrahmane Sissako'nun filmografisinde ayrıksı bir yerde durmaktadır. Filmlerini kendi hayatından hareketle gerçekleştiren, şiirsel bir dille Afrika ile Avrupa arasındaki sorunlara ve bu sorunların bireysel tezahürlerine odaklanan yönetmen bu filmde tamamı kıta kapsamında geçen bir hikaye anlatacak, burada vuku bulmuş politik ve

dini bir sorunu perdeye yansıtacaktır. Yönetmen filmi çekmeye internette gördüğü, Ansar Dine tarafından gerçekleştirilen bir taşlama olayının videosunu izledikten sonra karar verecektir. Bu olayı gören Sissako bir sanatçı olarak neler yapabileceğini düşünmüş, ardından *Timbuktu* filmini üreteceği bir sürecin içine girmiştir (Nectoux, 2014, s: 44).

Film 2012-2013 yılları arasında Mali'nin kuzeyinde yaşanan olaylardan hareketle gerçekleştirilmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere Mali, 1960 yılında bağımsızlığını Fransa'dan elde etmiş bir ülkedir (Armes, 2006, s: 3). Ülkenin kuzey bölgesinde yaşayan Tuaregler, ülkenin güneyinde bulunan idari merkez ile bağımsızlığın kazanıldığı tarihten itibaren sorunlar yaşamıştır. Sorunların kaynağında Tuareglerin otonomluk ve bağımsızlık istekleri yatmaktadır. 1960'lı yıllarda başlayan ve zaman içinde kendini tekrarlayan bu gerginlik Ocak 2012'de tekrar alevlenmiş ve Tuaregler için özyönetim arayışında olan seküler Bağımsız Azawad Hareketi (Mouvement National pour la Libération de l'Azawad) bir isyan başlatmıştı. Kısa sürede bölgede üstünlük sağlayan MNLA'ya bir süre sonra Ansar Dine isimli, MNLA gibi Kuzey Mali'nin özgürlüğünü isteyen İslami bir örgüt de katılmıştı. Bu iki grup Mali ordusuna karşı birlikte hareket etmiş, kısa süre içerisinde birçok şehri ele geçirmişti. Fakat bir süre sonra onlar da kendi aralarında çatışmaya başlamış ve Ansar Dine, Timbuktu ve birkaç şehri Bağımsız Azawad Hareketi'nden almıştı (Dixon ve Sarkees, 2015, s: 685-687).



**Fotoğraf 10:** Kidane ve Satima, kızları Toya ile şehrin dışında bir çadırda yaşarlar.



*Timbuktu* filmi, Ansar Dine adlı örgütün idaresi altında bulunan Timbuktu şehrinin hikayesini anlatır. Şehir cihatçılar tarafından katı dini kurallar ile yönetilmektedir. Bu kişiler şehirdeki totemleri parçalamakta, Avrupalıları kaçırmakta, istedikleri kadınlara sahip olmakta, müzik ve spor ile ilgilenilmesini de engellemektedir. Şehir sakinleri ise cihatçılara karşı pasif bir direniş içerisinde. Örneğin şehirdeki caminin imamı cihatçılara yaptıklarının yanlış olduğunu anlatmakta, gençler gizlice futbol oynamaktadır. Filmin merkezinde ise şehrin biraz dışında yaşayan göçebe bir Tuareg aile vardır. Hayvancılık ile uğraşan Kidane ve karısı Satima, kızları Toya ile mutlu bir hayat yaşamaktadır. Aile cihatçıların şehirdeki varlığından rahatsızlık duymaktadır fakat ellerinden bir şey gelmemektedir. Ailenin ineklerini güden Issan adında bir çocuk, bir gün inekleri su içmeleri için nehre sokar. İneklerden birisi sürüden uzaklaşarak nehrin öteki tarafındaki siyahi balıkçı Amadou'nun ağına zarar verir. Amadou, ağına zarar veren ineği mızrağı ile öldürür. Kidane, Amadou'nun bu hareketini bir gurur meselesi yapar ve silahı ile birlikte Amadou'nun yanına bu hareketinin hesabını sormak için gider. Kidane'nin amacı Amadou'yu öldürmek değilse de giriştikleri kavgada silah kendiliğinden patlar ve Amadou ölür. Ansar Dine tarafından yakalanan Kidane hapse atılır. Ardından şeriat mahkemesi tarafından yargılanır ve idamına karar verilir. İdam edileceği yere gelen Satima'yı gören Kidane onun olduğu yöne doğru koşar, askerler ise kaçmaya çalışan Kidane ve Satima'yı öldürürler. Film, Toya'nın çölde soluk soluğa koştuğu bir sahne ile son bulur.

Filmin tamamına yakını dış mekanlarda geçer. Filmin çekildiği yer, Moritanya'nın Timbuktu'ya benzeyen bir şehri olan Oualata şehridir. Bu şehrin tercih edilmesinin sebebi, filmin çekimleri sırasında Timbuktu'da güvenliğin hala tam olarak sağlanamamasından dolayıdır (www.youtube.com, 2014, Erişim Tarihi: 15 Eylül 2017). Film Timbuktu'ya benzeyen bir şehirde çekildiğinden, şehrin sokakları, evleri ve camisi dekor olarak film boyunca kullanılır. Filmde giysiler de bölgenin ve zamanın gerçeklerine uygun bir şekilde tercih edilmiştir. Şehirde cihatçılar tek tip krem rengi kıyafetler giyerken genç kadınlar cihatçıların koydukları kurallar gereği kara çarşaf giyerler. Filmde renkli kıyafetler giyen kişiler de yer alır. Filmin önemli bir bölümünde müzik kullanılır. Kaynağını filmin öyküsünden almayan (non-diegetic) müzik olarak bölgesel ve klasik Batı müziği tercih edilir. Kaynağını filmin öyküsünden (diegetic) alan müzik olarak ise Kidane'nin ailesine çaldığı gitar ve şehirdeki gençlerin yerel enstrümanlarla gizli bir şekilde çaldıkları yerli ezgiler yer alır.

Filmde geniş plan çekimler ile yakın plan çekimler arasında sürekli devam eden bir etkileşim vardır. Yakın plan çekimden geniş plan bir çekime geçildiğinde, kişisel bir drama da geçilmiş olur (Aknin ve Alion, 2014, s: 129). Film son yıllarda dünya üzerinde yaşanan önemli bir acıyı hikayeleştirmektedir. Fakat bu acıyı dramlaştırmak yerine yakın plan çekimler ile geniş plan çekimler arasında bir denge sağlamaya çalışır. Film, insanların içsel düşüncelerini ve sıkıntılarını yakın plan çekimlere gerek kalmadan, genel plan çekimler ile seyirciye iletmeye çalışır. Filmde trajik olan ile komik olan arasında da bir denge bulunmaktadır (Aknin ve Alion, 2014, s: 129). Film boyunca teröristler bütün kötülükleri ile perdeye yansıtılsa da yönetmen saf politik bir film yapmamaya gayret etmiştir. Film boyunca teröristler insanlıklarını tamamen değil, büyük oranda kaybetmiş kişiler olarak betimlenir. Onlar şeriat yasalarını gerekçe göstererek koydukları yasaklara ilk başta kendileri uymayacaktır. Örneğin sigara içecek, müzik ile dans edecek, futbol muhabbeti yapacaklardır. Film bir durum öyküsünden ziyade olay öyküsüne sahiptir. Filmde Kidane'nin ineğinin öldürülmesinin ardından yaşananlar belirli bir doğrusallığa sahiptir. Fakat film yine de açık uçlu bir son ile biter. Film, Kidane'nin kızı Toya'nın çölde çaresiz bir şekilde soluk soluğa koşarkenki görüntüsü ile son bulur.



**Fotoğraf 11:** Şehir sakinleri, cihatçıların baskısı altındadır.

Mali'de ortaya çıkan bu krizin tarihsel, politik ve dini yönlerinin olduğunu belirtmiştik. Fakat film onun yalnızca dini yönü üzerinde duracaktır. Abderrahmane Sissako

da bundan dolayı hem Malili olmadığı gerekçesiyle ülkenin bir iç meselesi hakkında kendisinde söz söyleme hakkını bulduğu için hem de sorunu bütünlüklü bir şekilde ele almadığı için eleştirilir (Wise, 2017, s: 114-115). Film gerçekten de sorunu belirli bir tarihselliğe ve politikliğe bağlamaz, aksine onu iki farklı dini yorumun karşı karşıya geldiği bir söylem üzerine bina eder. Film böyle yaparak dinin enternasyonal bir kimliğe bürünen cihatçı ve şiddet yanlısı tarafı ile onun hoşgörülü, imtiyazlı ve daha yerel bağlamda kalmış tarafını karşı karşıya getirecektir.

Yönetmenin bu tercihinin sebebi olarak onun filmi gerçekleştirirken sahip olduğu motivasyonu gösterebiliriz. Film cihatçıların işgali altındaki şehirde yaşananları gösterirken ve dinin iki farklı yorumunun çatışmasına odaklanırken daha geniş düzlemde insan olmayı ve insani olanı koruyabilmeyi anlatmayı amaçlamaktadır. Filmde gördüğümüz karakterler de dindarlık ya da sekülerlik seviyelerinden ziyade insan olarak kalabilme seviyelerine göre değerlendirilir. Yönetmenin de asıl amacı, bölgede vuku bulan kriz üzerine değil, insan olmak üzerine bir film gerçekleştirmektir (Aknin ve Alion, 2014, s: 130). Yönetmenin nezdinde insan olmak; hoşgörülü, saygılı ve kendinden olmayana hayat hakkı tanımak demektir. Bundan dolayı filmi Mali krizi üzerine gerçekleştirilen bir kurmaca olmakla birlikte, az önce dile getirdiğimiz minvalde de değerlendirebiliriz. Yönetmenin filmin senaryosunu bölgeye gitmeden, belirli bir araştırma yapmadan önce yazması da buna bir örnektir. Sissako senaryoyu bölgeye gitmeden önce yazmış, ardından senaryonun üzerinden bir kez daha geçmek için krizi yaşayan insanlarla görüşmüştür (Aknin ve Alion, 2016, s: 130-131).

Filmi insan kalabilmek üzerine bina eden yönetmen, karakterleri de bu özelliği koruyabilmenin zorlaştığı bir yönetim altında baskıya karşı direnen kişiler olarak betimler. Film boyunca imam, dini söylemler aracılığıyla bu baskıya karşı koymaya çalışırken futbol oynamanın yasak olduğu şehirde gençler topsuz bir şekilde futbol oynayacak, ayrıca yine yasak olduğu halde gizlice toplanıp şarkı söyleyeceklerdir.

Şehir sakinlerinin gösterdiği bu direniş, cihatçıların iç dünyasında bir hesaplaşma olarak vuku bulacaktır. Bu, şehir sakinlerinin ve imamın gösterdiği direnişle alakasız bir şekilde, insani özellikleri kaybolmuş bu kişilerin iç dünyalarında yaşadıkları bir hesaplaşmadır. Bu yüzden filmde bu kişileri iki farklı şekilde görürüz; dışarıya gösterdikleri selefî zorbacılık ve içlerinde sahip oldukları, onları derin bir varoluşsal çatışmaya sürükleyen,

yaptıklarının yanlış olduğu hissi. Örneğin cihatçılara katılmadan önce rap müzik yapan bir genç, onun cihatçılara katılmaya nasıl karar verdiği üzerine hazırlanan bir video için heyecanlı bir konuşma yapması gerekiyorken mutsuz bir şekilde başını eğecek ve konuşmasını tamamlayamayacaktır. Cihatçıların bu yönü, onların akli dengesi yerinde olmayan bir kişi ile olan ilişkilerinde de açığa çıkar. Bu kişi filmde Haiti'den geldiği belirtilen bir kadındır ve aynı zamanda yönetmenin bir konuşmasında da belirttiği gibi bir büyücüdür (Wise, 2017, s: 122). Cihatçılar filmin başında şehirdeki geleneksel mask ve totemleri yok ederken gösterilse de akli dengesi bozuk bir büyücü olan kadının yanında kendilerini rahat hisseder ve sık sık muhabbet etmek için onun yanına giderler. Cihatçılardan birisi onun yanında, arkadaşları orada değilken kendinden geçmiş bir şekilde dans bile edecektir. Onları kaynağı belli olmayan bir güç tarafından kötülüğe çekilen kişiler olarak resmeden film, böyle yaparak hem bu kişileri mutlak kötü olarak resmetmez hem de onların tedavi edilebilir hastalar oldukları mesajını verir. Film bundan dolayı, teröristleri insani özellikleriyle birlikte gösterdiği gerekçesiyle karmaşık eleştiriler alacak, fakat büyük oranda böyle bir şeye cüret ettiği gerekçesiyle beğeni toplayacaktır (Wise, 2017, s: 114-115).



**Fotoğraf 12:** Kidane, ineğini öldüren Amadou'yu istemeden de olsa öldürür.

İlk bölümde gördüğümüz gibi finansal açıdan ulusötesi bir film yapım pratiğine sahip yönetmenler, genellikle aldıkları eğitim ve kendi yaşam pratikleri nedeniyle evrensel bir düşünce yapısına sahiptir. Onların bu özelliği hem yerel olanı bütünlüklü bir şekilde kavramalarına hem de filmlerini gerçekleştirdikleri yerlerde yaşayanlardan olumsuz eleştiriler

almalarına sebep olabilir. *Timbuktu* filmi de Mali'de bu tarz eleştirilere maruz kalır. Film Mali'nin kuzeyinde yaşanan olayların arka planını doğru göstermediği eleştirisinin yanında Timbuktu'da yaşayan Tuareg ve siyahilerin ilişkisini de sorunlu bir şekilde ele aldığı gerekçesiyle eleştirilir (Wise, 2017, s: 115-116). Filmsel zamanda şehirde farklı etnik gruplar yaşamaktadır. Halihazırda çok kültürlü bir yapıya sahip olan şehirde aynı zamanda dünyanın farklı coğrafyalarından gelen cihatçılar da bulunmaktadır. Filmin merkezinde yer alan Kidane ve onun ineğini öldüren siyahi balıkçı Amadou'nun arasında geçenler bu iki halkın tarih boyunca sahip olduğu ilişkiden bağımsız bir şekilde ele alınır. Timbuktu ve Sahra bölgesi tarih boyunca köleliğin ve hiyerarşinin katı kurullarla belirlendiği bir bölgedir ve siyahiler Tuaregler tarafından yüzyıllar boyunca köle olarak kullanılmıştır (Klein, 1999, s: 74). Bu, Afrikalıların Amerika kıtasına götürüldüğü Transatlantik köle ticareti ile karşılaştırılabilecek bir kölelik anlayışından ziyade tarih içinde bölgenin sosyo-politik şartlarından vuku bulmuş bir olgudur. Bağımsızlığın Fransa'dan kazanılmasıyla birlikte değişen ekonomik yapı ve kuraklıklar Tuaregler ile siyahi köleler arasındaki ilişkiyi de değiştirmiş ve egemen-köle ikiliği günümüzde büyük oranda ortadan kalkmıştır (Klein, 1999, s: 82-85). Filmde ise Kidane ile Amadou arasında birden bire ortaya çıkan ve ölümle sonuçlanan gerilim bölgenin bu sosyo-politik durumundan ziyade yalnızca Kidane'nin aşağılanmasından kaynaklı olarak gösterilir (Wise, 2017, s: 116). Filmde Kidane ile Amadou arasında geçen olaylar iki kişi arasında belirli bir kan davası varmış gibi bir izlenim verir. Amadou ağına zarar verdiği gerekçesiyle ineği anında öldürecek, Kidane ise insani düzeylerde gerçekleştirilebilecek bir tartışma zemini hazırlamak yerine silahı ile Amadou'nun yanına gidecek ve sorunu sonu ölümle biten bir kavga ile çözecektir. Olaylara bir Tuareg olan Kidane tarafından bakan film, yaşananların gerekçesi olarak büyük oranda onun aşağılanmasını gösterecektir.

Tuaregler ile siyahiler arasındaki ikiliği film boyunca görmekteyiz. Siyahilere göre daha açık renkli olan Tuaregler, film boyunca kendilerini teröristlere karşı çoğunlukla açık bir şekilde ifade edebilen kişiler olarak betimlenir. Siyahiler ise bunun aksine mazlum olan, teröristler tarafından ezilen ve soru sorulmadan cevap vermeyen kişiler olarak gösterilecektir. Bununla birlikte imam da filmdeki en cüretkar kişi olmasının yanında en açık ten rengine sahip olan kişidir ve tamamı siyahilerden oluşan bir camiinin imamıdır (Wise, 2017, s: 116-119). Filmde tek boyutlu olarak tasvir edilmeyen karakterlerin de çoğunlukla açık bir ten rengine sahip olduğunu görmekteyiz.

Filmin çekildiği dönemde Timbuktu gibi işgal altında olan başka şehirler de vardır fakat Sissako filmi Timbuktu şehrini merkeze alarak gerçekleştirmek ister. Bunun sebebi, yönetmenin nezdinde Timbuktu'nun sembol bir şehir olmasıdır (Gabara, 2016, s: 56). Yönetmenin de belirttiği gibi Timbuktu'nun insanlık tarihi içerisinde önemli bir yeri vardır. Burası Batı Afrika tarihinin en önemli şehirlerinden birisidir. Tarih boyunca Kuzey Afrika ile Sahra altı Afrika arasındaki ticaretin önemli duraklarından olan şehir, bu ticaret ile çok zengin bir yer haline gelmiş ve Nijer Nehri'nin de katkısıyla Tuaregler, Berberiler, Soninkeler, Songhaylar, Araplar, Malinkiler ve Fulaniler gibi çok farklı etnik grupları buraya çekmiş ve onları yüzyıllar boyunca bir arada tutabilmiştir (Saad, 1983, s: 6-9). Şehirdeki bu ticaret bir aristokrat zümrenin ortaya çıkmasına yol açmış ve bu kişilerin ilim adamlarını desteklemesi sonucu astronomi, tarih, matematik, din, tıp ve gramer gibi konularda bölge ilerlemeler kaydetmiştir. İlimi açıdan çok gelişen şehir Kuzey Afrika ve Mısır ile de ilmi bağlantılara sahip olmuştur (Saad, 1983, s: 15-17). Görüldüğü gibi günümüz dünyasında terörle, yönetmenin filmi gerçekleştirmesine sebep olacak olan taşlanma gibi üzücü olaylarla gündeme gelse de Timbuktu aslında, yönetmenin de belirttiği gibi Afrika için sembol bir şehirdir. Filmde, Timbuktu'nun bu özelliğini şehirde çok farklı halklardan insanların birlikte yaşaması üzerinden görmekteyiz. Ayrıca, filmde imam karakteri üzerinden dile getirilen, farklılıkların zenginlik olarak görüldüğü, hoşgörü esasına dayalı bir kültürel ortamın da Timbuktu şehrinin bu sosyo-kültürel geleneğinden geldiği söylenebilir.

### **3.3. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmler**

Abderrahmane Sissako uzun metrajlı film yönetmeye 1997 yılında gerçekleştirdiği *Rostov-Luanda* belgeseli ile başlar. *Rostov-Luanda*, yönetmenin çektiği tek belgeseldir.

### 3.3.1. Rostov-Luanda (1997)

#### 3.3.1.1. Filmin Konusu

Abderrahmane Sissako yönetmenliğini yaptığı *Rostov-Luanda* belgeselinin başrolündedir. Belgeselde Sissako, 1980 yılında kendisi gibi Sovyetler Birliği'ne eğitim için giden Afonso Baribanga adlı Angolalı arkadaşını aramak için Angola'ya bir ziyaret gerçekleştirir. Afonso Baribanga eski bir özgürlük savaşçısıdır ve eğitimini Rostov kentinde görmüştür (Armes, 2006, s: 193). Rostov, Abderrahmane Sissako ile Afonso Baribanga'nın üniversite eğitimine başlamadan önce dil eğitimi aldıkları şehirdir (Gabara, 2016, s: 48). Belgesel Sissako'nun doğduğu yer olan Moritanya'nın Kiffa şehrinde başlar. Daha sonra Angola'ya geçecek olan Sissako, belgeselin tamamına yakınında burada izini sürdürdüğü arkadaşını arayacaktır. Belgesel boyunca Rusya'dan ve Berlin'den de görüntüler ekrana gelecektir.

#### 3.3.1.2. Filmin İncelemesi

1997 yılında Abderrahmane Sissako'nun kendisine gelen bir teklif üzerine çektiği *Rostov-Luanda* bir saat uzunluğunda bir belgeseldir. Yönetmenden bir belgesel çekmesini isteyen ve ona destek veren kuruluş Almanya'nın Kessel şehrinde bulunan Documenta'dır. Documenta 1955 yılından beri her beş yılda bir modern sanatların değişik alanlarından sergiler düzenleyen, kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur ([www.documenta.de/en/](http://www.documenta.de/en/), Erişim Tarihi: 16 Eylül 2017). Belgesel Fransa'da da France 3 kanalında yayınlanan haftalık *La Case de l'Oncle Doc* programının 2 Kasım 1998 günü yayınlanan bölümünde gösterilmiştir ([www.imdb.com](http://www.imdb.com), Erişim Tarihi: 16 Eylül 2017).

Abderrahmane Sissako'ya göre kişinin bütün arayışları kendine doğrudur. İnsan hayatı boyunca yaptığı işlerle aslında kendini tanımaya çalışır. Onun için sinema da bu arayışlardan birisidir. Yönetmen belgeselin doğduğu şehir olan Kiffa'da başlamasını da böyle açıklar. Sissako ayrıca Moskova'daki okul arkadaşlarından çoğu ile irtibatlarının kesildiğini, arkadaşını arama konusunun tamamen sembolik olduğunu, aslında amacının kendini aramak

olduğunu belirtmektedir (www.youtube.com, 2014, Erişim Tarihi: 15 Eylül 2017). Filmde kuzeni Sissako'ya Angola'ya gitmek zorunda olmadığını, hem böyle yaparsa parasının da biteceğini söyler. Bunun ardından Sissako içsesiyle "İnsan seyahat etmeye çağrılır. Acı çekmeye, insanları tanımaya, ölümleri tanımaya, gelenekleri tanımaya. Angola'ya gitmeliyim, kendi hikayem için ve yeni maceralara atılabilmem için" der. Gerçekten de belgeselin Kiffa'da başlaması için yönetmenin nezdinde bir gereklilik yoktur gibi görünmektedir. Çünkü Sissako o dönemde Fransa'da yaşamaktadır ve Angola'ya Moritanya'ya uğramadan da gidebileceği açıktır. Fakat yönetmen bu arayışı aslında kendine yönelik bir arayış olarak gördüğünden belgeseli doğduğu topraklarda başlatır.

Sissako Kiffa'da çocukluğundan beri görmediği akrabalarını ziyaret eder. Bu sohbetlere Sissako'nun çocukluğunun geçtiği sokakların, evlerin görüntüleri eşlik eder. Moritanya'da geçen sahnelerde Sissako geleneksel kıyafetler giymektedir ve bu kıyafetleriyle Moritanyalı akrabalarından farksızdır. Bu ziyaret ve böyle bir tavır, yönetmenin ilk uzun metrajlı belgeseline ilk adımını attığı bu sahnelerde kendisi hakkında önemli bir gerçeği de açığa çıkartmaktadır. Bu da onun köklerine bağlılığıdır. Moskova ve ardından Paris'te yaşasa da o, Moritanya'nın küçük bir şehri olan Kiffa'yı yani özünü unutmamıştır. Bu, yönetmenin küçük yaşlarda fark ettiğini söylediği, düşüncel bir arka plana sahip olan bir davranıştır. Sissako'ya göre her kültür kendi coğrafı ve tarihi sebepleri dolayısıyla kendine özgüdür ve bundan dolayı onu başka kültürler ile karşılaştırmak bir hata olacaktır (Aknin ve Alion, 2014, s: 127).

Angola'ya gitmeden önce bir Rus arkadaşı ile telefon görüşmesi yapan Sissako, ondan 1980 yılında birlikte çekindikleri, içinde kendisi ve onun aradığı Angolalı arkadaşı Afonso Baribanga'nın da bulunduğu fotoğrafı kendisine postalamasını ister. Yönetmen bu görüşmeyi Rusça gerçekleştirir. Bu telefon görüşmesi boyunca bir tren penceresinden çekilen görüntüler görürüz. Görüntüler Rusya'da çekilmiştir ve her yer karla kaplıdır. Bir ucu Moritanya'da, bir ucu da Rusya'da gerçekleşen bu görüşmenin gerçekleştiği bir yerin kum çölü, diğer yerin de buz çölü ile kaplı olması, Mali ile birlikte yönetmenin uzun yıllar yaşadığı bu iki birbirine zıt coğrafyanın birbiriyle uyumsuzluğunu da gözler önüne serer. Belgeselin Rusya görüntüleri de böylelikle son bulur.



Filmde yönetmene postalanın fotoğraf, onun Sovyetler Birliği'nde eğitim gördüğü yıllardaki sosyal çevresi hakkında bize bilgi veriyor. Fotoğrafta Sissako ve onun okul arkadaşı yedi kişi görölmektedir. Fotoğrafta Sissako Moritanyalı ve Baribanga Angolalıdır. Film ilerledikçe fotoğraftaki diğer kişilerden birisinin daha Angolalı olduğunu öğreniriz. Diğer kişilerden de birisi Kübalı, birisi de Filipinlidir. Bundan sonra belgeselin Angola sahneleri başlar. Belgeselin yarısından daha büyük bir kısmını kapsayan bu bölüm, yönetmenin arkadaşını ararken tanıştığı insanlarla yaptığı görüşmeleri içerir. Bir süre sonra Sissako'nun aradığı arkadaşı filmin ana konusu olmaktan bir hayli uzaklaşırken yönetmen Angolalıların hikayelerine odaklanır. Biz uzun bir süre Angolalıların hayat hikayelerini, mutluluklarını, üzüntülerini, geçmiş sıkıntılarını ve gelecek ümitlerini kendi ağızlarından dinleriz.

Yönetmenin burada gerçekleştirdiği görüşmeler de üzerinde durulmayı hak etmektedir. Sissako'nun Angola'da görüşme yaptığı kişilerin yarısına yakını siyahi Angolalı iken aynı oranda insan Portekiz kökenli Angolalıdır. Yönetmenin görüştüğü kişiler arasında Angolalılar ile Portekizlilerin evlilikleri sonucu dünyaya gelmiş kişilerin yanı sıra Yeşil Burun Adaları ile Brezilya'dan gelmiş ve Angola'yı kendilerine yurt edinmiş insanlar da bulunmaktadır.

Filmde yönetmenin görüştüğü kişiler etnik kimlikleri ya da kökenleri neresi olursa olsun Angola'yı yurt edinen insanlardır. Ten renkleri en koyudan en açığa kadar farklılık gösteren bu insanların hepsi de görüşmeler sırasında benzer hisleri paylaşmakta, benzer dilekleri dilemektedir. Bu kişilerin hepsi de geçmişte bu ülkede yaşanan iç savaşın sıkıntılarını benzer tarzlarda acı bir şekilde yaşamış fakat buna karşı direnmiş, savaş bittikten sonra da geçmiş sıkıntılarını aşmak için mücadele etmeye devam etmişlerdir.

Yönetmenin bir Afrika ülkesi olan Angola'da sömürgecilik döneminden kalan beyazlara ve onların Afrikalılarla gerçekleştirdiği evlilikler sonucu ortaya çıkan, her iki ırka da ait çocuklarına bu kadar çok odaklanması onun zihin yapısının nasıl çalıştığını da gözler önüne sermektedir. 1940'lara kadar Angola'da Portekizlilerin oranı yüzde %1'den daha azdı. Bu oran 1950'lerde bile yüzde %2'yi geçmiyordu. (Warner, 1991, s: 22). Fakat belgesel boyunca Angola'nın birçok yerini dolaşan Sissako, aynı oranda siyahi ve Portekiz kökenli kişi ile görüşür.



**Fotoğraf 13:** Abderrahmane Sissako, Afonso Baribanga adındaki arkadaşını, yıllar önce Sovyetler Birliği'nde çektiydikleri fotoğraf ile arar.

Sissako'nun bu tercihi onun dünyayı algılayış şekliyle alakalıdır. O, sömürgeciliğin bıraktığı problemlere ya da sömürge sonrasına ciddi bir şekilde yer vermez, insanların bugünden hareketle daha iyi bir gelecek kurabileceğine inanır ve filminde de bunu gösterir. Sissako adeta Avrupa ile Afrika arasında bir aracı görevi görmektedir. Bu aracılık, yönetmenin bu iki farklı kıtanın insanların birliktelikleri ile halihazırdaki gerçekliklerinden daha iyi bir gelecek kurabileceklerine olan inancından kaynaklanmaktadır. Belgeselde Portekiz'in sömürgeciliği ve sömürgecilikten sonra yaşanan, üç farklı grubun uzun yıllar süren iç savaşı ve bu iç savaş boyunca yabancı bir çok büyük gücün bu ülkeye fiili müdahalesinin (Warner, 1991, s: 38-39) filmde gösterilmemesi de bundan kaynaklanmaktadır. Bunun yerine yönetmen geçmişin karanlık mirasından sıyrılıp her renk ve topluluktan insanın birlikte kuracakları mutlu bir gelecek hayaline odaklanacaktır.

Filmin son sahnesi Abderrahmane Sissako'nun arkadaşı ile buluşma sahnesidir. Sissako Angola'nın başkenti Luanda'da arkadaşının Berlin'de yaşadığını öğrenir ve bu şehre gider. Yönetmen arkadaşının yaşadığı apartmana girdiğinde film biter ve onun Baribanga ile buluşmasını seyirciler olarak görmeyiz. Gördüğümüz sadece Baribanga'nın balkondaki birkaç

saniyelik görüntüsüdür. Bunun nedenini, yönetmenin sinema anlayışında arayabiliriz. Sissako bir filmde her şeyin gösterilmesinin gerekmediğini, sessizliğin de bir şeyler anlattığını belirtir. Sissako bu düşüncesinin temelini kendi ülkesinin sözlü kültüründe bulduğunu söyler. Sözlü kültürün yazılı kültüre galebe çaldığı bir yer olan Moritanya'da kitaplara ulaşamadığını söyleyen yönetmen insanların da sözlü bir anlatı kurduğunu, bu sözlü anlatıda da kişilerin söyledikleri kadar söylemediklerinin de önemli ve anlamlı olduğunu belirtir (Aknin ve Alion, 2014, s: 127). Yönetmen de filmin maddi düzlemdeki hedefi olarak görülen bu buluşma sahnesini ekrana taşımayarak seyircinin hayal dünyasını canlandırmaya çalışır.

### **3.4. Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmler**

Abderrahmane Sissako, sinema kariyeri boyunca farklı ülkelerde, farklı kurumlardan aldığı destekler aracılığıyla kısa filmler gerçekleştirmiştir. Bu bölümde yönetmenin çektiği kısa filmler incelenecektir.

#### **3.4.1. Oyun (Le Jeu, 1988)**

##### **3.4.1.1. Filmin Konusu**

*Oyun*, bir babanın, çölün ortasında yer alan köyünden ve ailesinden savaşa katılmak için ayrılmasıyla başlar. Baba, çölde yürüyerek kat ettiği uzun bir yoldan sonra müfrezesine ulaşır. Savaşa katılan bu kişinin oğlu da arkadaşları ile savaş oyunu oynamaya başlar. Babanın savaşa katılması ile çocuğun oynadığı savaş oyunu paralel kurgu ile verilir. Müfrezesine giden babaya bir casusluk görevi verilir. Görevi sırasında yakalanan baba düşman askerleri tarafından öldürülür. Çocuk ise oynadığı oyunda arkadaşları tarafından esir alınır ve derin bir mezarın içinde hapsedilir. Baba düşman askerleri tarafından öldürülse de, çocuğu içinden çıkamadığı derin mezarın içinden annesi kurtaracaktır.

### 3.4.1.2. Filmin İncelemesi

Abderrahmane Sissako tarafından 1988 yılında gerçekleştirilen 23 dakikalık bir kısa film olan *Oyun*, yönetmenin Sovyetler Birliği'nde eğitim aldığı Gerasimov Sinema Enstitüsü'ne sunduğu okul bitirme ödevidir. Abderrahmane Sissako hikayesi Moritanya'da geçen filmi o zamanlar Sovyetler Birliği'nin bir parçası olan Türkmenistan'da çekmiştir. Yönetmenin bu tercihinin sebebi Moritanya gibi Türkmenistan'ın da çöllerden meydana gelen bir ülke olmasıdır (youtube.com, 2014, Erişim Tarihi: 15 Eylül 2017).

Film uçsuz bucaksız bir çölün ortasında, küçük bir köyde yaşayan bir ailenin hikayesini anlatır. Moritanya'da konuşulan dil olan Hassaniyye Arapçası ve insanların geleneksel kıyafetleri hariç çekildiği ülke hakkında bir ipucu vermeyen film coğrafi tanımların ötesinde savaş karşıtı bir söylem üzerine kendini bina eder. Film savaş karşıtı söylemini insan hayatının değerliliği, sınırların belirsizliği, yaşama sevinci, aile kurumunun kutsallığı, insanın acziyeti gibi kavramlarla dile getirmeye çalışır. Film bu söylemlerinde bir kat daha derine inerek savaşı ve düşmanlığı uluslar arası boyutuyla birlikte köyde yaşayan çocukların aralarında oynadığı savaş oyunu olarak da gösterir. Film böyle yaparak, savaşın anlamsızlığını vurgular bir şekilde uluslararası savaşlar ile çocukların kendi aralarında oynadığı savaş oyununu aynı boyutta değerlendirir.

Film boyunca babanın düşman tarafından, çocuğun da savaş oyununda karşı gruptan olan arkadaşları tarafından gördüğü muamele birbirine benzerdir. Çocuğun arkadaşlarıyla gruplaşması ile babanın kendi müfrezesine gitmesi, çocuğun karşı gruptan arkadaşları tarafından ele geçirilip tutsak edilmesi ile babanın düşman tarafından ele geçirilmesi paralel kurgu ile gösterilir. Fakat çocuğu arkadaşları tarafından atıldığı derin mezarın içinden annesi kurtaracakken onun babasını kurtaracak hiç kimse bulunmaz ve baba düşmanları tarafından öldürülür.

Film, çölün ve çölün ortasında yer alan köyün genel plan çekimi ile başlar. Film boyunca genel, orta ve yakın plan çekimler arasında hızlı geçişler yapılır. Alt ve üst açılara da sıklıkla başvurulur. Film siyah-beyaz çekilmiştir. Filmde babanın öldürülmesinden önce çocuğun babası ile eğlendiğini gördüğü bir rüya sahnesi de yer alır. Film boyunca çok az diyalog kullanılır. Filmin mesajı savaşın anlamsızlığıdır. Filmde bu mesaj, babanın katıldığı

ve sonu ölümle biten savaş ile çocukların kendi aralarında, oyuncak silahlarla oynadıkları savaş oyununun birlikte gösterilmesi ile belirtilir.

Film, Paul Valery'nin "Savaş birbirlerini hiç tanımayan insanların, birbirlerini tanıyan ama asla birbirlerini öldürmeyecek olan insanlar için birbirlerini öldürmeleridir" sözünün ekranda görünmesi ile son bulur. Bir son söz olan bu cümle ile film, savaş karşıtı mesajını doğrudan bir şekilde seyircilere sunar.

Abderrahmane Sissako'nun sinema hayatı boyunca diğer filmlerinde de kullanacağı senaryo ilkesini ilk filminde de uyguladığını görmekteyiz. Yönetmen çekimden önce filmlerinin senaryolarını yazmamakta, yalnızca notlar almakta, çekim boyunca da hem kendisine hem de oyuncularına büyük bir özgürlük alanı sunmaktadır. Yönetmen *Oyun* filmini gerçekleştirmeden önce de senaryo yazmamış, sadece üç sayfadan oluşan notlar tutmuştur (Silou, 2003, s: 92).

*Oyun* bir ilk kısa film ve okul bitirme projesi olmasına rağmen yönetmene küçük bir şöhret kazandıracak, onun daha ilk filminden Cannes Film Festivali'ndeki Uluslararası Eleştirmenler Haftası'nda (Semaine de la Critique) yer almasını sağlamıştır (Gabara, 2016, s: 43). Yönetmen, bu filmi ile Cannes Film Festivali haricinde Ouagadougou Panafrikan Film Festivali ve Montreal Film Festivali gibi dünyanın farklı yerlerindeki uluslararası festivallere de katılır. Filmi Canal+ dakikasına 2.000 Frank vererek satın almış, bu da yönetmenin ikinci filmini gerçekleştirmesine imkan sağlamıştır (Aknin ve Alion, 2014, s: 126). Burada görmekteyiz ki yönetmenin kariyeri boyunca devam edecek Avrupalı festivaller, fon sağlayıcıları ve televizyon kanalları ile olan ilişkisi daha ilk filminden başlamıştır. O dönemde Sovyetler Birliği'nde yaşayan yönetmenin Avrupa ile olan ilişkisi çektiği filmi festivallere göndermekle sınırlı olsa da Avrupa'daki sinema otoriteleri onun sinemasını başarılı bulacak ve onu ödüllendirecektir.

### 3.4.2. Ekim (Octobre, 1992)

#### 3.4.2.1. Filmin Konusu

*Ekim*, Abderrahmane Sissako'nun Moskova'da gerçekleştirdiği 36 dakikalık bir filmidir. Film, Moskova'da üniversite eğitimi alan Afrikalı İdrissa ile ondan hamile kalan fakat bunu İdrissa'ya söylemeyen Irina'nın hikayesini anlatır. Film boyunca Idrissa Moskova'daki varlığını sorgulayacak ve ülkesine geri dönmenin yollarını arayacak iken Irina da hamileliğini öğrendikten sonra memleket özlemiyle ülkeden gitme hayalleri kuran Idrissa'ya bunu söyleyemeyecek ve bebeğini babasız büyüteceğini bilmenin acısıyla yüzleşmeye çalışacaktır.

#### 3.4.2.2. Filmin İncelemesi

Film boyunca Moskova'da bir öğrenci olarak bulunan Idrissa ile onun kız arkadaşı Irina'nın hayatının birkaç gününe odaklanılır. Idrissa'nın hangi ülkeden geldiği, üniversitede hangi bölümde okuduğu filmsel zamanda bilinmez. O, yalnızca memleket hasreti çeken ve ülkesine dönmenin yollarını arayan bir öğrenci olarak betimlenir. Idrissa'nın bulunduğu yere yabancılaşması ve memleketine dönme isteğinin temelinde, dile dökülme de şehirde ona karşı var olan ırkçı bakışın izlerinin olduğunu fark ederiz. Idrissa, Moskova'da adeta bir hayalet gibi yaşamaktadır. Şehirde Irina ve parkta karşılaştığı sarhoş bir adam haricinde yalnızca Afrikalılar ile iletişim kurar. Idrissa bir gün Irina'yı evinde ziyaret eder. Irina'nın komşuları, Idrissa bir siyahi olduğu gerekçesiyle korkup polisi ararlar. Irina, evde kimsenin olmadığına dair polise yalan söyler. Irina ise bir müzede çalışmaktadır. Idrissa'dan hamiledir fakat bunu ona söyleyememektedir. Bunun nedeni, Moskova'yı terk etmek isteyen Idrissa'nın özgür iradesine müdahale etmek istememesidir. Irina çocuğu aldirmek için hastaneye gitse de bundan vazgeçer ve çocuğunu babasız bir şekilde büyütme düşüncesiyle yüzleşmeye çalışır.

*Ekim* filminin arka planında Moskova şehri vardır. Burası düzensiz, kirli ve renksiz bir şehir olarak, sakinleri de aynı oranda soğuk ve yalnız bireyler olarak betimlenir. Film siyah-beyaz çekilmiştir. Bu tercih, filmdeki karakterlerin sahip olduğu yalnızlık ve karamsarlık hissini artırır. Bundan dolayı, filmin geçtiği mekan ile insanların ruhsal dünyaları

arasında bir doğrusallık göze çarpar. Filmde diyaloglara da çok az yer verilir. Film, bunun yerine bazı çağrışımlarla ilerler. Örneğin, Idrissa memleket hasreti içerisinde iken telefon idaresindeki iletişim hatları ekranda gösterilir. Idrissa parkta yalnız başına otururken ona doğru gelen küçük bir Afrikalı kıızı görünce bir anda mutlu olur. Filmde ayrıca, Idrissa ile Irina'nın metroda ilk kez karşılaştıkları sahne flashback olarak verilir. Filmde rüya sahnesi de yer almaktadır. Idrissa'ya bebeğin varlığını söyleyemeyen Irina, Idrissa'nın merkezinde olduğu karmaşık rüyalar görür. Film açık uçlu bir son ile biter. Filmin sonunda Idrissa'nın ülkesine dönüp dönmediği ya da Irina'nın çocuğu doğurup doğurmadığı hakkında bir bilgiye sahip olmayız.

Film, Afrikalı öğrenci Idrissa'nın hikayesini anlatırken daha geniş planda Abderrahmane Sissako'nun bu şehre karşı hissettiklerini yansıttığı bir ayna vazifesi görür. Sissako bunu, "Rusya zor bir ülkeydi. Benim orayı terk etmemi sağlayacak bir film yapmaya ihtiyacım vardı" diyerek açıklar (Barlet, 2003b). Buradan, uzun yıllar kaldığı şehir hakkında olumlu hislere sahip olmadığını anladığımız yönetmenin bu düşüncesinde Sovyetler Birliği'nin o dönemde yıkılma aşamasında olmasının da etkisi vardır diyebiliriz. Yönetmenin Sovyetler Birliği'nde bulunduğu dönemde ülke tarihinden gelen sorunları artık taşıyamaz hale gelmiş, reformist devlet başkanı Mihail Gorbaçov'un döneminde de bu sorunların aşılması için Perestroyka ve Glasnost adı altında reformlar geliştirilmiş, ülke ekonomik ve idare anlamda dönüştürülmeye çalışılmıştır (McCauley, 2008, s: 403-404). Sokak gösterilerinin bolca gerçekleştiği bu dönemde şiddet olayları da baş göstermiş (McCauley, 2008, s: 412-413), ülke ekonomik gücünü kaybetmiş ve halkın alım gücü zayıflamıştır (McCauley, 2008, s: 418). O dönemde ülkenin çok zor şartlardan geçtiği ve bunun şehirde yaşayan insanlara olumsuz bir şekilde yansıdığı bir gerçek fakat yönetmenin bir Afrikalı olarak uzun bir süre yaşadığı Moskova bütün bu özelliklerinin yanında yabancıları hoş karşılamayan, onları adeta yok sayan bir yerdir. Bu hoşgörüsüzlüğü sayısız kere yaşadığını belirten Sissako (Lombard, 1993), filmde de bunu kahramanımız Idrissa üzerinden anlatır. Film boyunca Irina ve parkta karşılaştığı sarhoş bir adam hariç hiçbir Rus ile küçük bir diyaloga bile girmeyen Idrissa şehirde adeta bir hayalet gibi yaşamaktadır. Irina'yı ziyarete gittiğinde komşular onun farklı olmasından dolayı korkup polisi arayacak, eve gelen polise Irina evde kimsenin olmadığına inandırmak için yalan söyleyecektir. Bu yaşananlardan rahatsız olan Idrissa da evi terk edecektir. Şehirdeki bu hoşgörüsüzlük ve tahammülsüzlük sadece Afrikalılara karşı değil

standart bir şekilde yaşamayan herkese karşı yapılmaktadır. Parkta içki içen adamı polisin götürmesi ve bir otobüs durağının önünde bilinçsizce yatan adama kimsenin yardım etmemesi gibi.

Filmi yapma sebebinin kendisini Moskova'dan gitmeye ikna etmek olduğunu söyleyen yönetmen, filmde de bu doğrultuda bir Moskova betimlemesi yapacaktır. Abderrahmane Sissako'nun Moskova'sı, içinde yaşayanların yalnız ve mutsuz olduğu, devletin baskıcı elinin her daim hissedildiği eskimiş bir şehirdir. Yönetmenin de dünyadaki diğer şehirlerden çok farklı bir şehir olarak tanımladığı (Lombard, 1993) Moskova filmde yaşama sevinci barındırmayan, duygusuz ve renksiz bir yerdir.

Abderrahmane Sissako'nun da Moskova'da eğitim alması ve oradan gitme isteği üzerine bu filmi yaptığını söylemesi onun filmin başkahramanı Idrissa ile olan benzerliğini açığa çıkarmaktadır. Yönetmen gibi Idrissa da filmde Moskova'dan gitmenin yollarını aramakta, oraya dair içinde bir aidiyet beslememektedir. Film tamamen Moskova'da çekilse de Idrissa'nın hangi ülkeden geldiğini bilmememize rağmen onun sürekli bir sıla hasreti içinde olduğunu hissederiz. Idrissa'nın şehirde görüştüğü kişilerin Afrikalı olması, metro istasyonunda tanıyıp tanımadığını bilmediğimiz Afrikalı bir kadınla Afrika usulü dans etmesi, parkta yalnız başına dururken Afrikalı bir kız çocuğu görünce birden bire mutlu olması ve film boyunca seyahat acentelerine uğraması onun memleket hasreti içinde olduğunu göstermektedir. Fakat ülke ismi verilmemesi de bir ulus-devlet mantığının ötesinde genel bir Afrikalılığa vurgu yapmaktadır.

Moskova'ya aidiyet beslememesine ve oradan gitmeye çalışmasına rağmen Idrissa tek boyutlu bir insan değildir. Uzun paltosu, sürekli taktığı fôtr şapkası ve çok iyi piyano çalmasıyla o, içinde yaşadığı şehrin kültüründen de etkilenmiş gibi görünmektedir. Onun bu filmsel zamanda sıkışmışlığını, bulunduğu yerden etkilenmesine rağmen ona karşı aidiyet beslememesini yönetimde de görmekteyiz. Abderrahmane Sissako da kıtasına aidiyet beslemekte fakat ekonomik ya da başka bir sebeple olsun Batı'da yaşamaktadır. Bu, onun bütün sanat hayatı boyunca sahip olduğu bir ikiliktir.

*Ekim*, Abderrahmane Sissako'nun *Oyun (Le Jeu)* ve *Ne Esmer Ne Sarışın (Ni Brune Ni Blonde)* ile birlikte tamamı Afrika dışında gerçekleşen üç kısa filminden birisidir. Filmde



ülkesini belirtmeden bir Afrikalının Afrika dışındaki hayatını işleme bize onun kıtasına duyduğu aidiyeti göstermektedir. Film ayrıca bir Afrikalının Afrika dışındaki hayatını sorunu göstermesiyle ve Afrika özlemini bu kadar derinden işlemeyle, karakter Afrikalı olmayan biriyle bir ilişki yaşasa da birlikte yaşama ve entegrasyon hakkında olumlu şeyler söylememektedir diyebiliriz. Filmin neredeyse tamamen otobiyografik olması, filmde mekanın sadece Moskova ile sınırlı kalması ve onun Sovyetler Birliği'nin yıkılma aşamasında çekilmesi bu fikrin egemen olmasıyla doğrudan alakalıdır. Fakat filmsel metinde verilen mesaj her insanın kendi kültürüyle hemhal olmuş bir coğrafyaya ait olduğu ve onun mutluluğu ancak orada yakalayabileceği yönündedir. Filmde bu mesajın güçlü bir şekilde hissettirilmesinde filmin görüntü yönetmeninin Andrey Tarkovski'nin de görüntü yönetmenliğini yapmış olan Georgy Rerberg olması da etkilidir. Bir sanatçının kendi kültürüyle, gelenekleriyle, ülkesiyle bağını kopardığı zaman ciddi eserler ortaya koyabileceğini düşünmediğini belirten Tarkovsky'nin (Ciment, Schnitzer ve Schnitzer, 2009, s: 24-25) görüntü yönetmeni olarak seçtiği Rerberg, Sissako'nun filminde de bu hissin oluşmasını sağlamıştır diyebiliriz. Rerberg sinemasal tecrübeleriyle Sissako'nun *Ekim* filminde önemli bir değişiklik yapmasını da sağlayacaktır. Rerberg'e *Ekim*'den önce farklı bir sinema projesiyle giden Sissako'ya o, kibar bir şekilde bu filmi gerçekleştirilmemesini söyler. Sissako da o projeden vazgeçer.<sup>7</sup> Sissako *Ekim* projesi hakkında konuştuğunda ise Rerberg filmde önemli bir öğenin eksik olduğunu belirtir ve Sissako'ya o fikri akşama kadar bulmasını ve bulduktan sonra da kendisini aramasını söyler. Gün boyu bunu düşünen Sissako gece yarısı Rerberg'i arar, filmde eksik olan öğeyi bulmuştur; kadın hamile olacaktır ve bunu erkek bilmeyecektir (Barlet, 2003b).

---

<sup>7</sup> Abderrahmane Sissako'nun çekmekten vazgeçtiği filmin adı 'Le Fou de Sokolo'dur. Yönetmen, bu film ile babasının yaşadığı bir olayı perdeye aktarmayı amaçladığını dile getirir (Barlet, 2003b).

### 3.4.3. Deve ve Yüzen Keresteler (Le Chameau et les Bâtons Flottants, 1995)

#### 3.4.3.1. Filmin Konusu

Film çölde konaklayan göçebe bir Tuareg ailesinin en küçük üyesinin iç sesiyle ilerler. Çocuğun çölde gördüğü, serap mı gerçek mi olduğu bilinmeyen insanları, develeri ve bir gemiyi hikayeletiren film onun sonsuz çöl ile zihninde kurduğı çocuksu ilişkiyi şiirsel bir dille perdeye yansıtır.

#### 3.4.3.2. Filmin İncelemesi

Afrikalı sinemacıların uluslararası arenaya çıkmasını sağlayan imkanlardan birisi de Avrupa'dan yayın yapan televizyon kanallarının onlara ısmarlama film yaptırmasıdır. Abderrahmane Sissako'nun Fransa'da gerçekleştirdiğı ilk film de bir televizyon kanalı için çekeceğı ısmarlama bir film olacaktır. TF1 kanalı 1995 yılında otuz kısa filmde oluşan bir La Fontaine serisi hazırlamak ister. Yazarın eserlerinin uyarlamalarından oluşacak seri için Abderrahmane Sissako da *Deve ve Yüzen Keresteler* isimli bir film gerçekleştirir (Amarger, 1996, s: 67-68). Altı dakika uzunluğundaki filmin yapımcıları TF1 kanalı ile Direct & Différé'dir (Les Cinémas d'Afrique: Dictionnaire, 2000, s: 428).

Film, çölde konaklayan bir Tuareg ailesi üzerinedir. Ailenin en küçüğü olan üç dört yaşlarındaki bir çocuk, kendinden büyük kardeşlerinin oyununa dahil edilmeyince, çölde kendi başına oynamaya başlar. Hayal gücünün yardımıyla serap olarak deve, gemi ve insanlar görür. Çocuğun ardından çadırda konaklayan aile de çölde serap mı gerçek mi olduklarını öğrenemedikleri insanlar görmeye başlarlar.

*Deve ve Yüzen Keresteler* La Fontaine tarafından yazılan bir fabldır. La Fontaine bu eserinde öncelikle denizci oldukları anlaşılan kişilerin bir deve ile karşılaştıklarında yaşadıkları şaşkınlığı hikayeletirir. Ardından da insanların farklı olarak addettikleri şeyleri belirli bir zaman sonra normal karşılamaya başladıkları mesajını verir (Fontaine, 1861, s: 142). Film boyunca çocuğun olduğu sahnelerde, kaynağını hikayenin içinden almayan (non-diegetic) bir çocuk sesi tarafından La Fontaine'in aynı adlı fablı okunur.

### 3.4.4. Sabriya (1997)

#### 3.4.4.1. Filmin Konusu

Film, bir hanın içerisinde bulunan kahvehane görüntüleri ile başlar. Burada satranç ve dama gibi oyunlar oynayan erkekler vardır. Bu kahvehaneyi Youssef ile Said adında iki arkadaş işletmektedir. Bir gün, buldukları şehre Sarra adında bir kadın gelir. Arapça konuşan Sarra İtalya'nın Cenova şehrinden gelen bir turisttir. Sarra kısa süre içerisinde Youssef ve Said ile arkadaş olur. İki arkadaş da Sarra'ya aşık olur ve birbirlerinden bağımsız olarak onunla Cenova'ya gidip kahvehane açma hayalleri kurarlar. Fakat filmin sonunda Said handa kalırken, Youssef Sarra ile birlikte buldukları şehirden ayrılırken görülür.

#### 3.4.4.2. Filmin İncelemesi

*Sabriya*, Abderrahmane Sissako tarafından *Africa Dreaming* projesi kapsamında çekilen bir kısa filmidir. *Africa Dreaming* liderliğini Güney Afrika Cumhuriyeti'nin yaptığı, kıta boyunca yönetmenlere kendi dünya tasavvurları uyarınca film gerçekleştirme imkânı tanıyan ilk televizyon projesidir. Proje kapsamında yönetmenlerden 26 dakikalık kısa film senaryoları göndermeleri istenmiş ve sonunda Güney Afrika, Mozambik, Zimbabve, Namibya, Senegal ve Tunus'tan gelen senaryolar kabul edilmiş, bu filmler desteklenmiş ve çekilmiştir (www.newsreel.org, Erişim Tarihi: 12 Eylül 2017). Abderrahmane Sissako'nun filminin seçildiği ülke olarak yönetmenin memleketi Moritanya değil de Tunus'un geçmesinin sebebi filmin Tunus'ta çekilmesidir (Bâ, 2014, s: 20).

Film, evrenini tamamen erkeklerden oluşan bir mekândan kurar. Bu mekân han gibi bir yerdir ve içinde bir kahvehane ile konaklamak için odalar bulunmaktadır. Burada bulunan erkekler kendilerini dünyadan soyutlamış; aralarında arkadaşlık, güç yarışı, belli ölçülerde eşcinsellik ve hasımlık ilişkileri bulunan kişilerdir. Bu kişiler kendi büyülü dünyalarında belli bir dengede yaşarlar. Bu denge tamamen erkeklerden oluşan böyle bir yerden kopamama ama aynı zamanda karşı cinse olan arzu gibi böyle bir mekânda karşılanması imkânsız olan ihtiyaçların birden bire ortaya çıkması gibi şeylerden oluşan, zıtlıkların aynı anda var olduğu

bir gerçekliktir. Bu gerçeklikte kabuğundan kopamama, korkaklık ama aynı zamanda merak, yabansılık ve çocuksuluk iç içe geçmiştir. Bu iç içe geçmiş ilişkileri kahvehaneyi işleten Youssef ve Said ikilisinde görme imkanı buluruz.

Filmdeki bu hassas ve kırılğan ortamı bozacak olan kişi İtalya'dan gelen, kadınsılığıyla erkekleri etkileyen ve onlara kısa süreli de olsa bazı hisleri yaşatacak olan Sarra'dır. Sarra İtalya'dan gelmiştir ama konuştuğu Arapça filmdeki diğer kişilerin konuştuğu Arapça ile aynıdır. Özgürlüğü, kendine güveni ve mutlu olmayı bilmesiyle erkeklerin tam zıttı bir karakter çizen Sarra onların bu büyüdü dünyasında çatlamalara yol açacaktır. Erkekler kahvehanede gün boyu kendi aralarında satranç ve dama gibi oyunlar oynamakla meşgul iken Youssef ile Said onunla kısa süreli mutluluklar yaşayacak, fakat filmin sonunda Youssef Sarra ile Cenova'ya gitmek için yola çıkacaktır. Kahvehanedeki diğer erkekler de kendi dünyalarını korumak için Sarra'ya karşı tavır alacaktır.

Film başından sonuna kadar büyüdü bir evrende geçer. Görüntüler, diyaloglar ve çerçeveler şiirsel bir ritimde ekrana yansıtılır. Filmin çölde geçmesine, filmde konuşulan dilin Arapça olmasına ve filmdeki karakterlerin Kuzey Afrikalı-Avrupalı ikiliği kurmasına rağmen bu gerçeklikler belirli bir ölçüye kadar filmsel zemini kurmaktan öteye geçmez.

Filmde kurulan erkeklik ve onun izole bir mēkan ile kendini sınırlandırmaya çalışması akla Dino Buzzati'nin *Tatar Çölü* romanını getirmektedir. Romandaki gibi filmdeki mekânda da "Çıplak ve rutubetli duvarlar, sessizlik, ölgün ışık, her şey, kaledekilerin, dışarıda, dünyada bir yerlerde çiçeklerin, gülen kadınların neşeli ve insana kucak açan evlerin varlığını unuttuğunu düşündürüyordu. Burada her şey bir feragati andırıyordu; ama ne uğruna, hangi gizemli şey uğruna bir feragatti bu?" (Buzzati, 2004, s: 20). Romandaki gibi filmde de ötesinde neyin olduğunun bilinmediği bir çölün kenarında, belli bir mekanda birlikte yaşamaya alışmış erkekler vardır ve onların sahip oldukları bu yaşama şekli onları modern dünyadan ayırmakta, farklı bir yaşam formunda tutmaktadır. Romandaki karakterler gibi yalnızlık içindeki erkekler hareketli dünyanın uzağında kendilerini tanıyabilme, iç seslerine kulak verebilme imkanına sahiptir ve bu, onlara dış dünyadakinden farklı tarzda bir gerçeklik imkanı sunmaktadır. Birbirlerine aşkla ilgili kadim Arapça şiirler okumaları bunlardan birisidir. Bu yaşam şekli tartışmaları, güç yarışları ve arkadaşlıkları ile kendine has bir şekildedir. Fakat aynı zamanda romanın yazıldığı ülke de olan İtalya'dan gelen bir kadın bu

büyülü evrende kırılmalara yol açacak, onun kendine haslığını bozacak ve ötesinde neyin olduğunun bilinmediği bir evrenin kenarında farklı ruhsal durumlarda bulunan erkeklerin yaşama düzenini sorgulatacaktır. Bir nevi onların kadimliğini alıp götüreren modernite işlevi görecektir.

Oyuncularının ve kamera arkası ekibinin tamamına yakınının Tunuslu olduğu film, bir kısa film olmasına rağmen birçok farklı kuruluştan yapım desteği görür. Filmin yapım şirketi Tunus'ta bulunan Nomadis Images'dır fakat filmin ortak yapımcıları da vardır. Bunlar Catalyst Films, Ebona Multimedia, Onland Production, Frame Work International, Les Ateliers de l'Arche ve The South African Broadcasting Corporation'dır.

### **3.4.5. Haysiyet (N'Dimagou, 2008)**

#### **3.4.5.1. Filmin Konusu**

Abderrahmane Sissako bu filmde terzisinden marangozuna, zengininden fakirine bir Afrika şehrinin panoramasını sunar. *Rostov-Luanda* filmde annesinin evi olarak tanıttığı bir evin de ekrana gelmesiyle filmin Moritanya'nın Kiffa şehrinde çekildiği anlaşılır. Bu evin gösterildiği sahnede Sissako da kameranın karşısına geçer, evin penceresinden görülür.

Şehrin genel plan çekimi ile başlayan film yavaş yavaş şehre ve sokaklara karışacak, kaynağı bilinmeyen bir ses şehir sakinlerine 'Haysiyet nedir?' diye soracaktır. Bir haber filmi tarzında ilerleyen filmde şehir sakinleri de kameranın arkasında, seyircilerin göremedikleri bir kişiye doğru konuşacaktır. 'Haysiyet nedir?' sorusuna hiçbir şehir sakini cevap vermeyecek, kimisi soru soranı hoş karşılayacakken kimisi de bu soruyu sorduğu için ona kızacaktır. Fakat çoğu kişi bu soruya ve onu soran kişiye karşı kayıtsız kalacaktır.

### 3.4.5.2. Filmin İncelemesi

*İnsan Hakları Üzerine Hikayeler* (Stories on Human Rights), İnsan Hakları Evrensel Beyanname'si'nin imzalanmasının altmışıncı yılı dolayısıyla Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Yüksek Komiserliği ile bir sivil toplum kuruluşu olan Art of the World'ün ortaklığı ile çekilen, dünyanın önde gelen yirmi iki yönetmeninin kısa filmlerinden oluşan çok yönetmenli bir filmdir. Film, 22 yönetmenin her biri üç dakika süren kısa filmlerinden oluşmaktadır (Fürstenberg, 2016, s: 60). Bu proje Avrupa Birliği, Fransa Dışişleri ve Avrupa Birliği Bakanlığı ile SESC (Ticaret Sosyal Hizmeti, Brezilya)'in finansal destekleri sonucunda hayata geçirilmiştir.

Etnografik sinema belgesel türünün bir alt dalıdır ve farklı ve uzakta yaşayan toplulukları kayıt altına alma amacı ile gerçekleştirilir (Wong, 2005, s: 201). *Haysiyet* de bir Afrika şehri ele alış tarzı bakımından etnografik filmlere gönderme yapmaktadır diyebiliriz. Bu filmde Afrikalılar kaynağı bilinmeyen kişiler tarafından onları daha iyi tanımak adına belgesel tarzında bir keşfedilmeye maruz kalmaktadır. Filmsel boyutta kameranın arkasında Avrupalıların mı yoksa başka bir yerden gelen insanların mı olduğunu bilmiyoruz. Fakat çekim tarzı ve şehir sakinlerinin ele alınış şekli bakımından o şehir ve o şehrin insanları ile hemhal olmayan fakat onları daha iyi kayıt altına almak isteyen bir kişinin veya grubun kamerayı kullandığını fark ediyoruz. Filmde Kiffelilerin hiç birinin sorulan sorulara cevap vermemesi de onlar hakkında bizlere önemli bilgiler vermektedir. Şehir sakinlerinin soruları yanıtız bırakmaları, onları bir denek olarak gören bu tarz bir bakış açısına sahip bir zihni yapıyı tanıdıklarını ve ona karşı bilinçli olduklarını göstermektedir. Şehir sakinlerine sorulan sorunun 'Haysiyet nedir?' gibi aslında yaşanan fakat dile dökülemeyen bir özelliğe sahip olması ve insanların bu soruyu cevaplamaya tenezzül bile etmemeleri, bizlere sinemasal etnografinin düştüğü ötekine dışarıdan bakarak tanımlama yanılığının yönetmenin düşüncesinde yanlış olduğunu göstermektedir.

Filmin sonunda Abderrahmane Sissako da diğer şehir sakinleri gibi perdede görülür. Yönetmenin görüldüğü yer, *Rostov-Luanda* belgeselinde annesinin evi olarak tanıtılan evin penceresidir. Ekranı şüpheli ve sorgulayan bir şekilde bakan yönetmen ardından kameranın baktığı yerden uzaklaşır. Bu da bize, yönetmenin kıtasına ve insanlarına bu tarz üstten bakan, onu Avrupa merkezli bir dünya görüşünün argümanlarıyla yargılayan ve onun yoksulluğunu

sinematografik malzeme olarak kullanan zihni yapının yanında değil de karşısında yer aldığını gösterir.

### **3.4.6. Tiya'nın Rüyası (Tiya's Dream, 2008)**

#### **3.4.6.1. Filmin Konusu**

*Tiya'nın Rüyası*, Etiyopya'nın bir köyünde ailesiyle birlikte yoksul bir hayat yaşayan Tiya isimli bir kızın yaşamını merkeze alır. Film Tiya'nın küçük ve yoksullukla dolu evinin genel plan çekimi ile başlar. Filmin ilk sahnesinde Tiya bir bebektir ve babası da sağlıklı görünen bir insandır. Bu tek plan çekimin ardından gelen sahnede, ilk sahnenin aksine babası yatalak ve yardıma muhtaç bir durumdayken Tiya büyümüş ve okul çağına gelmiş olarak gösterilir. Babası yardıma muhtaç bir haldeyken Tiya onun yerine terzilik yaparak ailesinin geçimine katkı sağlamaktadır. Babasının verdiği dikiş işini yaptıktan sonra okula gidecek olan Tiya, öğretmeninden Birleşmiş Milletler'in Binyıl Zirvesi'nde yoksullukla savaş üzerine alınan kararlar üzerine olan dersi dinleyecektir. Okul tek katlı küçük bir sınıftan ibarettir. Okulun bahçesinde de ragbi oynayan gençler, Tiya'nın erkek arkadaşı olduğunu öğrendiğimiz yerel bir müzik aletini çalan bir genç ve küçük bir ayakkabı boyacısı bulunur. Film boyunca dersliğin içi ile okul bahçesi arasında keskin bir ayrıma gidilmez. Bu iki mekan, ses ve görüntüler ile birbirine bağlanır.

#### **3.4.6.2. Filmin İncelemesi**

*Tiya'nın Rüyası* 2008 yılında gerçekleştirilen 8 yönetmenli bir film olan 8 filmi için Abderrahmane Sissako'nun çektiği bir kısa filmidir. 8 filmi, Birleşmiş Milletler tarafından alınan sekiz Binyıl Kalkınma Hedefi'ni merkezine alır. Filmde görev alan her bir yönetmen, yoksullukla savaş üzerine gerçekleştirilmesi planlanan sekiz hedeften birisi üzerine bir kısa film gerçekleştirir. Abderrahmane Sissako da *Tiya'nın Rüyası* filminde bu hedeflerden 'aşırı yoksulluk ve açlığı kaldırmak' hedefini merkezine almıştır. Filmin süresi 103 dakikadır

(Senjanovic, 2008, Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2018). Yoksul ülkelerdeki geçim sıkıntısı, ulaşım sorunu, eğitime erişebilirlik ve ocuk işçiler gibi bir çok konuya değinen film bu sorunları gösterirken yoksul insanların hayatlarını acınası bir Şekilde betimlememeye gayret eder. Bu insanların renkli dünyalarını ve kültürel zenginliklerini ön plana çıkaran film aynı zamanda yardımlaşmayı da yüceltir.

Dokuz on yaşlarında olan Tiya okula gitmek için hazırlık yaparken, babası ondan yarım kalan bir dikim işini bitirmesini söyler. Tiya hızlı bir Şekilde babasının verdiği içi yaptıktan sonra uzun bir yol kat ederek okuluna gider. Burada onun gibi, ailesine yardım ettiği için okula gelemeyen arkadaşlarının olduğunu öğrendiğimiz Tiya, okulun önünde ayakkabı boyayan bir çocuğa evinden getirdiği iki nardan birisini verir. Tiya'nın çocuğa yiyeceğinden vermesi yoksulluğun da seviyelerinin olduğunu vurgularken aynı zamanda yardımlaşmanın her durumda gerçekleşebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Tiya'nın yiyeceğini çocuğa veriş tarzı da dikkate değerdir. Tiya elindeki narı pencereden dışarıya doğru uzatır. Bunu yaparken ne Tiya ne de seyirciler çocuğun narı alışını görür. Böylece yardımlaşmanın nasıl olması gerektiği üzerine de yönetmen bir öneride bulunmuş olur.

Tiya okuluna geldiğinde hocası sınıfta Birleşmiş Milletler Binyıl Zirvesi'nde alınan kararlar hakkındaki dersi tekrarlamaktadır. Bu konu bir gün önce işlenmiş, o gün de tekrar edilmektedir. Öğretmen Tiya'dan bu zirvede alınan kararlardan ilkinin söylenmesini ister. Bu karar Abderrahmane Sissako'nun da filminin temasını oluşturan 'aşırı yoksulluğu ve açlığı kaldırmak'dır. Bunu ilkin sessiz bir Şekilde söyleyen Tiya, ğretmeninin uyarısı üzerine sesli bir Şekilde bir kere daha söyler. Tiya ilk seferde sessiz bir Şekilde söylenmesinin sebebi olarak buna inanmadığını gerekçe gösterir. Tiya ardından yoksulluğu azaltmak için zenginliğin paylaşılması gerektiğini fakat insanların paylaşmayı sevmediklerini belirtir.

Filmde her planı dolduran canlı işıklar, okul bahçesinde ragbi oynayan gençler gösterildiğinde yerini sarı rengin ağırlıkta olduğu solgun bir işığa bırakır. Filmdeki ritme ve canlılığa ters düşen bu görüntülerde gençler hırslı ve rekabet dolu olarak gösterilirken, filmdeki diğer kişilerin sevgi ve özveri dolu, yardımlaşmacı doğalarının da tersi bir görünüm çizerler. Onlar, oynadıkları Şiddet ve rekabet dolu oyun üzerinden Tiya'nın öğretmenine tarif ettiği yardımlaşmayı sevmeyen, bundan dolayı da yoksullukların var olmasına sebep olan rekabetçi dünyayı temsil etmektedirler diyebiliriz. Ayrıca yönetmenin bu kişileri Avrupalı



değil de Etiyopyalı olarak göstermesi, onun dünya görüşündeki ikiliğin, sermayenin küresel bir doğaya sahip olması ile doğru orantılı bir şekilde, kişilerin renklerinden ziyade eylemlerinden ileri geldiğine bir diğer örnektir.

### **3.4.7. Birlikte (Pottital, 2009)**

#### **3.4.7.1. Filmin Konusu**

İki dakika süren film, biri siyahi diğeri daha açık renkli iki Moritanyalının çölde karşılaşmaları ile başlar. Açık renkli olan, rüzgardan dolayı çakmağı ile sigarasını yakamayan siyahiyi elbisesinin içine alacak, böylece onun sigarasını yakmasına yardımcı olacaktır. İkili bunun ardından yere oturacak ve birlikte toprağa Moritanya haritası çizecektir.

#### **3.4.7.2. Filmin İncelemesi**

*Birlikte*, Abderrahmane Sissako tarafından Fransızca konuşan on yönetmenin kısa filmlerinden oluşan ve ırkçılık karşıtı bir amaçla gerçekleştirilen *Birlikte Yaşamak* (Vivre Ensemble) projesi kapsamında çekilen bir filmidir. Filmler TF1, France Télévisions, ARTE ve M6'in işbirliği sonucunda gerçekleştirilmiştir (Apa, 2012, s: 398).

Moritanya tarih boyunca çeşitli ırkların hiyerarşik düzende yaşadığı bir ülke olmuştur. Ülkede bedeviler, Araplar ve siyahiler belirli bir ast-üst; özgür, köle ve özgürlüğünü kazanan köle ilişkisi içerisinde yaşamıştır. Moritanya'da siyahi renkli insanlar sakız, tuz ve hurma üretiminde, bakır madenlerinde ve bu ürünlerin taşınmasında köle olarak kullanılmışlardır. Bölgenin sosyolojik yapısı ile fazlasıyla ilişkili olan ve Transatlantik köle ticaretindeki gibi bir mahiyete sahip olmayan bu kölelik 1980 yılına kadar devam edecek ve Moritanya köleliğinin yeryüzünde kaldırıldığı son ülke olacaktır (Klein, 1999, s: 73-76). Ülkede yaşayan iki farklı etnik gruptan insanı bir araya getiren film bu iki halkın kardeşliğini ve Moritanya'yı birlikte var ettiklerini vurgulamaktadır.

### 3.4.8. Size Yağmur Diliyorum (Je Vous Souhaite La Pluie, 2010)

#### 3.4.8.1. Filmin Konusu

*Size Yağmur Diliyorum*, Abderrahmane Sissako tarafından çevre bilincine dikkat çekmek amacı ile gerçekleştirilen bir kısa filmidir.

#### 3.4.8.2. Filmin İncelemesi

*Size Yağmur Diliyorum*, Abderrahmane Sissako tarafından *Görsel Telgraflar* (Les Télégrammes Visuels) isimli televizyon projesi kapsamında çekilen bir kısa filmidir. 30 farklı yönetmenin ikişer dakikalık filminden oluşan yapım küresel anlamda çevre bilincini artırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Projenin yapımcılığını Cinétév  adlı bir yapım şirketi üstlenmiştir. Bu proje kapsamında dünyanın dört bir yanından yönetmenler değişik çevre sorunlarına değinen filmler yapmıştır (www.cineteve.com, Erişim Tarihi: 16 Eylül 2017).

Bir çöl görüntüsüyle başlayan film devam ettiği iki dakika boyunca insan kaynaklı atıkların görüntüleri eşliğinde bir ağacın altında oturan anne ile oğluna odaklanacaktır. Anne ile oğlu ağacın altında otururken, perdeyi kaplayacak şekilde sırasıyla “Dünya üzerindeki toprakların yüzde kırkı çölleşme etkisi altındadır”, “894 milyon insan içme suyuna ulaşamamaktadır”, “Her gün 4500’den fazla çocuk kirli su, yetersiz sağlık hizmetleri ve hijyen eksikliği gibi sebeplerden dolayı ölmektedir”, “Gelişmekte olan ülkelerde kadınlar her gün 20 litre su için ortalama 6 kilometre yol yürümektedirler” ve son olarak “Suyu iktisatlı kullanalım” yazar. Bu yazılara herhangi bir ses eşlik etmez. Yönetmen bir sipariş üzerine gerçekleştirdiği bu filmde de diğer filmlerinde olduğu gibi kıtasını merkeze almış ve onun problemlerini perdeye yansıtmıştır. Yapımcılığını Cinétév ’nin üstlendiği filme Orange Cinéma Series ve ARTE France da destek vermiştir.

### 3.4.9. Ne Esmer Ne Sarışın (Ni Brune Ni Blonde, 2010)

#### 3.4.9.1. Filmin Konusu

Paris'te yaşayan Afrika kökenli bir kadının metro yolculuğu ile başlayan film, onun kuaföre gidip saçını yaptırması, ardından da bir kafeye gitmesi ile son bulur. Fakat yönetmen kendisine gelen diğer sipariş filmlerde olduğu gibi bu filmde de kendi coğrafyasından, kendi fikri temellerinden hareketle bir gerçeklik oluşturur. Bunu da filmin teması olması gereken kadın saç modeli ile bağlar.

#### 3.4.9.2. Filmin İncelemesi

*Ne Esmer Ne Sarışın* yönetmenliğini Abderrahmane Sissako'nun yaptığı, *La Chevelure Féminine Vue Par...* projesi kapsamında çekilen bir kısa filmidir. *La Chevelure Féminine Vue Par...* Fransız Sinemateği'nde Ekim 2010 ile Ocak 2011 tarihleri arasında kadın oyuncuların saç modelleri üzerine gerçekleştirilen Esmer/Sarışın (Brune/Blonde) sergisi kapsamında hayata geçirilen bir film projesidir (Bergala ve Langlois, Erişim Tarihi: 16 Eylül 2017). 32 dakika süren film altı yönetmen tarafından gerçekleştirilen kısa filmlerden oluşur. Abderrahmane Sissako ile birlikte Abbas Kiarostami'nin de bir kısa filminin bulunduğu projenin diğer yönetmenleri Isild Le Besco, Yousry Nasrallah, Pablo Trapero ve Nobuhiro Suwa'dır (www.zadigproductions.fr, Erişim Tarihi: 16 Eylül 2017).

Film Paris'te yaşayan Afrika kökenli bir kadının kuaföre giderkenki ve kuafördeki görüntülerini içerse de daha büyük düzlemde uluslararası göçü, Fransa'nın sömürgeci geçmişini ve modern Fransa'nın ırkçılığa varan politikalarını tartışmaya açar. Metro sahnesiyle başlayan film burada başkahraman gibi diğer etnik kimliklere sahip insanları gösterirken, kaynağını filmin evreninden almayan bir sesin (non-diegetic) Fransa'nın göçmen politikasının başarısızlığı ile ilgili konuşması duyulur. Karakterimiz metrodan çıkıp kuaföre giderken ise paralel kurgu ile perdeye İkinci Dünya Savaşı'nda savaşmaları için toplanan Senegalli askerlerin gösterildiği bir haber filmi yansır. Bu görüntülere kadının kuaföre geldiğinde televizyonda gördüğü, modern Fransa'daki göçmenlere karşı polis tarafından

gerçekleştirilen şiddet eşlik eder. Kadın kuaförde saçlarını yaptırırken Fransız devlet başkanına hitaben iç monolog halinde bir konuşma gerçekleştirir. Kadın, kendi kendine gerçekleştirdiği bu konuşmasında büyük bir ülkenin alması gereken sorumluluklar ile küçük bir ülkenin yapması gerekenleri karşılaştırır. Bir sonraki sahnede kuaföre gelene kadar kara çarşafı olan kadını saçları yapılmış, açık ve pantolonlu bir şekilde kuaförden çıkarken görürüz. Bir sonraki sahnede yine çarşafı gördüğümüz kadın bir kafenin masasında tek başına oturan bir adamın yanındaki masaya oturur ve film burada sonra erer.

Filmde, kadının televizyonda gördüğü, Fransa'daki Afrika kökenli insanların maruz kaldığı kötü muamele üzerine olan görüntüler ile birlikte İkinci Dünya Savaşı'nda savaştırılmak üzere Fransa'ya getirilen Sahra altı Afrikalı askerler üzerine olan bir haber filminin peş peşe gelmesi sebepsiz değildir. Fransa tarihinde Sahra altı Afrika kökenli askerlerin önemli bir yeri vardır. Les Tirailleurs Sénégalais (Senegalli Nişancılar) adı verilen bu kişiler 1857'den 1960 yılına kadar Fransız Ekvatorial Afrika ile Fransız Batı Afrika bölgelerinden getirilmiş ve Fransız ordusunda savaştırılmıştır (Fargettas, 2012, s: 19). Fransa için dünyanın birçok bölgesinde savaşan ve canlarını feda eden bu kişiler sadece Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı sırasında değil, Cezayir Savaşı gibi Afrika'da bile Fransa'nın egemenliğinin devamı için görevlendirilmiştir. Sadece iki dünya savaşına katılan Sahra altı Afrikalıların sayısı yüz binlerle ifade edilmektedir fakat yalnızca sömürge bağlamı içinde değerlendirildiklerinden bugüne kadar onlar üzerine çok az araştırma yapılmış, verdikleri kayıplar da göz ardı edilmiştir (Fargettas, 2012, s: 20-23).

Filmin Fransa için İkinci Dünya Savaşı'nda savaşan Afrikalı askerleri gösteren bir haber filmine yer vermesi, yönetmen tarafından dönemin Fransa'sına verilen bir mesajdır. Yönetmen böyle yaparak modern Fransa'nın temellerini kuranlar arasında Afrikalıların da olduğunu, Afrikalıların bu uğurda canlarını ortaya koyduklarını, bundan dolayı Fransa'nın Afrikalılara hak ettikleri değeri vermesi gerektiğini söylemektedir. Yönetmene göre Fransa, Fransızların ve Afrikalıların özgürce yaşayabildikleri, ırk temelli hiçbir ayrıma gitmeyen bir ülke olmalıdır.

Hamid Naficy, memleketini terk ederek farklı bir ülkede sürgün, mülteci, sığınmacı, göçmen ya da öğrenci olarak yaşamaya başlayan bir kişinin, belirli bir süre sonra kültürel, sınıfsal ya da daha farklı boyutlarda bir takım dönüşümler de yaşayacağını belirtir. Yani bu

kişilerin fiziksel yolculuğu aynı zamanda kimliksel bir dönüşümü de beraberinde getirir (2001, s: 237). Bir Moritanyalı olan ve Fransa'da göçmen olarak bulunan yönetmenin bu tarz bir söylemle Fransa'nın politikalarını eleştirmesi, adeta bir Fransız yönetmen gibi Fransa'nın iç işlerine yönelik bir probleme parmak basması onun 1993 yılından beri yaşadığı ülkeyi bir nebze de olsa yurt edindiğini göstermektedir. Diğer filmlerinin aksine yönetmen, bu filmde doğrudan Fransız devletine yönelik bir söylem geliştirir. Çünkü onun Fransa'sı, 2014 yılında gerçekleşen Cannes Film Festivali sırasında TV5 Monde adlı televizyon kanalında yayınlanan *Davetli* (Invité) adlı programda da dile getirdiği gibi, dünyanın en büyük kültürüne sahiptir ve o, bağımsız sinemanın devamlılığı için de verdiği fonlarla kilit bir aktördür (www.youtube.com, Erişim Tarihi: 27 Eylül 2017). Yani Sissako, kendisinin de içinde bulunduğu bağımsız sinemanın geleceği için Fransa'nın önemini bilincindedir. Yönetmenin dünyasında Fransa'nın merkezi konumu, sinemanın yanında göçmenler dolayısıyla yaşamsaldır da. Bundan dolayı kendi sinema pratiğinden ayrı olarak o, Fransa devletinin ve Fransızların Afrikalı göçmenlere bakışıyla ilgili bir film yapabilmektedir. Çünkü ırkçı eylemler Fransa'daki Afrika toplumunun varlığını tartışmaya açmakta, bu da yönetmenin de içinde bulunduğu insanlar için yaşamsal bir tehdit oluşturmaktadır. Sissako, filmde de tartışmaya açıldığı gibi uluslararası göçmenliğe Zigmunt Bauman'ın; "Aç olanın, yiyeceğin bol olduğu yere gitme arzusu rasyonel insandan beklenen doğal bir şeydir; bu insanların arzuları yönünde hareket etmelerine imkân vermek de, vicdanın haklı göreceği bir şey, alınacak ahlaki tutumdur" (2012, s: 80) söylemi üzerinden bakar. Böylece Sissako, Fransa'nın Afrikalı sığınmacılara Bauman'ın tarif ettiği ahlaki doğrulukta bakması gerektiğini belirtir. Yönetmenin dünyasında Fransa böyle yaparak insanlık için bir umut ışığı haline gelebilecektir.

Film karmaşık senaryosu, kopuk bir şekilde ilerleyen görüntü dizisi ve zorlu anlam yapısıyla ortaya ancak seyircinin kendi başına tamamlayabileceği bir yapı ortaya koymaktadır. Sissako için bu, yönetmenin seyirciye açık bir kapı bırakmasıdır. Sissako'ya göre bir yönetmen kendi görüşlerini, fikirlerini sinema aracılığıyla iletebilir fakat seyircinin kendi dünyasından hareketle o filmi yorumlamasına da imkan verecek donelerini sağlaması gerekmektedir (Aknin ve Alion, 2014, s: 129). Bu filmde de yönetmen başrol oyuncusunu aynı zamanda hem açık hem de kapalı göstermesiyle, Fransa'nın Afrika ve Afrikalılar üzerindeki eski ve yeni politikalarını perdeye yansıtmasıyla, Paris'in etnik ve dini çeşitliliğini

vurgulamasıyla ve bunları karmaşık kurgusal ve anlamsal boyutlarıyla iç içe geçirmesiyle ortaya ancak seyircinin kendi dünya görüşüyle tamamlayabileceği bir film çıkarır.

Peki, bütün bu küresel sorunların filmsel düzlemde kadın saçı ile nasıl bir ilişkisi olabilir? Filmdeki kadın karakter ve onun özene bezene yapılan saçı bütün bu küresel, tarihsel derinliği bulunan sorunlara farklı bir kapı açmaktadır diyebiliriz. Kadının saçını yaptırmayı ve bunun filmde estetize edilmiş bir şekilde gösterilmesi filmin politik, dini ve etnik sorunlara karşı sunduğu bir alternatif gibi görünmektedir. Çünkü kadın bu sahnede ilk defa çarşafını açmış bir şekilde görünür ve yaptırdığı saçı ile çarşafsız bir şekilde kuaförden çıkarak sokakta yürümeye başlar. Bir sonraki sahnede ise kadın eskisi gibi kara çarşafı ile görülecektir. Burada hem kadın bedeni estetize edilmiş bir şekilde sunulmakta hem de kadının kendini dönüştürmesi gösterilmektedir. Bu, yönetmen tarafından, bunca küresel problemin gösterildiği sahnelerden sonra dünyanın daha güzel olabilmesi için insanlara sunulan bir formül gibidir. Bu formül de birlikte yaşamak için kendinden bir şeyler vermek ve sahip olunan güzelliklere odaklanarak bir uzlaşma noktası bulmaya çalışmaktır denebilir.

## 4. ABDERRAHMANE SİSSAKO SİNEMASININ ULUSÖTESİ SİNEMA BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Çalışmamızın ilk bölümünde de görüldüğü gibi sinemasal ulusötesileşmenin ekonomik, kültürel ve coğrafi boyutları vardır. Biz de bu bölümde, Abderrahmane Sissako'nun sinemasını ulusal bir bağlamın aksine ulusötesi bir boyutta değerlendirmeyi gerektiren olguları inceleyeceğiz. Bu amaçla yönetmenin filmlerinde kültür ve coğrafyanın önemi, kendi yersiz yurtsuzluğunun filmlerine etkileri, gerçekleştirdiği filmlerin ekonomik arka planı, yönetmenin Afrika sineması ve Fransız sineması içerisindeki yeri, onun birden fazla yönetmenin kısa filmlerinden oluşan filmlerdeki yeri ve küresel boyuttaki yapımcılığı bu bölümde ele alınacaktır.

### 4.1. Abderrahmane Sissako Sinemasında Kültür ve Coğrafya: Afrika, Avrupa ve Ötesi

Filmlerini farklı ülkelerde yer alan özel ve kamu kuruluşlarının destekleri ile gerçekleştirebilmesiyle birlikte küresel bir kimliğe de sahip olan, hayatını farklı ülkelerde geçiren ve ulusal sınırlara inanmadığını belirten (Aknin ve Alion, 2014, s:128) Sissako'nun Afrika özelinde yerel ve küresel ile kurduğu ilişki karmaşık bir görünüm çizmektedir. Biz de bu bölümde onun nasıl bir kültüre sahip olduğunu, coğrafya temelli nasıl bir düşünce sistemi benimsediğini ve tarihsel sebeplerden dolayı birbiri ile belirli oranda hasımlık ilişkisi kurmuş bu iki kıtada aynı oranda bulunmasına imkan verecek hem dışsal hem de bireysel anlamda ne türden söylemler geliştirdiğini anlamaya çalışacağız.

Abderrahmane Sissako, daha önce de belirtildiği üzere, Mali'de büyüyen Moritanya bir sinemacıdır ve filmlerini büyük oranda bu iki ülkede gerçekleştirmektedir. Kendisini bir Afrikalı olarak tanımlayan yönetmen ulusal yapılanmaların ötesinde kıtasını bütünlüklü bir şekilde kabul etmekte ve onunla ilişkisini duygusal bir düzeyde tutmaktadır (Silou, 2003 s: 89). Ülkesi Moritanya'ya Fransa'dan daha uzak olmasına rağmen o, *Rostov-Luanda* filminde, 1975 yılında Angola bağımsızlığına kavuştuğunda kıtasına duyduğu umudun yeniden yeşerdiğini belirtmektedir. Yani Sissako benzer deneyimleri ve acıları yaşamış insanlar olarak

gördüğü Afrikalıları tek bir vücudun parçaları olarak görmüş, kendisini de onun dışında konumlandırmamıştır. Afrikalı hükümetlerin yanlış politikalarını filmlerinde işlese de o, kıtasına kimi Afrikalı sinemacıda gördüğümüz türden bir eleştirelilikle bakmamıştır. O, Afrika'ya, onda kendi özünü ve sonsuz mutluluğunu bulabileceği yegane yer olduğu bilinciyle yaklaşmıştır. Roy Armes, Sissako'nun sömürge karşıtı fikirlere de sahip olduğunu ve Aimé Césaire ile Frantz Fanon gibi Avrupa sömürgeciliğine en ciddi eleştirileri getirmiş yazarları henüz küçük yaşlarda iken okuduğunu belirtir (Armes, 2006 s: 191). Sissako'nun sinemasında özellikle Aimé Césaire'ın önemli bir yeri vardır. Yönetmenin *Bamako* filmi de yeni sömürgecilğe getirilen ciddi bir eleştiridir. Sissako ayrıca, sömürgeciliğin ya da sömürge sonrası dönemin ötesinde, Avrupalıların madde ile kurdukları ilişkinin kendilerini üstün görme esasına dayalı olduğunu fark etmiş ve bunun yanlış olduğunu dile getirmiştir (Barlet, 1998, s: 100). 2003 yılında *Heremakono* filmi ile büyük ödülü aldığı FESPACO'da yaşadığı bir olay onu son derece üzmüştür. Festivalin jüri başkanı Idrissa Ouedraogo, Sissako'nun filmlerinde kendisini kıtası ile Avrupa arasında konumlandırmasını eleştirmiş ve ona Afrika'ya doğru gelmesini söylemiştir. Sissako bu söze çok içerlemiş ve kıtasından hiçbir zaman ayrılmadığı için tekrar ona doğru gelmesinin de söz konusu olmadığını belirtmiştir (Barlet, 2012, s: 84). Gerçekten de o Paris'te yaşamasına rağmen filmlerini kıtasında çekmekte, Fransa'yı büyük oranda sinemasal işlerini organize edeceği, filmlerine finansman bulacağı ve yaptığı filmlerin yapım sonrası işlemlerini gerçekleştireceği bir yer olarak görmektedir (Fallaux, 2004, s: 57). Yönetmenin yalnızca *Ne Esmer Ne Sarışın* adlı kısa filmi Paris'te geçmekte, o da burada yaşayan bir Afrikalıyı anlatmaktadır.

Kıtası ile bu türden bir ilişki kuran yönetmen, bununla birlikte yersiz yurtsuzluk hissini henüz Bamako'da bir çocukken deneyimlemiştir (Fallaux, 2004, s: 56). Henüz 19 yaşında iken Sovyetler Birliği'ne taşınan Sissako Afrika dışında, Afrika'ya kıyasla daha uzun bir süre yaşamıştır. O, filmlerini büyük oranda dış desteklerle gerçekleştirmekte, seyircilerinin de önemli bir çoğunluğunu kıtası dışından kişiler oluşturmaktadır. Bu türden bir ulusötesilik kendi hayatının ve film üretim şartlarının ötesinde, filmlerinin anlam evreninde de karşımıza çıkmaktadır. Güçlü bir evrensellik vurgusuna sahip filmler gerçekleştiren yönetmen onlar aracılığıyla küresel mesajlar vermekte, ulusal bağlamların ötesinde insan olmayı anlattığını belirtmektedir (Aknin ve Alion, 2014, s: 130). Onun sinemaya yönelmesi de büyük oranda görüntünün evrenselliği karşısında duyduğu hayranlık sonucunda gerçekleşmiştir (Sissako,



2008, s: 230-231). Bununla doğru orantılı bir şekilde, onun filmlerinde görüntü sese göre daha ön plandadır. Yönetmen duygu aktarımını, sese nazaran daha evrensel olduğunu düşündüğü görüntü üzerinden sağlamayı tercih etmektedir. Yönetmenin filmlerinin çekildiği ülkelere baktığımızda haritamızı bölge ya da kıta düzleminden ziyade küresel bir ölçekte açmamız gerekiyor. Bugüne kadar Sovyetler Birliği, Moritanya, Mali, Angola, Tunus, Almanya, Etiyopya ve Fransa'da filmler yöneten Sissako bir sonraki filmini Çin'de gerçekleştirecektir (Rossi, 2017).

Görüldüğü gibi Sissako gençliğinde duyumsadığı yurtdışına çıkma ve dünyayı tanıma isteği üzerine ülkesinden ayrılmış ve evrensel olan ile yerel olan arasında kendisine has bir denge sağlamıştır. Peki yönetmen bunu nasıl başarmıştır? Yönetmenin bu tavrını anlamak için Kenyalı düşünür Ali Mazrui'ye bakmamız gerekir. Afrika ve küresel çağda Afrika'nın yeri üzerine düşünceleri olan Mazrui, Batı'nın küreselleşme ve gelişme kelimelerinden aslında kendileri gibi olmayan insanların Avrupalılaşmalarını algıladığını belirtir (Mazrui, 2002, 170-171). Avrupa'nın bu tavrı onun Greko-Romen köklerine kadar götürülebilecekken Marx ve Darwin de dahil olmak üzere bu gelenek tarih içinde var olagelmıştır. Yani Batı küreselleşmeyi aslında tek bir coğrafyanın gelişmişliği, tarihsel serüveniyle açıklama yoluna gitmiştir (Mazrui, 2002, 171-174). Bir Afrikalı olan, sömürge karşıtı yazarları küçük yaşlarından itibaren okuyan (Armes, 2006, 191) Abderrahmane Sissako'nun çıkış noktasının da Ali Mazrui'nin düşünceleri gibi olduğunu söyleyebiliriz. Sissako'nun dünyasında da her coğrafya kendi kültürü ile daimdir ve o kültür var olan haline birtakım tarihsel süreçler aracılığıyla gelmiştir. Bir kültüre Avrupamerkezci bir değer yargısıyla bakmak onu kendi bağlamı üzerinden okumamak demektir ve eğer kişi yeterli donanıma sahip değilse bu, şizofrenik bir dünya algısına sebep olabilir. Sissako da ait olduğu Batı Afrika-Arap kültürünü yeryüzündeki diğer saygı duyulması gereken kültürlerden birisi olarak görmekte ve öteki ile kurduğu ilişkiyi tahakküm boyutlarına çıkarmamaktadır. Bundan dolayı da filmlerinde kıtasını diğer coğrafyalarla karşılaştırmamakta ve bunun doğurabileceği sorunların büyük oranda üstesinden gelmektedir.

Yönetmen kendi dünya görüşünü bu bağlamda temellendirdikten sonra, yeryüzünün neresinde gerçekleşirse gerçekleşsin yaptığı filmler aynı oranda onun filmi olmaktadır. Çünkü o, coğrafi referansların ötesinde insana ve insani olana nasıl bakması gerektiğini zihninde

çoktan belirlemiştir. Onun bu bakışı, ilk uzun metrajlı kurmaca filmi olan *Yeryüzünde Hayat*'ta iç monolog halindeki konuşmalarının tamamını şiirlerinden alıntıladığı Karayipli sömürge karşıtı yazar Aimé Césaire'in fikirleri ile benzerdir. Sissako, Césaire'in kendisi için çok önemli olduğunu çünkü onun hiçbir ayrımcılık ve önyargıya yer vermeden küresel insanı anlattığını belirtmektedir (Silou, 2003, s: 90). Onun bu düşüncesi, yerel bağlamların ötesinde evrensel bir iyi kötü ikiliği kurması ile sonuçlanmıştır. Onun için bir kişi kendi anlam evreninde nasıl yaşamak istiyorsa başkaları için de aynı oranda, onların kendi anlam evreninden gelişen bir hayata sahip olmasını istemelidir. Yönetmen kendi dünyasında bile sinemayı "başkasının özgürlüğüne davet" olarak tanımlamıştır (Barlet, 2003b). Eğer bir kişi kendisi gibi düşünmeyenlerin de hayat hakkını savunuyorsa Sissako için iyi, savunmuyorsa kötüdür. Onun Avrupa sineması içerisinde varlık gösterirken Avrupa'nın sömürgeci geçmişi üzerine önemli argümanlar üretmemesi de büyük oranda bundan dolayıdır. Sissako Avrupa ile Afrika arasında yaşanan sömürge deneyimine odaklanmak yerine ister Afrikalı olsun ister Avrupalı, kendisi gibi olmayana hayat hakkı tanıyan kişiler ile birlikte daha iyi bir gelecek kurabilir miyiz düşüncesindedir. Yoksa o, bir konferansta da belirttiği gibi bir Afrikalı olarak Avrupa'nın sömürgeci tarihinin kötülüklerini unutmamıştır. O aynı oranda, kıtasının diğer insanları gibi yeni sömürgeciliğin de farkındadır (Sissako, 2008, s: 236-238). Yeni sömürgecilik, batılı ülkenin eskiden kendi sömürgesi olan ülke üzerindeki kontrolünü ekonomik, politik, askeri ve ideolojik açılardan devam ettirmesidir (Çetin Erus, 2015, s: 33). Fakat bunlara odaklanmak yerine o ister Afrikalı, Avrupalı ya da başka bir coğrafyadan olsun; evrensel barış umuduyla yaşayan insanların birlikte hareket ederek daha iyi bir gelecek kurabileceği inancına sahip olmasından dolayı tarihin karanlık yüzüne odaklanmamakta, gelecekte kurulacak ve bugünden daha iyi olacak bir dünya umudu üzerinde durmaktadır.

Haile Gerima, popüler sinemaların kaynağını Avrupa merkezli bir dünya görüşünden alan evrensel iyi-kötü ve kadın-erkek tipleri sunduğunu belirtir. Yazar böyle bir kültürel ortamda Üçüncü Dünya ülkelerinin insanların işlerinin zor olduğunu söyler. Çünkü bu ülkelerde yaşayan insanlar sinema aracılığıyla Batı dünyası tarafından kurgulanmış ve yeniden yazılmış bir tarihi özümsemekte ve kendi özlere yabancılaşmaktadırlar (Gerima, 2007, s: 81-83). Abderrahmane Sissako da kendi kıtasının sinema aracılığıyla tamamen Batılı bir zihin yapısı ile problemleri bir şekilde gösterilmesine karşı çıkar. Abderrahmane Sissako'ya göre Afrika ve Afrikalılar bir çok probleme sahip olabilir, ki yönetmenin kendisi de bunları es

geçmemekte, filmlerinde yansıtmaktadır. Fakat Sissako için bu üzerinde durulması gereken en önemli konu değil, konulardan sadece birisidir. Afrika kıtasının uzun yıllar gelişmiş ülkelerin sömürgesi olmasından dolayı uzun soluklu bir kriz yaşaması onun yalnızca fakirliği ve acımasılığı ile gösterilmesini gerektirmez. Onun içinde de sayısız yaşanmışlık, hikâye yani sanata konu olabilecek veri vardır ve o, bu haliyle dünyanın herhangi bir yerinden farksızdır. Bu, yönetmenin 1996 yılında France 2 kanalında yayınlanan *Le Cercle de Minuit* adlı programda Fransız fotoğrafçı ve belgesel yönetmeni Raymond Depardon ile yaşadığı tartışmanın da temelini oluşturur. Depardon, aynı yıl Afrika'da *Afrika: Keder ile Aran Nasıl?* (Afriques: Comment ça va avec la douleur?) adında bir belgesel gerçekleştirmiştir. Belgesel, Afrika kıtasının en güneyinde yer alan Güney Afrika Cumhuriyeti'nden kıtanın kuzeyinde yer alan Mısır'a kadar kara yolu ile yapılan bir seyahat sırasında kıtanın yerleşim yerlerinin ve kıta sakinlerinin kayıt altına alınması üzerinedir. Belgeselin bir sunucusu yoktur, bunun yerine bir üst ses, belgesel boyunca kameranın kayıt altına aldıklarını yorumlar. Belgesel ile kıtanın bir portresinin çizilmesinin amaçlandığı anlaşılmaktadır. Fakat belgeselde kıtanın ve kıta sakinlerinin sunumu, Sissako'nun da belirttiği türden bir tek boyutluluğa sahiptir. Örneğin bir sahnede kamera, yoksul bir görünüme sahip olan ve yüzünde sinekler uçan bir kız çocuğunu dakikalar boyunca takip eder. Bir diğer sahnede de bir cenaze töreni sırasında yerel halkın farklı ses ve hareketler içeren bir ritüeli yerine getirmeleri yine dakikalar boyunca kayıt altına alınır. Belgesel ile Afrika'nın gerçekliğini kayıt altına almak amaçlanmışsa da o, Afrika'nın yoksul ve batıl inançlı insanlara sahip bir kıta olduğu mesajının verildiği bir yapım olmaktan öteye gidememiştir. Depardon, *Le Cercle de Minuit* programında Afrika'nın sayısız problemle boğuştuğunu, sinemanın da onun bu problemlerden kurtulması için bir araç olarak kullanılması gerektiğini söyler ve Abderrahmane Sissako'nun *Deve ve Yüzen Keresteler* filmini gerçeküstü olduğu ve Afrika'ya bir yarar sağlamadığı gerekçesiyle eleştirir. Bu eleştirisini de Sissako'nun konuşmasına fırsat vermeyerek, sınırlı bir şekilde dile getirir. Fakat Abderrahmane Sissako onun tam tersi bir görüştedir ve onun için sinema tek boyutlu olmayan bir dünyadır (Lombard, 1996). Yani Afrika'daki açlık bir boyuttur ama hayat sayısız boyuttan oluşmaktadır ve bir noktaya odaklanmak aslında gerçekliği asıl kaçıran şeydir. Sissako için

önemli olan, bir kişinin kendisinden olmayanın da en az kendisi kadar çok katmanlı bir hayata sahip olduğunu kabullenmesidir.<sup>8</sup>

Sömürge döneminde Afrika'da Batılılar tarafından gerçekleştirilen filmlerin oluşturduğu Avrupa merkezli dünya algısı, yönetmenin sinema hayatı boyunca nelerden sakınmaya çalıştığını kavramamıza yardımcı olacaktır. Yirminci yüzyıla girerken Afrika'nın neredeyse tamamı Avrupalı güçlerin sömürsü altındaydı. Sinema da Afrika'ya bu dönemde Avrupalılar tarafından getirilmiş, bu insanların Afrika'da yaptıkları filmlerde sömürgeci zihin yapısının etkileri kendisini bolca göstermişti. Bu da Afrikalıların asla özne olamadıkları, ilkel hatta yamyam olarak gösterildikleri filmlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştu (Vieyra, 2005, s: 52-53). Örneğin 1937 yılında Fransız yönetmen Julien Duvivier tarafından gerçekleştirilen *Pépé le Moko* adındaki film, Fransız bir gangsterin polisten saklanmak için bulunduğu Cezayir şehrinde yaşadıklarını anlatır. Cezayir'in yalnızca hikayenin geçtiği yer olarak kaldığı filmde Cezayirliiler ancak yan rollerle temsil edilir ve filmin akışında herhangi bir etkiye sahip olmazlar. Yönetmenliğini Zoltan Korda'nın yaptığı 1935 yılı yapımı İngiliz filmi *Sanders of the River* ise Nijerya'da yerel idareden sorumlu İngilizlerin, vahşi olarak betimlenen yerlilerle mücadelesini anlatır. Afrikalıların ilkel yığınlar olarak gösterildiği film, İngilizlerin Afrika'ya medeniyet götürdüğü mesajını verir. Kıtasına aidiyet besleyen bir yönetmen olan Abderrahmane Sissako'nun sinemasının Avrupalı - Afrikalı diyalektiğinin ötesinde bu fikri temelin tam karşısında olduğunu görmekteyiz. O, *Yeryüzünde Hayat* filminde, hayatında çok önemli bir yeri olan Martinikli sömürge karşıtı yazar Aimé Césaire'dan da alıntılıdığı gibi, hiçbir ırkın bir diğerine üstünlüğü olmadığı görüşündedir (Césaire, 1971, s: 139). Bundan

---

<sup>8</sup> Raymond Depardon kendi penceresinden bakıldığında haklı görünmektedir. Çünkü o bir Fransız olarak Afrika'ya gitmekte, kıtanın sorunları için neler yapabileceğini düşünmekte ve onun hakkında bir belgesel yaparak kıtada kendince acizlik olarak gördüğü şeyleri dünyaya duyurmaktadır. Kendi zihninde Afrika'yı yalnızca yoksulluğu ile kodlayan Depardon kıtadan bir sinemacının Fransız fonları aracılığıyla Afrika'da gerçeküstü filmler yapmasını fuzuli bir eylem olarak görmektedir. Ayrıca o bir etnograf olarak film yapım masraflarını olabildiğince minimum düzeyde tutabilmektedir fakat Sissako'nun icra ettiği sinema bu türden bir özelliğe sahip değildir. Öte yandan Sissako da kendi penceresinde bakıldığında haklıdır çünkü o kıtası ile ilişkisini Depardon gibi yalnızca maddi bir düzlemde tutmamaktadır. Program üçüncü kişilerin tartışmaya katılması ile daha da ilginç bir hal alır. Bu program Afrika sineması üzerindedir ve Depardon hariç katılımcıların tamamı Afrika kökenlidir. İkili haricindeki konuklar da Sissako'dan çok Depardon'u desteklemekte ve Afrika'nın sorunlarına merhem olmak için Depardon'un yaptığı gibi onu sadece aciz, güçsüz ve yardıma muhtaç bir şekilde gösteren filmlerin yapılmasına, bu filmlerin de kıta dışından seyircilere sunulmasına olumlu bakmaktadır.

dolayı sinemasını yeryüzünde kimsenin bir diğerine üstünlük sağlamayacağı ve sömürmeyeceği bir düzlem üzerine inşa etmekte, insanları da böyle bir evrende yaşamaya davet etmektedir.

Sissako'nun kıtası dışında yaşaması, filmlerini gerçekleştirirken kıta dışından kaynaklara fazlasıyla bağımlı olmasından dolayı Afrika sinemasına altyapı kazandıracak bir çaba içinde olmaması ve filmlerinin evrensel temalar etrafında şekillenmesi, onun gerçekleştirdiği sinemanın ne oranda Afrikalı olduğu konusunu tartışmaya açmaktadır. Hamid Naficy bütün göçmen yönetmenlerin birer auteur olduğunu belirtir (Naficy, 2001, s: 34). Sissako da filmlerinde kendi göçmenlik deneyimleri aracılığıyla bir gerçeklik kurmaktadır. Onun Afrika üzerine çektiği filmler Afrika'da yaşayan bir Afrikalının kıtası üzerine yaptığı filmler değil, Moskova'da ya da Paris'te yaşayan bir Afrikalının Afrika üzerine yaptığı filmler olmaktadır. Örneğin Sissako; *Rostov-Luanda*, *Yeryüzünde Hayat ve Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filmlerini gerçekleştirirken kendi göçmen kimliğini filmlerinin başat özelliklerinden birisi haline getirmiş, onlar ile kendisi arasına kesin sınırlar koymamıştır.

#### **4.2. Abderrahmane Sissako'nun Yersiz Yurtsuzluğunun Film Metnine Etkisi**

Abderrahmane Sissako yalnızca yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları ile değil, filmlerinin anlatisıyla da ulusötesi bir mahiyete sahiptir. Filmlerini çoğunlukla uluslararası film festivallerinde gösterme imkanı bulan yönetmen, onlar aracılığıyla evrensel mesajlar vermeyi tercih eder.

Sissako sinemayı "başkasının özgürlüğüne davet" olarak tanımlar (Barlet, 2003b). Yani onun sinemaya atfettiği değer, popüler sinemanın bir potansiyel olarak içinde barındırdığı popülistliğin aksine yeryüzündeki halklar arasındaki etkileşimi, hoşgörüyü ve işbirliğini artırmak üzerine kuruludur. Bu, sinemasal anlamda küresel bir eşitliği de beraberinde getirir. Sinemayı tahakküm riski taşıyan bütün özelliklerinden arındırma üzerine kurulu bir düşünceye sahip olan yönetmen için o, evrensel barışa hizmet eden bir alan olmalıdır. Yönetmen, sinemasal anlamda kişinin kendisi gibi olmayan ile kuracağı ilişkinin tahakkümden uzak olmasının ancak belirli bir şiirsellik aracılığıyla sağlanabileceğini düşünmektedir. Onun için şiirsellik, kişinin öteki ile kuracağı ilişkiyi engelleyen sınırlardan

kurtulmasının önemli bir yoludur (Gabara, 2016, s: 54). Bu şiirselliği sağlamak için o, filmsel düzlemde farklı yöntemlere başvurmuştur.

Yönetmenin bu bağlamda başvurduğu yöntemlerden birisi, filmlerini kendi hayat hikayesi ile olabildiğince bağdaştırmaktır. Filmleri ile kendisini aradığını belirten yönetmen için insanın kendisi üzerine tefekkür etmesi, onun başkasıyla arasında var olan boşluğu da kapatmasına yardımcı olmaktadır (Barlet, 1998, s: 99). Hayatın bilgi aktarımından ibaret olduğunu düşünen yönetmen, filmleri aracılığıyla benliğine bu denli yaklaştığında kendisini başkasında gördüğünü, bunun sonucunda da kendi varoluşunu daha çok kabullendiğini belirtir (Barlet, 2003b). Yani yönetmen sinemayı kendi gerçekliğini aradığı bir terapi olarak görmektedir. Onun kendisini araması bir bakıma insanlık içindeki yerini aramaya dönüşmekte, bunun sonucunda yeryüzündeki herkesin ailesinden, coğrafyasından ve kültüründen meydana gelmiş bireyler olduğu gerçeğini keşfetmekte ve kendisi ile insanlar arasında ortak bir paydada buluşabilmektedir.

Yönetmenin sinemasında etkili olan bir diğer kavram da şanstır. O, sinemanın formüle edilebilir bir doğaya sahip olmadığını düşünmekte ve filmlerinde şans faktörüne olabildiğince yer vermeye çalışmaktadır. Sissako bu doğrultuda filmlerinin başat özelliklerini dahi şansa bırakmakta, onların ancak bu şekilde hayatın kural tanımaz ritmine yaklaşabileceğini düşünmektedir. Örnek vermek gerekirse; *Yeryüzünde Hayat* filmindeki Nana ile *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filmindeki Mekan karakterleri filmlerde önemli bir yer kaplamalarına rağmen oyunculuk deneyimi olmayan kişilerdir ve yönetmen onlarla şans eseri karşılaşmıştır. Nana'yı oynayan kadın *Yeryüzünde Hayat*'ın çekim hazırlıkları sırasında filmde görüldüğü şekliyle bisikletinin üzerinde yönetmenle karşılaşır. Sissako da onu filmde oynatmaya karar verir. Mekan da Sissako'nun *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filmi dolayısıyla Moritanya'da bulunduğu bir sırada bozulan arabasını tamir etmesi için çağırdığı tamircidir. Sissako ona filmde oynamasını teklif etmiş, o da kabul etmiştir (Barlet, 2003c, s: 147). Sissako filmlerini belirli bir senaryo üzerine inşa etmemeyi tercih eder. Bu, gerçekleştirdiği bütün filmler için böyledir. Senaryo yazmak yerine notlar alan, film boyunca da aldığı notlara sadık kalmayan yönetmen (Silou, 2003, s: 92) oyuncularına da geniş bir özgürlük sunar ve onların büyük oranda doğaçlama konuşmasına imkan tanır (Aknin ve Alion, 2014, s: 128). Yönetmen, filmlerinin müziklerini de üzerinde çok düşünmeden

belirler. *Yeryüzünde Hayat* filminde Chopin çalması gibi, onları filmlerinde kullanmayı irticalen kararlaştırır (Silou, 2003, s:91).

Sissako'nun önemseydiği bir diğer kavram da şüphedir. Felsefi bir tarafı olan bu kavram aynı zamanda yönetmenin hayatla kurduğu ilişki biçimidir (Barlet, 2012, s: 288). O, filmleri ile hayatını olabildiğince bir tutmaya çalıştığından, onlarda da şüphenin yarattığı muğlaklığa her seferinde yer verir. Sissako bir filme belirli bir form vermenin, onu kesin sınırlarla belirlenmiş kurallar çerçevesinde gerçekleştirmenin seyirciye somut bir dünya sunacağını, bunun da izleyenlerin kendi gerçeklikleri ile kurdukları ilişkiye zarar vereceğini düşünmektedir (Aknin ve Alion, 2014, s: 129). Yönetmenin belirttiği tehlike, seyircinin filmi kendi gerçekliğinden hareketle izlemesine izin verilmemesi ile doğar. Sissako için bu kavram oldukça önemlidir. Onun için bir film, seyircisine, onun kendi zihninde filmi istediği şekilde doldurması için alan açmalıdır. Yönetmen bunu filmlerinde hem karakterleri ve hikayeyi başı sonu belli bir bütünselliğe hapsetmemeye özen göstererek hem de film süresi boyunca seyircinin film ile arasına mesafe koymasını sağlayacak boşluklar oluşturarak gerçekleştirmeye çalışır. Örneğin Sissako filmlerinde sıklıkla uzun ve genel plan çekimler kullanır. Diyaloga çok az yer veren yönetmen seyircinin filmi kendince deneyimlemesine imkan tanır. Yönetmenin filmleri klasik anlamda bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahip değildir. Örneğin *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filminde Abdallah karakterinin Moritanya'ya hangi ülkeden neden geldiğini, filmin sonunda da hangi ülkeye niçin gittiğini bilmeyiz. *Yeryüzünde Hayat* filminde, Sissako'nun Sokolo'ya gerçekleştirmek için geldiği filmi çekip çekmediğini bilmeyiz. *Timbuktu* filmi Toya adlı karakterin çölde korku içinde koştuğu bir sahne ile son bulur. Böylelikle karakterin başına nelerin geleceğini öğrenemeyiz. Sissako, kurmaca filmlerine çevrenin ve insanların tasvir edildiği belgesel tarzda görüntüler de ekler. Yönetmenin filmleri büyük oranda açık uçlu son ile biter. Örneğin *Ekim* filminde Idrissa'nın memleketine dönüp dönmediğini ya da Irina'nın çocuğunu doğurup doğurmadığını bilmeyiz. Yönetmen, filmlerinde saf bir politik mesaj vermemeye ve trajik olan ile komik olan arasında bir denge kurmaya gayret eder. Örneğin *Timbuktu* filmi çekmeye internette gördüğü, Timbuktu şehrinde gerçekleşen bir taşlanma olayından sonra karar verdiyse de (Nectoux, 2014, s: 44) bu olayı filmde yalnızca birkaç saniye ile gösterir, onu filmin merkezine yerleştirmeyiz. Yönetmen bu tercihi, acının teşhir edilmesinin yanlış olduğunu düşündüğü için almıştır (Aknin ve Alion, 2014, s: 129-130). Yönetmen yine aynı filmde şehri

baskıcı bir şekilde yöneten cihatçıları dahi yalnızca zorbalıkları ile değil, kendi aralarındaki muhabbetleri ve içsel sıkıntıları gibi insani özellikleri ile de göstermeyi tercih eder. Sissako, bütünlüklü bir yapıya sahip olmayan karakterlerinin zihni bulanıklıklarını karmaşık rüya sahneleri ile destekler. Örneğin *Ekim* filminde Irina, merkezinde Idrissa'nın olduğu karmaşık rüyalar görür. Yönetmen *Oyun* filminde de küçük çocuğun baba hasretini rüya sahnesi ile gösterir. Bunun seyirci için kolay olmadığını bilincinde olduğunu belirten yönetmen, aynı zamanda çoğu seyircinin filmlerini sıkılarak izlediğini söyler (Barlet, 2003b). Fakat yine de onun seyirci için bu denli zorlu bir evren kurabilmeyi başarması, filmlerini kendi coğrafyasında gerçekleştirmesini anlaşılır kılmaktadır diyebiliriz. Çünkü yönetmen filmlerini kendi 'gönül' coğrafyasında yapmasına rağmen onları bu türden bir yapı sökümüne tabi tutarak ileri sürdüğü evrensellik iddialarını gerçekleştirmektedir. Yönetmen filmlerini kendi coğrafyası olan Batı Afrika'da gerçekleştirse de, onlarda somut bir dünya sunmamasıyla, muğlaklığı filmin anlatısında önemli bir enstrüman olarak kullanmasıyla, seyircinin filmi kendi deneyimlerinden hareketle izlemesine imkan vermeye çalışmasıyla bu bölgenin içinde bir evrensellik kurmayı başarmaktadır diyebiliriz.

Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından gerçekleştirilen Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema ayrımı üzerinden Abderrahmane Sissako'nun sinemasına bakmak, onun sinemasını anlamlandırmamızda bize yardımcı olacaktır. Abderrahmane Sissako'nun sineması büyük oranda Auteur Sineması özelliği taşır. *Yeryüzünde Hayat ve Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filmlerinde gördüğümüz gibi yönetmen, filmlerinde büyük oranda kendi hayat hikayesinden hareketle bir gerçeklik kurar. Filmlerini kâr amaçlı gerçekleştirmeyen, onları sanat sinemaları ve film festivallerinde seyirci ile buluşturma imkanı bulan yönetmenin filmleri belirli bir estetik seviyeye sahip yapımlardır. Belirli bir estetik seviyeyi yakalamak yönetmen için oldukça önemli bir kavramdır. Maddi imkansızlıkların, düşük kaliteli teknik ekipmanlarla film üretimini kabul etmeye gerekçe olmadığını dile getiren yönetmen, gerçekleştirilen filmin sanat seviyesine çıkması için gerekli imkanların belirli bir seviyede tutulması gerektiğini savunur (Fallaux, 2004, s: 58-59). Abderrahmane Sissako İkinci Sinema'da görüldüğü gibi, estetik ve biçimsel kaygıların son derece görünür olduğu filmler gerçekleştirmektedir. Fakat yönetmenin sineması aynı zamanda Üçüncü Sinema pratiğine de uyan özellikler taşımaktadır. Örneğin Sissako, *Bamako* filminde sömürünün yeni halini gerçekleştirenler olarak tanımladığı Uluslararası Para Fonu ile Dünya Bankası'nı hedef



almaktadır. Filmde kurmaca ile belgesel türü iç içe geçer. Filmin belgesel özelliği taşıyan mahkeme sahnelerinde Bamako şehrinde yaşayan insanların kendilerini ifade etmesine imkan veren yönetmen, bu haliyle sömürünün yeni hali olan uluslararası para kuruluşlarına karşı tepkisini, bir Afrika şehrinde yaşayan insanları da hikayesine ortak ederek gerçekleştirir. Bu özellikleriyle film, Üçüncü Sinema hareketinden izler taşımaktadır. Fakat bu politiklik filmde güçlü bir bireysellik ile birlikte var olur. Film bu haliyle, politik söylemlere de yer verilmesiyle birlikte, ancak bireysel düzlemde kalan bir aşkınlaşma önermekten öteye geçmez. Fakat bu bireysel aşkınlaşma bir tekamül halinde değil, yönetmenin ulusötesi kimliği ile doğru orantılı bir şekilde, Afrika'nın durumuna derin bir sağduyu ile bakmak şeklinde ortaya çıkar. Onun sinemasında politik söylem değinilen bir şey olmaktan öteye geçememekte, bunun yerine kıta sorunları fazlasıyla bireysel taraflarıyla kameraya alınmaktadır. Rachel Gabara'nın da belirttiği gibi, Sissako Avrupa ile Afrika arasında bireysellik ile kolektivizm arasında bocalayan bir görünüm çizmektedir (Gabara, 2016, s: 52). Bunun nedeni olarak yönetmenin her filminde Avrupa fonlarından faydalanmasını gösterebiliriz (Murphy, 2014, s: 162-163). Yönetmenin film üretebiliyor olmasındaki en önemli etkenlerden birisi de Avrupalı kamu ve özel kurumları tarafından kendisine sağlanan fonlardır ve böyle bir ilişkinin, onun güçlü bir Avrupa eleştirisine gitmesinin önünde bir engel oluşturduğunu iddia edebiliriz. Fakat bundan ayrı olarak Sissako, filmlerinde somut mesajlar vermeyi doğru bulmadığını, bunun kendi film yapım yöntemi olmadığını da belirtmektedir (Silou, 2003, s: 89-90). Sonuç olarak yönetmenin sineması muğlaklığın ve ikilemlerin özellikle sinema dili olarak tercih edildiği bir izlek sunmaktadır.

### **4.3. Abderrahmane Sissako Sinemasının Ekonomik Arka Planı**

Afrika kıtasında, 1990'ların başında Nijerya ve Gana'da başlayan video film üretimi oldukça yaygındır. Özellikle eskiden İngiltere'nin sömürgesi olan, bağımsızlıklarını İngiltere'den kazanan Afrika ülkelerinin sinemacıları, büyük oranda estetik kaygılardan ziyade ekonomik kâr elde etme amaçlı film üretimi gerçekleştirmektedir (Austen ve Şaul, 2010, s: 1-2). Kıtasında böyle bir sinemasal oluşumun var olduğunun bilincinde olan Abderrahmane Sissako ise filmlerini gerçekleştirmek için bu türden bir üretim tarzını bilinçli olarak benimsememektedir. Onun için sinema bir kültürdür ve yalnızca film üretmiş olmak için onun

tarihsel gelişimi içinde ortaya çıkan estetik aşamalara saygı gösterilmemesi kabul edilebilir bir durum değildir. Sinemanın emek gerektiren bir uğraşı alanı olduğunu belirten Sissako, ekonomik anlamda yoksul olan kıtada gerçekleştirilen sinemanın "estetik bir zevksizliği" de beraberinde getiren, yetersiz teknik imkanlarla gerçekleştirilebilir olmasının kabul edilmesi pragmatistliğini doğru bulmamaktadır. O, düşük kaliteli video teknolojisi ile kıta sinemasının özgürleşmediğini; yalnızca kalitesiz, sanat yoksunu ürünler ortaya çıktığını düşünmektedir (Fallaux, 2004, s: 58-59). Görüldüğü gibi Abderrahmane Sissako, belirli bir finansal ve teknik imkana sahip olmadan film üretmenin doğru olmadığını düşünen bir yönetmendir. Onun popüler bir film üretim sistemini benimsememesi, ister istemez yalnızca bir takım yardımlar alarak film üretebilen sinemacılardan birisi olmasıyla sonuçlanmıştır.

Öte yandan, dış desteklere dayalı film üretimi, Frankofon Afrika ülkelerinde çoğunlukla benimsenen bir film üretim sistemidir. Sissako da kendi bölgesinin sinemacıları gibi filmi önemli bir sanat olarak görmekte ve filmlerini gerçekleştirmek için farklı kurum ve kuruluşlardan destekler bulma yoluna gitmektedir. Buradaki en önemli sorun, bu sinemacıların bu türden filmleri neredeyse hiçbir sinemasal altyapıya sahip olmayan ülkelerde gerçekleştirmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır. Öyle ki, bu sinemacıların gerçekleştirdikleri filmlerin ne oranda 'Afrikalı' olduğu bile tartışma konusudur. Çünkü bu filmlerin finansörleri, dağıtımçıları ve tüketicileri neredeyse tamamen Avrupalıdır (Jorholt, 2007, s: 199). Afrika ise çoğu zaman yalnızca filmlerin çekildiği yer olarak kalmaktadır.

Dünya sineması içerisinde öne çıkan sinemacılardan biri olan Abderrahmane Sissako, filmlerini gerçekleştirmek için zorlu bir sürecin içine girer. Yönetmen; aralarında fonların, ödüllerin, komisyonların ve festivallerdeki gösterimlerin de olduğu çok farklı kanallardan gelen ekonomik ve teknik yardımlar aracılığıyla filmlerini üretebilir (Adesokan, 2011, s: 27). Sissako için Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarından elde ettiği fonların büyük bir önemi vardır çünkü o, film üretimini büyük oranda onlardan aldığı desteklere borçludur. Bunlar arasında ARTE, Avrupa Kalkınma Fonu (European Development Fund), Fransız Dışişleri Bakanlığı, Uluslararası Frankofoni Örgütü, Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, CNC), Montecinema Verità Vakfı (Montecinema Verità Foundation) (Armes, 2008b, s: 7), Güney Fonu (Fonds Sud), PROCIREP, Avrupa Komisyonu Medya Masası (The European Commission's Media Desk),

Hubert Bals Fonu gibi kurumları sayabiliriz (Stewart, 2007, s: 227). Sissako, gerçekleştirdiği her film için Avrupa fonlarını düzenli bir şekilde alabilen az sayıdaki yönetmen arasındadır (Murphy, 2014, s: 162-163). Avrupalı birçok özel ve kamu kuruluşundan yardım alan Sissako, son filmi *Timbuktu* ile Avrupa dışından da destekler bulmuştur. O, *Timbuktu* için Katar Merkezli Doha Film Enstitüsü (Doha Film Institute)'nden (La Redaction de Mondafrique, 2015, Erişim Tarihi: 2 Ocak 2018) ve Moritanya hükümetinden de fon desteği sağlamıştır (Augé, 2015, s: 210).

Abderrahmane Sissako'nun bu denli farklı Avrupalı kaynaktan fon desteği bulabilmesinde onun Paris'te yaşamasının ve film şirketinin Paris merkezli olmasının etkisi büyüktür. Hatta o, kıtasına geri dönememesini büyük oranda buna bağlar. O, Paris'te yaşamak yerine kıtasına dönmeye ve zor şartlar altında filmler gerçekleştirmeye cesaretinin olmadığını belirtir (Fallaux, 2004, s: 56). Yönetmenin Afrika'da değil de Avrupa'da yaşamasında, seyircilerinin de büyük oranda Avrupalı olmasının etkisi vardır diyebiliriz.

Sissako ayrıca, filmlerinin taşıdığı mesajlar aracılığıyla da destek bulabilen bir sinemacıdır. 2005 yılında Danny Glover, Joslyn Barnes ile birlikte Louverture Productions'ı kurar. Amaçları, küresel güneyde yaşayan ve kendilerini özgür bir şekilde ifade etmek isteyen sinemacıların Kuzey Amerika ve Avrupa'dan ortaklıklar bulmasına aracılık etmektir. Onların desteklediği ilk film de Sissako'nun *Bamako* filmi olacaktır (Atchison, 2017, s: 358). Yönetmen yine aynı filminin taşıdığı mesaj aracılığıyla bir başka kurumun vermeye başladığı ilk ödülü elde eder. Avrupa Konseyi, mevcut insan hakları seviyesini sorgulayıp insanları bilinçlendirmeyi amaçlayan filmlere The FACE (Film Award of Council of Europe, Avrupa Konseyi Film Ödülü) Ödülü vermeye karar verir ve ilk ödülünü, belirli bir maddi destek ile birlikte *Bamako* filmine verir (Bernan, 2008, s: 105).

Sissako elde ettiği fonlar ve diğer gelirlerin haricinde, filmlerini gerçekleştirme şekliyle de ekonomik anlamda kendi film yapımını sürdürülebilir hale getirmeye çalışmaktadır. O, filmlerini Afrika'da gerçekleştirdiği için Avrupa'da bir oyuncunun ortalama bir günde aldığı ücreti kendi oyuncusuna bütün bir film süresi içerisinde çalışması için verebilmektedir. Küçük rollerde ise ücret yerine çoğunlukla gönüllülük esasıyla çalışmaktadır (Sawadogo, 2003, s: 54). Bunda, yönetmenin filmlerinde çoğunlukla oyunculuk eğitimi almayan kişileri oynatmayı tercih etmesinin de etkisi vardır diyebiliriz (Barlet, 2012, s: 90).

Otobiyografik ya da yarı-otobiyografik filmler gerçekleştiren ve onları çoğunlukla hayatının belirli bir döneminin geçtiği şehirlerde çeken Sissako'nun bütçesini dengelemek için tercih ettiği yöntemlerden birisi de filmlerinde akrabalarını oynatmaktır (Sawadogo, 2003, s: 54). O, *Rostov-Luanda* filminde çocukluk bakıcısını (Gabara, 2016, s: 48) ve kuzenlerini, *Yeryüzünde Hayat*'ta babasını ve *Deve ve Yüzen Keresteler* filminin son jeneriğinde gördüğümüz kadarıyla çoğunlukla kendisiyle aynı soy ismini paylaşan kişileri oynatır.

#### **4.4. Abderrahmane Sissako'nun Afrika Sinemasındaki Yeri**

Ülkesi Moritanya'nın Fransa'dan bağımsızlığını elde ettiği 1960 yılından (Armes, 2006, s: 3) bir yıl sonra doğan (Armes, 2006, s: 191) ve ilk uzun metrajlı sinema filmini 1997 yılında gerçekleştiren Abderrahmane Sissako, Roy Armes tarafından Afrika ülkeleri bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra doğan sinemacılar kuşağı altında değerlendirilir (2006, s: 191). Paris'te yaşayan Moritanyalı bir sinemacı olsa da onun sineması Afrika sineması bağlamında değerlendirildiğinde, kendi kuşağı tarafından gerçekleştirilen sinema çalışmalarından çok da ayrıksı bir yerde durmamaktadır. Biz de bu bölümde Abderrahmane Sissako sinemasının kıtada gerçekleşen ya da Afrika sinemasının yersiz yurtsuzluğunu da hesaba katacak olursak Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemanın neresinde durduğunu anlamaya çalışacağız.

Daha önce Afrika'da gerçekleşen sinemasal çalışmaların iki ana kola ayrıldığını belirtmiştik. Afrika'daki Anglofon ülkeler video teknolojisinin getirdiği ekonomik ve teknik imkanları değerlendirmekte, sanatsal kaygılardan çok ekonomik getiriler amacıyla film üretimi gerçekleştirmektedir (Armes, 2006, s: 156-157). Afrika kıtasında video film üretiminin gerçekleştirildiği ülkelere Nijerya, Gana ve Tanzanya'yı (Austen ve Şaul, 2010, s: 2) örnek gösterebiliriz. Bu ülkeler arasında video film üretimi ilk olarak Gana'da başlamıştır (Austen ve Şaul, 2010, s: 2). Gana'da video filmler 1980'lerin sonunda (Meyer, 2010, s: 42), Nijerya'da ise 1990'ların başında yaygınlaşmıştır (Haynes, 2010, s: 15). Bu ülkeler yetersizliklerle dolu olsa da kendi ulusal yapılarından mülhem, eski sömürgecileri ile karmaşık bir ilişkiler ağına girmeden bir sinema endüstrisi kurmayı başarmıştır (Ukadine, 2002, s: 17). Kıtadaki Frankofon ülkeler ise bunun aksine dış desteğe fazlasıyla bağımlı,

seyircisiyle çok az buluşabilen, bundan dolayı da uluslararası pazarı ve film festivallerini hedefleyen bir sinemasal oluşum içerisinde (Jorholt, 2007, s: 198-199). Bu ülkelere de Senegal, Fas, Burkina Faso, Tunus, Kamerun ve Moritanya'yı örnek gösterebiliriz (Armes, 2006, s: 56). Abderrahmane Sissako'nun da dahil olduğu, politik anlamda bağımsızlıklarını elde eden Afrika ülkelerinde doğan Frankofon Afrikalı sinemacılar nesli de miras aldıkları bu sinemasal geleneği devam ettirmektedir.<sup>9</sup> Bu sinemacıları kendilerinden önceki Afrikalı sinemacılardan ayıran farklar ise; onların kıta dışından gelen desteklere daha fazla ihtiyaç duyması, kendi hayatlarının da filmleri gibi çoğunlukla tek bir ulusal bağlam üzerinden okunamaması ve sömürge karşıtı duyguları kendilerinden önceki sinemacılar kadar benimsememeleridir (Armes, 2006, s: 144-148).

Görüldüğü gibi günümüz Frankofon Afrika ülkelerinin sinemacıları, ülkeleri bağımsızlıklarını kazandıktan sonra gerçekleşen, sinemayı sömürge döneminde ve sömürge sonrasında gerçekleşen bağımlılığın aşılmasında önemli bir araç olarak kullanma politikasından hızlı bir şekilde uzaklaşmıştır. 1960'larda başlayan bağımsız bir Afrika sineması meydana getirme çabalarının başarısız olmasının en önemli nedenlerinden birisi, kıtanın sahip olduğu diğer ekonomik sorunlar ile doğru orantılı bir şekilde, sinemaya gerekli altyapının sağlanamamasıdır. Bunun bir diğer sebebi de hükümetlerin sinemasal üretime gerekli desteği vermemesi ve sansür mekanizmalarını katı bir biçimde uygulamasıdır. Afrikalı sinemacılar da bundan dolayı dış destek aramaya yönelmiştir. Bu dış destek de büyük oranda Avrupa ülkelerinden sağlanmıştır (Jorholt, 2007, s: 198). Sağlanan fonların yanı sıra Afrikalı sinemacıların tamamına yakını Avrupa'daki üniversitelerde eğitim almaktadır ve bir çoğu da yaşamlarına Avrupa'da devam etmektedir (Armes, 2006, s: 144). Kendi hayatlarını ve sinemasal üretimlerini kendi kıtaları kadar Avrupa ile de bağlayan Afrikalı sinemacıların tamamen kendi kıtalarını merkeze alan bir düşünce sistemi geliştiremeyecekleri ya da ciddi bir Avrupa eleştirisi üretmeyecekleri de açıktır. Bağımsızlıklar sonrasında doğan Afrikalı yönetmenler de bununla doğru orantılı bir şekilde, ilk dönem Afrikalı sinemacıların yöneldikleri sosyal ve politik meseleler ile ilgilenmek yerine daha çok her daim

---

<sup>9</sup> Roy Armes, *African Filmmaking: North and South of the Sahara* adlı kitabında bağımsızlıklar sonrası doğan Afrikalı sinemacılara Faslı Nabil Ayouch'u, Tunuslu Raja Amari'yi, Moritanyalı Abderrahmane Sissako'yu, Çadlı Mahamat Saleh Haroun'u, Burkina Faso'lu Dani Kouyaté'yi ve Kamerunlu Jean-Pierre Bekolo'yu örnek gösterir (2006, s: 63).

deneyimledikleri sürgün ve kimlik konuları üzerinde durmakta, otobiyografik anlatılara yönelmektedir (Armes, 2006, s: 156). Örneğin 1963 yılında doğan (Armes, 2006, s: 144) Çadlı Mahamat Saleh Haroun, 1999 yılında gerçekleştirdiği ilk filmi *Bye Bye Africa*'nın başrolündedir. Film, Fransa'da yaşayan Haroun'un Çad'da yaşayan annesinin ölümü üzerine Çad'a gerçekleştirdiği ziyareti yarı kurmaca bir tarzda perdeye yansıtır. 1975 yılında doğan Faslı Laila Marrakchi (Armes, 2008, s: 92), 2005 yılı yapımı *Marock* adlı filminde Müslüman bir aileden gelen Rita ile Yahudi bir aileden gelen Youri'nin aşkını anlatır. Baskıcı bir aileye sahip olan Rita, Youri'nin bir araba kazasında hayatını kaybetmesi üzerine ülkesini terk eder. 1962 yılında doğan Faslı İsmail Ferroukhi (Armes, 2008, s: 66) 2004 yılında gerçekleştirdiği *Büyük Yolculuk* (Le Grand Voyage) filmi ile, Fransa'da doğan Kuzey Afrika kökenli bir gencin babası ile çıktığı hac yolculuğu üzerinden göçmen bir ailenin yaşadığı kuşak çatışmasını perdeye yansıtır.

Abderrahmane Sissako da kendi kuşağından sinemacılarla benzer deneyimleri yaşamış ve sinema eğitimi almak için kıtasından ayrılmıştır. Ülkesinde bir sinema altyapısı bulunmadığı için dönmek yerine Moskova'daki sinema eğitimini uzatmayı tercih eden Sissako, ikinci filmi gerçekleştirdikten sonra Fransa'ya taşınmış ve sinemasal çalışmalarını buradan devam ettirmiştir (Aknin ve Alion, 2014, s: 126). Yönetmen bugün hala Fransa'nın başkenti Paris'te yaşamaktadır. Filmlerinin fikri temelini çoğunlukla kendi hayat hikayesinden almayı tercih eden yönetmenin kıtası ile kurmuş olduğu ilişki de duygusal bir yapıya sahiptir. Sissako için Afrika, onun yargılamadan kabul edeceği şiirsel bir özü içinde barındırmakla birlikte onun kendisini bulabileceği yegane toprak parçasıdır. Sissako'nun Afrika'ya böyle bir değer atfetmesi, onunla kurduğu ilişkinin yargılayıcı bir şekil almasını da engellemiştir. Sissako *Yeryüzünde Hayat* filminde Afrika'daki altyapı eksikliklerine, *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filminde kıtanın göçmen sorununa, *Bamako*'da yeni sömürgeciliğe, *Timbaktu*'da ise Afrika'daki terörist grupların eylemlerine değinir. Fakat yönetmen, filmlerinde bu konuları kendi göçmen kimliği aracılığıyla perdeye yansıtmayı tercih eder. Örneğin *Yeryüzünde Hayat* filminde, Afrika'da kısa bir süre için bulunuşunu hikayeleştirir. İkinci filmi *Heremakono - Mutluluğu Beklerken*'de ise kıtanın göçmen sorununa yine kendi hayat hikayesini merkeze alarak değinir. Sissako'nun kıtası dışında yaşaması ve filmlerinde kıtasını kendi göçmen kimliğinden hareketle yansıtmaması, onun gerçekleştirdiği Afrika temsiline de bütünlükten uzak olması sonucunu doğurur. Onun Afrika'sı, Avrupa'da devam

eden sinema hayatı ile doğru orantılı bir şekilde, yaşanan bir gerçeklik olmaktan ziyade duyumsanan, hissedilmeye çalışılan bir coğrafya ve kökendir. Kıtasi ile Sissako'ya benzer bir ilişki kuran Afrikalı sinemacılar da yok değildir. Özellikle Senegalli Alain Gomis ve Çadlı Mahamat Saleh Haroun da Paris'te yaşamalarına ve kendi kıtaları ile Avrupa arasında ikili bir hayata sahip olmalarına rağmen filmlerinde köken olarak geldikleri kıtaları ile samimi ve yargılayıcı olmayan bir ilişki kurmaya çalışmaktadır.

Roy Armes, bağımsızlıklar sonrası doğan Afrikalı sinemacıların sömürgecilik deneyimi yaşamadığını belirtir. Onlar, filmlerini deneyimlemedikleri bir dönemin getirdiği argümanlar ve ön kabuller ile gerçekleştirme yolunu tercih etmemektedir (Armes, 2006, s: 143-146). İlk dönem Afrikalı sinemacıların filmlerine baktığımızda, sömürgecilik ve yeni sömürgecilik kavramlarının tartışıldığını görüyoruz. Örneğin Senegalli yönetmen Ousmane Sembene 1971 yılında gerçekleştirdiği *Emitai* ve 1988'de gerçekleştirdiği *Thiaroye Kampı* (Camp de Thiaroye, 1988) filmlerinde sömürgeciliği, 1966'da çektiği *Siyah Kızın Biri* (La Noire de...) ve 1975'te çektiği *İktidarsızlık* (Xala) ile yeni sömürgeciliği sorgulamıştır. Bağımsızlıklar kazanıldıktan sonra doğan Afrikalı sinemacılar ise filmleri aracılığıyla kıtalarının yaşadığı sömürgeciliği ve yeni sömürgeciliği tartışmak yerine, yaşadıkları dönemin paradigmatları olan, daha çok sürgün ve kimlik konuları üzerinde durmaktadır. Abderrahmane Sissako da sinemasını eski ikilikler üzerine bina etmemiş, filmlerinde kıtasının yaşadığı sömürge sonrası sorunlara fazlasıyla değinse de iyi ve kötü ikiliğini ırklar üstü bir bağlamda değerlendirmiştir. Onun sineması Afrika-Avrupa ikiliğine sahip olsa da bu ikilik politik bir boyuttan ziyade kendi göçmenliği ile doğru orantılı bir şekilde fiziki, coğrafi ve kültürel olmaktan öteye gitmemektedir.

Bağımsızlıklar sonrasında doğan Afrikalı sinemacıların filmlerini küresel bir bağlamda gerçekleştirmesinde onların ulusötesi hayatlara sahip olması kadar; filmlerinin üretiminin, dağıtımının ve gösteriminin klasik anlamda bir ulusal sinema mantığına uymaması da rol oynamaktadır. Sinemacılar filmlerini önemli oranda Avrupa kaynaklı özel ve kamu kuruluşlarının fonları ile gerçekleştirmekte, onları kendi kıtalarından çok Avrupa merkezli film festivalleri ve sanat sinemalarında gösterme imkanı bulabilmektedir. Bundan dolayı filmlerini gerçekleştirirken yerel olan kadar küresel olanın da ilgisini çekmeyi amaçlamaktadırlar (Barlet, 2012, s: 23-24). Abderrahmane Sissako da çoğunluğu Fransa

kaynaklı olmak üzere büyük oranda Batı Avrupalı ülkelerin sağladığı fonlarla filmlerini gerçekleştirmektedir.

Sinema ile kurdukları ilişkinin küresel bir düzlemde olması, onların filmlerini yerel dillerine nazaran daha küresel olan Fransızca dilinde gerçekleştirmelerine yol açabilmektedir. Böyle bir tercihte bulunmaları onların fon bulma ihtimallerini de artırmaktadır (Stewart, 2007, s: 217). Bazı durumlarda Fransızca, film Afrika'da çekilse bile fon veren kuruluş tarafından zorunlu tutulabilmektedir (Jorholt, 2007, s: 203-204). Abderrahmane Sissako da Afrika'da geçen filmlerinde Fransızca dilini sıklıkla kullanmaktadır. Yönetmenin Moritanya'da geçen filmlerinde Fransızca ile yerel dil olan Hassaniyye Arapçası kullanılır. Mali'de geçen filmlerinde ise yine Fransızca ile yerel dil olan Bambara dilleri kullanılır.

Bu sinemacıların karmaşık bir fon bulma süreci içine girmesi ve seyircilerinin büyük oranda Avrupalı olması, onların, filmlerini gerçekleştirirken klasik bir Avrupalının Afrika'da gerçekleşecek bir filmde almak isteyebileceği oryantalist hazzı dikkate alarak hareket etmesine yol açabilmektedir. Bu da üretimi ve dağıtımını dış desteklerle gerçekleştiren filmlerin anlatısının da ulusal/kıtasal bağlamdan uzaklaşmasına yol açabilmektedir (Thackway, 2003, s: 120-121). Afrika sineması üzerinde durulduğunda, yönetmenlerin ister yalnızca kendi tercihlerinden kaynaklanan, isterse de filmlerinin Avrupa merkezli sinema salonu ve film festivallerindeki dolaşımını kolaylaştırmak istemelerinden dolayı olsun, kendi kıtalarına Avrupamerkezli bir şekilde bakan filmler gerçekleştirebildikleri görülmektedir. Çünkü Avrupalı kurumların fon politikası, yönetmenleri büyük oranda ulusal bağlamda kalan filmler yerine daha evrensel mesajlar veren ve çoğunlukla Avrupamerkezci olan filmler üretmeye yönlendirmektedir (Halle, 2010, s: 314). Afrika'da gerçekten de bu tarz, kendi kıtalarına dışarıdan bakan, onunla ilişkisini yargılama pozisyonunda tutan ve kendi kültürünü oryantalist bir tarzda sunan sinemacılar yok değildir. Özellikle Avrupa fonları tarafından desteklenen Tunus filmlerinde yerel öğeler, Batılı bir seyircinin zihninde sahip olduğu Doğu algısını destekleyecek şekilde sunulabilmektedir. (Martin, 2007, s: 224). Örneğin Férid Boughedir *Halfaouine: Terasların Çocuğu* (Halfaouine: Boy of the Terraces) adlı, ergenliğe yeni adım atan Tunuslu bir çocuğun cinsel kimliğini tanıma yolculuğunu anlattığı filmde yalnız çocuğu değil, bütün karakterleri cinsel isteklerini bastıramayan ve çevrelerine güç gösterisinde bulunan kişiler olarak betimler. Jilani Saadi ise *Khorma: Mezarlık Çocuğu*



(Khorma: Enfant du Cimetière) adlı, Tunus'un Bizerte şehrinde yaşayan akli dengesi bozuk bir kişinin hikayesini anlattığı filmdeki bütün karakterleri cahil ve kötü fikirli kişiler olarak betimler. Abderrahmane Sissako ise Avrupa sinema ağı içerisindeki konumunu güçlendirmek amacıyla gerçekleştirdiği filmlerde kıtasını oryantalist bir dönüşüme sokmaz. Bununla birlikte yönetmen, filmlerini izleyen Avrupalı seyircilerin kıtasını nasıl bir şekilde alımlayacağını hesaplar. Sissako'nun filmlerinde çok boyutlu, canlı bir Afrika betimlemesi gerçekleştirmesinin bir amacı da Avrupalıların Afrikalılar üzerine sahip oldukları stereotipleri kırmaktır. Yönetmenin bununla amacı, büyük oranda iki kıtadan halkların birbirlerini anlamasını sağlamak ve birlikte hareket ederek sahip oldukları sorunların üstesinden gelebilecekleri fikrini onlara kazandırmaktır.

Abderrahmane Sissako'nun sineması Afrika sineması bağlamında değerlendirildiğinde, onun, kıtasında gerçekleşen sinemasal çalışmalardan ayrıştığı bir yerde durmadığı görülmektedir. Yönetmen Afrikalı bir sinemacının potansiyel hareket alanları içerisinde kalmakta, bu kanalları iyi bir şekilde kullanmakta ve sinemasal çalışmaların gerçekleşmediği ülkesinin hikayelerini dünyaya anlatabilmektedir. Onu kıta sinemacılarından ayıran farklar da yok değildir. Sissako, filmlerini gerçekleştirmekte zorlanan yönetmenlere yapımcı olarak destek vermesi örneğinde gördüğümüz gibi, sinema ile yalnızca yönetmenlik üzerinden bir ilişki kurmaması ve Avrupa'da insanların Afrika üzerine bir düşünce geliştirirken onun çektiği filmlerinden de örnekler vermesi<sup>10</sup> ile diğer Afrikalı sinemacılardan ayrılmaktadır diyebiliriz.

Fernando Birri, Yeni Latin Amerikan Sineması'nın öncüsü sayılan Arjantinli bir yönetmendir. İtalya'da aldığı sinema eğitiminin ardından 1956'da ülkesine dönen Birri burada Yeni Gerçekçiliği Arjantin'e aktarmış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir (Çetin Erus, 2015, s: 80). Abderrahmane Sissako da Moskova'daki sinema eğitiminin ardından kariyerine Fransa'da devam etse de, aynı zamanda kıtasındaki sinemasal faaliyetlere de destek verir. Sissako,

---

<sup>10</sup> Natacha Polony, ülkesi Fransa için zor bir yıl olan 2015'te yaşananları değerlendirdiği kitabında Batı Afrika'da Boko Haram tarafından gerçekleştirilen terörist eylemleri değerlendirir. Yazar, Abderrahmane Sissako'nun *Timbuktu* filminden de bu bağlamda gerçekleştirilen iyi bir film olarak bahseder (2016, s: 91-92). Fransız bir yazarın Afrika üzerine söz söylerken Sissako'dan da bahsetmesi ve Sissako da bir Batı Afrikalı olmasına rağmen onunla Boko Haram arasında kesin bir ayrıma gitmesi, yönetmenin *Rostov - Luanda* filminden beri gerçekleştirmeyi amaçladığı, Afrikalılar ile Avrupalılar arasında bir yakınlaşmanın ve sağduyunun oluşmasında bir nebze de olsa başarılı olduğunu göstermektedir.

Marie Jaoul de Poncheville'in *Gösterim* adındaki belgeselinde de görüldüğü üzere, Sokolo kasabasında yaşayanlar için *Yeryüzünde Hayat* filminin özel bir gösterimini düzenler. Moritanya'nın başkenti Nuakşot'ta, ülkede sinemaya ilgili gençler tarafından 2002 yılında kurulan Sinemacılar Evi (La Maison des Cinéastes) adında bir kuruluş vardır. Charles Castella'nın 2010 yılında gerçekleştirdiği *Abderrahmane Sissako: Dünya Üzerinde Bir Pencere* adındaki belgeselde, Sissako'nun bu oluşumu desteklediği belirtilir ve gençlere kendi sinema deneyimlerini aktarırken kayıt altına alınır. Yönetmen, Fas'ın Marakeş şehrinde bulunan *Marakeş Görsel Sanatlar Yüksek Okulu* (Ecole Supérieure des Arts Visuels de Marakech)'nun kurulmasına da destek vermiştir (Orlando, 2011, s: 159).

Sissako ayrıca, kıtasında hızlı bir şekilde kapanan sinema salonlarını tekrardan faaliyete geçirebilmek için çalışmalar da gerçekleştirir. O, bu amaç doğrultusunda Fransız oyuncu Juliette Binoche ile birlikte *Afrika için Sinemalar* (Des Cinémas pour l'Afrique) adında bir oluşuma imza atar. Bu iki sinemacının amacı, birkaç on yıldır hızlı bir şekilde azalan kıtadaki sinema salonu sayısını artırıp gerileyen sinema kültürünü yeniden canlandırmaktır. Bu oluşum Mali'nin başkenti Bamako'da yıllar önce kapanan Soudan Ciné adındaki sinema salonunun onarımını gerçekleştirmek amacıyla ilk çalışmalarına başlar (Ndiltah, 2015, s: 27). İkili, 2009 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde bu çalışmalarını için bir bağış çağrısında bulunur (Barrot, 2013, Erişim Tarihi: 27 Şubat 2017). Bir diğer finansman çağrısı da Bamakolulara yöneliktir. Soudan Ciné'deki her bir seyirci koltuğuna bir Bamakolunun ismini vermesi imkanı tanınır ve bu yolla projeye maddi gelir sağlanmaya çalışılır<sup>11</sup> (Ndiltah, 2015, s: 27).

Abderrahmane Sissako ile Juliette Binoche'un *Afrika için Sinemalar* (Des Cinémas pour l'Afrique) adıyla kurumsallaşan, Afrika'daki kapanan sinema salonlarını onararak yeniden hizmete sokma uğraşları, Marion Stalens'in 2010 yılında gerçekleştirdiği yedi dakikalık *Koltuğun Yolculuğu* (Le Voyage du Fauteuil) adlı filmine de konu olur. Film, Mali'nin başkenti Bamako'da 15 yıldır faaliyet göstermeyen Soudan Ciné adlı bir sinema salonunun Des Cinémas pour l'Afrique'in çalışmaları sonucu yeniden hizmete girmesi üzerinedir. Film, yenilenecek olan sinema salonunun ilk koltuğunun salona getiriliş yolculuğu

---

<sup>11</sup> 2009 yılında başlayan bu projenin günümüze kadar devam ettiği yönünde hiçbir bilgiye ulaşılamamıştır.

üzerinden hikayeleştirilir. Değişik araçlarla sinema salonuna kadar taşınan koltuk salonun yenilenen ilk koltuğudur ve o getirildiğinde bir seyirci de film izlemesi için salona alınır. Seyirci ekranda önce Abderrahmane Sissako'nun, ardından da Juliette Binoche'un konuşmasını izler. Abderrahmane Sissako 30 yıl önce aynı sinema salonunda ilk filmlerini izlediğini belirtir. Ardından da sinemanın evrenselliği ve onun insanları birbirlerine nasıl yakınlaştırdığı üzerine kısa bir konuşma yapar. Juliette Binoche da Afrika'da kapanan sinema salonlarının yeniden hizmete girmesi için çalışacaklarını söyler. Ortak yapımcıları arasında Des Cinémas pour l'Afrique'in de olduğu film, bağış çağrısı amacıyla bu kurumun adresinin ekranda görünmesi ile son bulur.

#### **4.5. Abderrahmane Sissako'nun Fransız Sinemasındaki Yeri**

Fransa, sömürgeci tarihinin de etkisiyle, uzun yıllardır dünyanın birçok bölgesinden göçmen kabul eden bir ülkedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çalıştırmak için birçok göçmeni kabul eden ülke 1980'lerden itibaren, dönemin François Mitterand hükümetinin 'açık kapı' politikasının da katkısıyla çok kültürlü bir yer haline gelmiştir. Özellikle Fransız şehirlerinin banliyöleri çok farklı coğrafyalardan gelen insanların iç içe yaşadığı mekânlar olmuştur (Sherzer, 2003, s: 148-149). Afrikalı sinemacılar da tarih boyunca Fransa'ya gelen bu göçmenler arasında yer almıştır. Ülkelerindeki sinemasal altyapının yetersizliği, Fransa'nın eski sömürgeleriyle ilişkilerini kültürel düzlemde devam ettirme istekliliğiyle birleşince Fransa ve özellikle Paris, Afrikalı sinemacıların varlık gösterdiği önemli yerlerden birisi haline gelmiştir. Fransa'da yaşayan ve sanatsal çalışmalarını buradan yürüten Afrikalı sinemacıları tanımlayan iki kelime; kültürel melezlik ve göçerliktir. Onlar ülkeleri ve kıtalarındaki yetersizlikler sonucu Fransa'ya gelmelerine ve filmlerini büyük oranda memleketlerinde gerçekleştirmeye devam etmelerine rağmen bireysel anlamda yaşadıkları ülkenin kültüründen de etkilenmişlerdir. Ayrıca onlar memleketleri ile bağlarını koparmadıkları için bir modern zaman göçeri gibi kıtalar arası hayatlara sahip olmuşlardır (Lelièvre, 2017, s: 159). Yani Fransa, Afrikalı sinemacıların kültürel üretimlerine yalnızca ekonomik destek vermekle kalmamış, zaman içinde bu ürünlerin içerikleri ve sanatsal boyutlarında da varlık göstermiştir.

Frankofon Afrikalı sinemacılara verilen fonlar, gerçekleştirilecek filmin teknik ekibinin önemli bir oranının Fransız, yapım sonrası aşamasının da Fransa'da gerçekleşmesi gibi ön koşullar gerektirebilmektedir (Turégano, 2004, s: 91-92; Halle, 2010, s: 305; Carter, 2009, s: 203). Ayrıca Fransız sinema endüstrisi içerisinde de varlık gösteren bu sinemacılar ısmarlama da olsa Fransız kurumları için filmler yapmaktadır (Amarger, 1996, s: 67-68). Bununla birlikte onlar, Afrika'da gerçekleştirdikleri filmleri bile kıtalarından çok Avrupa'daki sinema salonları ve televizyon kanallarında gösterme imkanı bulabilmektedir (Médias France Intercontinents, 2007, 83-84). Uluslararası festivallere de büyük oranda Fransız fonlarından destek almanın verdiği imtiyazlarla katılırlar (Schmitt, 1998, s: 111). Görüldüğü gibi Afrikalı sinemacılar ile Fransa arasında iç içe geçmiş, birbirini besleyen bir yapı ortaya çıkmıştır. Abderrahmane Sissako sineması da Frankofon Afrika sinemasının bu deneyimleri ile benzerlik göstermektedir.

Abderrahmane Sissako'nun Fransız Sineması ile ilk yakın teması, 1990 yılında öğrenci olarak bulunduğu Moskova'da çekilen bir Fransız filminin yardımcı yönetmenlik görevini üstlenmesiyle gerçekleşir. *Sex & Perestroika* adındaki bu erotik filmin yönetmenleri François Jouffa ve Francis Leroi'dır. Film, Moskova'ya erotik bir film gerçekleştirmek üzere gelen Fransız bir yönetmenin bu şehirde yaşadıklarını anlatır. Gerçekleştirilecek film için düzenlenen oyuncu seçmelerine ve yönetmen ile çevresindeki insanların bu süreçteki cinsel yaşamlarına odaklanan filmin arka planında Sovyetler Birliği'nin geçirdiği büyük dönüşüm vardır. Sovyetler Birliği filmde ekonomik bir darboğazın içinde, dünya ile yeni yeni iletişime geçmiş ve asayişin olmadığı bir yer olarak betimlenir.

1993 yılında Fransa'ya taşınan yönetmen uzun bir süre yalnızca kendisine gelen teklifler üzerine filmler gerçekleştirebilmiştir. O, 1995 yılında TF1 kanalı için *Deve ve Yüzen Keresteler*, ARTE ortaklığı ile çekilen Güney Afrika merkezli *Africa Dreaming* projesi için *Sabriya*, Almanya'da faaliyet gösteren Documenta için de *Rostov-Luanda* filmlerini yapmıştır. Sissako ilk iki uzun metrajlı kurmaca filmini bile bir televizyon kanalı olan ARTE için gerçekleştirmiş, filmler sinema salonlarında gösterime girmeden önce televizyonda yayınlanmıştır. İlk dönem filmlerini yalnızca kendisine bir teklif gelirse gerçekleştirme imkanı bulan Sissako, bununla birlikte onların yaratıcı kısmında geniş bir özgürlük alanına sahip olmuştur. Bunu bir örnekle açıklamakta yarar var. Sissako'dan *2000 Vu Par...* projesi

kapsamında Güney Afrika'da geçecek bir film yapması istenir. Kendisine önerilen senarist ile birlikte çekim mekanları aramak için Güney Afrika'ya giden Sissako, Paris'e döndükten sonra projenin ARTE kanalındaki sorumlusu Pierre Chevalier'yi arayıp hem Güney Afrika kendisine yabancı bir ülke olduğu için, hem de orada karşılaştığı eşitsizliklerden rahatsızlık duyduğu için filmini başka yerde gerçekleştirmek istediğini belirtir. Projenin yapımcısı da bunu kabul eder ve Sissako, Sokolo'da ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Yeryüzünde Hayat*'ı yapar (Barlet, 2003b). Bu da bize göstermektedir ki Sissako, başarılı bir sinema eğitimi ve etkili bir sinema diline sahip bir yönetmen olarak kariyerinin önemli bir kısmını Fransa merkezli, kişisel tanışıklıkların da önemli rol oynadığı bir sinema çevresi içerisinde geçirmiştir. O, Fransız sineması içinde faaliyet gösterse de kendi sinema dilinin dışına çıkmamış, popüler sinema içinde kabul edebileceğimiz bir faaliyette bulunmamıştır.

Fransa'da yaşamaya başlayan Sissako, kendi projeleri haricinde de Fransız sinemasında varlık gösterir. O, 1995 yılında Fransız yönetmen Charles Castella'nın gerçekleştirdiği deneysel bir kısa film olan *Küçük Meteoroloji ya da Yedi Zaman Hikayesi* (Petite Météorologie ou Sept Histoire de Temps)'nde oyuncu olarak bulunur. Castella'nın da kendisini canlandırdığı film onun yedi arkadaşını hatırlaması üzerine kuruludur (Malandrin, 1996, s: 13). Film yönetmenin yedi arkadaşının fotoğraflarını bir masanın üzerine koymasıyla başlar ve bunun ardından sırasıyla fotoğraflardaki yedi kişinin hikayesine odaklanır. Her oyuncu günlük yaşantısı içerisinde kameraya alınır ve iç sesiyle konuşur. Abderrahmane Sissako'yu da önce bir arabanın içerisinde, sonra bir yolda yürürken, ardından da Paris manzaralı bir çatıda otururken görürüz.<sup>12</sup>

Sissako aynı yıl, yönetmenliğini Marie-Jaoul de Poncheville'in yaptığı *Molom: Bir Moğolistan Hikayesi* (Molom: Conte de Mongolie) adlı yapımda sanat yönetmenliği ve yönetmen yardımcılığı yapar. Bir döküdrama olan bu film kurtların büyüttüğü Yonden adlı yetim bir çocuğun Molom adındaki bir şaman tarafından sahiplenilmesi ve Budist öğretiler uyarınca eğitilmesini anlatır. Yonden'e kendi inançları uyarınca bilgeliği öğreten Molom,

---

<sup>12</sup> Filmin Fransız Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan, France 3 kanalındaki yayınından elde edilen kopyasındaki ses sorunları onun ana mesajını kavramamıza engel olmuştur.

filmin sonunda onu bir Budist tapınağına bırakacak ve Yonden orada hayatını Buda'nın öğretilerine adayacaktır.

Abderrahmane Sissako kendi yapım şirketi Duo Films'i Paris'te kurar ve bir sonraki filmi *Heremakono - Mutluluğı Beklerken*'i bu yapım şirketi aracılığıyla gerçekleştirir. Yönetmen bu filminden sonra onun adını Chinguitty Films olarak değiştirir. O, kendi yapım şirketine sahip olsa da çeşitli Fransız ve Batı Avrupa kaynaklı fon sağlayıcıdan destek almaya devam eder (Armes, 2008b, s: 7). Yönetmen kendi yapım şirketini kurduktan ve uzun metrajlı filmler gerçekleştirdikten sonra *da Haysiyet, Tiya'nın Rüyası, Birlikte* ve *Size Yağmur Diliyorum* örneklerinde gördüğümüz gibi çeşitli sebeplerle çoğunluğu Fransız televizyonları için olmak üzere kısa filmler gerçekleştirmeye devam eder.

Sinema hayatı boyunca Fransa'daki film festivallerinde filmleri ile yer alan Sissako'nun kariyerinde Cannes Film Festivali'nin özel bir yeri vardır. Yönetmenin ilk filmi *Oyun* bir öğrenci filmi olmasına rağmen festivalin Uluslararası Eleştirmenler Haftası (Semaine de la Critique) bölümünde, *Ekim* ile *Heremakono* Belirli Bir Bakış (Un Certain Regard) bölümünde, *Yeryüzünde Hayat* Yönetmenlerin On Beş Günü (La Quinzaine des Réalisateurs) bölümünde gösterilir. *Bamako* yarışma dışı olarak, *Timbuktu* ise resmi yarışmada yer alır. Sissako ayrıca 2015 yılında festivalin "Cinéfondation and Short Films" bölümünün jüri başkanlığını da gerçekleştirir (Gabara, 2016, s: 43). Yönetmen *Timbuktu* filmi ile 2015'te Paris'te düzenlenen César Ödüllerinde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu, En İyi Müzik, En İyi Görüntü Yönetimi ve En İyi Ses ödüllerini de elde eder (Bornet, 2015, Erişim Tarihi: 22 Mart 2018).

Abderrahmane Sissako Fransız seyircilerin de takip ettiği bir yönetmendir. Onun *Bamako* filmi Fransa'da 200.000 seyirci sayısına ulaşır (Médias France Intercontinents, 2007, s: 90). *Timbuktu* ise bir milyondan fazla kişi tarafından izlenir (Augé, 2015, s: 211).

Daha önce Fransız fonlarının, film ekibinin bir kısmının Fransız vatandaşı olması önkoşulunu gerektirebildiğini belirtmiştik. Yine aynı şekilde Sissako'nun da filmlerini gerçekleştirirken önemli oranda kendi özgürlüğünü korumaya özen gösterdiği üzerinde durmuştuk. Fakat Abderrahmane Sissako bir röportajında, filmlerinin kamera arkası görevinde bulunan Fransızların Afrika'daki çekimler sırasında kendisini rahatsız eden

davranışlarından bahseder. Yönetmen onların hem orada bulunmaktan imtina ettiğini hem de Afrika'yı ve Afrikalıları hor gördüğünü belirtir (Barlet, 2003a, s: 163). Onun bu içerlemesini Akira Kurosawa'da da görmekteyiz. Kurosawa, *Kuduz Köpek* (Nora İnu, 1949) filminin çekimleri sırasında nefes nefese kalmış, dili dışarıda bir köpeğin görüntüsünü alacaktır. Bunun için ekip bir köpeği bir süre koşturur ve yorulan köpek kameraya alınır. O zamanlar Japonya ABD'nin işgali altındadır. Filmi izleyen Hayvanları Koruma Derneği üyesi bir Amerikalı, Kurosawa'nın köpeğe kuduz aşıladığını iddia edecek ve yönetmenin yeminli ifade vereceği bir sürecin içine girilecekti. Kurosawa bu olayı günlüklerinde aktardığında, ülkesinin ABD'ye karşı yenilgiye uğramasına en çok o zaman hayıflandığını belirtecektir (Kurosawa, 2006, s: 180-182). Kurosawa'nın deneyimlediği bu olay büyük oranda ülkesinin Amerikan işgali altında olmasından ve Amerikalıların Japonlara karşı siyasal ve psikolojik üstünlüğü elinde bulundurmasından kaynaklanmaktadır. Abderrahmane Sissako'nun ülkesi Moritanya'nın, Fransa'nın doğrudan egemenliği altında bulunmamasına rağmen benzer hisleri deneyimlemesi, egemen ülkenin vatandaşları tarafından küçük görmelere maruz kalması ve buna karşı gelememesi bize Fransa'nın Frankofon Afrika ülkeleri üzerindeki üstünlüğünü göstermektedir. Diğer yandan sinema en çok finansal destek gerektiren sanat dalıdır. Bundan dolayı, Gerima'ya göre, ekonomik üstünlüğü elinde bulunduran güç yapısı ile bu destekten yararlananlar arasında bir bağımlılık ilişkisi ortaya çıkabilir (Gerima, 2007, s: 75). Bununla doğru orantılı bir şekilde, filmlerini gerçekleştirebilmek için Avrupa fonlarına ihtiyaç duyan Abderrahmane Sissako, zaman zaman bu egemen / bağımlı ilişkisinden rahatsızlık duyduğu halde, filmlerinin teknik ekibinde Fransızların yer almasını kabul etmek zorunda kalabilmektedir.

Fransa'da sevilen bir kişi olması, onun üzerine belgeseller gerçekleştirilmesini de beraberinde getirmiştir. 1995 yılında gerçekleştirdiği *Küçük Meteoroloji ya da Yedi Zaman Hikayesi* (Petite Météorologie ou Sept Histoires de Temps) adlı filminde Abderrahmane Sissako'ya rol veren Charles Castella, 2010 yılında *Abderrahmane Sissako: Dünya Üzerinde Bir Pencere* (Abderrahmane Sissako: Une Fenetre Sur le Monde) adında, Abderrahmane Sissako üzerine bir belgesel hazırlar. Tamamina yakını Moritanya'da çekilen belgesel hem yönetmenin sinema çalışmaları üzerine bilgiler verir hem de çoğunlukla Sissako'nun katkılarıyla belirli bir seviyeye gelmiş olan Moritanya'daki sinema kültürünü perdeye yansıtır.

Valérie Osouf adında Fransız bir yönetmen, 2017 yılında Abderrahmane Sissako üzerine *Abderrahmane Sissako: Rüzgarda Salınan Sinemacı* (Abderrahmane Sissako: Cinéaste aux Semelles de Vent) adında bir belgesel gerçekleştirir. İlk filminden günümüze Sissako'nun bir yönetmen olarak portresini sunan Osouf, belgesel boyunca yönetmen ile birlikte Moritanya ve Mali'nin ardından Moskova'ya, oradan da yönetmenin bir sonraki filmi için gerçekleştireceği Çin'e bir yolculuk yapar. Osouf, bu yolculuk sırasında filmlerin gerçekleştirildiği şehirlere yönetmen ile gitmenin yanı sıra onun filmlerinde oynayan oyuncularını, arkadaşlarını, VGİK'teki hocası Marlen Khoutsiev'i, ardından da Martin Scorsese ile Danny Glover'ı kayıt altına alır. Marlen Khoutsiev ve Martin Scorsese Sissako'nun sinemasını değerlendirir. Danny Glover ise Sissako ile internet üzerinden bir konuşma gerçekleştirirken kayıt altına alınır. Bu konuşma hem Sissako'nun bir sonraki filmi hem de Afrika kıtasının kendi ayakları üzerinde durması gerektiği üzerinedir. Belgeselin Çin'de geçen sahnelerinde ise Sissako, bu ülkede gerçekleştireceği bir sonraki filmin senaryosu üzerine çalışırken görülür. Çin ile birlikte Etiyopya, Gana ya da Nijerya'da<sup>13</sup> da çekimler yapacağını söyleyen yönetmen filmin isminin *Kokulu Tepe* (La Colline Parfumée) olacağını belirtir. Çin ile ilgili olumlu düşünceleri olduğunu belirten Sissako, bu ülkeyi Afrika için bir fırsat olarak görmektedir.

Tamamıyla Abderrahmane Sissako üzerine olan iki belgesel de onun bir yönetmen olarak portresini sunar. Bu yapımlar, Abderrahmane Sissako'nun yoksul bir kıta olan Afrika'dan gelip hem kendi hayatında hem de gerçekleştirdiği filmlerde anlattığı hikayeler ile evrensel olana ulaşabilmeyi başarmış olmasını merkeze alır. Belgeseller bununla birlikte Sissako'nun, kötülüklerle dolu olan dünyada, evrensel mutluluğun yolu olan sağduyuya sahip bir kişi olduğu mesajını verirler.

---

<sup>13</sup> Yönetmen belgeselde, filmin üç ülkede geçeceğini belirtir. Bu ülkelerden ikisi Çin ile Etiyopya'dır fakat üçüncü ülkenin Gana mı yoksa Nijerya mı olacağı henüz kararlaştırılmamıştır.



#### 4.6. Abderrahmane Sissako'nun Çok Yönetmenli Filmlerdeki Yeri

Fransa'da yaşayan ve büyük oranda Fransız kurumlarının sağladığı fonlarla filmlerini gerçekleştiren Abderrahmane Sissako, çok yönetmenli filmler için de kısa filmler yapmıştır. Biz de bu bölümde Sissako'nun dahil olduğu çok yönetmenli filmleri inceleyecek, ardından onun bu filmlerdeki konumunu anlamaya çalışacağız.

Abderrahmane Sissako, filmlerinin incelendiği bölümde de görüldüğü üzere, farklı yönetmenlerin benzer bir tema etrafında şekillenen kısa filmlerinin tek bir film projesi altında birleştiği yapımlarda yer almıştır. Bu filmler 8, *La Chevelure Féminine Vue Par...*, *İnsan Hakları Üzerine Hikayeler* (Stories on Human Rights), *Görsel Telegraflar* (Les Télégrammes Visuels) ve *Birlikte Yaşamak* (Vivre Ensemble)'tır. Yönetmenin başka projeler için ürettiği kısa filmler de bulunmaktadır fakat burada ele aldığımız filmler ortak bir amaç doğrultusunda gerçekleştirilen, ortak bir fon desteğine sahip ve tek bir isim altında birleşen filmlerdir.

Sissako'nun dahil olduğu çok yönetmenli filmlerin sayısı beştir. Her biri evrensel temalar çerçevesinde gerçekleştirilen bu filmlerdeki temalar kadın saç şekillerinden insan haklarına, yoksullukla mücadeleden ırkçılık karşıtlığına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Temaların evrenselliği ile doğru orantılı bir şekilde filmler, her biri farklı ülkelerden olan yönetmenlerce çekilmiştir. Bu yönetmenler Çin'den Brezilya'ya, Burkina Faso'dan Fransa'ya kadar dünyanın dört bir yanından gelen kişilerdir. Filmlerin gerçekleştirilmesini sağlayan ve onlara fon desteği veren kurumlara baktığımızda ise farklı kıtalara uzanan bu küreselliği görememekteyiz. Filmlerin tamamına yakını Avrupa'da faaliyet gösteren kamu ve özel kurumlar tarafından desteklenmiştir. Onlar bu projelerin gerçekleşmesini sağlayanlardır ve onlar olmadan bu tarz filmlerin hayata geçirilmesi olanak dışıdır.

Beş filmin içerisinde bulunan yetmişden fazla kısa filmi incelediğimizde, bu filmlerin bazı benzer özellikleri içerinde barındırdığını görüyoruz. Filmler gerçekleştirilme amaçları ile doğru orantılı bir şekilde yereli de içinde barındıran bir küresellik üzerine bina edilmiştir. Onlar belirli bir ülkede, belirli bir dili konuşan insanlar üzerine olsalar da konuları yenilenebilir enerjilerin faydalarından çocuk askerlerin travmalarına değin çeşitli evrensel mesajlara sahiptir. Seyircide yerel olan ile küresel olanın kesin sınırlarla ayrılmadığını ve bireysel bir boyutta gerçekleştirilen eylemlerin evrensel boyutta bir etkiye sahip olabileceğini

duyumsatan filmler küresel bir sağduyuyu amaçlamaktadır. Çoğunlukla küresel bir soruna karşılık muhtemel çözümlerin sunulduğu filmler, insanların günlük alışkanlıklarını ve kavramlarla olan ilişkilerini değiştirerek daha makul ve dünya için daha yararlı vatandaşlar olabilecekleri mesajını verir. Örneğin bir Fransız olan Axelle Laffont, *Birlikte Yaşamak* adlı film için gerçekleştirdiği *Ben Bir İrkçı Deđilim Ama...* (Je ne Suis pas un Rasiste mais...) adlı kısa filminde ırkçı fikirlerin çocuklara ebeveynleri tarafından geçtiğini belirtir. Bir Romanyalı olan Radu Mihaileanu, *Birlikte Yaşamak* adlı film için çektiği *Le Pitch* adlı kısa filminde, Afrika asıllı Fransız bir sinemacının bir film yapımcısına gerçekleştirmek istediği filmi anlatması üzerinden, Afrika asıllı insanların karşılaştıkları ayrımcılığı anlatır. Bir İranlı olan Saman Salour, *İnsan Hakları Üzerine Hikayeler* filmi için gerçekleştirdiği *Son Maç* (The Final Match) adlı kısa filminde, Tahran'da yaşayan iki kız çocuğu üzerinden toplumsal cinsiyet eşitliği mesajı verir. Çinli Zhang Ke Jia, *İnsan Hakları Üzerine Hikayeler* filmi için gerçekleştirdiği kısa filmi *Siyah Kahvaltı* (Black Breakfast)'da Çin'deki hava kirliliğinin insanların hayatını olumsuz etkilediğini belirtir. Gaspar Noé, 8 filmi için gerçekleştirdiği *AIDS* adlı kısa filminde, Burkina Fasolu bir AIDS hastasının hikayesini anlatır ve gelişmemiş ülkelere yardım edilmesi gerektiği mesajını verir. Bir Yeni Zelandalı olan Jane Campion, 8 filmi için hazırladığı *Su Günlüđu* (The Water Diary) adlı kısa filminde, suyun iktisatlı bir şekilde kullanılmadığı taktirde yakın gelecekte insanlığu büyük bir tehlikenin beklediğini belirtir. Bir Hollandalı olan Jan Kounen, 8 filmi için gerçekleştirdiği *Panshin Beka'nın Hikayesi* (The Story of Panshin Beka) adlı filminde, Uzakdođu Asya'da bulunan bir köyde sağlık hizmetlerinin yetersiz olmasından dolayı hayatını kaybeden bir kadının hikayesini anlatır. Bir Fransız olan Pierre Jolivet, *Görsel Telgraflar* filmi için gerçekleştirdiği kısa filmi *Ders* (La Leçon)'te ebeveynlerini, çevreye duyarlı bir hayat yaşamadıkları gerekçesiyle eleştiren iki kardeşi anlatır. Cezayir asıllı Fransız vatandaşı Rachid Bouchareb, *Görsel Telgraflar* adlı film için gerçekleştirdiği *Oscars* adlı kısa filminde, Oscar törenlerinde yıldız oyuncuların taşınması için kullanılan limuzin arabaların çevreye verdikleri zarar üzerinden, insanların çevreye duyarlı araçları tercih etmeleri gerektiğini belirtir. Bir İtalyan olan Isabelle Rossellini, *Görsel Telgraflar* filmi için çektiği *Bon Appétit* adlı kısa filminde, bir restorana gidip deniz ürünü siparişi veren bir müşteri üzerinden, denizlerin gün geçtikçe daha çok kirlendiği mesajını verir.

Abderrahmane Sissako da bu filmlere katkı sağlayan yönetmenlerden birisidir. Onun sinemasının ulusötesiliği ve filmlerinin sahip olduğu evrensel mesajlar, katkı sağladığı çok yönetmenli filmlerin gerçekleştirilme amacı ile oldukça uyumludur. Kendisini tek bir ülkeye ya da ulusa ait hissetmeyen, küresel bir vatandaş olduğunu belirten, filmlerini farklı ülkelerde gerçekleştiren ve onlarda insan olmayı anlatmayı amaçlayan yönetmen bu filmler için son derece doğru bir tercihtir. Çünkü yukarıda gördüğümüz filmler de evrensel mesajlar vermektedir ve hem fiziki dünyanın ıslahı ve sürdürülebilirliği hem de insanların sahip olduğu ırkçı, indirgemeci ve ötekileştirici özelliklerden kurtulması motivasyonu ile gerçekleştirilmiştir. Abderrahmane Sissako da bu filmler için gerçekleştirdiği kısa filmlerde, kendi kıtasının merkezde olduğu, evrensel mesajlar veren filmler gerçekleştirmiştir. Örneğin *Birlikte Yaşamak* adlı film için gerçekleştirdiği *Birlikte* filminde, hem Moritanya'nın farklı etnik kökenlere sahip insanların ortaklığı ile kurulan bir ülke olduğu, hem de farklı ırktan insanların birlikte yaşayabileceği mesajını verir. 8 filmi için çektiği *Tiya'nın Rüyası* adlı kısa filmde, Etiyopya'nın bir köyünde yaşayan Tiya adlı bir kız çocuğu üzerinden gelişmemiş ülkelerdeki eğitime erişebilirlik, yoksulluk ve çocuk hakları gibi konuları merkezine alır. Yönetmen *La Chevelure Féminine Vue Par* isimli film için çektiği *Ne Esmer Ne Sarışın* adlı filmde Paris'in çok kültürlü yapısına vurgu yapar ve bu şehirde yaşayan Afrika asıllı bir kadın üzerinden Fransa'nın göçmenlere karşı sahip olduğu baskıcı tutumunu eleştirir. Yönetmen, *İnsan Hakları Üzerine Hikayeler* adındaki film için gerçekleştirdiği *Haysiyet* adlı kısa filmde, kameranın ötekileştirici bir tarzda kullanılmasını eleştirir. Sissako, *Görsel Telgraflar* filmi için çektiği *Size Yağmur Diliyorum* adlı filmde küresel su sorununa dikkat çeker ve suyun iktisatlı bir şekilde kullanılması gerektiği mesajını verir.

Avrupa merkezli kamu ve özel kuruluşları, Avrupalı olsun ya da olmasın değişik ülkelerden bir çok yönetmenin sinemasal projesini desteklemektedir. Bu kuruluşlar dünyanın farklı ülkelerinden yönetmenlere filmler de ısmarlamaktadır. Böylece, çok farklı kıtalardan gelen yönetmenler, merkezinde Avrupa'nın yer aldığı tek bir film projesinde buluşabilmektedir. Abderrahmane Sissako da bu kurumların istekleri sonucu film üretimi gerçekleştirmiş yönetmenler arasındadır.

#### 4.7. Abderrahmane Sissako'nun Küresel Boyuttaki Yapımcılığı

Güçlü bir sinema endüstrisine sahip olmayan Afrikalı sinemacılar filmlerini sayısız zorluklarla gerçekleştirebilmektedir. Onlar devlet desteği bulsalar dahi bu yardım belirli bir sansürü beraberinde getirebilmektedir. Böyle bir ortamda kıta sinemacılarının bir bölümü sinemasal anlamda bağımsızlıklarını elde etmek adına kendi yapım şirketini kurmaktadır. Bir yönetmenin kendi film şirketini kurması; onun yaratıcılığını azaltan, ona bazı şeyleri dayatan ve onu belirli bir piyasanın içerisinde konumlandıran bağlardan da özgürleşmek istemesi anlamına gelmektedir (Martin, 2007a, s: 124). Ayrıca kendi yapım şirketlerini kurmaları, teknik ve ekonomik imkanlara sahip olmasalar dahi Fransız kurumlarından dolaysız bir şekilde destek alabilmelerini sağlamaktadır (Diawara, 1992, s: 60). Abderrahmane Sissako da kendi yapım şirketini kuran yönetmenler arasındadır. O, Duo Films adındaki yapım şirketini Paris'te kurar, ardından onun ismini Chinguitty Films<sup>14</sup> olarak değiştirir. Kendi filmlerinin yapımcılığını yapan Sissako, sayıca az da olsa çeşitli ülkelerden yönetmenlerin filmlerinde de yapımcı olarak bulunur. O, yapımcılığı, sinema çevresindeki ününü kullanarak gerçekleştirir (Hazan, 2008, s: 226). Onun ne türden bir yapımcılık yaptığını bir örnekle açıklayabiliriz. Sissako gerçekleştirdiği bir röportaj sırasında, yapımcısı olduğu Kazak filmi *Küçük İnsanlar*'ın yapım sonrası aşamasına geldiğini, fakat maddi yetersizliklerden dolayı bu aşamayı tamamlamak için Huberts Bals Fonu'na başvuracaklarını belirtir (Fallaux, 2004, s: 59). Yani Fransa ve diğer Avrupa ülkelerindeki sinema otoriteleri ve kurumları ile olan yakın ilişkisi ile birlikte bu alandaki deneyimi, onun fon ihtiyacı içerisinde olan sinemacılara destek olmasını sağlamaktadır. Yapımcılık yaptığı yönetmenlere ve bu yönetmenlerin gerçekleştirdiği filmlere baktığımızda, onların ancak bir takım desteklerle film gerçekleştirebilme imkanı bulabilen sinemacılar olduğunu görmekteyiz.

Abderrahmane Sissako, 1999 yılında Marie Jaoul de Poncheville tarafından gerçekleştirilen *Gösterim* (La Projection) adlı kısa belgeselin yapımcıları arasında yer alır. Belgesel, Sissako'nun *Yeryüzünde Hayat* adlı filmini gerçekleştirmesinden bir yıl sonra, filmin

---

<sup>14</sup>Chinguitty (Şinkit) Moritanya'da bulunan bir şehirdir. Tarihsel anlamda Batı Afrika'nın önemli ilmi ve idari merkezlerinden biri olan şehir, bu özelliğini bölgede Fransız sömürgeciliği başladıktan sonra büyük oranda kaybetmiştir. Şehirde bulunan kütüphaneler, günümüzde dahi binlerce el yazması kitaba ev sahipliği yapmaktadır (Kavas, 2010, s: 170-171).

çekildiği kasaba olan Sokolo'da düzenlediği gösterimi, bu gösterimin hazırlıklarını ve kasabalıların günlük yaşamlarını kayıt altına alır.

*Babamız* (Abouna, 2002), Abderrahmane Sissako'nun yapımcılığını gerçekleştirdiği bir diğer filmidir. Filmin yönetmeni Mahamat Saleh Haroun 1963 yılında Çad'da doğmuş ve Fransa'da önce sinema ardında da gazetecilik üzerine eğitim almıştır (Armes, 2006, s: 158). Abderrahmane Sissako ile Mahamat Saleh Haroun'un tanışmaları, Sissako'nun Haroun'un 1998 yılında gerçekleştirdiği ilk filmi *Bye Bye Africa*'yı izlemesinden sonra gerçekleşir. Sissako bu filmi çok beğenmiş ve Haroun'u ziyaret etmiş, böylece bu iki Afrikalı sinemacının uzun yıllar sürece arkadaşlıkları başlamıştır (Mansouri, 2005).

Abderrahmane Sissako'nun *Bye Bye Africa* filmi beğenmesi sebepsiz değildir. Çünkü bir ilk film olan *Bye Bye Africa*, Sissako'nun ilk filmi *Yeryüzünde Hayat* ile birçok benzerliklere sahiptir. İki filmde de kurmaca ve belgesel tarzı iç içe geçer ve yönetmenler kendilerini, kendi hayatlarından hareketle bir gerçeklik kurarak canlandırır. *Bye Bye Africa* filminde Fransa'da sinema ile uğraşan Mahamat Saleh Haroun, annesinin ani ölümü üzerine Çad'a gitmek zorunda kalır. Uzun yıllar sonra ilk defa ülkesine giden yönetmen burada bir film gerçekleştirmek ister ve bunun çalışmalarına başlar. Fakat Çad'da sinema kültürünün kendi çocukluğu zamanındakine göre bile bir hayli gerilediğini fark edecek olan yönetmen, bir yandan çekmek istediği film için çalışmalar yapacakken aynı zamanda ülkesinin sinema salonu problemine çözümler aramaya çalışacaktır. Abderrahmane Sissako'nun da ilk filminde yaptığı gibi doğduğu ülke ile yaşamayı tercih ettiği Fransa arasında bulunan ekonomik ve sosyal uçuruma odaklanan yönetmen, Sissako gibi zorunda kalmadıkça Fransızca konuşmayı tercih etmektedir.

Mahamat Saleh Haroun *Babamız* (Abouna) filminde ise babaları Avrupa'ya kaçak yollarla gitmek için evden ayrılan iki erkek kardeşin baba hasreti içinde hayata tutunma çabalarını perdeye yansıtır. Ülkenin ekonomik, sosyal ve dini birçok yapısına kardeşlerin gözünden bakan film Abderrahmane Sissako'nun sinema dili ile benzerliklere sahiptir. Sefaleti, göçmenliği ve zorbalığı ikisi de birer çocuk olan kardeşlerin gözünden anlatan film böyle yaparak hem basit yoldan doğru yanlış ve iyi kötü ikilikleri oluşturmamayı başarır hem de çocuk olmanın masumiyeti üzerinden herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği bir hikaye anlatır.

Abderrahmane Sissako 2003 yılında gerçekleştirilen *Ormanın Sessizliği* (Le Silence de la Forêt) adlı filmin yapımcıları arasında yer alır. Filmin yönetmenleri Kamerunlu Bassek Ba Kobhio ile Orta Afrika Cumhuriyeti vatandaşı Didier Ouenangare (Armes, 2008b, s: 40, 106, 363)'dir. Etienne Goyémidé'nin aynı adlı romanından uyarlanan film, eğitimini Fransa'da aldıktan sonra ülkesi Orta Afrika Cumhuriyeti'ne dönen idealist bir eğitimciyi anlatmaktadır. Ülkesinde önemli bir devlet kademesinde görevliken Pigmelere karşı yapılan ayrımcılığa yüksek sesle karşı geldiği gerekçesiyle görevinden uzaklaştırılan Gonaba, bunun ardından bir köy okulunda öğretmenlik yapmaya karar verir. Dünyayı tanıyan ve ülkesinin modern çağa ayak uydurması için çalışan Gonaba'yı kader bir Pigme köyüne sürükleyecek ve birkaç yıl yaşadığı bu köyde Pigmeleri Batı usulü bir tedrisata tabi tutmaya çalışacaktır. Sonunda Pigmelerin kendilerine has dünyasını keşfedecek olan Gonaba, yine bir Pigme olan karısının vefat etmesi üzerine tekrar şehre dönecektir. Doğrusal bir anlatı yapısına sahip olan film kültürel olarak Avrupa ile Afrika arasında kalmış Afrikalı bir entelektüelin ülkesinde yaşadığı duygusal ikilemler üzerinde durmak yerine, hareketli Afrika ezgileri ile birlikte, onun Pigmelerle kurduğu mizahi ilişkiye odaklanacaktır.

Abderrahmane Sissako aynı yıl Nariman Turebayev'in *Küçük İnsanlar* (Les Petites Gens) adlı filminin yapımcılığını üstlenir. Yönetmenin Kazakistanlı olduğu film (Sight & Sound, 2004, s: 8) işportacılık yaparak geçimlerini sağlayan ve aynı evi paylaşan iki arkadaşın hayatına odaklanır. Onların kadınlarla olan ilişkisini ve hayatı sorgulamalarını perdeye yansıtan film onlar üzerinden kültürün küreselleşmesi ve bunun yerelde oluşturduğu hegemonyayı tartışmaya açar.

Abderrahmane Sissako, Mahamat Saleh Haroun tarafından gerçekleştirilen orta metrajlı bir belgeselin de yapımcıları arasında yer alır. *Kalala* adındaki bu belgesel, Haroun'un 'en sevdiğim arkadaşımı' dediği Kalala isimindeki bir Burkina Faso'lu sinemacının vefatının ardından, o kişinin anısına gerçekleştirilmiştir. Arkadaşının hayatının geçtiği yerleri kayıt altına alan ve doğduğu şehir ile Burkina Faso sinemasından isimlerle röportajlar gerçekleştiren Haroun, belgesel boyunca iç monologlar ile arkadaşını anacak ve onun ölümü üzerinden ülkenin ve bölgenin yoksulluğunu, sahip olduğu tabuları ve politik sorunları dile getirecektir. Belgesel ayrıca, çevresinde değer verilen bir Afrikalı sinemacı üzerine olmasının ötesinde, FESPACO ve FEPACI gibi kurumlarıyla Afrika sineması içerisinde özel bir yere

sahip bir ülkenin sinemacıları ile röportajlar gerçekleştirmesinden dolayı Frankofon Afrika ülkelerinin sineması üzerine önemli bir belge niteliğindedir.

2006 yılında çekilen *Kuru Mevsim* (Saison Sèche), Abderrahmane Sissako'nun yapımcılığını gerçekleştirdiği üçüncü Mahamat Saleh Haroun filmidir. Film, Atim adlı bir gencin dedesinin azmettirmesi üzerine Çad'da yaşanan iç savaşta öldürülen babasının intikamını almak için yola çıkmasıyla başlar. Babasının katili Nassara'yı geçmişte yaptığı kötülüklerden pişman olmuş ve kendisini hayır işlerine adanmış bir insan olarak bulan Atim onun işlettiği fırında çalışmaya başlayacak, kısa zaman içerisinde de içindeki intikam ateşi sönmese de onunla bir baba oğul ilişkisi içine girecektir. Ülkedeki askeri yönetime de eleştirel bir gözle bakan film, geçmiş acılara odaklanmak yerine daha iyi bir gelecek kurmanın olası olduğu mesajı vermektedir.

Sissako, 2007 yılında Güney Koreli Jeon Soo-il tarafından gerçekleştirilen *Kara Toprağın Küçük Kızı* (La Petite Fille de la Terre Noire) isimli filmin yapımcıları arasında yer alır. Film, bir madenci köyünde yaşayan bir baba ile iki çocuğunun yoksulluk dolu hikayesini anlatır. İşini kaybettikten sonra kendisini alkole veren babası ile zihin engelli ağabeyinin arasında hayata tutunmaya çalışan Young-lim üzerinden yoksulluk, umut ve masumiyet konularını işler.

Abderrahmane Sissako 1999 yılında başlayan yapımcılık serüvenini 2007 yılına kadar sürdürür. Yönetmen bu yıllar arasında yedi filmin yapımcıları arasında yer alır. İki belgesel, beşi kurmaca olan bu filmlerin yönetmenleri de çoğunlukla Afrikalıdır. Fakat Kazakistanlı Nariman Turebayev, Güney Koreli Jeon Soo-il ve Fransız Marie Jaoul de Poncheville örneklerinde gördüğümüz gibi yönetmen, Afrika dışından yönetmenlerin filmlerine de yapımcılık yapmıştır.

## 5. SONUÇ

Bu çalışmada, Moritanyalı yönetmen Abderrahmane Sissako'nun sineması ulusötesi sinema bağlamında incelenmiştir. Ulusötesi sinema, ulus-devlet bağlamını aşan sinemasal çalışmaları tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Yönetmenin sinemasını ulusötesi sinema kavramı üzerinden incelememizin sebebi, onun filmlerini herhangi bir ulusal sinema bağlamında üretmiyor olmasından dolayıdır.

Abderrahmane Sissako Fransa'da yaşayan Afrikalı bir sinemacı olarak, büyük oranda Avrupalı kurumların sağladığı desteklerle filmlerini üretebilmektedir. Onun sinemasında Afrika, büyük oranda yalnızca filmlerin geçtiği mekan olarak yer almaktadır. Bu türden bir sinema pratiği Afrika kıtasında oldukça yaygındır. Özellikle Fransızca'nın resmi dil olduğu Afrika ülkelerinde yaşayan sinemacıların önemli bir kısmı, Fransa'nın eski sömürgeleri ile ilişkilerini kültürel düzlemde devam ettirme politikası uyarınca verdiği fonlar aracılığıyla filmlerini üretebilmektedir. Abderrahmane Sissako da bu desteklerden yararlanan sinemacılar arasında yer alır.

Çalışmamız boyunca, Afrikalı bir yönetmen olan Abderrahmane Sissako'nun sinemasının ulusötesi bir yapım, dağıtım ve gösterim ilişkisine sahip olması ile doğru orantılı bir şekilde, filmlerinin anlatısında da belirli bir ulusal bağlamdan uzaklaşıp uzaklaşmadığını incelemeyi amaçladık. Çalışmamızın sonucunda, onun filmlerinde kurduğu anlatının, filmlerinin ekonomik arka planı ile doğru orantılı bir şekilde, ulusötesi bir doğaya sahip olduğunu gözlemledik.

Yönetmenin filmlerinde kurduğu anlatının ulusötesi bir doğaya sahip olmasında, onun yarı-otobiyografik filmler gerçekleştirmesinin önemli bir payı vardır. O, filmlerinde büyük oranda Avrupa ile Afrika arasında kalan kendi göçebe hayatını merkeze alır. Örneğin ilk uzun metrajlı kurmaca filmi *Yeryüzünde Hayat*'ta kendisini canlandırır ve Fransa'da yaşayan bir sinemacı olarak babasının yaşadığı, Mali'de bulunan Sokolo adlı kasabaya gerçekleştirdiği ziyareti hikayeleştirir. Yönetmen ikinci uzun metrajlı kurmaca filmi olan *Heremakono - Mutluluğu Beklerken*'de ise kendisinin Sovyetler Birliği'ne üniversite eğitimi almak amacıyla gerçekleştirdiği yolculuğun hemen öncesinde yaşadıklarını perdeye yansıtır. Hamid Naficy, Doğu ülkelerinden çeşitli sebeplerle Batı ülkelerine gelen ve bu ülkelerde



sinemasal çalışmalar gerçekleştiren kişilerin ürettiği filmlerin kişisel ve otobiyografik olduğunu belirtir (Naficy, 2001, s: 34). Görülmektedir ki Abderrahmane Sissako da, Fransa'da yaşayan bir Afrikalı olarak, Hamid Naficy'nin *Aksanlı Sinema* (An Accented Cinema) kitabında formüle ettiği gibi, filmlerinin anlatısını büyük oranda kendi hayat hikayesinden ilham alarak kurmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde kurduğu anlatıyı küresel bir düzlemde değerlendirme ihtiyacı duymamızın sebebi, onun yalnızca kendi hayat hikayesinden ilham alarak filmler gerçekleştirmesi değildir. Yönetmen, filmlerinde gerçekleştirdiği Afrika ve Afrikalı temsili ile de ulusötesi bir düzlemde yer almaktadır. O, gerçekleştirdiği filmleri izleyen küresel seyircilerin kendi kıtası üzerine olan düşüncelerini olumlu anlamda dönüştürmelerini istemektedir. Bundan dolayı filmlerinde ekonomik sorunlar ile boğuşsa da canlı ve çok kültürlü bir Afrika betimlemesi yapar. Kendi kıtasının yalnızca ekonomik olarak desteklenecek yoksul insanların yaşadığı bir toprak parçası olarak algılanmasından ziyade, Afrikalıların evrensel iyiliğe giden yolda omuz omuza verilecek kişiler oldukları mesajını verir. Örneğin yönetmen, *Rostov - Luanda* filminde, Angola'da yaşayan Afrika kökenliler ile Portekiz kökenlilerin kurduğu dostluğu ve Angola'nın daha iyi bir ülke haline gelmesi için gerçekleştirdikleri dayanışmayı perdeye yansıtır. Yönetmen *Bamako* filminde de evrensel sömürüye karşı Afrikalılar ile Avrupalıların birlikte hareket ederek daha iyi bir gelecek kurabilecekleri mesajını verir.

Abderrahmane Sissako'nun gerçekleştirdiği filmlerin ulusötesi bir anlatıya sahip olmasının bir diğer sebebi, yönetmenin büyük oranda küreselleşme olgusu ile bağlantılı hikayeler anlatmasından dolayıdır. Örneğin *Heremakono - Mutluluğu Beklerken* filmi uluslararası göçmenlik üzerinedir. *Bamako* filminde ise küreselleşen ekonominin yerelde oluşturduğu yıkıcı etkiler perdeye yansıtılır. Yönetmen *Timbuktu* filminde ise küresel bir olgu haline gelen terörü konu edinir.

Sinemanın finansal kaynaklara fazlasıyla bağımlı bir sanat olması, onun yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları bakımından ulusötesileşmesi ile birleşince, eskiden yerel bağlamlarda oluşan tahakküm ilişkileri günümüzde küresel bir boyutta hayat bulmaktadır diyebiliriz. Abderrahmane Sissako da bununla doğru orantılı bir şekilde, filmlerinde ekonomik olarak destek gördüğü Avrupa kıtasının ciddi bir eleştirisini gerçekleştiremez.

Sömürgecilik ve yeni sömürgecilik deneyimi yaşayan bir kıtadan gelen yönetmen olarak Abderrahmane Sissako, filmlerinde kıtasının sorunlarına değinse de kaynağını tarihten alan bir Avrupa eleştirisine gitmez. Örneğin *Bamako* filminde yeni sömürgeciliği merkezine almasına rağmen eleştirisini kurumlar üzerinden gerçekleştirir ve Avrupa ülkelerinin isimlerini filminde kullanmaz. Filmlerinde kıtasının sorunlarına değinse de onların anlatısını İkinci Sinema paradigmalarına uygun bir şekilde önemli oranda muğlaklaştırır. Filmlerinde giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine büyük oranda yer vermeyen yönetmen, anlatısını neden-sonuç örgüsü içerisinde sunmaz ve açık uçlu son tekniğini kullanır.

Abderrahmane Sissako'nun gerçekleştirdiği filmlerde kıtasının sorunlarını bütünlüklü bir şekilde ele almamasında, onun Avrupa'da devam eden sinema hayatı ve Avrupalı kurumlara bağımlılığı kadar, ilk dönem Afrikalı sinemacılara oranla farklı deneyimler yaşamasının da etkisi vardır diyebiliriz. Örneğin Ousmane Sembene ve Med Hondo gibi kıtanın ilk dönem yönetmenleri sömürgeciliği fiili anlamda yaşamış kişilerdi ve filmleri aracılığıyla da bu dönemi işlemişlerdi. Fakat Abderrahmane Sissako, ülkesi Moritanya bağımsızlığını Fransa'dan elde ettikten sonra dünyaya gelmişti ve yeni sömürgeciliğe maruz kalsa da sömürge dönemini deneyimlememişti. Ayrıca o, kıtasını henüz 19 yaşında iken Sovyetler Birliği'nde sinema eğitimi almak amacıyla terk etmişti. Onun gerçekleştirdiği sinemanın kıtada 1960'lar ve 1970'lerde hayat bulan sinema anlayışından farklı olmasında bu türden etkenlerin de önemli bir payı vardır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Adesokan, A. (2011). *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İ. Savaşır (çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1983)
- Apa, L. (2012). Sissako, Abderrahmane (1961). E. K. Akyeampong ve H. L. Gates, Jr. (Ed.). *Dictionary of African Biography, Volume 5* içinde. Oxford, New York: Oxford University Press, 396-398.
- Armes, R. (2006). *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd.
- Armes, R. (2008). *Dictionnaire des Cinéastes Africains de Long Métrage*. Paris: Editions Karthala.
- Armes, R. (2008b). *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Armes, R. (2010). Cinema in Maghreb. O. Leaman (Ed.). *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde. London, New York: Routledge, 420-517.
- Atchison, G. J. (2017). Glover, Danny (1946-). D. Bernardi ve M. Green (Ed.). *Race in American Film: Voices and Visions that Shaped a Nation* içinde. Santa Barbara: Greenwood, 356-358.
- Augé, E. F. (2015). *Petit Traité de Propagande à l'Usage de Ceux qui la Subissent*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.
- Austen, R. A. ve M. Şaul. (2010). Introduction. R. A. Austen ve M. Şaul. (Ed.). *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution* içinde. Athens: Ohio University Press, 1-8.
- Ayaş, G. (2007). "Giriş Niyetine: "Medeniyet Dediğin Tek Dişi Kalmış Canavar", *Barbar Batı: Sömürgecilik Üzerine Söylev*. G. Ayaş (drl.). İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- B'béri, B. E. (2012). Transgeographical Practices of Marronage in Some African Films. H. K. Wright ve M. Morris. (Ed.). *Cultural Studies of Transnationalism* içinde. Oxon, New York: Routledge, 122-142.
- Bâ, A. H. (2005). Introduction: Le Dit du Cinéma Africain. C. Ruelle (Ed.). *Afrique 50: Singularités d'un Cinéma Pluriel* içinde. Paris: L'Harmattan, 23-31.

- Bâ, S. M. (2014). Directors: Abderrahmane Sissako. B. Stefanson ve S. Petty (Ed.). *Directory of World Cinema: Africa* içinde. Bristol, Chicago: Intellect Books, 19-22.
- Baker, R. (1995). *Media Law: A User's Guide for Film and Programme Makers*. London, New York: Routledge.
- Barlet, O. (1996). *Les Cinémas d'Afrique Noire: Le Regard en Question*. Paris, Montréal: L'Harmattan.
- Barlet, O. (2012). *Les Cinémas d'Afrique des Années 2000: Perspectives Critiques*. Paris: L'Harmattan.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme*. A. Yılmaz (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1998)
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İ. Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1958)
- Benabed, F. (2011). Syncretic Worldviews in Wole Soyinka's *The Interpreters*. J. Wawrzinek ve J. K. S. Makokha (Ed.). *Negotiating Afropolitanism: Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore* içinde. Amsterdam, New York: Ropodi, 75-86.
- Berghahn, D. ve Sternberg C. (2010). Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. D. Berghahn ve C. Sternberg (Ed.). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* içinde. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 12-49.
- Bernan. (2008). *Council of Europe: Activity Report 2007*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Bisschoff, L. ve Murphy, D. (2014). Introduction: Revising the Classics: Opening Up the Archives of African Cinema. L. Bisschoff ve D. Murphy (Ed.). *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* içinde. London: Modern Humanities Research Association and Routledge, 1-21.
- Brahimi, D. (1997). *Cinéma d'Afrique Francophone et du Maghreb*. Paris: Editions Nathan.
- Buchsbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. E. Kaya (çev.). E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (drl.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde. İstanbul: Es Yayınları, 50-72.
- Buzzati, D. (2004). *Tatar Çölü*. H. Tufan. (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1940)
- Carter, S. G. (2009). *What Moroccan Cinema?: A Historical and Critical Study, 1956-2006*. Plymouth: Lexington Books.
- Césaire, A. (1971). *Cahiers d'un Retour au Pays Natal*. Paris: Présence Africaine.

- Césaire, A. (2007). "Sömürgecilik Üzerine Söylev", *Barbar Batı: Sömürgecilik Üzerine Söylev*. G. Ayaş (drl.). İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Chiang, C. H. (2012). *Theorizing Ambivalence in Ang Lee's Transnational Cinema*. New York: Peter Lang Publishing.
- Ciment, M., L. Schnitzer ve J. Schnitzer. (2009). "Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı", *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. J. Gianvito (drl.). E. Kılıç (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Crusafon, C. (2015). The European Audiovisual Space: How European Media Policy Has Set the Pace of Its Development. I. Bondebjerg, E. N. Redvall ve A. Higson (Ed.). *European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life* içinde. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 81-101.
- Çetin Erus, Z. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2007). "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (drl.). İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.
- Depestre, R. (2007). "Aimé Césaire'yle Röportaj: "Bizim Mücadelemiz Yabancılaşmaya Karşı Bir Mücadeleydi", *Barbar Batı: Sömürgecilik Üzerine Söylev*. G. Ayaş (drl.). İstanbul: Salyangoz Yayınları.
- Dixon, J. ve M. R. Sarkees. (2016). *A Guide to Intra-State Wars: An Examination of Civil, Regional and Intercommunal Wars, 1816-2014*. California: CQ Press.
- Diawara, M. (1992). *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Diawara, M. (2006). Power and Territory: The Emergence of Black British Film Collectives. L. D. Friedman (Ed.). *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism* içinde. London: Wallflower Press, 125-135.
- Diawara, M. (2007). "Sözlü Edebiyat ve Afrika Sineması: Wend Kuuni (Tanrı'nın Armağanı)'de Anlatıbilimi", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. K. Taşbaşı (çev.). E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (drl.). İstanbul, Es Yayınları.
- Dillon, M. (2016). Butchered in Translation: A Transnational "Grotesque". S. Siddique ve R. Raphael (Ed.). *Transnational Horror Cinema: Bodies of Excess and the Global Grotesque* içinde. New York, Honolulu: Palgrave Macmillan, 19-41.
- Dovey, L. (2015). *Curating Africa in the Age of Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.

- Doughty, R. ve S. Deborah. (2016). Teaching "the World" Through Film: Possibilities and Limitations. K. Marciniak ve B. Bennett (Ed.). *Teaching Transnational Cinema* içinde. New York, London: Routledge, 96-104.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Esfandiary, S. (2012). *Iranian Cinema & Globalisation: National, Transnational and Islamic Dimensions*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Everett, W. (2005). Re-Framing the Fingerprints: A Short Survey of European Film. W. Everett (Ed.). *European Identity and Cinema* içinde. Bristol, Portland: Intellect Books, 15-34.
- Ezra, E. ve T. Rowden. (2006). General Introduction: What is Transnational Cinema? E. Ezra ve T. Rowden (Ed.). *Transnational Cinema: The Film Reader* içinde. London, New York: Routledge, 1-12.
- Fargettas, J. (2012). *Les Tirailleurs Sénégalais: Les Soldats Noirs Entre Légendes et Réalités 1939-1945*. Paris: Editions Tallandier.
- Fontaine, Jean de la. (1861). *Fables de la Fontaine*. Paris: Charpentier.
- Fusco, C. (1995). Black Filmmaking in Britain's Workshop Section. M. T. Martin (Ed.). *Cinemas of Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality* içinde. Detroit: Wayne State University Press, 305-317.
- Fürstenberg, A. C. (Ed.). (2016). *Participation: Art of the World 1995 - 2016*. Villorba: Mousse Publishing.
- Gabara, R. (2010). Abderrahmane Sissako: Second and Third Cinema in the First Person. R. Galt ve K. Schoonover (Ed.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* içinde. New York: Oxford University Press, 320-333.
- Gabara, R. (2016). Abderrahmane Sissako: On the Politics of African Auteurs. S. Jeong ve J. Szaniawski (Ed.). *The Global Author: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema* içinde. New York, London: Bloomsbury Academic, 43-60.
- Gerima, H. (2007). "Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırmak ve Dinkesh Lucy'e Karşı", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. Z. Çetin Erus (çev.). E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (drl.). İstanbul: Es Yayınları.
- Gilbert, E. ve J. T. Reynolds. (2016). *Dünya Tarihinde Afrika: Tarihöncesinden Günümüze*. M. Demirkaya (çev.) İstanbul: Küre Yayınları. (orijinal baskı tarihi 2008)
- Göktürk, D. (2000). Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema. M. Konstantarakos (Ed.). *Spaces in European Cinema* içinde. Exeter, Portland: Intellect, 64-76.

- Haffner, P. (2005). Entretien avec le Père Alexandre Van den Heuvel, Pionnier d'un "Cinéma Missionnaire" au Congo. C. Ruelle (Ed.). *Afrique 50: Singularités d'un Cinéma Pluriel* içinde. Paris: L'Harmattan, 39-50.
- Halle, R. (2010). Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism. R. Galt ve K. Schoonover (Ed.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* içinde. New York: Oxford University Press, 303-319.
- Harrow, K. W. (2013). *Trash: African Cinema from Below*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hazan, Y. R. (2008). A Propos de Mon Film Bamako. *Demain Précaires: Textes des Conférences et des Débats* içinde. Lausanne: L'Age d'Homme, 225-228.
- Haynes, J. (2010). What is to Be Done?: Film Studies and Nigerian and Ghanaian Videos. R. A. Austen ve M. Şaul. (Ed.). *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution* içinde. Athens: Ohio University Press, 11-25.
- Hepkon, Z. (2007). "Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. E. Biryıldız. Z. Çetin Erus (drl.). İstanbul: Es Yayınları.
- Higbee, W. (2013). *Post-Beur Cinema: North African Emigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*. Edinburg. Edinburg University Press.
- Higson, A. (2000). The Limiting Imagination of National Cinema. M. Hjort ve S. MacKenzie (Ed.). *Cinema and Nation* içinde. London, New York: Routledge, 57-68.
- Honisch, S. S. (2016). Music, Sound, and Noise as Bodily Disorders: Disabling the Filmic Diegesis in Hideo Nakata's Ringu and Gore Verbinski's The Ring. S. Siddique ve R. Raphael (Ed.). *Transnational Horror Cinema: Bodies of Excess and the Global Grotesque* içinde. New York, Honolulu: Palgrave Macmillan, 113-131.
- Johnston, C. (2010). *French Minority Cinema*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Jorholt, E. (2007). Burkina Faso. M. Hjort ve D. Petrie (Ed.). *The Cinema of Small Nations* içinde. Edinburg: Edinburg University Press, 198-212.
- Jorgensen, A. M. (2001). Sankofa and Modern Authenticity in Ghanaian Film and Television. M. E. Baaz ve M. Palmberg (Ed.). *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production*. Stockholm: Nordiska Afrikainstitutet, 119-142.
- Kavas, A. (2010). Şinkit. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.39. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Klein, M. A. (1999). Slavery and French Rule in the Sahara. M. A. Klein ve S. Miers (Ed.). *Slavery and Colonial Rule in Africa* içinde. London, Portland: Frank Cass, 73-90.

- Krings, M. (2010). Nollywood Goes East: The Localisation of Nigerian Video Films in Tanzania. R. A. Austen ve M. Şaul. (Ed.) *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution* içinde. Athens: Ohio University Press, 74-91
- Kurosawa, A. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. D. Egemen (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (ilk baskı tarihi 1981)
- Lelièvre, S. (2017). Cinémas Africains, Hybridation Culturelle et Nomadisme: Le Parcours d'une Reconnaissance. P. L. Thivat (Ed.). *Voyages et Exils au Cinéma: Rencontres de l'Altérité* içinde. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 155-172.
- Les Cinémas d'Afrique: Dictionnaire. (2000). *Festivals et Cinéastes*. Paris: Editions Karthala.
- Lu, S. H. (1997). Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies. S. H. Lu. (Ed.) *Transnational Chinese Cinemas* içinde. Honolulu: University of Hawai'i, 1-31.
- Lumumba-Kasongo, T. (2010). *Japan - Africa Relations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Magombe, P. V. (1997). The Cinema of Sub Saharan Africa. G. Nowell-Smith (Ed.). *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of World Cinema* içinde. London: Oxford University Press, 667-672.
- Malik, S. (2010). The Dark Side of the Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema. D. Berghahn, C. Sternberg (Ed.). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe* içinde. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 132-151.
- Manley, S. (2015). *The Cinema of Hal Hartley*. New York, London: Bloomsbury.
- Manning, P. (2004) *Francophone Sub-Saharan Africa 1880-1995*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marciniak, K. ve B. Bennett. (2016). Teaching Transnational Cinema: Politics and Pedagogy. K. Marciniak ve B. Bennett (Ed.) *Teaching Transnational Cinema* içinde. New York, Oxon: Routledge, 1-35.
- Martin, F. (2007a). Bab Al-Sama Maftouh / A Door to the Sky. G. Dönmez-Colin (Ed.). *The Cinema of North Africa and Middle East* içinde. London: Wallflower Press, 123-134.
- Martin, F. (2007). Tunisia. M. Hjort ve D. Petrie (Ed.). *The Cinema of Small Nations* içinde. Edinburg: Edinburg University Press, 213-228.
- Mazrui, A. (1992). *Afrikalılar*. Y. Kaplan (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları. (orijinal baskı tarihi 1986)



- Mazrui, A. (2002). The Dual Universalism of Western Civilisation: The Ethnocentrism of Progress and of Western Social Sciences. R. R. Laremont ve F. Kalouche (Ed.). *Africa and Other Civilisations: Conquest and Counter-Conquest: The Collected Essays of Ali A. Mazrui Vol-2* içinde. Trenton and Asmara: Africa World Press, 169-201.
- McCauley, M. (2008). *The Rise and Fall of the Soviet Union*. Harlow: Pearson Longman.
- Médias France Intercontinents. (2007). *Cinemas Africains d'Aujourd'hui: Guide des Cinématographies d'Afrique*. Paris: Editions Karthala.
- McGowan, L. ve D. Phinnemore. (2015). *A Dictionary of the European Union*. London, New York: Routledge.
- Melgosa, A. P. (2012). *Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect*. New York, Oxon: Routledge.
- Memmi, A. (2014). *Sömürgecinin Portresi Sömürülenin Portresi*. Ş. Süre (çev.). İstanbul: Versus Kitap. (orijinal baskı tarihi 1957)
- Meyer, B. (2010) Ghanaian Popular Video Movies between State Film Policies and Nollywood: Discourses and Tensions. M. Şaul ve R. A. Austen. (Ed.). *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution* içinde. Athens: Ohio University Press, 42-62.
- Murphy, D. (2014). Lost in Music? Race, Culture and Identity in Rage (Newton, I. Aduaka, 2000) L. Bisschoff ve D. Murphy (Ed.). *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* içinde. London: Modern Humanities Research Association and Routledge, 161-166.
- Naficy H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey, Oxfordshire: Princeton University Press.
- Ndiltah, P. (2015). *Des Vidéoclubs pour l'Afrique?: "Salles" de Cinéma Populaires et Lieux de Sociabilité au Tchad*. Paris: L'Harmattan.
- Niang, S. (2014). *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*. Lanham, Plymouth: Lexington Books.
- Nochimson, M. P. (2012). *Bir Dünya Sinema*. Ö. Yaren (çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın. (orijinal baskı tarihi 2010)
- Raine, M. (2014). Adaptation as "Transnational Mimesis" in Japanese Cinema. D. Miyao (Ed.). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema* içinde. New York: Oxford University Press, 101-123.
- Orlando, V. K. (2011). *Screening Morocco: Contemporary Film in a Changing Society*. Athens: Ohio University Press.

- Orlando, V. K. (2017). *New African Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- O'Shaughnessy, M. (2015). *French Film Directors: Laurent Cantet*. Manchester: Manchester University Press.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Polony, N. (2016). *Nous Sommes La France*. Paris: J'ai Lu.
- Reynolds, G. (2015). *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Rivi, L. (2007). *European Cinema After 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Rosen, P. (2006). History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. V. Vitali ve P. Willemen (Ed.). *Theorising National Cinema* içinde. London: British Film Institute, 17-28.
- Saad, E. N. (1983). *Social History of Timbuktu: The Role of Muslim Scholars and Notables 1400-1900*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Sarkar, B. (2010). Tracking "Global Media" in the Outputs of Globalization. N. Durovicova ve K. Newman (Ed.). *World Cinemas, Transnational Perspectives* içinde. New York, London: Routledge, 34-58.
- Sherzer, D. (1996). Introduction. D. Sherzer. (Ed.). *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds* içinde. Austin: University of Texas Press, 1-19.
- Sherzer, D. (2003). Comedy and Interracial Relationships: Ramuald et Juliette (Serreau, 1987) and Métisse (Kassovitz, 1993) P. Powrie. (Ed.). *French Cinema in the 1990: Continuity and Difference* içinde. Oxford, New York: Oxford University Press, 148-159.
- Sissako, A. (2008). Conférence. *Demain Précaires: Textes des Conférences et des Débats* içinde. Lausanne: L'Age d'Homme, 229-239.
- Stern, L. (2010). How Movies Move (Between Hong Kong and Bulawayo, Between Screen and Stage...) N. Durovicova ve K. Newman (Ed.). *World Cinemas, Transnational Perspectives* içinde. New York, London: Routledge, 186-216.
- Stewart, M. (2007). Abderrahmane Sissako: Les Lieux Provisoires of Transnational Cinema. T. M. Chen ve D. S. Churchill (Ed.). *Film, History and Cultural Citizenship: Sites of Production* içinde. New York: Oxon: Routledge, 213-230.
- Stokes, L. O. (2007). *Historical Dictionary of Hong Kong Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.

- Surugue, B. (2007). Jean Rouch and the Sacred Cattle. J. ten Brink (Ed.). *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch* içinde. London: Wallflower, 9-20.
- Taleb-Khyar, M. B. (2001). *La Mauritanie: Le Pays au Million de Poètes*. Paris: L'Harmattan.
- Tarr, C. (2005). *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester: New York: Manchester University Press.
- Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi - Cilt 2. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thackway, M. (2003). *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford, Bloomington, Cape Town: Indiana University Press.
- Thomas, R. (2005). Not Quite (Pearl) White: Fearless Nadia, Queen of the Stunts. R. Kaur ve A. J. Sinha (Ed.). *Bollywood: Popular Indian Cinema Through a Transnational Lens* içinde. New Delhi, California, London: Sage Publications, 35-69.
- Turégano, T. H. (2004). *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*. Florence: European Press Academic Publishing.
- Turégano, T. H. (2008). Film Culture and Industry in Burkina Faso. Z. Kozul-Wright ve D. Barrowclough (Ed.). *Creative Industries and Developing Countries: Voice, Choice and Economic Growth* içinde. Oxon, New York: Routledge, 111-129.
- Ukadine, N. F. (2002). *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ulusoy, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ungar, S. (2007). Whose Voice? Whose Film?: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi, Un Noir. J. ten Brink (Ed.). *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch* içinde. London: Wallflower, 111-124.
- Valantin, C. (Ed.). (2007). *La Francophonie dans le Monde 2006-2007*. Paris: Nathan.
- Vieira, J. L. (2010). The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema. N. Durovicova ve K. Newman (Ed.). *World Cinemas, Transnational Perspectives* içinde. New York, London: Routledge, 226-243.
- Vieyra, P. S. (1975). *Le Cinéma Africain: Des Origines à 1973*. Paris: Presence Africain.
- Woll, J. (2004). The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa. F. Pfaff (Ed.). *Focus on African Films* içinde. Bloomington and Indianapolis, 223-240.
- Vieyra, P. S. (2005). Propos Sur le Cinéma Africain. C. Ruelle (Ed.). *Afrique 50: Singularités d'un Cinéma Pluriel* içinde. Paris: L'Harmattan, 51-56.

- Warner, R. (1991). Historical Setting. T. Collelo (Ed.). *Angola: A Country Study* içinde. Washington: Federal Research Division Library of Congress, 1-52.
- Wise, C. (2017). *Sorcery, Totem, and Jihad in African Philosophy*. London: Bloomsbury.
- Wong, C. (2005). Documentary. R. E. Pearson ve P. Simpson. (Ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London, New York: Routledge, 196-203.
- Wynter, K. (2016). An Introduction to the Continental Horror Film. S. Siddique ve R. Raphael (Ed.). *Transnational Horror Cinema: Bodies of Excess and the Global Grotesque* içinde. New York, Honolulu: Palgrave Macmillan, 43-63.

### AKADEMİK YAYINLAR

- Shaka, F. O. (1994). Colonial and Post-Colonial African Cinema: (A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practises). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Warwick: University of Warwick.

### SÜRELİ YAYINLAR

- Aknin, L. ve Y. Alion. (2014). Entretien avec Abderrahmane Sissako. *L'Avant Scène Cinéma*. No: 618, Décembre, 124-131.
- Amarger, M. (1996). Les Cinéastes Africains Quête d'Alternatives. *Les Cahiers de la Francophonie*. No: 4, Octobre, 61-68.
- Şakı Aydın, O. (2005). Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinéma Beur Akımı. *Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi*. Cilt 2, Sayı 2, 89-102.
- Barlet, O. (1998). Entretien: Abderrahmane Sissako. *Africultures*. No: 10, Septembre, 99-101.
- Barlet, O. (2003a). "Je Demande au Spectateur d'Être Disponible": Entretien avec Abderrahmane Sissako. *Africultures*. N: 54, Janvier-Mars, 160-163.
- Barlet, O. (2003c). Fespaco 2003: Un Vent Nouveau. *Africultures*. N: 54, Janvier-Mars, 146-157.
- Castiel, E. (1993). Ousmane Sembene: Le Patriarce de la Mémoire. *Séquence*. No: 165, 38-41.
- Decaudaveine, D. (1996). Le Rôle du Fonds Sud et sa Place dans l'Action International du Centre National de la Cinématographie (CNC). *Les Cahiers de la Francophonie*. N: 4, Octobre, 71-72.

- Çetin Erus, Z. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. Cilt 4, Sayı 4, 5-16.
- Fallaux, E. (2004). A Cine Nomad in Paris: Interview with Abderrahmane Sissako. *NKA Journal of Contemporary African Art*. No: 19, Summer, 56-59.
- Higbee, W ve S. H. Lim. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*. Volume 1, N: 1, 7-21.
- Le Film Africain & Le Film du Sud*. (2003). Une Coproduction Tripartite. No: 42, 40.
- Lequeret, E. (2001). L'Afrique Fantôme. *Cahiers du Cinéma*. N: 557, Mai, 76-83.
- Malandrin, S. (1996). Bang Bang à Pantin. *Cahiers Du Cinéma*. No: 505, Septembre.
- Naficy, H. (1994). Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. *East-West Film Journal*, Volume 8, 36-59.
- Nectoux, G. (2014). Tombouctou sans Tombouctou. *Cahiers du Cinéma*. No: 706, 44.
- Sawadogo, M. (2003). Le Cinéma Africain à l'Ere du Changement. *Le Courier*. No: 197, Mars-Avril, 52-55.
- Sight & Sound* (2004). Goods & Events. Vol 14, Issue 5, 8.
- Silou, O. (2003). Abderrahmane Sissako: "Filmer n'est pas un Bonheur." *CinémAction*. No: 106, 1<sup>er</sup> trimestre, 88-92.
- Schmitt, T. (1998). Télévisions et Cinémas: La Télévision Culturelle Publique au Secours du Cinéma Indépendant? *Théorème 5. Cinéma & (In)dépendance: Une Economie Politique*, 103-121.
- Söylemez, M. M. (2016). Mahfuzat: Batı Afrika'da Bir İslam Cumhuriyeti: Moritanya. *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Yıl 2, Cilt 2, Sayı 1, 135-157.

## ONLINE KAYNAKLAR

- Africa Dreaming* (t.y.) <http://newsreel.org/video/AFRICA-DREAMING> (Erişim Tarihi: 12 Eylül 2017)
- Barlet, O. (6 Mart 2003b). Abderrahmane Sissako's Film Lesson. <http://africultures.com/abderrahmane-sissakos-film-lesson-5671/> (Erişim Tarihi: 19 Eylül 2017)
- Barlet, O. (30 Nisan 2003d). Abouna. <http://africultures.com/abouna-5608/> (Erişim Tarihi: 24 Eylül 2017)

- Barrot, P. (2013). Cinéma en Afrique: Table Rase et Renaissance? <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/cinema-en-afrique-table-rase-et-renaissance> (Erişim Tarihi: 27 şubat 2017)
- Bergala, A. ve Langlois, M. Brune Blonde: L'Exposition Virtuelle. <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/bruneblonde/page.php?id=1> (Erişim Tarihi: 16 Eylöl 2017)
- Bornet, J. (2015). "Timbuktu" de Abderrahmane Sissako Grand Vainqueur des César avec 7 Prix. <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/timbuktu-de-abderrahmane-sissako-grand-vainqueur-des-cesar-avec-7-prix-212049> (Erişim Tarihi: 22 Mart 2018)
- Bright, J. (2015). Meet 'Nollywood': The Second Largest Movie Industry in the World. <http://fortune.com/2015/06/24/nollywood-movie-industry/> (Erişim Tarihi: 20 Mart 2018)
- Entretien avec le Réalisateur Abderrahmane Sissako \*Sahel TV* (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=CP8duqu-weQ> (Erişim Tarihi: 15 Eylöl 2017)
- Hurst, H. ve Barlet O. (29 Mayıs 2006). "Ce Tribunal, Ils y Croyaient" <http://africultures.com/ce-tribunal-ils-y-croyaient-4428/#prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 19 Eylöl 2017)
- [https://www.documenta.de/en/about#16\\_documenta\\_ggmbh](https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh) (Erişim Tarihi: 16 Eylöl 2017)
- <http://www.imdb.com/title/tt5175240/> (Erişim Tarihi: 16 Eylöl 2017)
- Juliette Binoche - Abderrahmane Sissako - Festival de Cannes* <https://www.youtube.com/watch?v=OnV0sZ1cqgg> (Erişim Tarihi: 27 Eylöl 2017)
- La Chevelure Féminine Vue Par...* <http://www.zadigproductions.fr/2011/03/01/la-chevelure-feminine-vue-par/> (Erişim Tarihi: 16 Eylöl 2017)
- La Redaction de Mondafrique. (5 Mart 2015). Le Qatar a financé le Film "Timbuktu" d'Abderrahmane Sissako. <http://mondafrique.com/le-qatar-a-finance-le-film-timbuktu-dabderrahmane-sissako/> (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2018)
- Mansouri, H. (20 şubat 2005). Le cinéma Africain, Ce Cinéma Nomade. <http://africultures.com/le-cinema-africain-ce-cinema-nomade-3697/> (Erişim Tarihi: 23 Eylöl 2017)
- Marsaud, O. (28 Haziran 2010). Images that Matter: Le Premier Festival de Courts Métrages d'Addis-Abeba. <http://africultures.com/images-that-matter-le-premier-festival-de-courts-metrages-daddis-abeba-9565/#prettyPhotov> (Erişim Tarihi: 30 Aralık 2017)
- Programmes Courts.* <http://cineteve.com/programmes-courts/les-telegrammes-visuels/> (Erişim Tarihi: 16 Eylöl 2017)

Rossi, G. (24 Mayıs 2017). Télévision. Abderrahmane Sissako Refuse "L'Optimisme Exagéré" <https://www.humanite.fr/television-abderrahmane-sissako-refuse-optimisme-exagere-636496> (Erişim Tarihi: 29 Aralık 2017)

Sanchez, C. (20 Ocak 2016). La CinéFabrique, La Nouvelle Ecole de Cinéma qui Bouscule les Codes. <http://www.letudiant.fr/educpros/actualite/la-cinefabrique-la-nouvelle-ecole-de-cinema-qui-bouscule-les-codes-1.html> (Erişim Tarihi: 29 Aralık 2017)

Senjanovic, N. (26 Ekin 2008). 8. <https://www.hollywoodreporter.com/review/8-125190> (Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2018)

## TELEVİZYON PROGRAMI

Lombard, T. (Yapımcı). (20 Mayıs 1993). *Le Cercle de Minuit* [Televizyon Programı]. Paris: France 2.

Lombard, T. (Yapımcı) (26 Eylül 1996). *Le Cercle de Minuit* [Televizyon Programı]. Paris: France 2.

## **EKLER**

### **EK 1: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Uzun Metrajlı Filmlerin Künyesi**

***Yeryüzünde Hayat (La Vie Sur Terre)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako.

**Ülke:** Fransa, Mali

**Oyuncular:** Abderrahmane Sissako, Nana Baby, Mohamed Sissako, Bourama Coulibaly, Keita Bina Gaoussou

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Pascal Armant

**Yapımcı:** Haut & Court, La Sept Arte

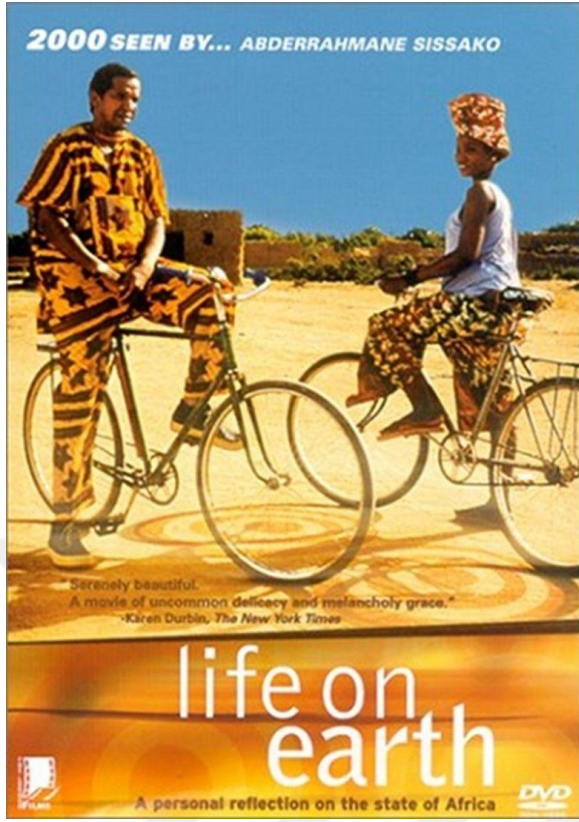
**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National de la Cinématographie, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision

**Yapım Yılı:** 1998

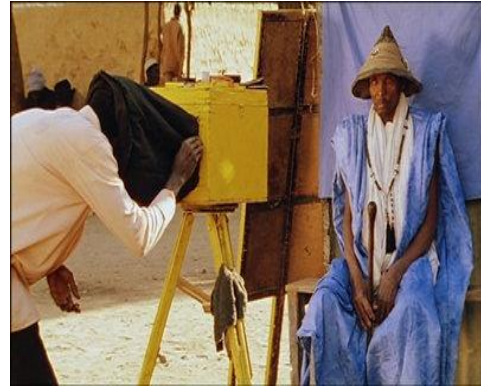
**Film Dili:** Fransızca, Bambara

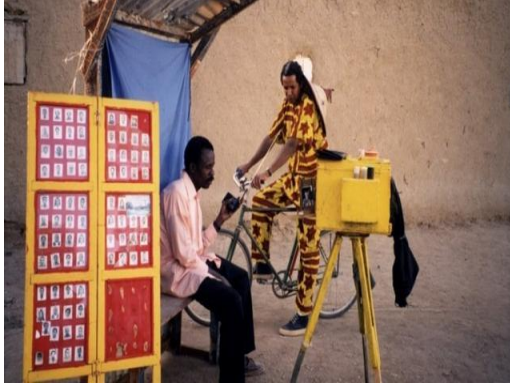
**Süre:** 61 dk.





Afiş 1: *Yeryüzünde Hayat* Filminin Afişi





**Fotoğraf 14:** *Yeryüzünde Hayat* Filminden Kareler

***Heremakono - Mutluluğu Beklerken (Heremakono - En Attendant La Bonheur)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa, Moritanya

**Oyuncular:** Kharta Ould Abdel Kader, Maata Ould Mohamed Abeid, Mohamed Mahmoud Ould Mohamed, Fatimetou Mint Ahmeda, Nana Diakite, Mankanfing Dabo, Santha Leng

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Oumou Sangare

**Yapımcı:** Duo Films, ARTE France

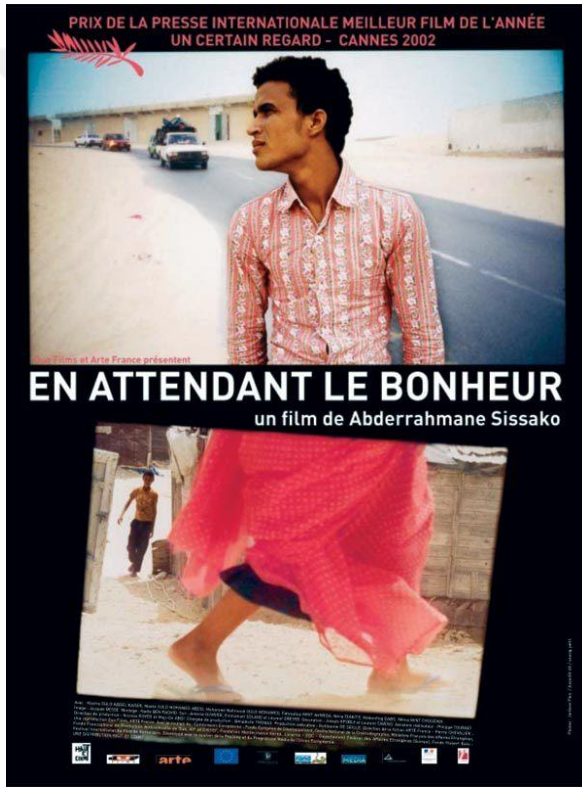
**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Commission Européen Fond Européen de Développement, Centre National de la Cinématographie, Ministère Français des Affaires Etrangères, Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud, Fondation Montecinema Verità, Direction du Développement et de la Coopération, Département

Fédérales Affaires Etrangères, Fonds Huberts Bals et du Cinemart, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision, Programme Média de l'Union Européenne

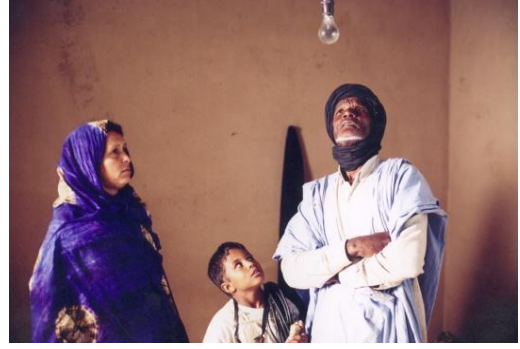
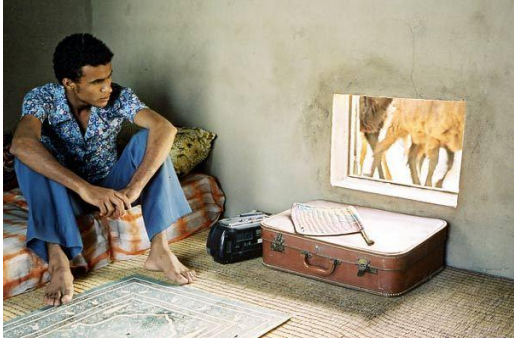
**Yapım Yılı:** 2002

**Film Dili:** Fransızca, Hassaniyye Arapçası

**Süre:** 91 dk.



**Afiş 2:** Heremakono - Mutluluğu Beklerken Filminin Afişi



**Fotoğraf 15:** *Heremakono: Mutluluğu Beklerken* Filminden Kareler

**Bamako**

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa, Mali, Amerika Birleşik Devletleri

**Oyuncular:** Aissa Maiga, Tiécoura Traoré, Hélène Diarra, Habib Dembélé, Djénéba Koné, Hamadoun Kassogue

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Dana Farzanehpour

**Yapımcı:** Archipel 33, Chinguitty Films, Mali Images

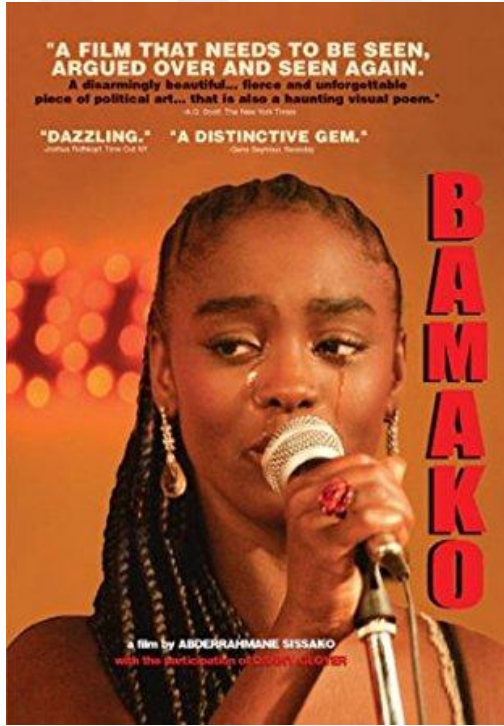


**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** ARTE France, Louverture Cinema, Centre National de la Cinématographie, Fond Sud Cinema, Ministère des Affaires Etrangères et du Développement International, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision, Angoa-Agicoas, l'Organisation Internationale de la Francophonie.

**Yapım Yılı:** 2006

**Film Dili:** Fransızca, Bambara

**Süre:** 115 dk.



**Afiş 3:** *Bamako* Filminin Afişi



**Fotoğraf 16:** *Bamako* Filminden Kareler

### ***Timbuktu***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako, Kessen Tall

**Ülke:** Fransa, Moritanya

**Oyuncular:** İbrahim Ahmed, Abel Jafri, Toulou Kiki, Layla Walet Mohamed, Mehdi Ag Mohamed

**Görüntü Yönetmeni:** Sofian El Fani

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Amin Bouhafa

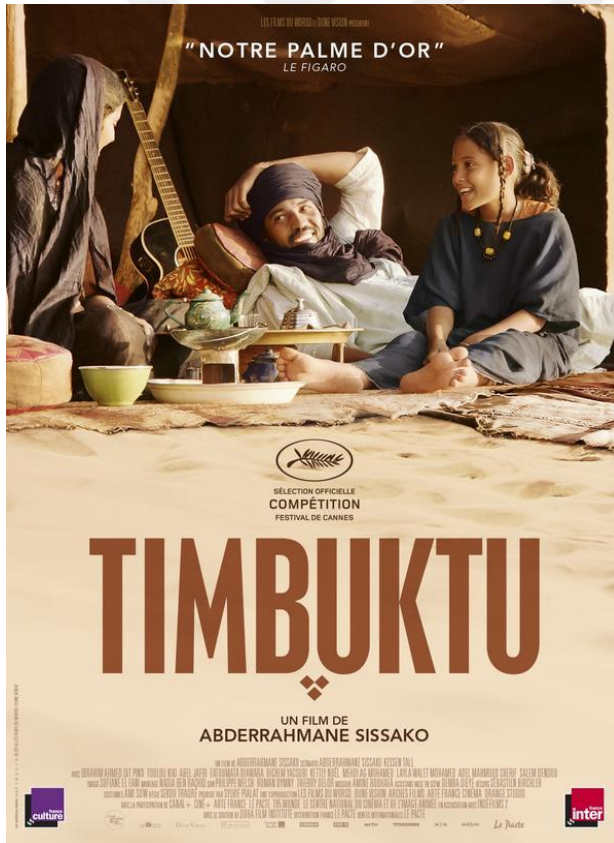
**Yapımcı:** Les Films du Worso, Dune Vision, Arches Films, ARTE France Cinéma, Orange Studio

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Canal+, Cine+, ARTE France, Le Pacte, TV5 Monde, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Irina Production, Cinefeel Prod, Doha Film Institute.

**Yapım Yılı:** 2014

**Film Dili:** Fransızca, İngilizce, Bambara, Arapça

**Süre:** 95 dk.



**Afiş 4:** *Timbuktu* Filminin Afişi



**Fotoğraf 17:** *Timbuktu* Filminden Kareler



## **EK 2: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Belgesel Filmlerin Künyesi**

### ***Rostov-Luanda***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Almanya, Angola, Moritanya, Fransa, Belçika

**Oyuncular:** Abderrahmane Sissako

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Claudio Martinez

**Müzik:** Paulo de Jesus

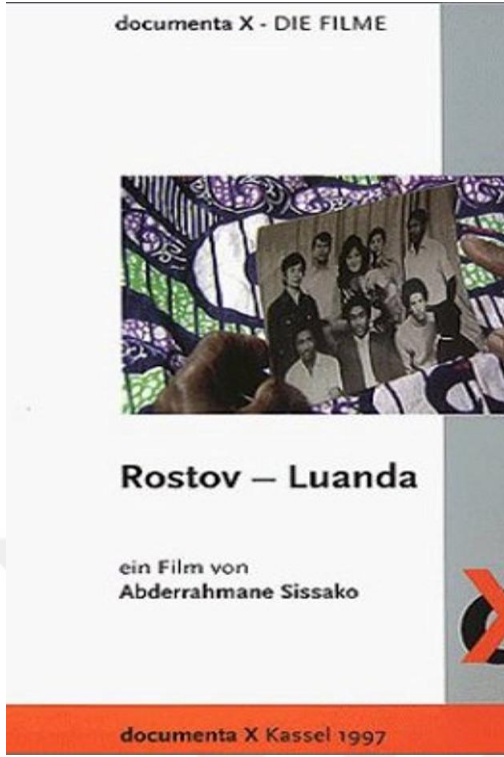
**Yapımcı:** Movimento, ZDF, RTBF & Morgane Films

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Ministère Français de la Coopération, Direction du Développement et de la Coopération du Département Fédéral des Affaires Etrangères, Televisao Popular de Angola et ses Bureaux de Lubango et d'Ondjiva, Instituto Angolano de Cinema, l'Agence de Coopération Culture et Technique, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision, Centre National de la Cinématographie, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Commission Européenne, Communauté Française de Belgique, l'Organisation des Nations Unies

**Yapım Yılı:** 1997

**Film Dili:** Fransızca, Hassaniyye Arapçası, Portekizce, Rusça

**Süre:** 60 dk



**Afiş 5:** *Rostov-Luanda* Belgeselinin Afişi



**Fotoğraf 18:** *Rostov - Luanda* Belgeselinden Kareler

**EK 3: Abderrahmane Sissako'nun Yönetmenliğini Yaptığı Kısa Filmlerin Künyesi**

***Oyun (Le Jeu)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Sovyetler Birliği

**Oyuncular:** Altine Hodjaev, Tehary Saitliev, Hodjaberdy Norliev

**Kurgu:** A. Kalabouhina

**Müzik:** O. Palissonov

**Yapımcı:** Gerasimov Institute of Cinematography

**Yapım Yılı:** 1988

**Film Dili:** Hassaniyye Arapçası

**Süre:** 23 dk.



**Fotoğraf 19:** *Oyun* Filminden Kareler

***Ekim (Octobre)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Sovyetler Birliği

**Oyuncular:** Irina Apeksimova, Wilson Buyaya, Andrei Baratov, Klavdiya Belova, Valentin Cherbakoba

**Görüntü Yönetmeni:** Gheorgi Rerberg

**Kurgu:** Galina Galouchkina

**Müzik:** Chris Hinze

**Yapımcı:** EJVA, Artiascop, Vladislav Romanov, Andrée Davanture, Emmanuel Verniers, Annabel Vernieres

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National de la Cinématographie, Ministère de la Coopération

**Yapım Yılı:** 1992

**Film Dili:** Rusça

**Süre:** 36 dk.



**Fotoğraf 20:** *Ekim* Filminden Kareler

***Deve ve Yüzen Keresteler (Le Chameau et les Bâtons Flottants)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Jean de La Fontaine (uyarlama), Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Sidi Moctar Sissako, Sidina Ali

**Görüntü Yönetmeni:** Dominique Fausset

**Kurgu:** Anne-Marie L'Hotte

**Müzik:** Cheih El Kebir Ould Mahmoud

**Yapımcı:** Direct & Différé, TF 1

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National de la Cinématographie, Ministère de la Culture, Radio France Outre-Mer, Canal France International, L'Agence de Coopération Culturelle et Technique, Secrétariat d'Etat à la Francophonie, Ministère de la Coopération, Ministère des Affaires Etrangères

**Yapım Yılı:** 1995

**Film Dili:** Fransızca, Hassaniyye Arapçası.

**Süre:** 6 dk.



**Fotoğraf 21:** *Deve ve Yüzen Keresteler* Filminden Kareler

***Sabriya***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa, Güney Afrika, Tunus

**Oyuncular:** Rim Turki, Chawki Bouglia, Nabil Chahed

**Görüntü Yönetmeni:** Youssef Ben Youssef

**Kurgu:** Caroline Emery

**Müzik:** Fauzi Thabet

**Yapımcı:** Nomadis Images

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** La Sept ARTE, Centre National de la Cinématographie, Hubert Bals Fund, SABC South African Broadcasting Corporation, Canal+ Horizons, Ministère de la Coopération, Fond Sud, E.R.T.T. Etablissement de la Radiodiffusion Télévision Tunisienne

**Yapım Yılı:** 1997

**Film Dili:** Arapça

**Süre:** 26 dk.



**Fotoğraf 22:** *Sabriya* Filminden Kareler

***Haysiyet (N'Dimagou)***<sup>15</sup>

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Yapımcı:** Art of the World

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Yüksek Komiserliği, Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, Serviço Social do Comércio

**Yapım Yılı:** 2008

**Film Dili:** Hassaniyye Arapçası

**Süre:** 3dk.



**Fotoğraf 23:** *Haysiyet* Filminden Kareler

***Tiya'nın Rüyası (Tiya's Dream)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

---

<sup>15</sup> Filmin künyesinin önemli bir bölümüne erişilememiştir.



**Ülke:** Etiyopya

**Oyuncular:** Nigist Anteneh, Tefera Gizaw, Fekadu Kebede, Fasil Mandefro, Tamerat Lema

**Görüntü Yönetmeni:** Dominique Gentil

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Philippe Welsh

**Yapımcı:** LDM Production, Lissandra Haulica, Marc Oberon

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** La Région Ile-de-France, L'Agence Française de Développement, Le Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, Le Ministère Finlandais des Affaires Etrangères, Le Ministère du Travail, des Relations Sociales et de la Solidarité, Le Ministère de la Santé, de la Jeunesse et des Sports, CARE- l'Organisation du Lutte Contre la Pauvreté

**Yapım Yılı:** 2008

**Film Dili:** Amharca

**Süre:** 12 dk.



**Fotoğraf 24:** *Tiya'nın Rüyası* Filminden Kareler



***Birlikte (Pottital)***<sup>16</sup>

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Yapımcı:** Les Poissons Volants

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** SOS Racism, ARTE France, France Télévisions, M6, TF1, Centre National de la Cinématographie, L'ACSE - Fonds Images de la Diversité

**Yapım Yılı:** 2009

**Süre:** 2 dk.



**Fotoğraf 25:** *Birlikte* Filminden Kareler

***Size Yağmur Diliyorum (Je Vous Souhaite La Pluie)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Selekha Mint Bah, Essid Ould Ahmed

---

<sup>16</sup> Filmin künyesinin önemli bir bölümüne erişilememiştir.

**Görüntü Yönetmeni:** Charles Castella

**Kurgu:** Yves Deschamps

**Müzik:** Julien Roig

**Yapımcı:** Cinétévé

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Orange Cinéma Series, ARTE France

**Yapım Yılı:** 2010

**Süre:** 2 dk.



**Fotoğraf 26:** *Size Yağmur diliyorum* Filminden Bir Görüntü

***Ne Esmer Ne Sarışın (Ni Brune Ni Blonde)***

**Yönetmen:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Abderrahmane Sissako

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Fatoumata Diawara

**Görüntü Yönetmeni:** Nathalie Durand

**Kurgu:** Pauline Casalis

**Müzik:** Mikael Kandelman

**Yapımcı:** Zadig Production, La Cinémathèque Française

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** ARTE France, Centre National de la Cinématographie

**Yapım Yılı:** 2010

**Film Dili:** Fransızca

**Süre:** 32 dk.



**Fotoğraf 27:** *Ne Esmer Ne Sarışın* Filminden Kareler

## EK 4: Abderrahmane Sissako'nun Yapımcılığını Yaptığı Filmlerin Künyesi

### **Gösterim (La Projection)**

**Yönetmen:** Marie Jaoul de Poncheville

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Abderrahmane Sissako, Kandara Tounkara, Mohammed Sissako, Mami Sissako, Dramane Sissako

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Nadia Ben Rachid

**Müzik:** Bakary Sangaré

**Yapımcı:** Duo Films, Dominant 7, La Sept ARTE

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National de la Cinématographie, Ministère des Affaires Etrangères, Prime Media (Güney Afrika)

**Yapım Yılı:** 1999

**Film Dili:** Bambara, Fransızca

**Süre:** 26 dk.



**Fotoğraf 28:** *Gösterim* Filminden Kareler

***Babamız (Abouna)***

**Yönetmen:** Mahamat Saleh Haroun

**Senarist:** Mahamat Saleh Haroun

**Ülke:** Fransa, Çad, Hollanda

**Oyuncular:** Ahidjo Mahamat Moussa, Hamza Moctar Aguid, Zara Haroun, Mounira Khalil

**Görüntü Yönetmeni:** Abraham Haile Biru

**Kurgu:** Sarah Taouss Matton

**Müzik:** Diego Moustapha Ngarade

**Yapımcı:** Duo Films, Goi Goi Production

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Commission Européenne Fonds Européen de Développement, ARTE France, Ministère Français de la Culture, Centre National de la Cinématographie, Ministère des Affaires Etrangères, Fonds Sud, Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud, Agence Intergouvernementale de la Francophonie

**Yapım Yılı:** 2002

**Film Dili:** Arapça, Fransızca

**Süre:** 80 dk.



**Fotoğraf 29:** *Babamuz* Filminden Kareler

### ***Ormanın Sessizliği (Le Silence de la Fôret)***

**Yönetmen:** Bassek Ba Kobhio, Didier Ouenangare

**Senarist:** Bassek Ba Kobhio, Didier Ouenangare

**Ülke:** Fransa, Kamerun, Gabon, Orta Afrika Cumhuriyeti

**Oyuncular:** Eriq Ebouaney, Nadège Beausson-Diagne, Sonia Zemourou, Philippe Mory

**Görüntü Yönetmeni:** Pierre-Olivier Larrieu

**Kurgu:** Joseph Licidé

**Müzik:** Manu Dibango

**Yapımcı:** Les Films Terre Africaine, Centre National Du Cinéma de Gabon, Ecrans Noirs Centrafrique, Duo Films

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Gouvernement de la République Centrafricaine, Gouvernement du Gabon, Comission Européenne - Fonds Européen de Développement, Fonds Francophone de Production, Ministère Français des Affaires Etrangères, Centre National de la Cinématographie

**Yapım Yılı:** 2003

**Film Dili:** Fransızca, Pigme Dili

**Süre:** 93 dk.



**Fotoğraf 30:** *Ormanın Sessizliği* Filminden Kareler

### ***Küçük İnsanlar (Les Petites Gens)***

**Yönetmen:** Nariman Turebayev

**Senarist:** Nariman Turebayev

**Ülke:** Kazakistan, Fransa

**Oyuncular:** Erjan Bekmuratov, Oleg Kerimov, Mira Abdulina

**Görüntü Yönetmeni:** Boris Trochev

**Kurgu:** Andrey Vlaznev

**Müzik:** Kazbek Spanov

**Yapımcı:** Chinguitty Films, KazakhFilm

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** ARTE France, Ministère des Affaires  
Etrangères

**Yapım Yılı:** 2003

**Film Dili:** Rusça

**Süre:** 86 dk.



**Fotoğraf 31:** *Küçük İnsanlar* Filminden Kareler

***Kalala***

**Yönetmen:** Mahamat Saleh Haroun

**Ülke:** Çad, Burkina Faso

**Oyuncular:** Mahamat Saleh Haroun

**Görüntü Yönetmeni:** Mahamat Saleh Haroun, Ahmat Mahamat, Tahir Haroun

**Kurgu:** Sarah Taouss Matton

**Müzik:** Kamal Mahamat, Tourgoudi Oumar

**Yapımcı:** Goi-Goi Production, Chinguitty Films

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Fonds Images Afrique, Coopération Suisse au Développement, Agence Intergouvernementale de la Francophonie, Canal International, Télé-Tchad

**Yapım Yılı:** 2006



**Film Dili:** Fransızca

**Süre:** 50 dk.



**Fotoğraf 32:** *Kalala* Filminden Kareler

***Kuru Mevsim (Saison Sèche)***

**Yönetmen:** Mahamat Saleh Haroun

**Senarist:** Mahamat Saleh Haroun

**Ülke:** Çad, Fransa, Belçika, Avusturya

**Oyuncular:** Ali Barkai, Youssouf Djaoro, Aziza Housseine, Khayar Oumar Defallah

**Görüntü Yönetmeni:** Abraham Haile Biru

**Kurgu:** Marie-Hélène Dozo

**Müzik:** Wasis Diop

**Yapımcı:** Chinguitty Films, Entre Chien et Loup, Goi Goi Productions, Arte France Cinéma, New Crowned Hope, Araneo Belgium

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Fond Sud Cinéma, Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère des Affaires Etrangères, Fonds Images Afrique, Coopération Belge au Développement, Service Public Fédéral Affaires Etrangères (Belçika),

Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, Communauté Française de Belgique, Canal+, SOFICA  
SOFICINEMA 2, Télé-Tchad

**Yapım Yılı:** 2006

**Film Dili:** Fransızca, Arapça

**Süre:** 96 dk.



**Fotoğraf 33:** *Kuru Mevsim* Filminden Kareler

### ***Kara Toprağın Küçük Kızı (La Petite Fille de la Terre Noire)***<sup>17</sup>

**Yönetmen:** Jeon Soo-il

**Senarist:** Jeon, Soo-il, Jeong Soon-Yeong

**Ülke:** Güney Kore, Fransa

**Oyuncular:** Ho-Seok Bang, Jin-Taek Im, Yeong-jin Jo, Soo-youn Kang

**Görüntü Yönetmeni:** Seong-tae Kim

**Yapımcı:** Dongnyuk Film, Franck-Nicolas Chelle, Abderrahmane Sissako

**Yapım Yılı:** 2007

---

<sup>17</sup> Filmin künyesinin bir bölümüne erişilememiştir.

**Film Dili:** Korece

**Süre:** 90 dk.



**Fotoğraf 34:** *Kara Toprağın Küçük Kızı* Filminden Kareler

## EK 5: Abderrahmane Sissako'nun Görev Aldığı Diğer Filmlerin Künyesi

### *Seks & Perestroyka (Sex & Prestroika)*

**Yönetmen:** François Jouffa, Francis Leroi

**Yönetmen Yardımcısı:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** François Jouffa, Francis Leroi

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Elena Massourenkova, Evgeniya Kryukova, Ekaterina Inovenkova, François Jouffa, Olga Koposova

**Görüntü Yönetmeni:** François About

**Kurgu:** Michel Lewin

**Müzik:** Ivan Jetvic

**Yapımcı:** Gérard Grégory, Alain Siritzky

**Yapım Yılı:** 1990

**Film Dili:** Fransızca, Rusça

**Süre:** 90 dk.



**Fotoğraf 35:** *Seks & Perestroyka* Filminden Bir Kare

***Küçük Meteoroloji ya da Yedi Zaman Hikayesi (Petite Météorologie ou Sept Histoires de Temps)***

**Yönetmen:** Charles Castella

**Senarist:** Charles Castella

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Charles Castella, Abderrahmane Sissako, Laurence Côte, Sandrine Le Berre, Aurélia Petit, Alice de Poncheville, Stéphane Thiébaud, Lazare Boghossian

**Görüntü Yönetmeni:** Charles Castella

**Kurgu:** François Charpentier

**Müzik:** Henri Fellner

**Yapımcı:** Compagnie des Images

**Yapım Yılı:** 1995

**Film Dili:** Fransızca

**Süre:** 27 dk.



**Fotoğraf 36:** *Küçük Meteoroloji ya da Yedi Zaman Hikayesi* Filminden Kareler

***Molom: Bir Moğolistan Hikayesi (Molom: Conte de Mongolie)***

**Yönetmen:** Marie-Jaoul de Poncheville

**Yönetmen Yardımcısı:** Abderrahmane Sissako

**Sanat Yönetmeni:** Abderrahmane Sissako

**Senarist:** Marie-Jaoul de Poncheville

**Ülke:** Fransa, Moğolistan

**Oyuncular:** Tsededordj, Yondejunai, V. Agar, Sukhiin Altankhuyag

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Danielle Anezin

**Müzik:** John McLaughlin

**Yapımcı:** Lung Ta Production, Compagnie des Films, Films de la Pagode, France 2  
Cinéma

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Canal+, France 2, Centre National de  
la Cinématographie et de la Francophonie, Fondation Elf, Fondation Gan pour le Cinéma

**Yapım Yılı:** 1995

**Film Dili:** Moğolca

**Süre:** 93 dk.



**Fotoğraf 37:** *Molom: Bir Moğolistan Hikayesi* Filminden Kareler



## **EK 6: Abderrahmane Sissako Üzerine Olan Belgesellerin Künyesi**

*Abderrahmane Sissako: Dünya Üzerinde Bir Pencere* (Abderrahmane Sissako: Une Fenetre Sur le Monde)

**Yönetmen:** Charles Castella

**Senarist:** Charles Castella

**Ülke:** Fransa, Moritanya

**Oyuncular:** Abderrahmane Sissako

**Görüntü Yönetmeni:** Charles Castella

**Kurgu:** Esther Frey

**Müzik:** Martin Wheeler

**Yapımcı:** Caimans Productions

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Fonds Images de la Diversité et de l'Acisé, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision

**Yapım Yılı:** 2010

**Film Dili:** Fransızca

**Süre:** 52 dk.





**Fotoğraf 38:** Abderrahmane Sissako: *Dünya Üzerinde Bir Pencere* Belgeselinden Kareler

**Abderrahmane Sissako: Rüzgarda Salınan Sinemacı (Abderrahmane Sissako: Cinéaste aux Semelles de Vent)**

**Yönetmen:** Valérie Osouf

**Senarist:** Agathe Giraud

**Ülke:** Fransa

**Oyuncular:** Abderrahmane Sissako

**Görüntü Yönetmeni:** Rémi Mazet

**Kurgu:** Fabrice Férardi

**Müzik:** Clément Caritg, Lambert Sylvain

**Yapımcı:** Olivia Chaigneau, ARTE France, Petit Dragon, Eléphant Doc

**Filmin Yapımına Destek Veren Kuruluşlar:** Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision, ANGOA, TV 5 Monde

**Yapım Yılı:** 2016

**Film Dili:** Fransızca

**Süre:** 51 dk.



**Fotoğraf 39:** Abderrahmane Sissako: *Rüzgarda Salınan Sinemacı* Belgeselinden Kareler

