

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON SANAT DALI

POSTKOLONYAL AFRİKA SİNEMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: Yusuf Ziya Gökçek

İstanbul,2011

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANASANAT DALI
SİNEMA VE TELEVİZYON SANAT DALI

POSTKOLONYAL AFRİKA SİNEMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:

Yusuf Ziya Gökçek

Öğrenci No:

090770021

Danışman: Prof. Dr. Oğuz MAKAL

İstanbul,2011

TEŐEKKÜR

Bu tez çalıŐmasının Türkiye’de yapılacak Afrika Sineması çalıŐmalarına bir katkı sunmasını diliyorum. ÇalıŐmam sırasında maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen Vahide Ulusoy’a, sabırla eksikliklerim konusunda yol gösteren Onur Günaydın’a, katkılarından ötürü Yard. Doç. Dr.Lütfi Sunar’a, tezim için gerekli kitapları benim için getiren Hasan KarataŐ’a, gösterdiği anlayıŐlı yaklaşımı ve yardımlarıyla tezimin bitmesinde en büyük rolü oynayan danışman hocam Sayın Prof.Dr.OĞuz Makal’a teŐekkürlerimi borç bilirim.

YEMİN METNİ

Sunduğum Yüksek Lisans Projesi /Yüksek Lisans Tezimi, Akademik Etik ilkelerine bağlı kalarak, hiç kimseden akademik ilkelere aykırı bir yardım almaksızın bizzat kendimin hazırladığına and içerim. 07/07/2011

(İmza)

Aday: Yusuf Ziya Gökçek

TEZ TUTANAĞI

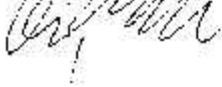
T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

09.06.2011

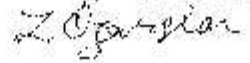
Enstitümüz *Sinema-TV* Anasınat dalı *Sinema-TV* Sanat dalı yüksek lisans öğrencilerinden 090770021 numaralı *Yusuf Ziya GÖKÇER*'in "*Beşkent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlanmış, Enstitümüze teslim ettiği "*POSTKOLONYAL AFRIKA SINEMASI*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 29.06.2011 tarih ve 2011/11 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan bir jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (....) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında başkanlığı/uyurluğu ile *Kabul/Düzeltilme/Düzeltilme* kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 1 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

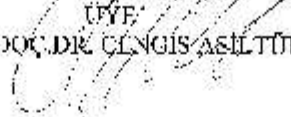
DANIŞMAN
PROF.DR. ÖGÜZ, MAKAL



ÜYE
YRD.DOÇ.DR. ZEYNEP ÖZARSLAN

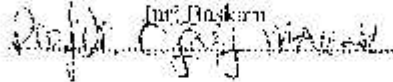


ÜYE
YRD.DOÇ.DR. CENGİZ ASILTÜRK



Tutanakçı Tanzim Eden

Jüri Başkanı



Not 1: Jüri üyeleri söz konusu tezi kendilerine teslim ediliği tarihten itibaren en geç 1 ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasını sunması ve buna ilişkin soru cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

Not 2: Tez savunma toplantısından sonra, jüri tez hakkında salt çoğunlukla (kabal), (evet) veya (düzeltilme) kararı verir. Bu karar ilgili anabilmek başkanı/jüriye tez sınavını isteyen 3 gün içinde ilgili Enstitüye intarukla bildirir. Tezi reddedilen öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç 3 ay içinde gereğini yaparak tezi aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeveyen öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir.

TERİMLER DİZİNİ VE KISALTMALAR

Amilcar Cabral: Afrikalı ziraat mühendisi, yazar ve siyasetçi. Cabral, Gine Bissau ve Cape Verde Adalarındaki bağımsızlık hareketlerinin önderlerindedir. Gine ve Cape Verde'nin Bağımsızlığı için Afrika Partisi'ni (PAIGC) kurarak sömürgeye karşı mücadele etmiştir. 1973 yılında Portekizli ajanlarca suikast sonucu öldürülmüştür. Ölümünden kısa bir süre sonra da Gine-Bissau tek taraflı olarak bağımsızlığını ilan etmiştir.

Afrika Sosyalizmi: Klasik sosyalizmden farklı olarak ekonomik kaynakların "geleneksel" Afrika yöntemleri ile paylaşılması düşüncesidir. 1950'lerde ve 1960'larda birçok Afrikalı siyasetçi, terimin tanım ve yorumları çeşitlilik gösterse de Afrika sosyalizmini destekledi.

Apartheid: Güney Afrika'da 1950 yılından 1994 yılına kadar beyaz olmayan ırklar arasında yasal olarak bir ayrımı öngören politikaya verilen ad.

Bantu Educational Cinema Experiment (Bantu Sinema Derneği): İngiltere'nin Afrika'da açtığı, sömürgeci politikaları yürüten sinema derneği.

Consortium Audivisual International-CAI: Uluslararası Görsel İşitsel Konsorsiyumu.

Dekolonizasyon: Sömürgeci kurtulma, bağımsızlaşma.

Edward Said: Karşılaştırmalı edebiyat profesörü, aktivist ve kuramcı. Batı'nın Doğu'ya bakışını analiz ettiği ve eleştirdiği ünlü kitabı Orientalism (Oryantalizm) bir çığır açmıştır.

Ferid Boughedir: Tunus'lu yönetmen ve sinema kuramcısı.

FESPACO: (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou) Burkina Faso'da düzenlenen uluslar arası Afrika film festivali.

FLN: Cezayir Kurtuluş Cephesi

Frantz Fanon: Martinikli psikiyatir, aktivist ve yazar. Sömürgeleştirme ve sömürgeден kurtulma psikopatolojisini inceleyen, 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biridir.

George Padmore: 1903'te Trinidad'da doğan Afrika Sosyalizmi kuramcısı.

Güney Afrika Sineması: Güney Afrika, Botswana'da üretilen sinema.

Kolonyal Sinema: Sömürgeci ülkelerin sömürgelerinde ürettikleri sinema.

Kolonyalizm: Sömürgecilik, müstemlekecilik.

Kuzey Afrika Sineması: Tunus, Fas, Cezayir gibi Afrika'nın kuzeyinde yer alan ülkelerin sinemalarına verilen ortak ad.

Le decret naval yasası: 1934 yılında Fransız hükümetinin film üretiminde kolonyal yönetimine karşı herhangi bir direnç oluşturacak içeriği sömürge ülkelerinde yasaklayan yasası.

Marcus Garvey: 20. y.y başlarında siyahların haklarını savunan ilk hareketi başlatan Jamaikalı düşünür- aktivist. Siyahların anavatanlarına dönerek kendi ulus devletlerini kurmaları gerektiği fikrini yaymaya çalışmıştır.

Mücahid Sineması: 1960'ta bağımsızlığını kazanan Cezayir'de özellikle Fransız askerlerine karşı direniş cephelelerini anlatan yarı belgesel yarı kurmaca film akımı.

Nacer Khemir: Tunus'lu yönetmen. Yönettiği filimler arasında 'İyi Tanrı'nın Ülkesinin Tarihi' (1976), 'Dişi Dev' (1977), 'Çöl İşaretçileri' (1984) ve 'Bab'Aziz' (2005) vardır.

Oryantalizm: Doğu bilimi. Şarkiyatçılık. Doğubilim; Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad.

Ousmane Sembene: Tarihsel roman ve filmleriyle uluslararası üne ulaşmış Senegalli yazar ve sinema yönetmeni.

Postkolonyal Sinema: Sömürge ülkelerinin bağımsızlıklarını kazandıktan sonra doğan sinemadır.

Postkolonyalizm: Sömürgecilik sonrası.

Sahra Altı Sineması: Kuzey Afrika ve Güney Afrika arasında kalan ülkelerin ürettikleri sinema.

Üçüncü Sinema: Soğuk savaş döneminde ABD ve Sovyet blokunun dışında yeni bir merkez olan üçüncü dünya'nın ürettiği deneysel ve politik sinema akımı.

Yerlilik: Oturduğu bölgede doğup büyüyen, ataları da orada yaşamış olan.

KISALTMALAR

a.g.e.: Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen Makale

ABD Amerika Birleşik Devletleri

BM: Birleşmiş Milletler

FESPACO: Ouagadougou Sinema ve Televizyon Panafrikan Festivali

FEPACI: Panafrikan Sinemacılar Federasyonu

FLN: Cezayir Kurtuluş Cephesi

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

POSTKOLONYAL AFRIKA SİNEMASI

Tezi Hazırlayan: Yusuf Ziya GÖKÇEK

ÖZET

Afrika sineması, dünya sinema tarihi açısından farklı bir yerde durmaktadır. Bu farkın kökenleri 1960'lerde oluşmaya başlayan sömürgecilikten kurtulma sürecinden ve aykırı sinema hareketlerinden kaynaklanmaktadır. Bu tez çalışması Afrikalı yönetmenlerin yapıtlarındaki kolonyal dönem mirasının etkisi ve buna bağlı olarak direniş biçimlerinin de tepkisel üretimi irdelemektedir. Afrika sineması toplumsal tabanlı bir sinemadır. Sömürülen geçmişi, göç olgusu, az gelişmişliği, bağımsızlık mücadeleleri, diktatörlükler ve toplumsal baskılar gibi toplumsal hayatı etkileyen faktörler Afrika sinemasının yönünü çizmesini sağlamıştır. Bu çalışmada, kolonyal dönemdeki batılı ülkelerin sömürgeci idare şekillerine karşı farklı tarzda başkaldırıları barındıran Afrika sinemasının önemli yönetmenlerinin yapıtları kronolojik olarak işlenmiştir. Çalışmanın sonucunda Afrika sinemasında kolonyal ile postkolonyal dönem arasında kültürel, politik ve tarihsel bir ilişkinin varlığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kolonyalizm, Postkolonyalizm, Afrika Sineması, Postkolonyal Afrika Sineması.

POSTCOLONIAL AFRICAN CINEMA

Presented by: Yusuf Ziya GÖKÇEK

Abstract

With respect to world cinema history, African cinema has a different place. Source of this difference roots in the decolonisation process and movements for oppositional cinema which started in 1960s. This study scrutinizes reproduction of colonial period heritages and arising of resistance styles in a reaksioner way in films of African directors. African cinema is a community based. The factors that affect social life such as colonial pass, immigration phenomenon, underdevelopment, struggles foe independency, dictatorates and social oppression have modified the way of African cinema. This study chronologically discuss the films of significant directors from African cinema in which have various oppositions against colonial policies of Western countries. The study concludes that there is an important cultural, political and historical relation between colonial and postcolonial area in regard to African cinema.

Key Words: Colonialism, Poscolonialism, African Cinema, Postcolonial African Cinema.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	iv
SINAV TUTANAĞI.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	x
Abstract	xi
İÇİNDEKİLER.....	xii
1. GİRİŞ	1
2. KOLONİYALİZM VE AFRIKA SİNEMASI.....	3
2.1. Kolonyalizm Kavramına Genel Bakış.....	3
2.2. Pan Afrikanistler	14
2.2.1. Marcus Garvey	15
2.2.2. George Padmore	18
2.2.3. Aime Cesaire.....	22
2.2.4. Amilcar Cabral	24
2.3. Afrika Sineması ve Üçüncü Dünya Sineması Arasındaki İlişki	27
2.3.1. FEPACI (Panafrikan Sinemacılar Federasyonu).....	37
2.3.2. Üçüncü Sinema'nın Afrika Bileşeni	42
2.3.2.1. Mutlak Asimilasyon Aşaması.....	43
2.3.2.2. Hatırlama Aşaması.....	44
2.3.2.3. Mücadele Aşaması.....	45
2.4. Batı Sinemasının Afrika'yı Konu Edinmesi - Görüntüsel Oryantalizmin Yeniden Üretimi	47
3. POSTKOLONYAL AFRIKA SİNEMASI	52
3.1. Postkolonyalizm Kavramına Genel Bakış.....	52

3.1.1. Postkolonyalizm ve Afrika Sineması Arasındaki İlişki	54
3.2. Filmin Öznesinin Afrikalı Olması	55
3.2.1. Cezayir Sineması	56
3.2.1.1. Muhammed Lakhdar Hamina	58
3.2.1.2. Merzak Allouache	60
3.2.2. Tunus Sineması	61
3.2.3. Fas Sineması	64
3.2.4. Sahra Altı Afrika'da Sinema	66
3.2.5. Senegal Sineması	69
3.2.5.1. Ousmane Sembene	70
3.2.6. Nijer Sineması	74
3.2.7. Mali Sineması	75
3.2.8. Fildişi Sineması	78
3.2.9. Kamerun Sineması	80
3.2.10. Burkina Faso Sineması	82
3.2.11. Gana Sineması	85
3.2.12. Nijerya Sineması	86
3.2.13. Mozambik Sineması	88
3.2.14. Güney Afrika Sineması	90
4. FİLM DEĞERLENDİRMELERİ	96
4.1. Borom Sarret	96
4.1.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti	96
4.1.2. Filmin Analizi	96
4.2. Wend Kuuni (Tanrının Armağanı)	98
4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti	98
4.2.2. Filmin Analizi	98
4.3. Na Cidade Vazia (Boş Şehir)	100
4.3.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti	100
4.3.2. Filmin Analizi	101
4.4. Abouna (Babamız)	102
4.4.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti	102
4.4.2. Filmin Analizi	102
4.5 Genel Değerlendirme	104

4.5.1 Üretim.....	104
4.5.2 Festivaller	105
4.5.3 Örgütlenme.....	106
4.5.4 Eğitim.....	107
5. SONUÇ	108
KAYNAKLAR	112
ÖZGEÇMİŞ	121

1. GİRİŞ

Afrika sineması, “Kolonyal Dönem” ve “Postkolonyal Dönem” olmak üzere iki dönemsel bölümlenmeye tabi tutulacak bir izlektir. Kolonyal dönemde sömürgeci ülkelerin ürettiği tahakküm dilin yansımasının; 1960’dan önce Kolonyal dönemde üretilen ve 1960 sonrasında oluşan Postkolonyal mecrada da görülmesi, iki kritik dönemlendirmenin arasında anlamlı bir etkileşim olduğunu gösteriyor.

Afrika sineması, kolonyal dönemin yarattığı etkileri ve sömürgeci idarelere yönelik boyun eğmeme gibi direniş biçimlerinin yansımalarını rahatlıkla görebileceğimiz bir bağlam içerir. Bu bakımdan; Hollywood, Üçüncü Sinema ve Avrupa sineması gibi üslupların da kesişimini oluşturur. Bu özellikleri, Afrika sinemasını hem tematik olarak hem de üslup zenginliği bakımından incelenebilir kılıyor.

Postkolonyal Afrika sineması olarak adlandırdığımız sinema; postkolonyal kuramdan, 1960’lardaki dekolonizasyon süreçlerinden ve dönemin kavramsallaştırılmasını analizini üstlenerek dönüşüme katkıda bulunmuş düşünürlerden bağımsız değerlendirilemez. Söz edilen düşünürlerden en önemlileri Frantz Fanon, Edward Said, Aime Cesaire ve Amilcar Cabral anılabilir. Kısacası Afrika sinemasını tarihsel, düşünsel ve teorik arka planı olmadan inceleyemeyiz.

Afrika’da kolonyal dönem sinemasının öncülü olarak kabul edilen sömürge ülkelerinin yönetmenleri farklı batılı ülkelere gelseler de Afrikalılara özel filmler yapma noktasında ortak bir kaniya sahiptirler. Batılı yönetmenlerin filmleri Afrikalıları ehlileştirme ve uysallaştırma gibi bir amaç barındırmaktaydı. Bu filmlerle edilgen bir Afrika imajına indirgenen kıta, dekolonizasyonla birlikte özerk bir sinema dilini bulmaya çalıştı.

1960’lı yıllara gelindiğinde, ulusal bilincin ve devrimci farkındalığın kendini tüm dünyada hissettirmesiyle sanatsal dışavurumlar, tıpkı politik manifestolar gibi anti-sömürgeci ve anti-emperyalist mücadeleyi üretmeye başlamıştır. Amerika’daki siyah bilincin uyanışı, Latin Amerika’daki silahlı özgürlük mücadeleleri, öğrenci

ayaklanmaları birçok Afrika ulusunda bağımsızlık mücadelelerini de besleyen önemli olgular olmuştur.¹

Afrika sineması; dramaturjik ve ideolojik noktalarının yanı sıra, kalıplaşmış bir estetiğe sahip Hollywood sinemasından ve Auteur türüyle sosyal bağlamdan ziyade kişiselleşen Avrupa sinemasından farklılaşan bir dile sahiptir. Bu dili oluşturmak için deneysel bir yapıyı da içinde barındırır. Ayrıca kurtuluş mücadeleleri, düşünsel hareketlilik de Afrika sinemasında özgünlük kazandıran önemli olgulardır.

Tez konusunun Postkolonyal Afrika Sineması olarak belirlenmesinin önemli nedenlerinden biri, gerek diasporada (sürgünde) gerekse kıta içerisinde yer alan düşünsel ve pratik katkıların Afrika sinemasında nasıl bir yer edindiğini yakından görmeyi denemektir. Bunun yanısıra Frantz Fanon'un "Yeryüzü'nün Lanetlileri" kitabında değindiği 'siyah bilinç' konusu da incelemeye değer görülmüştür. Bu bağlamda, siyah bilincin kolonyal dönemde üretilen yabancılaştırıcı dilden, postkolonyal dönemde kendi sorunlarını ve sömürgecilerin bıraktığı acıları tartışmaya açan bir dile dönüşmesi konunun merkezine oturmaktadır.

Bu çalışma, sömürgecilik, postkolonyalizm, Afrika sineması, kurtuluş mücadeleleri ve öne çıkan yönetmenlerin biyografik özellikleri üzerinde literatür çalışmasını kapsamaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde; kolonyalizm, kolonyalizmin Afrika'ya girmesi, postkolonyal-Pan-Afrikan başlıkları altında sıralayacağımız düşünür-aktivist kişilerin bağımsızlıklara katkıları, Afrika sinemasının teorik arka planı ve son olarak üçüncü sinemayla ilişkisine değinilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise postkolonyalizm kavramı açıklanmış, postkolonyal Afrika sinemasının arkeolojik çalışmaları yapılmış ve kıta ülkelerinde üretilenlerden seçilen filmler analiz edilmiştir.

Konu, özelliği nedeniyle hayli geniş olduğu için bazı sınırlamalar yapılmıştır. Genel anlamda temel kavramlar üzerinde durulmuş ve özelde hem kolonyal hem postkolonyal dönemde önemli görülen ve bağlam içerisinde değerlendirebilecek filmler tez kapsamına alınmıştır.

¹ Ukadike, N.F. (1994). Black African Cinema (1. Baskı). California: University of California Press. s. 90-91.

2. KOLONİYALİZM VE AFRİKA SİNEMASI

2.1. Kolonyalizm Kavramına Genel Bakış

Avrupa, kendisi olmayan şekilde algıladığı toplumlarla 'öteki'ler tanımı doğrultusunda bir sömürgeci-sömürülen diyalektiği yaratmıştır. Bu nedenle Batı'nın sömürgeleştirdiği diğer halklara ilişkin öteki tasarımı ast-üst ilişkisini yansıtan bir hiyerarşi içerir. Batı'nın hükmedici söylemi bu hiyerarşiyi imgeler yoluyla ortaya koyar. Bu imgeler özellikle Batılı seyyahların hayal güçleriyle beslenmiş ve 'öteki' toplumları abartılı bir biçimde yeniden tanımlamıştır.

Antik Yunan'ın 'öteki' imgelemi kendisini tehdit eden “vahşi ve ilkel” Persler ve oy hakkı tanınmayan kölelerdi. 17. ve 18. yüzyıllara gelindiğinde, Batılı yazarların ve seyyahların gözlemlerine hayal güçlerini de katarak abartılı bir formda aktardıkları çok daha geniş bir 'öteki' kültürlerden söz etmek gerekmektedir. Fontana, 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başlarında kendilerini “ilkellik” ve “vahşilik”le karşıtlık içinde tanımlamaya meraklı olan Avrupalılar, ta Yunan'a dayanan bu imajı yeniden ele aldıklarını söyler.”² Fontana'ya göre bu imaj Avrupa'nın kendisini görmek istediği çarpıtılmış bir aynadır.³

Bu kültürlerin anlatıldığı kitaplarda yoğun bir öteki vurgusunun yapıldığı halklar, insan dışı varlıklar şeklinde konu edilmiş ve değersizleştirme yoluyla analiz edilmişlerdir. Sömürü öncesi yapılan “entelektüel” tasarıma Batılı filozoflar da katkıda bulunmuşlar ve “öteki” atmosferine düşünsel bir zemin de hazırlamışlardır. Nihayet, farklı kültürlerle kendileri arasında derin bir hiyerarşi bulunduğu düşüncesi 'öteki'lerin kendi kendilerini yönetme iradelerinin olamayacağı inancına kadar vardırılmıştır.

2 Fontana, J. (1995). Avrupa'nın Yeniden Yorumlanması. (Çev. N. Elhüseyni). İstanbul: Afa Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995). s.13.

3 a.g.e. s. 130-131.

Edgar Morin, Batı'nın sömürgecilik tarihinde yer alan öteki tanımının belirleyiciliği hakkında şunları yazar: “Burada beni inciten, yalnızca fatihlerin şiddeti, vahşeti ve yağmaları değildi, bunların yanı sıra ve hatta bunlardan daha çok, irksal, düşünsel, maddi ve manevi üstünlüğünden emin beyaz Avrupalının fethettiklerine karşı beslediği küçümsemesiydi.”⁴

Batının sömürgeciliğine meşruluk kazandırmak için yine Batılı düşünürler sömürgeleştirilmek istenen toplumları geliştirme düşüncesini ortaya atmışlardır. Oysa, Edgar Morin, Batı'nın sömürgecilik hafızasındaki etkili kavramın 'hümanizma' değil 'egemenlik kurma' olduğunun altını çizer: “Yaşlı Avrupa benim gözümde demokrasi ve özgürlüğün değil, emperyalizmin ve egemenliğin beşiği idi. Avrupa'nın demokrasi, akıl ve hümanizma üzerine söylemlerinin gerçekliğinden çok, yalanı dikkatimi çekiyordu: Meksika ve Peru'yu ele geçiren fatihlerin ürkütücü vahşeti, köleleştirilen ve sömürülen Afrika, Alman Reich'inin yıkıcı gücü bu yalanın kanıtlarıydı.”⁵

Zamanla yoğun göç alan kıta Avrupası'nda, kendisine katılan yeni kimliklerin sömürgeci çabalarını derinden etkilendiği tezi güçlenmiştir. Bu tez, kimliksel bir tekinsizliğe doğru evrildiği kanısı pekiştirmiştir. Yani göçlerin yarattığı, güvenliksiz ve dışarıdan gelebilecek tehditlere açık bir havza olduğu duygusu kıtada yaygınlık kazanmıştır.

Fontana, Batı'nın üstün bir halk imgesi yaratarak çeperinde yer alan halklara karşı bir üstünlük kültürü oluşturduğunu, böylelikle Batı-dışı halkların dışlanarak “kültür” kavramını kendine hasrettiğini ifade eder. Onların kendi tarihleri yoktur, yalnızca yüceleştirilmiş bir yönetici Avrupa imgesi vardır.⁶

David Morley, Batı'nın bir coğrafya olmasından daha çok farklı bağlamlar içeren bir düşünce olduğu savındadır. Ona göre bu düşünce; “Batı medeniyetinin

4 Morin, E. (1995). Avrupa'yı düşünmek. (1. Baskı) (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: Afa Yayınları. (Orjinal çalışma basım tarihi 1990). s. 11- 12.

5 a.g.e. s. 11.

6 Fontana. a.g.e. s. 179.

söylemleriyle koparılmaz bağı olan sömürge konumundaki ötekiler ile ürkütücü karşılaşmaları dolayısıyla utanılası bir biçimde şekillenmiş bir fikirdir.”⁷

Batı'nın ürettiği imgeler ve söylemler öteki diye konumlandığı toplumların itaatini sağlayacak bir sistem istemesinden kaynaklanıyordu. Benzeri yargılardan oluşan siyaset dilini, modern zamanlara geldikçe bilim gibi yeni gelişen alanlarda da temellendirmeye başlamıştır.

Batı'nın üstün olduğu savı sömürgeci politikaların desteğiyle güçlendirilen 'delil'ler üzerine inşa edilmeye çalışılmıştır. Batılı bilim adamları “bilimi” bu emperyal savın gerçekleşmesi ve egemenlik kurması amacıyla işlevsel hâle getirmiştir.

Jack Goody'e göre bilime yüklenen bu görev, Rönesans'taki bilimsel başarılarla dayanır ve “Avrupalıların ‘neredeyse başka türden varlıklar’ olduğu”⁸ düşüncesini büyütür. Kısacası “tarihsel ve özgül olan bir avantaj, uzun süre geçerli olan, kalıcı ve neredeyse biyolojik bir üstünlük olarak genelleştirilmiştir.”⁹

Marc Ferro, sömüren devletin bilimsel bir yöntem olan evrimciliği merkeze alarak ve onun doğal bir sonucu şekline doğal seçimle diğer devletleri egemenliği altına aldığı söyler.¹⁰ Batı'nın Afrika'yla kurduğu ilişki türü tam da bu noktada şekillenir. Öyle ki; evrimci toplumbilimciler de ilkel, az gelişmiş, ilerlemiş ya da uygar sınıflandırmalarıyla beraber Batı'nın kendi değer yargıları ve ölçütlerini keskinleştirerek Afrika ve Batı konumlandırmasını pekiştirmişlerdir.

Sömürgecilik dönemi filozofları da tıpkı bilim adamları gibi aynı dili kullanmış ve ötekileştirilen toplumları evrimsel dil içinde tanımlamaya çalışmıştır. Hegel, ‘Tarih Felsefesi Üzerine Dersler’ adlı yapıtında Latin Amerika'daki insanları tanımlamaya çalışırken “geri zekâlı” ve “yetersiz” gibi karşısındaki insanı ötekileştiren bir dille betimlemeye çalışmıştı. Hegel, ayrıca Afrika'nın kendine özgü bir tarihi ya da evrimsel değişiminin olmayacağını, Afrika denildiği zaman tarihsiz,

7 Morley, D. ve Robins, K. (2011). Kimlik Mekanları. (2. Baskı)(Çev. E. Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrintı Yayınları.(Orjinal çalışma basım tarihi 1995). s. 64.

8 Goody, J. (2002). Batı'daki Doğu.(1. Baskı) (Çev: B.M. Angılı ve İ.M. Bezin). Ankara: Dost Kitabevi. (Orjinal çalışma basım tarihi 1996) s. 13.

9 a.g.e. s.13.

10 Ferro, M. (2002). Sömürgecilik Tarihi.(1. Baskı) (Çev: M. Cedden). Ankara: İmge Kitabevi. (Orjinal çalışma basım tarihi 1994) s. 52.

gelişmeyen ruh ve doğa şartlarında oluşan bir coğrafyanın akıllara geleceğini kaydeder.¹¹

Sömürgeci döneme damgasını vuran Batı-merkezci düşüncenin sadece bilimsel ve evrimsel değil ekonomik ve sosyal boyutu da vardır. Örneğin Weber modern Batı akılcılığını kavramak ve onu genetik olarak açıklamanın gerektiğini söyleyerek, Çin’de ve Hindistan’da niçin böyle gelişmelerin olmadığını sorarak aynı Batı-merkezciliği yeniden kurar.¹²

Weber, ekonomik olarak sermaye yoğunluğunun fazlalığı nedeniyle ileri giden bir Batı’yı ayrı bir yere koyar. Batı’nın sermaye birikimi iktisatçıyı da ırkçı görüşlere varan bir sömürgeci bakış açısına doğru itmiş, Karl Marx da Asya tipi toplumları ayırarak sömürgeciliğin zorunlu olduğunu komünist bir toplum için benzer bir sömürü tecrübesi gerektiği savını ortaya atmıştır. Hegel, Lock, Hume, Gobineau, Weber, Herder, James Mill, Marx ve Engels gibi düşünürler batı merkezli bir düşünce seyrinin nesnesi olarak Afrika imgesini ehlileştirilmesi gereken bir konuma oturtturmuştur. Doğu, Latin Amerika ve Afrika gibi ötekilere ait yanlış bilinç sadece Batılı düşünürlerce değil Doğulu düşünürler tarafından da yeniden üretilmektedir.¹³ Yani egemen dil sömürülenler tarafından da zamanla içselleştirilir.

Batı-merkezli tarihsel yaklaşım geçen yüzyılın başında kendini gelinebilecek son noktada görmüştür. Öyle ki Francis Fukuyama’yı Batı’nın ilerlemeciliğinin son mührünü dünyaya vurduğunu ve tarihin sonunun geldiği açıklamıştır. Oysa Edward Said’in de dediği gibi buradaki yanılsama da dünyaya hükmeden Batı’nın kendi uygarlığı içinde geldiği noktadır. Fukuyama’nın bahsettiği son da öteki toplumları içermemekte, onların yaptıklarını, uygarlıklarını göz ardı etmektedir.¹⁴ Öteki halklardaki hareketlilik ve üreticiliği yok sayması, Fukuyama’nın uygarlıklar arası çatışmayı ya da etkileşimi sona erdirme çabası olarak da okunabilir.

Fukuyama’nın Batı’nın dünya uygarlıklarının erişebileceği en ileri noktayı oluşturduğuna ilişkin savı bir diğer düşünür Huntington tarafından farklı bir noktaya

11 Hegel, G.(b.t). The Philosophy of History. 04.04. 2004, http://www.umass.edu/afroam/aa254_hegel.html

12 Goody. a.g.e. s. 23.

13 a.g.e. s. 15.

14 Said, E. (1998) Kültür ve Emperyalizm. (1. Baskı) (Çev. N. Alpay). İstanbul: Hil Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1978) s. 384.

evrilir. Huntington dünyada daha önce ortaya konulan mücadele platformunun ideoloji ve ekonomi değil, artık kültürel alan olacağını iddia eder.¹⁵

Sömürgecilik ötekileştirilen insanlara Batı'nın sahip olduğu gelişim çizgisini vaat ederek ve bu şekilde onlara, kendilerini gözlemleyecek bir 'uygar' ayna yarattığını söyleyerek erkini siyasal, ekonomik ve kültürel olarak bütünleştirir.

Said, sömürgeciliği emperyalizmin öncülüyle açıklanan bir çıkarım olarak görür: “Emperyalizm” terimi, uzak topraklara tahakküm eden egemen metropolün uygulama, kuram ve tavırları anlamına geliyor; hemen her zaman emperyalizmin sonucu olarak ortaya çıkan “sömürgecilik” ise uzak topraklarda yerleşim yerleri kurulması demek.”¹⁶

Batı'nın tüm şaşasına ve vaatlerine rağmen yerli halkalara şiddet, baskı ve ölümler getirmiştir. Sömürgeciliğin işleyen bir sistem olduğu görüşünde ısrar eden Sartre, bu sistemin, kendi ürünü olan sömürgeci ve yerlisiyle bir gerçek olduğunu söyler.¹⁷

Sömürgeciliğin uyguladığı şiddeti, sonuçlarını inceleyen, gizli kalan ayrıntıları görünür kılan ve çarpıcı bir dille eleştiren Frantz Fanon'un “Yeryüzünün Lanetlileri” adlı kitabına Sartre bir önsöz yazar. Burada Batı adına bir öz eleştiri yapar. Batılılar, sömürgeleştirdikleri insanların kendilerini ifade etmeye başladıklarını görünce önce “Biz yetiştirdik bunları.” gibi yaklaşır. Bu noktada dahi bir ötekileştirme vardı: “İlk defa Avrupa kendi misyonuna inandı. Asyalıları Helenleştirmişti, şu yeni türü Greko-Latin Zencileri, yaratmıştı. Tamamen kendi aramızda hemen ekliyorduk, bırakalım ötsünler, bu onları rahatlatır. Havlayan köpek ısırılmaz.”¹⁸

Sartre'ın yazdığı önsöz, Batı'nın sömürgeci zihninin kültürel olarak biricikliğine olan inancından kaynaklandığını ifade eder. Sömürgeciliğin 20. yy.daki izdüşümlerini, diğerini yok sayıcı birikimini yeniden düşünmeye davet eder. Sömürgeciliğin neden olduğu savaşları, yok ettiği, parçaladığı kültürleri, uyguladığı şiddet ve baskıları analiz eder. Çünkü sömürgeciliğin en önemli katmanı, Batı

15 Huntington, S.H.(2001) Medeniyetler Çatışması.(4. Baskı) (Çev. M. Yılmaz). Ankara: Vadi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988). s. 22.

16 Said. a.g.e. s. 45.

17 Sartre, J.P. (1999) Hepimiz Katiliz.(2. Baskı) (Çev. S.N. Kara). İstanbul: Belge Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1961). s.15.

18 Fanon, F. (2001)Yeryüzünün Lanetlileri. (1. Baskı) (Çev. L.F. Topaçoğlu). İstanbul: Avesta Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi 1961). s.8.

dışında kalan toplumların emekleri üzerine kurulan sermayesinin gelişimine yönelik insanlık dışı yaptırımlarla öteki toplumları hizaya getirmeye çalışmasıdır.

Sömürgeci ülkeler kendi dışındaki toplumların “çocukluk” çağını yaşadıkları varsayımından yola çıkarak bu toplumların, kendi başlarına üretim yapamayacaklarını düşünen bir düşünce tarzını kimlikleştirir. Bu kimliğin altını dolgu yapmak için bilimsel kanıtlardan, ırksal kuramlardan destek bulunmaya ve gerçekler saklanmaya çalışılmıştır.

Ania Loomba'ya göre sömürgeleştirme yeni ülkelerde yaşayan toplumların doğal seyrini bozarak yeniden oluşturma, yeniden yapılaştırma uğraşının adıdır. Yeni topraklarda, oranın yerlilerini bozma ve yeniden oluşturma süreci anlamına gelir. “Ticaret, pazarlık, savaş, soykırım, köleleştirme ve isyanlar dâhil olmak üzere kapsamlı pratikler silsilesini içerir. O nedenle, kolonyalizm, başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak tanımlanabilir.¹⁹

Albert Memmi, kolonizatörlüğün sömürülenin tarihsel ve sosyal dünyasını yok etmeye odaklandığını, kolonicilik desteklediği müddetçe, sömürülen için imkânı olan tek tercihin duyarlılığın kaybı olduğunu söyler. Sömürülenlerin köle olmaları da yeterli değildir, aynı zamanda bunu kabul de etmelidirler.²⁰ Batı'nın ekonomik olarak üstünlüğüne ırk faktörünü de eklediğini belirten Renat Zahar, Fanon'un teorilerini analiz ettiği eserinde, kolonizatör şiddet üzerine inşa edilen sömürgecilik sistemini ayakta tutan şeyin “ırk” ve “ırkçılık” faktörü olduğunu, sömürgelemlerin empoze ettikleri “beyazların üstünlüğü ” fikrinin, daha sonra yerlilerin “aşağı ırk” yargısı ile pekiştirildiğini ve kendiliğinden yabancılaşma sürecine girildiğini söyler.²¹

Yüzyıllar süren Batı sömürgeciliğinin vardığı sınır, 1914 yılına gelindiğinde yeryüzünün aşağı yukarı yüzde 85'lik kısmını sömürge, himaye altındaki ülke, bağımlı ülke, dominyon ve federe devlet biçimleri altında elinde bulunduruyordu.²²

Said, kolonizatörlüğün vardığı bu durumun pek göz önüne alınmadığını, Batı'nın uyguladığı şiddet ve sömürünün ört bas edildiğini, geçiştirildiğini anlatır:

19 Loomba, A. (2000) Kolonyalizm ve Postkolonyalizm.(1. Baskı) (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998). s. 19.

20 Memmi, A.(b.t.) Portrait du Colonisé. 02.11.2010
<http://www.mef.qc.ca/portrait%20du%20colonise.htm>

21 Zahar, R. (1999) Sömürgecilik ve Yabancılaşma.(1. Baskı) (Çev. B. Doktor). İstanbul: İnsan Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1974). s. 26.

22 Said. a.g.e. s. 46.

“Yüzyıllar boyu uğradıkları yargısız infazlara, bitmek bilmez iktisâdi sömürülere, toplumsal ve kişisel yaşamlarının çarpıtılmasına ve değışmez Avrupa üstünlüğünün gerektirdiği itiraz götürmez baş eğmeye katlanmış, yıkıma uğratılmış sömürge halkları akıllardan çıkmış ya da unutulmuştur.”²³

René Guénon, Batı'nın, sömürgeci kavramını yapıbozuma uğratmak için de önemli etmenleri evrenselleştirerek sömürü dayanaklarını arttırdığının altını çizer: “Bir Avrupa devleti herhangi bir ülkeyi işgal ettiğinde, bu ülke gerçekten barbar kabilelerin ülkesi de olsa, bizi, maliyeti ağır böyle bir seferi ve sonrasında bir yığın etkinliği, bu zavallı insanları “uygarlaştırmak” zevk ve şerefini taşımak için yaptıklarına inandıramazlar; esas nedenin başka, daha elle tutulur çıkarlar sağlamak olduğunu görmemek için saf olmak gerekir.”²⁴

Frantz Fanon, Batı'nın Afrika coğrafyasına girişıyle birlikte zencilerin nasıl bir psikopatolojik duruma girdiğine, kültürüne ve kendi yetkin yeteneklerine yabancılaştığına ve sürekli olarak onaylanma içgüdüsüyle hareket ettiğine dikkat çeker.

Raimondo Luraghi, Amerika kıtasının keşfinde hiçbir kötülük düşünmeyen, yalnızca iyilik düşünen yerlilerin, kendilerine uygulanacak olan şiddetin ve zulmün o zamanda farkında olmadıklarını söyler: “Ne yazık ki, çağının adamı olan Colomb bile, özellikle iyilikleri ve ruhlarının soyluluğu yüzünden bu adamları köleliğe sürüklemenin ne kadar kolay olacağını daha o zaman düşünmeye başlamıştı. Ve İspanyol istilasının kasırgasında, bu tatlı ve iyiliksever irk sonunda tümüyle yok olacaktı.”²⁵ Sömürgeci uygulamalar şiddetli şekilde uygulandığından bazen diyalektin karşısında bulunan toplulukların yok olmalarına sebep olmuştur. Luraghi, Hispaniola halkının sömürgeci uygulamalar sonucu ödeyemeyecekleri miktarlar için zorlandıkları ve bu yönetim sonucu fakir insanların yüzlercesinin birden öldüğünü aktarır. Başkaldıranların öldürüldüğü ve öldürülmekten kaçanların zehir içtiği 1494 ve 1498 yılları arasında toplam üç yüz bin kişilik Hispaniola halkının

23 a.g.e. s. 63.

24 Guénon, R. (2004). Doğu ve Batı.(1. Baskı) (çev : F. Aslan). Ankara: Hece yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1924). s. 92.

25 Luraghi, R.(2000). Sömürgecilik Tarihi.(1. Baskı) (Çev. H. İnal). İstanbul: E Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1996). s. 48.

yüz bini öldürülmüştü.²⁶ Luraghi'nin aktardığına göre bugün adanın ilk yerlilerinden tek kişi kalmamıştır.²⁷

Afrika'nın sömürgeleştirilmesi de bu tarihlere uzanır. Luragi, Amerikalı yerlilerinin eziyetlere daha fazla dayanamadığını ve bu nedenle Batılı sömürgecilerin yeni güçlü kölelere ihtiyaç duymaya başladığını söyler. Kızılderili yerliler tükenince, sömürgeciler Afrika'dan kara derili insanları getirdi. Yani, 1501'de zenci ticareti başlamıştı.²⁸

Korkunç şartlarda kıtaya taşınan bu insanların çektiği acılar da unutulması ve saklanması gereken gerçeklerdir sömürgeciler için. Luraghi, köyelerine gidilerek avlanan ve zenci taşıyan gemilere balık istifi gibi yerleştirilen Afrikalıların, kamçılar altında ezildiklerini, uzak bir ülkeye köle olarak gönderildiğini anlatır.

Sömürgeciliğin boyutları örtülemeyecek hale geldiğinde bile, Batılı düşünürlerin çoğu sömürünün kalkmasını tartışmamakta, belli edilmeden yapılmasını istemektedirler. Said'e göre, sömürgeciliğe karşı olan düşünürlerin bile konuya ön yargılı şekilde yaklaştığını iletir. Bir yandan insancıl tavırla davranılmasını isterlerken diğer yandan Batılıların temeldeki üstünlüğüne duyulan inancı tartışma konusu dahi etmediklerini söyler.²⁹

İnsanların sahip olduğu farklı renkler de ırklar arasındaki ayrımcılığı yaratmak için kolaylıkla kullanılmaya başlamıştır. Sanki Afrika'dan getirilen insanlar, yalnızca çalıştırılmak ve her işte kullanılmak için yaratılmışlardır. Köle ticaretinin başlamasıyla, Afrika'da şiddet ve kelle avcılığı, aile içine kadar girer, herkes birbirini, güçlüler güçsüzleri yakalayıp satmaya girmiştir. Sömürgeciliğin bitmek tükenmek bilmeyen açgözlülüğü insanların da hayvanlar gibi kullanılmasına neden olmuştur. Sonuçta Afrika insan köleliği için iyi bir kaynak olarak görülmeye başlamıştır.³⁰

Otuz yıl değil üç yüz elli yıllık köle ticareti Afrika'yı karanlıklara gömmüş ve insanları ormanlara ya da çöllere sürüklemiştir.³¹

26 a.g.e. s. 49.

27 a.g.e. s. 49.

28 a.g.e. s. 49.

29 Said. a.g.e. s. 360.

30 Luraghi. a.g.e. s. 21.

31 a.g.e., s. 215.

Afrika'nın alışık olmadığı, Batı'nın kurduğu kurumlarla kölelik ve bağımlılık durumu daha da kötü bir hâle dönüşmüştür. Luraghi'ye göre bu dönüşüm de Batı lehinedir.³²

Luraghi, sömürgecilerin bir yerde komünizmden korktukları için bu işgalden vazgeçmek zorunda da kaldıklarını, komünizmin yayılmasına karşı olan ulusların, sömürgelerinin tümüyle Sovyet yanlısı eğilimlerin eline düşmelerinden korktukları için, buralardan vazgeçmek zorunda olduklarını söyler.³³

Emperyalizm ve sömürgecilik bu halkların gerilemesine, iç karışıklık yaşamalarına, kendi yönlerinde gelişmemelerine neden olmuş, fakir ve dışa bağımlı hâle getirmiştir.

Sömürgeciliğin baskısı ve insanlık dışı uygulamalarıyla beraber kültürler, tüketim tarzları ve düşünceler de değişime uğramıştır. Bilinçli olarak sömürülen halkların aşağı ve bağımlı oldukları kendilerine telkin edilmiş ve bunun içselleştirilmesi sağlanmıştır. Loomba, bu görüşün nasıl yaygınlık kazandığını, sömürgeleştirilen halkların bile bunu gerçek gibi kabul ettiklerini belirtir.³⁴

Sömürge okullarında, üniversitelerinde bu tür kültürel yüklemeler yapılmakta, yerli seçkinler de sömürgeci efendilerine benzeyebildikleri ölçüde mutluluk duyar hâle getirilmiştir. İstenilen şey efendiler tarafından onaylanmak ve onların konuştukları, tartıştıkları konularda bilgili olmaktır. Frantz Fanon, beyaz efendiye benzemeye çalışan zencinin kendinden ve toplumundan yabancılaşmaya başladığını, kendisini önünde bir güç olarak eğildiği Beyaz adamın değer yargılarına göre uyarladığı ölçüde değerli varsaydığını yazar.³⁵ Efendinin önemi ve gerekliliği her zaman tehditkâr bir şekilde hatırlatılmıştır.

Sömürgecilik sonrası eleştiri, sömürgeciliğin yarattığı adaletsizliği, uyguladığı şiddeti ve 'öteki'ne yakıştırılan olumsuz imgele ve klişeleri sorgulamış ve bu sorunları gündeme getirmeye çalışmıştır. Bu eleştiriler, güce ve şiddete dayalı sömürgeciliğin evrensel olduğu savını, Avrupa merkezliliğini sorgulamakta ve onu yargılamaktadır. Fuat Keyman, bu sorgulamanın gerisindeki amacın, sömürgeci

32 a.g.e., s. 17.

33 a.g.e., s. 21.

34 Loomba. a.g.e. s. 40.

35 Said. a.g.e. s. 80-81.

modernitenin, 'öteki'ni susturan ve marjinalleştiren kısmını ortaya çıkarmak ve modernizasyon, us ve ilerlemeden oluşan anlam yaratıcı sistemlerini sorgulamak olduğunu söyler.³⁶ Bu eleştirileri yapanların başında gelen Frantz Fanon, Batı'nın ikiyüzlülüğünü, yarattığı eşitsizliği, sömürgeci Beyaz adamın siyahları nasıl gördüğünü, siyahların da sömürgeci beyaz adamın baskısı altında neye dönüştüğünü, ve kendine yabancılaştığını çarpıcı bir dille anlatır.³⁷

Fanon, sömürgeleştirilen halkın kişiliği ezilen, efendisinin dilini konuşmanın ne kadar onur verici olduğuna, onlar gibi güzel konuşabildiği ve sömürgeci efendisinin kültürel değerlerini kazanabildiği oranda beyazlaşabileceğine inanan ve böylece kendine yabancılaşan bir 'öteki' olarak tanımlar.³⁸ Bu yüzden zenciye sürekli kendini beyaz adama ispatlamaya çalışan, ben'liğini oluşturamayan nevrotik biri olarak görür.

Eleştirel kitapların başında Said'in "Şarkiyatçılık" adlı eseri gelmektedir. Said, bu eserinde Batı emperyalizmiyle beraber sömürgecilik sürecinde ortaya çıkan metinleri, onların sömürgeci yapılara bağlılığını, sunduğu tek boyutlu, olumsuz Doğu ve İslam imgelerinin iktidarla ilişkisini ortaya koyar ve bunları sorgular. "Şarkiyatçılık" yayımlandıktan sonra sömürülen ve aşağı görülen halklar üzerine yaratılan söylemler daha eleştirel bir bakış açısıyla incelenmeye alınmıştır. Bu yargıların bağlantılı olduğu ırkçı ve önyargılı görüşler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu eleştiri ve bakış açısı, yazılanların toplumsal ve tarihsel koşullarıyla, iktidar ve emperyal güçlerle ilişkilerinin incelenmesini içermektedir. Artık amaç sömürgeci söylemlerin maskesini düşürmek, egemen kültürün devletle, dünyadaki emperyalist güçlerle ne gibi ilişkiler içinde olduğunu ortaya koyabilmektir. Bu yüzden, Said, söylem analiziyle iktidarın nasıl gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat, kültür ve kurumlar aracılığıyla işlediğini görebileceğimizi söyler.

Edward Said, "Şarkiyatçılık, Kültür ve Emperyalizm" adlı çalışmasında sömürü ve kültürel emperyalizmin bir ürünü olarak ortaya çıkan Şarkiyatçı bakış açısını ve iktidarla ilişkilerini ortaya çıkarır. Sömürgeci zihniyetin ve bu zihniyeti taşıyan yazarların, seyyahların Orta Doğuluyu ve İslam'ı nasıl kendi amaçlarına

36 Keyman, F.(1999) "Farklılığa Direnmek", Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark.(1. Baskı) (Ed. F.Keyman) İstanbul: İletişim Yayınları. s. 100.

37 Fanon, F. (1996) Siyah Deri Beyaz Maske.(1. Baskı) (Çev. M. Haksöz). İstanbul: Sosyalist Yayınlar. (Orijinal çalışma basım tarihi 1952). s.20.

38 Fanon. Siyah Deri Beyaz Maske. s.20.

uygun imgelerle doldurduğunu, belli anlamlara mahkûm ettiğini ve akademik çalışmaları da bu yöne sürüklediğini gösterir. Buradaki bakış açısı aslında sadece Orta Doğuluya yönelik değildir, sömürgeleştirilen diğer halkalar için de geçerlidir. Said, yaratılan çarpık imgelerin aslında sömürgecilik ve ırkçılık koşullarında ön yargılarla üretildiğini ve sonrasında buna devam edildiğini, bu çok farklı toplumların Batı'nın değerleriyle, keyfe göre yargılandığını ve tanımlandığını anlatır. Tarihi yazan ve kendini merkeze koyan Batı, küçümsediği, sömürdüğü ülkelerin kültürlerini alt ve aşağı bir konuma indirgeyerek bunun nesnel ve bilimsel olarak yapıldığını iddia eder. Said, kültürleri katkısı olan veya olmayan, değersiz, aşağı olarak değerlendiren antropoloji ve tarih gibi bilimlere de eleştirir. Çünkü bu çalışmalar sömürgeleştirilen halkaların bir tarih ve kültürleri olmadığı savını ileri sürer.³⁹

Eleştirel bakan düşünürler tarihin Batı merkezli yazıldığı, Batı'nın yarattığı ve görmek istediği şeylerden oluşturulduğu görüşünü paylaşırlar. Pauline Marie Rosenau, post-modern antropologların her türlü modern antropolojik gerçeği ve kuramı reddettiklerini, antropolojik gerçeğin sürekli yeniden uydurulduğunu savunur.⁴⁰ Çünkü kültürel anlamda üstünlük kurma çabaları sömürgeciliği sağlamlaştırmaya çalışmanın önemli bir yanındır. Kültürel emperyalizm ve tek yönlü eğitim yerli halkın şekillendirilmesi ve düşünme biçimlerinin istenilen yöne çevrilmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Anna Loomba'ya göre edebiyat incelemeleri Batılı değerlerin yerlilere kazandırılması, Avrupa kültürünün insani değerlerin ölçüsü olarak kurulması ve böylelikle sömürgeci egemenliğin korunması girişiminde anahtar bir rol oynar.⁴¹ İngilizlerin ve Fransızların amaçları ele geçirilen halklara, Batı'nın üstün bir tarihe sahip olduğunu göstermek ve bu inancı kabul ettirmektir. Sömürgeci eğitimin amaçlarından biri de Fransa'nın ya da İngiltere'nin tarihini tanıtmak ve yerli tarihi gözden düşürmektir.⁴² Halk sömürgecinin değer yargılarını zamanla içselleştirir, onaylar ve giderek kendi kültüründen uzaklaşmaya, kendi kültürünü değersiz bulmaya başlar.

39 Said. s. 80.

40 Rosenau, P. M. (1998) Post- Modernizm ve Toplum Bilimleri. (1. Baskı)(Çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat/Ark Yayınları. s. 149.

41 Loomba. a.g.e. s. 109.

42 Said. a.g.e. s. 335.

Sömürgeciliğin hangi yollarla meşrulaştırıldığını, birbirine uzak coğrafyalarda nasıl etkinleştirildiğini ve düşünürlerce hangi paradigmalara bağlı kalınarak ast-üst ilişkisinin kurulduğunu anlamak bu çalışmanın devamı için önemlidir. Çünkü sömürgecilik yoluyla Batılı erkin Afrika Coğrafyasında nasıl egemenlik kazandığı bu kısımda irdelenmiştir. Böylelikle zihinsel olarak dönüştürülen Afrikalıların ürettikleri sanat, kültürel çalışma ve dilin de ne gibi özellikler taşıdığını anlamak mümkün olacak. Afrika sinemasının da tüm diğer alanlar gibi sömürgecilik döneminde ve sonrasında bu tarihsel gelişimin ne şekilde etkilendiğini görmüş olacağız.

2.2. Pan Afrikanistler

Afrika birliği idealine ve uluslaşma savına sahip Afrikalı ülkeler için Karayipli liderler, Jamaikalı Marcus Garvey, Trinidadlı Georg Padmore, Martinikli Frantz Fanon ve Aime Cesaire'in kuramsal yaklaşımları etkili olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında 1963'e kadar, Batılı güçlerin güdümündeki sömürgeciliğin egemen olduğu Afrika ülkeleri ciddi dönüşümler geçirmiş ve Batılı kolonyal devletlere karşı verilen mücadeleler çeşitlilik göstermiştir.

Afrika'nın bağımsızlık hareketlerinde etkili sayılabilecek diaspora (sürgün) siyahîlerinin önemli düşünürlerinin başında Aime Cesaire, onun talebesi Fanon, Jamaikalı Marcus Garvey, Trinidadlı Georg Padmore gelmektedir.

20. yy'da Afrika ve Karayipler arasında anti-emperyal çizgide düşünsel bir bağ oluşmuştur. Çünkü 17. ve 18. yy.larda Afrika'dan zorla göç ettirilen milyonlarca yerli; Latin Amerika, Kuzey Amerika ve Karayipler'de bulunan plantasyonlarda (tarım işliklerinde) ve çiftliklerde çalıştırılmaya getirilmişlerdi. Ataları köleleştirilerek buralardaki çiftliklerde çalışmaya getirilen Karayipli liderler, Jamaikalı Marcus Garvey, Trinidadlı Georg Padmore, Martinikli Frantz Fanon ve Aime Cesaire kuramsal olarak Afrika halklarının Avrupalı kolonyal güçler tarafından sömürülmesine ve bu politikayı haklılaştırmaya karşı çıktılar.

Robert Young'a göre Afrikalılar, Kuzey ve Güney Amerika'ya gönderilerek birbirlerinden ayrılırlar da ilişkilerini devam ettirmişlerdir.⁴³

Postkolonyal düşünür olarak da tanımlayabileceğimiz Cabral, Garvey, Padmore, Fanon ve Cesaire'in oluşturduğu özgürlük kuramları Afrika'nın ulusal kurtuluş mücadelelerinde etkin olduğu için ve bu görüşlerin şekil verdiği tarihsel süreç sinemada varlığını sürdürdüğü ve onu biçimlendirdiği için herbirine ayrı ayrı eğilmek gerekmektedir.

2.2.1. Marcus Garvey

Jamaikalı Marcus Garvey, Panafrikanist düşünürlerin başında gelir. Robert Brisbane, Garvey'in hayatındaki dönüm noktasının Booker T. Washington'un yazdığı "Up to Slavery" adlı kitap olduğunu söylüyor. Brisbane, Garvey'in bu kitabı okuduktan sonra "Siyahların hükümeti, başkanları, askerleri ve kralları nerede?" gibi birçok sorunun cevabını kendince bulmaya çalıştığını aktarıyor.⁴⁴

İş bulma umuduyla Londra'ya giden Garvey "Dünya Zencileri Hareketi ve Afrika Toplumları Birliği"ni (UNIA) kurdu. Garvey UNIA'yı kurarak dünyadaki siyah insanları tek çatı altında buluşturmayı, kendi kendilerini yönetme imkanını sağlayarak kendi ülkelerini ve hükümetlerini oluşturmayı hedefliyordu. UNIA'nın saygınlığı, Garvey'e ABD'li siyahlarla iletişime geçmenin önünü açmıştı. 1917 yılında Harlem'de büyük bir kalabalığa seslenen Garvey, Pan-Afrikanist öğretiyi daha rahat ifade etme şansı bularak düşüncelerini daha kamusal hâle getirmeyi başarmıştı. Kendi ülkesinde fikirlerine gülünen Garvey, ABD'li siyahiler tarafından baş tacı edilmişti.⁴⁵

1. Dünya Savaşı sırasında ABD'nin sosyolojisi de değişiyordu. 1917'de siyahlara yönelik 38 linç vakası görülürken, 1918'de 64, 1919'da ise 83'e çıkmıştı. Garvey, artan milliyetçilik dalgası ve siyahilere yönelik linç eylemleri sırasında hayatını kaybeden Booker T. Washington tarafından "kavmini bu dar zamandan

43 Young, R.(2001). Postcolonialism: An Historical Introduction.(2. Edition) London:Wiley-Blackwell, s. 218.

44 Brisbane, R. H.(1949). His Excellency: The Provincial President of Africa, Phylon,10 (3), s. 257-264.

45 a.g.m. s. 249.

kurtaracak Musa” ilan edilmiştir.⁴⁶ 1920’ye gelindiğinde, Amerikan zencileri arasında en fazla ön plana çıkan zenci lider Marcus Garvey’di. Garvey, 10 milyon zenciye birleştiren, onların ruhuna hitap eden ve onlara anlam vermeye çalışan yeni lider olmuştu.⁴⁷ 1920’in Ağustos ayında UNIA’ya kayıtlı 4 milyon zenci vardı.

1920’den itibaren 5 sene boyunca düzenli olarak düzenlenen zenci kongresi “zenci bağımsızlıkçıların modern zamanlarda oluşturduğu gözle görülebilecek en büyük dalgaydı.”⁴⁸

Garvey ve ideolog arkadaşlarından Du Bois, büyük Afrika ideallerine ulaşmak için tarihin önemli bir etmen olduğunun farkındalardı. Pan-Afrikanist idealleri savunan Garvey, Afrika tarihinin geçmişindeki pozitif olayları öne çıkartmaya çalışmıştır. Çünkü kendi kuşağındaki pek çok zencinin kendi tarih ve kültürleri hakkında fazla bilgisi yoktur.⁴⁹

Garvey’in temel tarihsel tezlerinden biri, Avrupalıların Afrikalıları sömürge yoluyla ilkel dönemde kalmaya zorlaması ve Afrika’daki imparatorlukların görmezlikten gelinmesidir. Garvey’e göre tarih de benzer bir algıyla yazılmıştır. Afrika tarihinin görmezden gelinerek, beyazlar tarafından edilgen bir şekilde aktarılmıştır. Garvey, ırkının ilk medeniyetlerinden birini kurduğunu söylemektedir.⁵⁰

Garvey’e göre Batı tarzı tarihsel yazımda Mısır’da, Etyopya’da ve Timbuktu’da medeniyet kuran ve kendi sanatını yaratan Afrika ruhundan söz edilemez.⁵¹

Garvey’in başlattığı Pan-Afrikanist algının en önemli bileşimlerinden biri de zenci milliyetçiliği olmuştur. Darren Davis ve Ronald Brown’a göre, Garvey bu bileşimi kitlesel bir harekete ulaştırmayı başarmıştır. Garvey’in milliyetçiliği Afrika

46 Record, W.(1956). “Sociological Theory, Intra-Racial Color Differentiation and the Garvey Movement.”, The Journal of Negro Education, 25 (4), s.392-401.

47 Talley, T. H. (1920). "Marcus Garvey-Negro Moses?", World's Work, 41,s. 153-156.

48 Brisbane. a.g.m. s.262.

49 Waren, Nagueyalti. (1990).“Pan-African Cultural Movements: From Baraka to Karenga.”, The Journal of Negro History, ½ (75), 16-28.

50 Andrain,C.F.(1962).“The Pan-African Movement: The Search for Organization and Community.”, Phylon, 23(1), s. 5-17.

51 Garvey, Marcus. (08.01.2004). “The Future as I See It.”. 05.01.2011, <http://www.marcusgarvey.com/wmview.php?ArtID=57>

ulusalcılığı, siyah ırkın yüceliği, beyazlara karşı antipatik tavrı ve bütün siyahlar için Afrika yurdu algısı üzerine kurulmuştur.⁵²

Garvey milliyetçiliğinin iki önemli boyutu vardı. İlki, politik birlik, kimlik bilinci ya da ortak ülküdür. İkincisi ise siyaseten kendinin farkında olmaktır. Garvey'in kurduğu UNIA'da bu ilkeler üzerinden bir hareket üretmiştir.

Garvey, zencilerin 100 ya da 150 yıl içerisinde devletlerini kuramadıkları takdirde hırslarının artacağını ve büyük çatışmalar sonucunda kutlu bir sonuca ulaşacakları öngörüsünde bulunmuştur.⁵³ İlk başlarda Amerikan Komünist Partisi'nin desteğini alan UNIA ve Garvey, bu çıkışlarının ardından antipatik şeklinde nitelendirilmiş ve yalnızlığa itilmiştir. Garvey'in Afrika'ya dönüş fikrinin altını doldurmak için yaptığı çıkışlar ne kadar tartışılırsa tartışılın uzmanlara göre Afrika bilincine yönelik en önemli adımları oluşturmuştur.⁵⁴

Afrika'ya dönüş fikrinin mimarı olan Garvey'in düşüncesi 'Siyah Siyonizm' olarak adlandırılmıştır. 1920'lerde gittikçe ün kazanan 'Siyah Siyonizm' hiç kuşkusuz ABD'de ve UNIA'da en yaygın düşünce olmuştur.⁵⁵

Garvey'in takipçilerinden C.L.R James, onu Afrika'nın içerisinden gelen ses olarak tanımlamıştır. Kenyalı Jomo Kenyatta ise okuma-yazma bilen Kenyalıların UNIA'nın "The Negro World" gazetesini takip ettiklerini, bilmeyenlerin ise radyo aracılığıyla günde iki-üç kez dinlediklerini ifade etmiştir.⁵⁶

Garvey'in düşünceleri Afrika ülkelerinin bağımsızlıklarında öneli rol oynayan Kenyatta ve "The philosophy and opinions of Marcus Garvey" isimli makaleyi yayınlayan Kwame Nkrumah tarafından sıkı şekilde takip edilmiştir.⁵⁷

52 Davis, D. W. and Brown, R.E. (2002). The Antipathy of Black Nationalism: Behavioral and Attitudinal Implications of an African American Ideology, American Journal of Political Science, 46(2), s.239-252.

53 Blaisdell, B. (Ed.).(2004) Selected Writings and Speeches of Marcus Garvey. New York: Dover Publications. s.8.

54 Young. a.g.e. s. 220.

55 a.g.e. s. 220.

56 a.g.e. s. 220.

57 Blaisdell. a.g.e. s. 11.

2.2.2. George Padmore

1903'te Trinidad'ın Arouca şehrinde doğan George Padmore'un ailesi siyah mücadele içerisinde yer almıştır. Büyük dedesi Barbados'ta beyazlara karşı verilen mücadelede mahkum edilmiş ve köle olarak satılmıştır. 1920'lerde ABD'de olduğu gibi Karayipler'de de siyah hareketler Komünizme eğilimli olmuştur. George Padmore, diğer adıyla Malcolm Ivan Meredith Nurse, Howard Üniversitesi'nde Tıp öğrencisiyken tıpkı diğer siyah liderler gibi Amerikan Komünist Partisi saflarına katılmıştır.

O dönemde siyahların Amerikan Komünist Partisi'ne katılmalarında iki önemli etken vardı. İlk neden, partinin ülkede etkili olan ırkçılık uygulamalarına karşı söylemsel ve fiziksel anlamda en güçlü tepkiyi veren siyasal oluşum olmasıydı. İkinci neden ise partinin Afrika kıtasında ve kolonilerde bulunan siyahların özgürlük ve kendilerini yönetme mücadelesini uluslararası platformlarda desteklemesiydi.⁵⁸ Ayrıca Marksizmin batıda kapitalizmine ve ırkçılığa karşı en güçlü eleştirel güce sahip ideoloji olması da siyahların ilgisini çekmiştir.

Bunun yanısıra bu eğilimi eleştiren düşünürler de vardır. Örneğin Tunteng, Padmore ve diğer siyah marksistlerle ilgili "Onların doğuya göçü, batıdaki ırkçı bir ayrımcılığın olması nedeniyle umutsuzluk içinde bir eylemdi." der.⁵⁹

Padmore, öncülü olan Marcus Garvey ve Du Bois'yla, Afrika'nın birliği ve kendi kendini yönetme iradesine yönelik çabalarında birleşse de yöntem farklılıkları nedeniyle görüş ayrılıkları yaşamıştır. Padmore, Komünist uygulamalar içerisinde kalarak Afrikalıların özgürlüğü fikrini savunurken adaletsizliği yok etmenin kapitalizmi ortadan kaldırmakla gerçekleşeceği teziyle hareket eder. Ona göre ezilen ırklar ve gruplar, gelişmiş ülkelerdeki işçi sınıflarıyla güçlerini birleştirerek ortak düşmana karşı savaşmalıdır.⁶⁰

ABD'de tıp eğitimi gören George Padmore, ülkedeki kominterne katılarak Amerikan Komünist Partisi'nde önemli kademelere yükselmiştir. Robert Hill,

58 Young. a.g.e. s. 224.

59 Tunteng,K.(1976). "Ideology, Racism and Black Political Culture", Search for The British Journal of Sociology, 27 (2), s. 224-237.

60 Tunteng,K.(1974). "George Padmore's Impact on Africa: A Critical Appraisal.", Phylon, 35(1), s.33-44.

Padmore için '1927'den sonra Amerikan Komünist Partisi'nin yükselen siyah yıldızıydı' yorumunu yapmıştır.⁶¹

Vladimir Lenin 1920'deki Komintern'de partisi'nin hedefinin siyahi kitleyi kendine çekmek olduğunu söyledikten sonra oluşumdaki zencilerin aktif katılımı üst düzeye çıkmıştır. Padmore da düzenlenen Amerikan Zenci İşler Kongresi'nde ırklar arası dayanışmanın sınıf mücadelesine büyük bir katkıda bulunarak Marksist izleği devam ettirdiğini göstermiştir.

Almanya'da Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte Avrupa'da artan faşizm rüzgarları zenci hareketinin önünü kesmiştir. Zenci hareketini duraksatan ikinci önemli gelişme, Sovyetler'de kurulan Uluslar arası Zenci İşçiler Ekonomik Birliği Örgütü'nün (ITUC-NW) lağvedilmesidir. Amerikan Komünist Partisi'nin George Padmore'u ırkçı bir örgüt kurmakla suçlamasıysa Padmore'la parti arasında bir mesafeye neden olmuştur. Padmore'un Komünist Parti'yle yollarını ayırması, onun Afrika ve Karayip komünistliğinin içinde barındırdığı üçüncü dünyacılığı ve Batı komünizminde olmayan kararlılığın sonucu olmuştur.⁶²

Mussoli'nin 1935 yılında Etiyopya'yı işgali Padmore'un hareketinde önemli bir rol oynamıştır. Etiyopya'daki İtalyan işgali sürgündeki siyahlar arasında emperyalist baskıya karşı özgürlük isteminin daha güçlü bir karşılık bulmasını sağlamıştır. Öyle ki, Etiyopya bir süre sonra Batı yönetemindeki sömürge bölgelerinde özgürlük hareketlerinin bir sembolü durumuna gelmiştir.⁶³

1937 yılında Padmore'un kurduğu IAFA, yine Padmore'un başkan olduğu Uluslararası Afrika Hizmetleri Bürosu'na (IASB) dönüşmüş ve kıtanın özgürleşme mücadelesine destek veren bir merkez durumuna gelmiştir. Uluslar arası Afrika Hizmetleri Bürosu önceliklerini solcu bir programa göre belirleyerek temel amaçlarının Afrikalıların politik bir kimliğe kavuşmalarını sağlamak olarak açıklamışlardır.

Sovyetler'in Mussolini'ye benzin desteği verdiğinin ortaya çıkmasıyla Afrika'da Komünizm'in yayılması büyük bir darbe almıştır. Bu gelişme, üçüncü dünyacı görüşün dolaşıma girmesine neden olmuştur. Ayrıca, Afrika'nın komünist

61 Chevannes, B.(1994). Rastafari: Roots and Ideology.(1. Edition) New York: Syracuse University Press, s. 38.

62 Young. a.g.e. s. 232.

63 a.g.e. s. 233-234.

blokla bağları zayıflamakla kalmamış, Padmore'un Stalinist anlayışla arası açılmış ve çizgisi Troçkizm'e kaymıştır. Padmore'un düşünsel anlamda Sovyetler'le ilişkisini kesmesi Pan-Afrikanist politikaların odağında bir seyir izlemesine neden olmuştur. Padmore, fikirlerinden fazlasıyla etkilenen Nkrumah tarafından özgürleşmesine yardım ettiği Gana'nın danışmanlığına getirilmiştir. Nkrumah, Padmore'un kendisi için önemini vurgularken "En başından beri Padmore'un, her türlü baskıya, otoriteye, sömürgeciliğe karşı boyun eğmez ve bilgece tavrından çok etkilendim"⁶⁴ demiştir.

Padmore'un Afrika için ortaya koyduğu vizyon, kıtada özgürlük mücadelesi veren liderler ve halklar için dikkat çekici olmuştur. Ona göre, "“Birleşik Krallık”ın vizyonuna yaraşır bir şekilde, kıtada yaşayan her ırk, farklı inanç ve renkten kim olursa olsun herkes eşit ve özgür olacaktır.” Bütün bölge yönetimlerini, özerk yapıları kapsayacak şekilde herkes Pan-Afrika (Afrika Birliği) çatısı altında birleşecektir.⁶⁵

Charles Andrain, Afrika Birliği meselesi için üç temel hareketten söz eder ve Pan-Afrikanizm'in birinci yaklaşımın kıtayı sosyal ve ekonomik bir gelişmeye hazırlayacak altyapıyı hedeflediğinin altını çizer. Birinci yaklaşım, kıtanın geri kalmışlığı varsayımından yola çıkarak acil temel gereksinimleri karşılama düşüncesidir. İkinci yaklaşım, "The Negritude" (Zencilik) hareketinin ideallerinden etkilenerken ortak kültürel duyarlılıkla halkların bölgesel bir güç birliği oluşturması görüşüdür. Pan-Afrikanizm'in üçüncü yaklaşımıysa, ideolojik temelli yapısal bir beraberliği öngören bir düşünsel altyapı oluşturmaktadır. Afrika kıtasında genel bir birlik için savaşılan bu yaklaşım önceki iki yaklaşımı da içine alan bir bütünlük havası sağlamıştır.⁶⁶

Afrika Birliği görüşünün perçinlenmesinde Pan-Afrika Kongresi çok önemli bir yerde durur. İkinci Dünya Savaşı sonrası zayıflayan emperyal devletlerin Afrika üzerindeki siyasal varlıklarının tehlikeye girmesiyle beraber Manchester Pan-Afrika Kongresi düzenlenmiştir. İşte bu kongrede, söz edilen "ütopik ufuk" gerçekleşmeye yakınlaşmıştır.

64 Tunteng, "Padmore's Impact". s. 36.

65 Andrain, C. F. (1962). "The Pan-African Movement: The Search for Organization and Community.", Phylon, 23 (1), s. 5.

66 A.g.e. s.17.

Nkrumah'a göre, uygulayıcı ve eylemci adamlarının olmasına rağmen daha önce yapılan hiç bir toplantı Afrika'nın problemini çözebilecek bir etkinliğe sahip olmamıştır. Örneğin, Garveyizm düzenlenen ilk konferansta Afrika'da yerli bilinci ortaya çıkarmaya yetmemiş, Afrika ulusalcılığına karşı çıkmakla kalmıştır.⁶⁷

Manchester Pan-Afrika Kongresi'nde Du Bois ve Garvey'in ırkı temel aldıkları Afrika tanımı değiştirilmiştir. Padmore ile Nkrumah'ın 'aralarında ırk, renk ve dini inanç açısından bir birlikteliği olan insanlar' niteliğini taşıyan tanımları daha çok benimsenmiştir.⁶⁸ Manchester'da düzenlenen kongre bir diğer önemi de Afrikalı liderlerin ağırlık kazanmış olmasıdır. Oysa önceki toplantılarda kara kıta dışındaki liderler etkindi.

1945 yılında, artık, Pan Afrikanizm-Sosyalizm ilişkisi somutlaşmıştır. Sadece Pan-Afrikanizm kimliği üzerinde uzlaşmakla kalınmamış, Afrika siyasetlerinin sosyalist çerçevede işlerlik kazanması da sağlanmıştır.⁶⁹

Pan-Afrikanizm düşüncesi içinde üç tane ana temayı barındırmaktadır. Afrika Birliği, Siyah Milliyetçiliği ve Afrika Sosyalizmi. Bu üç genel ideoloji ve tema Afrika Sosyalizmi düşüncesinde Du Bois ve Padmore tarafından sentezlenerek Pan Afrika Hareketi tarihine yön verecek aşamaya ulaşmıştır.⁷⁰

Afrika Sosyalizmi de içinde kuramsal açıdan ve uygulama bağlamında dört ana gruba ayrılıyordu: Marksist-Leninistler, Afrika Marksizmi, Afrika Pragmatik Sosyalizmi ve Afrika Demokratik Sosyalizmi.⁷¹

Sovyet doktrini ve Afrika kabileciliği arasında üçüncü bir yol olarak "Afrika" yolunu öneren Padmore, Afrikalılara özgü ve kıtaya uygun bir sosyalizm geliştirme taraftarıdır.⁷² Afrika Sosyalizmi'ni siyasal açıdan demokratik tezlerle sentezleyen Padmore, kuramı "insan hakları temelli, sosyal adalet tabanlı, hukuk iktidarı" şeklinde formüle ediyordu. Fakat Nkrumah ve Padmore, 1957'de Gana'nın bağımsızlığının ardından neo-kolonyal tehdidin farkına varmış ve proaktif bir Afrika sosyalizmi biçimi üzerinde çalışmışlardır.

67 Tunteng, "Padmore's Impact", s. 37.

68 a.g.m. s. 37.

69 Young. a.g.e. s. 238.

70 Le Baron, B.(1966). "Négritude: A Pan-African Ideal?" Ethics, 76(4), s. 267-276.

71 McCain, J. A.(1979). "Perceptions of Socialism in Post-Socialist Ghana: An Experimental Analysis.", African Studies Review, 22(3), s. 45-63.

72 Friedland, W. H. and Rosberg, C. G. (Ed.) (1964). African Socialism. (1. Edition). Stanford: Stanford University Press. S.227.

Batılı ülkelerin ardlarında bıraktıkları siyah burjuva tehlikesini gören Padmore, sömürgecilik sonrası oluşacak sınıflara karşın “Siyah kapitalistler en az beyaz kapitalistler kadar tehlikelidir.” deyişle düşünsel bir hareket oluşturmaya çalışmıştır. Sonuç olarak Padmore ve Nkrumah’ın vurguladığı gerçeklikte Afrika’nın kurtuluşu için öngörülen sadece siyasî bağımsızlıkların kazanılması değil, ekonomik olarak da bağımsızlığın elde edilmesidir. Onlara göre, bu ekonomik bağımsızlık kapitalizmden de kaynaklanmamalıdır.

2.2.3. Aime Cesaire

26 Temmuz 1913’te Martinique’de doğan Aimé Césaire Karayipler’den Afrika’nın politik bilinçlenmesine en önemli katkıyı sağlayan düşünürlerin başında gelmektedir. Martinik’in Fransız sömürgesi altında bulunması Césaire’in eğitiminin yönünü Fransa’ya çevirmiştir. Bu nedenle, Césaire, Paris’te bulunan Lycée Louis-le-Grand’de okumaya başlamıştır. Césaire’in hayatının dönüm noktasını Fransa’nın ünlü okulu École Normale Supérieure’e girmek üzere hazırlandığı 1935 yılı oluşturmaktadır.

Césaire sınava hazırlanırken sonraki zamanlarda Afrika edebiyatına ve siyasetine önemli katkılar yapacak olan Léopold Sédar Senghor ve Léon Damas ile birlikte L’Étudiant Noir (The Black Student-Siyah Öğrenci) adında bir edebiyat eleştirisi dergisi çıkartmaya başladılar. Aimé Césaire L’Étudiant Noir’da yayınladığı şiirleri Cahier D’un Retour au Pays Natal adlı kitabında topladı.⁷³

Césaire, Tropiques dergisinin yayın hayatına girmesiyle Fransız şiirinin sürrealist temsilcisi André Breton’la yakınlaşmıştır.⁷⁴Breton, Césaire’in Anavatanıma Dönüş Defteri’nde yer alan şiirlerinin dünya edebiyatı açısından önemini ‘çağdaş şiirde Césaire’in yazdıkları kadar lirik anıtlar yok denecek kadar azdı.’ ifadesiyle dile getirir.⁷⁵

73 Heller, B.A.(2004) “Césaire, Aimé” in Daniel Balderston Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature, 1900-2003.(1,128-130). London: Routledge.

74 Auster, P.(Ed.)(1982).The Random House Book of Twentieth-Century French Poetry: with Translations by American and British Poets. (1. Edition).New York: Random House. s. 46.

75 Middleton,J. (2001).“A Great Black Poet”. Notebook of a Return to the Native Land. (1. Edition). Wesleyan University Press. s.13.

Césaire ideolojinin kültürle yorumlanması gerektiğinin üzerinde durmuştur. 1930 ve 1940'larda birçok siyah gibi Sovyetler'e yakın durmayarak siyah izleğinde Marksizmin değiştirilmesi üzerinde kafa yormuştur. Césaire, Sovyetler'in Macaristan'a girmesi nedeniyle Fransız Komünist Partisi'nden istifa etmiştir ve 1958'de Parti Progressiste Martiniquais partisini kurmuştur.

Césaire, Barbar Batı Sömürgecilik Üzerine Söylev'de Marksizmin emek-sermaye çelişkisi ve sınıf düzlemine kurulu düşünce yapısını bozarak Marksizmi siyah-beyaz, efendi-köle, sömüren-sömürülen karşıtlığı üzerine kurmuştur. Ona göre, "Sömürgeci ve sömürge arasındaki ilişkide yalnız zorla çalıştırmaya, baskı ve gözdağına, polise, vergi toplamaya, hırsızlığa, tecavüze, zorunlu ürüne, nefrete, güvensizliğe, kendini beğenmişliğe, kabalığa, beyinsiz seçkinlere ve alçaltılmış kitlelere yer vardır."⁷⁶

Césaire, sömürgeci ve sömüren arasında oluşan bu ilişki tarzını "sömürgecilik=Şeyleşme" denklemiyle açıklamıştır. Bu şeyleştirmenin sonucu, "kültürleri ayaklar altında çiğnenmiş, kurumları yıkılmış, toprakları zapt edilmiş, dinleri darmadağın edilmiş, muhteşem sanat eserleri yok edilmiş, olağanüstü imkânları ortadan kaldırılmış" Afrika toplumlarıdır.⁷⁷ Batılı devletlerin bakışında şeyleşen Afrikalılar, adeta "evcilleştirilme"si gereken nesnelere.⁷⁸

Siyahların tarihte kurduğu medeniyetlerin batı uygarlığı tarafından göz ardı edilerek köksüz bir şekilde bırakılmak istendiğini vurgulayan Aime Césaire, Afrika kültürüyle Batıyı karşılaştırmıştır. Ona göre, Sudan imparatorluklarının, Benin'in bronz eserlerinin yahut Shango heykeltıraşlığının yanında Avrupa başkentlerini süsleyen taş binalar duygusuz ve kötü sanat eserleridir. Césaire şunu altını çizerek vurgulamıştır: Uygarlaştırılması gereken "barbar zenci" imgesi bir "Avrupa icadıdır."⁷⁹

Césaire, Batılı bilim adamlarının "modern bilimlerin gelişmesinde 'hiçbir payı olmayan' yerli toplumları incelemelerinin aşırı kibir"den kaynaklandığını söylemiştir. Öyle ki, Batı bu incelemelerin amaçlarının, Afrika toplumlarının

76 Césaire,A. (2007). Barbar Batı Sömürgecilik Üzerine Söylev. (1. Baskı). (Çev. G. Ayas). İstanbul:Salyangoz Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1955). s. 76.

77 Césaire. a.g.e. s. 76.

78 a.g.e., s. 86.

79 a.g.e. s. 88.

çabalarından, somut kurtuluş mücadelelerinden değil de ‘iyi sömürgeci’den kaynaklandığını söyleyerek kibirliliğini sergilemiştir.⁸⁰

Césaire, yalnız bilim adamlarının değil misyonerlerin de Batı’nın sömürgeleştirici gücü adına çalıştığının altını çizmiştir. Batılı din adamlarının Afrika’da ya da siyahların yaşadığı diasporalardaki etkinlikleri doğrultusunda sömürgeciler lehine çalıştıklarını savunmuştur.

Césaire, zencilerin “koca bebekler” olduğunu savlayan Batılı bilim adamlarının zencilerle kurdukları ilişkide kendilerinin etkin, siyahların edilgen ve bağımlı varlıklar olduğu düşüncesinin çarpıklığına dikkat çekmiştir. Bundan da öte, Afrika’da sömürgecilere karşı uyanan ilk edebi öfkenin kökenini “İrkçiliğimizi alıp defolun, sömürgeciliğinizi alıp defolun!” sözleriyle meydana getirir.⁸¹

Césaire, sadece Afrika kıtasında değil dünyanın geri kalan coğrafyalarında da Batı’nın aynı şeyi yaptığını lirik bir dille anlatır: “Kızılderililer katledildi, Müslüman dünya kurutuldu, Çin dünyası kirletildi ve iyi bir yüzyıl uğruna baştan çıkartıldı, Zenci dünyası insanlıktan diskalifiye edildi, kudretli sesler sonsuza kadar susturuldu, yuvalar, yurtlar çarçur edildi; bütün bu enkaz, bütün bu harabe, bir monoluğa indirgenmiş insanlık...”⁸² Kısacası Avrupa gerek bilim adamları gerek din adamlarıyla kendi dışındaki toplumların canlı, dinamik, zengin bir bütün olarak ve bozulmamış durumda kalmasını baştan engellemiştir.⁸³

Césaire’in Batı hakkındaki görüşleri ve Afrikalıların sömürgecilerine karşı savaşlarına yaklaşımı diğer kıta düşünürleriyle benzerlik göstermektedir. Césaire’in en değerli katkılarından biri bu görüşleri sanat biçimine uyarlayarak edebiyatta somutlaştırmasıdır.

2.2.4. Amilcar Cabral

Afrikalı kimliğini oluşturan önemli kuramcılar bir diğeri de Amilcar Cabral’dır. Cabral’ın diğer düşünürlerden en önemli farkı onun kuramcı kadar

80 a.g.e. s. 93.

81 a.g.e. s. 95.

82 a.g.e. s. 114.

83 a.g.e. s. 95.

silahlı bir eylemci de olmasıdır. Cabral, Portekiz sömürgeciliğine karşı bir kuramsal alt yapı ve eylem zemini hazırlamıştır.

Portekiz’de 1926’da başlayan ve Estada Novo olarak adlandırılan Oliviera Salazar yönetimi kendini sömürgelerde egemenlik ilan eden kolonyal bir güç olduğunun altını çizerek bir kez daha hissettirmiştir.⁸⁴ Salazar yönetimi sömürgeleştirilen Angola, Mozambik ve Gine’de halkı iki kısma ayırarak sömürge valilikleriyle uyum sağlayanları assimilado olarak sınıflandırırken indigenat (yerliler) şeklinde adlandırdığı diğer kesimin de 18 yaşına kadar Portekizce öğrenmelerini mecburi kılmıştır.⁸⁵

Amilcar Cabral, 12 Eylül 1924’te Portekiz Ginesi’nde bulunan Bafata’da yukarıda söz edilen sosyal ortamda doğmuştur. Daha sonra ailesiyle beraber Cape Verde’ye yerleşen Cabral, ilk öğrenimi burada aldı. Portekiz’de burs kazanan Cabral tarım uzmanlığı için farklı okullarda eğitim almıştır. Tekrar ülkesine geri dönen Cabral görevi gereği ülkenin dört bir yanını dolaşmıştır. Ülkede 1940 ile 1948 arasında yüzbinlerce kişinin yoksulluktan ölmesi ve kendi ailesinin yaşadığı yokluğun travması Amilcar Cabral’ı Portekiz’in sömürge gerçekliğine karşı daha da bilinçlendirmiştir.⁸⁶ 1954’te yeniden Lizbon’a giden Cabral aralarında Angolalı ve Mozambikli öğrencilerin bulunduğu "Afrika Bilimleri Merkezi" adlı bir örgüt kurarak çalışmalarını yürütmeye başlamıştır.

Amilcar Cabral, yeniden ülkesine döndükten sonra da Gine'nin Ulusal Kurtuluşu İçin Hareket ((Movimento para Independencia Nacional de Guine Portugesa-MING) adlı örgütün kurulmasında aktif olarak yer almıştır.⁸⁷

MING'in Portekiz Ginesi olarak adlandırılan bölgede yasal olarak yürütmeye çalıştığı eylemlerin başarıya ulaşmaması Cabral’ı başka bir örgütlenmeye iterek daha kapsayıcı bir isimle 1956 yılında Gine ve Cape Verde'nin Bağımsızlığı İçin Afrika Partisi'ni (PAIGC) kurmuştur.

“Emperyalist ülkelerin sömürgelerdeki durumuna yönelik cerrahi bir müdahale için” kurulan PAIGC, 1959 yılında 50 kişinin katledildiği genel grevden sonra silahlı mücadele kararı almıştır. 1962 yılında başlayan silahlı mücadele kısa

84Chabal,P.(1983). Amircal Cabral: Revolutionary leadership and people's war. (1. Edition). Cambridge: Cambridge University Press. s. 16.

85 a.g.e. s. 16.

86 a.g.e. s. 31.

87 a.g.e. s. 31.

sürede büyümüş ve 1963'te ülkenin üçte biri kurtarılmıştır. Aynı yılın Ocak ayında PAIGC Gine'de halkın da katılımıyla silahlı ayaklanma başlatarak sömürgeci güçlerle bağımsızlık savaşını başlatmıştır.⁸⁸ Giderek düzenli ordu birlikleri oluşturan PAIGC, 1966 yılında ülkenin yarısını kurtarmayı başarmıştır. Gerilla savaşı onuncu yılına geldiğinde ise artık ülkenin üçte ikisi PAIGC'nin eline geçmiştir.⁸⁹ Artık, 1973 yılında PAIGC Gine'de bağımsızlığını ilan etmiş ve 1974 yılında Portekiz de Gine'yi tanımak zorunda kalmıştır.⁹⁰ Bu tarihsel sürecin burada anlatılmasının asıl nedeni, Cabral'ın elde edilen tüm kazanımlarda etkin bir düşünür ve eylemci olarak yer almasıdır.

Bu liderlik elbette Portekiz'in de dikkatinden kaçmamıştı ve 1973'te Afrika'daki sömürgelerinden çekilmeye hazırlanan emperyal devlet, Cabral'ı, PİDE (Portekiz İstihbarat Örgütü) aracılığıyla 20 Ocak 1973 gecesi öldürttü.⁹¹

Cabral'ın ölümünden kısa bir süre sonra da yine Cabral'ın öncülüğünde kurulan Ulusal Halk Meclisi, 24 Eylül 1973'te güneydeki Madina de Boe bölgesinde Cumhuriyeti ve bağımsızlığı ilan etmiştir.

Amilcar Cabral Gine'de kurduğu köy okullarında halkı eğiterek bağımsızlık isteyen bir kitle oluşturmaya çalışmıştır. Aynı zamanda Conacry'de kendi kurduğu ve başöğretmenliğini yaptığı PAIGC parti okulunda birçok öncü kadro yetiştirmiştir. Bilişsel eğitimin yanında, sömürgeci güçlerin elinden kurtardığı bölgelerde gerilla eğitimi veren küçük kamplar konuşlandırmıştır.⁹²

Cabral, Afro-Amerikanların oluşturduğu gruplar, Garvey, Padmore ve Cesaire gibi isimlerin başlattıkları Negritude hareketi tecrübelerinden sonra Gine'ye özgü modeller denemeye başlamıştır.⁹³ Onun partisi kendisine Portekiz'in işgali altındaki topraklarda bağımsızlıkların kazanılması, Portekiz'in imzalattığı tüm anlaşmaların feshedilmesi, kamu için kullanılan araçların sömürgecilerin ellerinden alınıp halka açık bir üretim aracına dönüştürülmesini hedeflerini belirlemiştir.

88 Chabal a.g.e. s. 53.

89 Wallerstein, I.M.(1986) Africa and the modern world. (1. Edition). New Jersey: Africa World Press. s. 37.

90 Vigh ,H. (2006).Navigating terrains of war: youth and soldiering in Guinea-Bissau. (1. Edition). Oxford: Berghahn Books. s.44.

91 Chabal a.g.e. s. 234.

92 Cabral, A.(1974). Gine'de Devrim.(1. Baskı) (Çev: Defne Behramoğlu).İstanbul:Koral Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1966). s. 104.

93 Walters,R.W.(1997). Pan Africanism in the African Diaspora: An Analysis of Modern Afrocentric. (1. Edition). Michigan:Wayne State University Press. s. 64.

Cabral, diğer Pan-Afrikanistler gibi kıtayı içine alabilecek kapsamda bir Afrika ulusu oluşturma fikrini de savunuyordu. Afrika ulusunun temel öncülü olarak sosyalizmin kabul edilme şartını öne süren Cabral bu yönde somut bir adım atarak Fas'ın Kazablanka kentinde 20 Nisan 1961 yılında Portekiz işgali altında bulunan ülkelerin direniş örgütlerini birleştiren CONCP adlı cepheyi kurmuştur.⁹⁴

Cabral, bağımsızlıklarını kazanan Afrika ülkelerinde oluşan egemen sınıfların da farkına vararak ülkede oluşabilecek sınıfsal yapıya karşı önlem almaya çalışmıştır.

Cabral'e göre emperyalizm, 2. Paylaşım Savaşı sonrası yeni bir sürece girmiştir. Bağımsızlık savaşı veren ülkelerin bağımsızlığını tanıyan emperyalizm daha sinsî bir politikayla sömürsünü sürdürmektedir. İşte bu politikanın adı yeni sömürgeciliktir. Bundan sonra tarihsel süreci belirleyecek olan da yeni sömürgecilğe karşı olan kurtuluş savaşlarıdır.⁹⁵

Cabral bu düşüncelerini halkına da oldukça yalın bir şekilde aktarabilmiştir. Kadro ve savaşçılara yaptığı konuşmasında bu konuya değinerek sömürgeciliğin neden olduğu acılara ve halklarının geriliğine bir son vermek için çağrıda bulunur. Kısacası, hedef yalnız Portekizlileri yurttan çıkarmak değildir ama aynı zamanda halkın beyazlar ya da siyahlar tarafından sömürülmesine dur demektir.⁹⁶

2.3. Afrika Sineması ve Üçüncü Dünya Sineması Arasındaki İlişki

1960'lı yıllara damgasını vuran politik sinema eylemleri ve eylemlerin çerçevesini çizen kuramsal bildiriler "üçüncü sinema"nın kaynağı olmuştur. Hareket öncelikle Latin Amerika'da ortaya çıkmış ve fakat orayla sınırlı kalmamıştır. Kısaca, 1960'larda düşük bütçeli filmler ve radikal manifestolarla ortaya çıkan "üçüncü sinema" fikri, 1980'lerde karışıklık, diğerlik, farklılığı tanımlamaya çalışan akademik çalışmaların ilgi alanına girmiştir.⁹⁷ Ve Avrupa ve

94 Cabral. a.g.e. s. 235.

95Cabral, A. (b.t.) Afrika Bir Gün Özgür Olacak. (Çev. A. Behramoğlu). 07.01.2011.

<http://www.ozgurluk.org/kitaplik/webarsiv/kurtulus/eskisayilar/H-ICIN63/CABRAL.HTML>

96 Cabral. a.g.m.

97 Stollery, M.(2002). "Another Look at Third Cinema", Historical Journal of Film, Radio and Television, 22 (2). s. 205-208.

Kuzey Amerika'daki siyah diaspora ve Üçüncü Dünya sinemacıları için esin kaynağı olmuştur.⁹⁸ Bu sinema hareketi hâlen güncelliğini devam ettirmektedir.

Kuramsal bildiriler arasında, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "Üçüncü Sinema Manifestosu" (Hacia un Tercer Cine - Towards a Third Cinema, 1968), Glauber Rocha'nın "Açlığın Estetiği" (A Estética da Fome - Aesthetics of Hunger, 1965) ve Julio Garcia Espinosa'nın "Kusurlu Sinema" (Por un Cine Imperfecto - For an Imperfect Cinema, 1969) adlı düşünceleri önemli bir yer tutmaktadır. Bu makalelerin benzerlikleri ve birbirleriyle etkileşimleri çok fazladır ve birbirlerini tamamlayıcı görünümdelerdir.

Üçüncü Dünya fikri 1945'lerden sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Üçüncü sinema da Üçüncü Dünya'nın "bağımlılık okulu" kuramlarına benzer şekilde, kültürel yeni sömürgecilik ve emperyalizme karşıtlık öğelerini içerir.⁹⁹

Solanas ve Getino, "birinci sinema" derken öncelikle Hollywood ve devamında diğer ülkelerdeki popüler, gişe merkezli ve ticari sinemadan bahsetmiştir. "İkinci sinema" olarak Avrupa'nın yabancılaşmaya dayalı auteur sinemasını göstermişlerdir. Üçüncü sinema ise genellikle Üçüncü Dünya şeklinde tanımlanan ülkelerden gelen, politik bir sinemadır.

Fanon'a göre üçüncü sinema "zihnin sömürgeleştirilmekten arındırılması"dır. Bu bağlamda sinemacıların karşı karşıya oldukları zorluklardan biri, üçüncü sinema'nın bir kamu hizmeti olması gerektiği düşüncesi idi. Çünkü bu görüş izleyicinin bilincinin artırılması görevini sinemacılara yüklemekteydi.¹⁰⁰

Üçüncü sinemacılara göre bu sanat yapımında bağımsız, politik bağlamda militan ve dil açısından deneysel olmalıdır. Hareket bu özellikleriyle hâlen birçok sinemacıyı etkilemektedir.

Rocha ise, ülkesinin en büyük sorununun açlık olduğunu ve açlığın şiddeti doğurduğunu, dolayısıyla sinemada açlığın ve şiddetin estetiğini vermeye çalıştıklarını söylemiştir.

98 Smith, G.N. (2003).Dünya Sinema Tarihi.(1.Baskı) (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1998). s. 649.

99 Buchsbaum, J. (2001). "A Closer Look at Third Cinema", Historical Journal of Film, Radio and Television, 21(2), s.156-160.

100 Guneratne,A.R. and Dissanayake,W.(Eds.) (2003)Beyond Third Cinema, Rethinking Third Cinema. (1. Edition). New York:Routhledge. s.12.

Espinosa, kusursuz sinema derken teknik olanaklarından dolayı Amerikan sinemasından bahsetmiştir. Az gelişmiş ülkelerdeki sinemaların, bu ülkenin teknik seviyesine ulaşamayacağını ama tekniğin sanatsal ve içerik açısından pek de önemli olmadığından bahsetmiştir.

Günümüzde, bahsettiğimiz görüşler çerçevesinde gelişen sinema hareketlerinin hepsi üçüncü sinema olarak anılmaktadır. Armes'a göre, zaten üçüncü sinema fikri oluşmadan önce de bayağı bir Batılı olmayan film üretimi vardı.¹⁰¹

Tarihsel olarak üçüncü sinema, Fransız yeni dalgasının başarısından, yeni gerçekçiliğin yerele ve doğaçlamaya dayanan ve düşük bütçeli sinema uygulamalarından gücünü almıştır. Bu uygulamalar, Louis Althusser gibi yapısalcılardan, Michel Foucault gibi post-yapısalcı düşünürlerden ve Jacques Lacan'a kadar uzanan yeni Marksist kültür kuramlarının bileşiminden esinlenmiştir.

Bütün üçüncü sinema hareketleri Hollywood sinemasına karşıt olarak ortaya çıkmıştır ve Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh ve Amilcar Cabral gibi düşünürlerin emperyalizme karşı görüşlerinden etkilenmişlerdir. Bu nedenle, üçüncü sinema anti-emperyalist bir yapı içermektedir.

Özetle, 1960'lı yıllar Latin Amerika'da ve dünyada alternatif politik seslerin yükselmeye başladığı dönemdir. Küba'daki devrim ve 1961'deki Domuzlar Körfezi çıkarması, Kuzey Afrika ülkelerinin bağımsızlığı (örneğin Cezayir) gibi olaylar Üçüncü Dünya'nın gururunu artırmıştır. Sömürgecilik karşıtı mücadele, Vietnam Savaşı'na karşıtlık, öğrenci ayaklanmaları, 1968 olayları ve Avrupa'daki politik durum, Latin Amerika'daki gerilla mücadeleleri, yine 1960'lara rengini veren gelişmeler olmuştur.

Üçüncü sinema hareketlerinin paylaştığı temel ilke de bu yılların genel özelliğine uygun olarak sömürgecilik karşıtlığıdır. Sömürgecilik karşıtlığı, militanlık ve şiddetin¹⁰² yanı sıra bu sinema hareketleri, toplumsal adalet, sınıf farklılığı, etnisite, az gelişmişlik ve ulusal kimliğe de vurgu yapmışlardır. Benzer

101 Armes, R.(1987). Third World Film Making and West. (1. Edition). Londra: University of California Press. s. 2.

102 Guneratne, and Dissanayake. a.g.e. s. 31.

biçimde, ulusal bilinç içinde sınıf kavgası oluşturmak için çalışmışlardır.¹⁰³ Kısaca, üçüncü sinema ulusal bağımsızlık peşinde olan, mistisizm, ırkçılık, burjuva ve popüler sömürgecilik karşıtı bir sinemadır.¹⁰⁴

Üçüncü sinemacıların temel sinemasal ilkeleri ise gerçekçiliktir. Üçüncü Dünya kavramsallaştırması Batı'dan farklı, kendine özgü ve politik bir sinema dili oluşturmaya çalışmaktadırlar.

Üçüncü sinema düşüncesi tanımı gereği Asya ve Afrika'yı da içine alır ve sadece Solanas ve Getino'nun değil, aynı zamanda Rocha ve Espinosa'nın makalelerinden de beslenen bir yol izlemiştir. Solanas'ın yanı sıra, Jorge Sanjines, Ousmane Sembene, Yusuf Şahin, Theo Angelopulos ve Ritwik Gatak başta olmak üzere birçok yönetmen üçüncü sinema kavramsallaştırmasının içine sokulmuştur. Arjantin'de Solanas ve Getino'nun yanı sıra Leonardo Favio, Raymundo Glayzer, Felipe Cazals üçüncü sinemacılar arasında sayılabilir. Özetle, üçüncü sinemanın teorik altyapısı Latin Amerika'da atılmıştır, ama Afrikalı ve Asyalı sinemacılar üçüncü sinema örnekleri ortaya koymuşlardır.¹⁰⁵ Kahire'de 1969'da, Cezayir'de 1973'de Üçüncü Dünya film festivalleri düzenlenmeye başlanmıştır. Bu festivallerin amaçları arasında, Üçüncü Dünya ülkelerindeki sinemacılar arasında iletişimi artırıp, ortak bir mücadele alanı yaratmak vardır.

Afrika sineması, kıta genelinde büyüyen ulusal ve bölgesel kurtuluş mücadelelerine koşut biçimde ortaya çıkmış ancak eski sömürge ülkelerine ekonomik olarak bağlı kalma sıkıntısını yaşayan bir toplumda varlık bulmuştur.

1960'lı yıllarda ulusal bilincin ve devrimci düşüncenin kendini tüm dünyada hissettirmesiyle sanatsal dışavurumlar da tıpkı politik bildirimler gibi sömürge ve emperyalizm karşıtı mücadeleye katkı sunmuştur.¹⁰⁶

Geleneksel Afrika'da sanat insanların tarihi ve ekonomik gelişimi açısından belirleyicidir. Sinema dili ise Batı tarafından belirlenmiştir. Fakat Afrika'da yaygın

103 Cynthia, R. (1988). "Third Cinema in Latin America: Critical Theory in Recent Works", Latin American Research Review, 23(1), s. 266-280.

104 Stollery, M. a.g.m. s. 205-208.

105 Mowitz, J. (1998). "Guelwaar : Politicizing the Politics of Hunger", Edebiyat: The Journal of Middle Eastern Literatures, 8, s. 1-131.

106 Ukadike. a.g.e. s. 90-91.

olan sözlü gelenek, buradaki film yapımcılarının sinemaya yaratıcı katkılarının olanağını arttırmıştır.¹⁰⁷

Afrika'da kolonyal dönem, kazanılan bağımsızlık mücadeleleri sonrası fiili olarak sona erse de sömürgeci ülkelerle irtibat devam etmiştir. Bu durum, Afrika'da yapılan sinema dilini de etkin bir şekilde kendi yolundan uzaklaştırmış, başka deyişle, dilini kurma bağlamında tutuculaştırmıştır.

Sinema ve politik mücadelelerin at başı gittiği kıtada sömürgeci ülkelerin uzun yıllardır uyguladığı politikalar sonucu okur-yazarlık oranı Afrika'nın sinemasal dilini de değiştiren önemli bir noktaya dönüşmüştür. "Evcilleştirme" ve "uysallaştırma" temelli batılı eğilimin aksine bağımsızlıklarını kazanan ülkeler sinemayla bir temsil olanağı da bulmuşlardır. Sinemayı direngen bir tema üzerine oturtan Afrika sineması ulusal kültürlerini, ezilen yanlarını, diasporadaki taraflarını, sömürge ülkelerinde uç veren durumlarını etraflıca ele alarak sömürge ülkelerinin karşısına tepkisel bir biçimde konuşlanmıştır.

Afrika sineması hem kıtada hem de Afrika dışındaki siyah yönetmenlerin filmleriyle kendilerine yeni bir dil oluşturan toplumsal hareketler ve politik hedefler bileşimi şeklinde görülen bir sinemadır. Üçüncü sinema olgusunun yanı sıra, Afrika sinemasını sömürgecilik, ezen-ezilen karşıtlığı, sosyalizm, İslam, sözel gelenek, Postkolonyalizm, aidiyet ve kimlik gibi kavramları içine almadan bağımsız bir şekilde ele almak olanaksızdır.

Postkolonyal dönemde değişen uluslararası dengeler, ekonomi ve politik düzlem Afrika'yı Sovyet Rusya ve ABD blokları arasında bir seçim apmaya itmiştir. Fakat Afrika seçim yapmaksızın kendine özgü bir bölgesel yapılanmaya girişmiştir. Bu eğilimdeki kıtanın sineması da bağımsızlık sonrası oluşan yeni haritalar ve politikalar doğrultusunda kendi içinde kalan bir zemin oluşturmuştur. Yani, ne ABD ne de Rusya güdümüne girmediği için o ülkelerin dünyadaki etki alanına girememiş, kendi sınırlarında kalmıştır.

Afrika sineması iki boyutlu ele alınabilir. Birinci boyut, kendilerine özgü tarihleri ve kültürleriyle kıta ürünlerinin ve kıta dışında yaşayan Afrika kökenli

107 Hepkon,Z. (2007). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması.(1. Baskı).İstanbul: Es yayınları. s.311.

sanatçıların yaptıkları filmlerin gelişimini ele almaktadır.¹⁰⁸ İkinci boyut ise uluslararası bağlamda üçüncü dünya sineması ve üçüncü sinema başlığı altında yürüyen tartışmaların bir parçası olarak yapılacak değerlendirmedir. Bu bağlamda unutmamak gerekir ki, üçüncü dünya sineması ya da üçüncü sinema tartışması 1960 ve 1970'lerin ulusal kurtuluş mücadeleleri, Bağlantısızlar Hareketi, üçüncü dünyacılık ve 1980'lerden sonra postkolonyalizm gibi politik tartışmalarla ilintilidir.¹⁰⁹

Afrika sineması tarihi araştırıldığında sömürgeci film üreticilerinin ve dağıtımçıların ülke sinemacılarının yapıtlarında etkin bir rol oynadığı gözlemlenebilir. Sömürgeci ülkelerin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde müdahale ettiği Afrika sinemasında batıya ait bir dil göze çapmaktadır. Örneğin izleyicilere karşı didaktik bir tutum izledikleri ve kullandıkları dile sözde uygarlaştırıcı bir tarzın egemen olduğu görülmektedir.

Sömürgeci ülkelerin dilini kullanan sinemacılar, Afrika'nın 'evcilleştirilmesi' görevi için Hollywood ve Avrupa sinemalarının 'Yerliler anlamaz' şeklinde özetlenebilecek ırkçı varsayımından hareketle film üretmişlerdir. Bu sinema tutumundaki yaygın kanı, teknik olarak Afrikalıların bu filmleri (Hollywood ve Avrupa sineması) anlamayacağı ve sinema gibi güçlü bir ikna aracının zararlı etkilerinin ortaya çıkacağı şeklindedir. Bu görüşe göre, Afrika için özel filmler yapılmalıdır.¹¹⁰

Afrika'da sinemanın öncülü kabul edilen antropologlar, sömürge idareleri, Hıristiyan misyonerler, sosyologlar ve psikiyatristler farklı batılı ülkelerden gelseler de Afrikalıları özel filmler yapma konusunda ortak bir kaniya sahiplerdir. Dolayısıyla sömürgeci bağlama oturtulan kolonilerdeki sinema üretimi Batılı ülkelerin devlet politikası doğrultusunda içerik ve biçem kazanmıştır. Afrika'daki sömürgeci ülkelerin başında gelen Fransa ve İngiltere'nin kültür politikalarının birbirinden farklı içerikleri ve tutumları, yankılarını sömürülen ülkelerde göstermiştir.

108 Aydın, O.Ş.(2005). Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinema Beur, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (2), s.101-115.

109 Hepkon. a.g.e. s.173.

110 Diawara,M. (1992). African cinema: Politics & Culture.(1. Edition). Bloomington: Indiana University of Press. s.1-3.

İngiliz, Fransız ya da Belçika sömürgelerinde farklı sömürge politikalarından kaynaklanan farklı sinema deneyimleri oluşmuş, ancak ortak kanı, ana akım Avrupa ve Amerika sinemasından daha farklı bir sinema yaratılması yönünde olmuştur. Sinema sömürgeci ülkenin ekonomik ve siyasal egemenliğinin kültürel alandaki devamı olarak görülmüş ve yeni meşruluk ilişkileri yaratma sürecinin bir parçası olarak desteklenmiştir.¹¹¹

İngilizlerin sömürge artbölgesinde 1935'te kurdukları Bantu Educational Cinema Experiment (Bantu Sinema Derneği) İngiliz Film Enstitüsü'nün Sömürge Ofisi, New York merkezli Carniege Şirketi, Roan Antelope Maden Şirketi, Rholkana Şirketi ve Mufulira Bakır Madenleri Şirketi tarafından destekleniyordu. Bantu Sinema Derneği'ne yönelik yönetsel ve ekonomik desteğin en önemli göstergesi olan bu bileşimin amacı, sinema vasıtasıyla Afrikalıları 'eğitmek' ve onları sömürgeci gerçekliğine alıştırmaktı.¹¹²

Bantu Sinema Derneği'nin kurucusu L.A. Notcutt, ülkelerinde, kullandıkları 35 mm. kameralar ve senkronize ses sağlayıcılardan yoksun Bantu bölgesi için yapılan filmlerde "kaliteyi" göz önünde bulundurmadıklarını söylemiştir. Buna ek olarak, Zekice işlerden Afrikalıların anlam devşiremeyeceklerini iddia ederek de sömürgeci düşünme biçimini yansıtmıştır.¹¹³

Postkolonyal dönemde İngiltere, Afrika'nın önemli bir bölgesini kapsayan film üretim merkezlerini kapatmıştır. Diğer yandan Apartheid rejiminin uygulandığı Güney Afrika'da ve nüfusun yoğun olduğu Nijerya'da filmsel üretim çabalarına doğrudan ve dolaylı destek vermiştir.

İngiltere gibi Belçika da sinema çalışmalarını sömürge ülkelerinde yoğunlaştıran bir politika içindeydi. Örneğin, Kongo'da (Zaire) Zairelilere film yapım süreci yasaklanmıştır. Yerli yönetmenlerin doğmasını sistemli bir şekilde engelleyen Belçika, ülke bağımsızlığını ilan ettiğinde geride bir tek yetişmiş yerli bir film yönetmeni bulunmamaktaydı.

111 Hepkon. a.g.e. s.174.

112 Diawara. A.g.e. s.1.

113 Notcutt, L.A. and Latham, G.C. (1937). The African and the cinema: An Account of the Bantu Educational Cinema Experiment during the period march 1935 to May 1937. (1. Edition). London: Edinburgh House Press. s. 135.

Zeliha Hepkon'a göre "sömürgeci fetişleştirme ve teknolojinin mistifikasyonu" Zairelilerin yetersiz zihinsel kapasitesi şeklinde görülmüştür.¹¹⁴ Belçikalılar, varoluşsal anlamda Zairelilerin, ürettikleri filmleri anlamayacağına ilişkin sömürgeci varsayımlarını devam ettirerek "Afrikalılar için filmler yapma" sloganıyla sinema üretmişlerdir.

Bu düşünceye göre, Afrikalılar için yapılacak filmlerin senaryoları basit ve çok az karakterli olmalıdır. İzleyici büyük bir çaba harcamadan, taklit edeceği kahramanları tanımalıdır. Bu filmler için kullanılacak teknik çocuklar için yapılan filmlerle aynı olmalıdır. Ancak içerik farklı olacaktır. Gösterinin süresi çocuk filmlerindeki kadar uzun olmamalıdır. On beş dakikadan yarım saate gösterime ara verilecek ve ne gösterildiği ve neyin takip edileceği açıklanmalıdır. Sahneler birbirlerini zamansal olarak takip etmeli, geriye dönüş ya da ileriye atlama ve rüya dizileri olmamalıdır. İdeal bir filmde tüm olaylar bir günde geçmelidir.¹¹⁵

Belçika'nın Kongo'da, çocuk zihinlerine yapılan bir göndermeyle sinema üretmelerini belirleyen düşünsel arka planda çocuk-yetişkin sınıflandırmasının olmadığı görülmektedir. Belçikalılar Kongo'da ürettikleri filmlerde, Fanon'un deyimiyle, siyahlarla "zooloji" diliyle konuştukları gözlemlenebilir.

Fransa sömürgesindeki Afrika ülkeleri, Belçika ve İngiltere gibi sömürgecilerin sinema mantalitesini devam ettirirken mekân ve üretim aşamasında yerlilerin etkin olması bakımından diğer kolonilerden farklılık göstermiştir. Fransa kolonilerindeki durumlarını egemenlik kurmak amacıyla engelleyici bir yasa çıkartarak duruma hakimiyetini resmîleştirmiştir. 1934 yılında sömürgelere özgü olan bir yasa ile Fransız hükümeti film üretiminde kolonyal yönetimine karşı herhangi bir direnç oluşturacak içeriği yasaklamıştır.¹¹⁶

Fransa, kolonilerinin bağımsızlıklarını kazanmalarına rağmen kolonyal dönemdeki sinema politikalarını sürdürdü. Özellikle Jean Rouch'un setinde çalışan Afrikalı yönetmen adayları Fransa'nın sömürgeleriyle yeniden bir ilişki kurmasını sağladı. Kolonyal dönemin misarisini devam ettiren bu akıma Frankofon Afrika Sineması adı verilmiştir.

114 Hepkon. a.g.e. s.175.

115 Diawara. a.g.e. s.17.

116 a.g.e. s.21-22.

Afrika’da “sinemanın babası” olarak nitelenen Osmane Sembene de Borom, Sarret’i Fransa İşbirliği Bakanlığı’nın finansal desteği ile yaparak Frankofon Afrika sinemasının milâdını oluşturmuştur.¹¹⁷

Kolonyal dönemde Fransa’nın Afrika’daki sinemayla ilgili ilk etkinliği Paris’te kurulan Görsel İşitsel Konsorsiyumu’dur (Consortium Audivisual International-CAI). Bağımsızlık mücadelelerini yetkin bir şekilde Fransa’ya karşı veren Afrika ülkeleri, iletişim alanında yardım almak için Görsel İşitsel Konsorsiyumu’na başvurmuşlardır. İletişim araçları temini, yapılacak belgeseller için mali yardım ve çeşitli kurmaca filmlere set desteği için CAI’ye başvuran Afrika ülkeleri kısa vadede bu olanaklara kavuşmuşlar fakat filmsel dillerinde de önemli bir değişim olanağını kaybetmişlerdir. Çünkü Fransa CAI üzerinden yaptığı yardımın geri dönüşünü, eski kolonyal ilişkilerinin kültürel alanda devamını isteyerek sağlamıştır. Zaten Fransa sürecin devamında, üretilen filmlerde gerek sömürgecilik karşıtı bilinç yaratılması gerek iyi ilişkisinin olduğu yerel hükümetlere yönelik tehdit algılaması nedeniyle Afrika üzerinde film üretimini ve desteğini durdurma kararı almıştır.¹¹⁸

Fransa’nın Afrika’ya sinema üzerinden sanatsal müdahaleleri, kurdukları film merkezleri ve sağladıkları teknik destek kolonicilik karşıtı düşünürler tarafından eleştirilmiştir. Bir diğer eleştiri de Fransız şirketlerinin kıta üzerinde kurdukları dağıtım tekellerine yöneltilmiştir. Üretim araçlarının ve dağıtım ağlarının Fransa’nın elinde bulunması Afrikalıların sanatsal üretim çabalarını duraksatmış ve kendi başlarına üretecekleri “bağımsız” bir sinema dilini de ertelenmek zorunda bırakmıştır.

Fransa’nın farklı engellemelerine rağmen Afrika sinemasında çeşitli eğilimlerin oluşması gecikmemiştir. 1960’lı yıllardan itibaren kendilerini hissettiren yeni eğilimleri, Postkolonyal dönemde değer eksenli bir bakış açısı belirlemiştir. Bir tarafta kaybedilmiş değeri geçmişte arayan, sıklıkla mistik öykülere, animistik karakterli temalara ve halk ozanların deyişlerine yer veren sinema anlayışı, diğer taraftaysa daha modern bir dil kullanan, kent sorunlarını ele alan ve insan ilişkilerine odaklanan bir sinema eğilimi öne çıkmıştır.

117 a.g.e. s.24.

118 a.g.e. s.31.

Kaynaklara dönüşü, özcü bir dili, özgüllük arzusu ve sözlü geleneğin yerleşik bir duruma getirilmesi¹¹⁹ bu eğilimin en önemli niteliğiydi. Bu görüşü benimseyenler, Avrupa sömürgeciliğinin kendilerine unutturduğu tarihlerinin, kurtuluşları için en önemli can simidi olduğunu savlamışlardır. Oysa, Senegalli sinemacı Sembene Afrika sinemasında özgüllüğü bolca kullanmış olsa da Afrika sanatlarından oluşan geleneksel bir dile yaslanmanın başka bir engel çıkaracağı kanısındaydı.¹²⁰

İki ana eğilimde de farklı çıkarsamalarına rağmen filmlerde baş gösteren ortak tema kolonyal mücadelelerdir. Yönetmen için tarihsel anlamda amaç, Afrikalı halkların kendi tarihlerini belirlemede oynadıkları gölgede kalmış rolün ortaya koyulması ve özgürlük mücadelesinin belleklerde kalmasının sağlanmasıdır. Afrika sineması'na Avrupa müdahalesi antropolojik filmlerin üretilmesi sonucunu verir. Bağımsızlık mücadelesi sırasında belirleyici olan Afrika Birliği düşüncesidir.¹²¹

Postkolonyal dönemde Afrika ulusları bağımsızlık edimlerin sonrasında Gana'da Nkrumah örneğinde olduğu gibi sinemanın dilini daha görülür kılma ve uluslararası platformda daha bilinen bir düzeye çıkarmak için filmsel üretimin işlevine inanırlar. Bu işleve inanılması Afrika'da bağımsızlığını kazanan ülkelerin hükümetlerinde genel kabul görürken yerel bir dil kurulması fikri bütün yönetmenlerin üzerinde bir kalıt hâline gelmiştir.

Afrika sineması, müziği ve kültürüne sahip çıkmak için bir yarış başlamıştır. Sinema artık ulusal bir bayrak durumuna gelmiştir.¹²² Ülkelerde meydana gelen değişimler milliyetçi bir retoriğe kapı aralarken Pan-Afrikalı fikirlerinin bileşimde yer alması Afrika filmlerinde sinemasal bir ikilemi oluşturmuştur. Siyasetin sanatla her zaman yakın bir ilişkisinin olması Afrika filmlerini politik bir çerçeveye oturtmuştur. Ayrıca kolonyal deneyimi yaşayan ve bağımsızlık mücadelesi veren diğer kıtalarla yakın ilişkisi Afrika sinemasını, üçüncü dünya sineması bağlamında da ele almayı gerektirmektedir.

1960'larda Hollywood ve Avrupa sinemasının karşı bloğunda konumlanan üçüncü sinema bağlamında da yer alan Afrika sineması, kıtanın geçmişi

119 Ukadike. a.g.e. s.309.

120 a.g.e. s.81.

121 Hepkon. a.g.e. s.152.

122 a.g.e. s.177.

deneyimlerini belirleyen ve bugününe şekil verme arzusunda bulunan güçleri yeniden tanımlama, yorumlama ve eleştirme çabasıdır.¹²³

Üçüncü dünya sineması paradigması içerisinde ırkçılık, kolonyal sömürü, adaletsizlik, gelenek ile modernliğin çatışması, umutlar, ihanetler, göçler ve daha birçok sosyal adalet ile ilgili konu vardır. Bununla birlikte, postkolonyal dönemde tarihin yeniden yapımı ve yeni meşruluk ilişkilerinin kurulması bağlamında önemli rolü olan sinema geçmişi yeniden biçimlendirmeyi ve Afrikalı bir özne inşasını da amaçlar.¹²⁴ Sonuçta, Afrikalı film yönetmenlerin bu bağlama ciddi katkıda buldukları da kabul görmüştür.

Üçüncü dünya sineması, 1960'larda yeni yeni bağımsızlıklarını kazanan Afrika ülkelerinin yönetmenlerinin içerik, üslup ve endüstrileşme çabalarının ve dağıtım konusunda bağımsızlaşmanın önünü açmıştır. Pan-Afrika Sinemacılar Federasyonu (Fédération Panafricaine des cinéastes-FEPACI) kıta sineması hakkında bu zamanlarda belirleyici bir mekanizma görevini üstlenmiştir.

2.3.1. FEPACI (Panafrikan Sinemacılar Federasyonu)

1969 yılında kıtada sömürgecilere karşı öncü bir bağımsızlık savaşında bulunan Cezayir'de kurulan FEPACI, sömürge ülkelerinin bağımsızlığının kazanılmasının bir uzantısı şeklinde sinema alanında da bir özgürleşme temelinde kurulmuştur.

Üçüncü Dünya sineması modellemesine sahip bir örgütlenme olan FEPACI'nin, film yapımcılarını antkolonyal bir bilince evriltmek ve özgün bir Afrika sineması için ortak işler yaptırmak gibi hedefleri bulunmuştur. Afrika'da ekonomik, siyasal ve kültürel olarak var olan Fransız ve İngiliz tekelinin kırılmasını da hedefleyen FEPACI'nın, Afrika'nın kendine özgü estetik, biçim ve içerik yönünde de amaçları vardı.

Film yapımcılarının sömürgeciliği teşhir eden yarı belgesel filmler yapması, ülkenin siyasal bağımsızlığı ile kültürel ve ekonomik olarak Batı'ya bağımlılığın

123 Pfaff,F. (Ed.)(2004). Focus on African Films. (1. Edition). Bloomington: Indiana University Press. s. 48

124 Hepkon. a.g.e. s.178.

getirdiği yabancılaşmayı öğretici bir biçimde anlatması gerekliliğine vurgusu olarak okunmaya açıktır.¹²⁵

Federasyonun önceliği Afrika Birliği'nin sağlanması yolunda adımlar atılırken sömürge ülkelerinin kültürel ve sinemasal bir yıkımını gerçekleştirmektir. Afrika ülkelerinin kamusal ve sosyal olması gerekliliğine inanan FEPACI, sinema araç ve gereçlerinin kamuya ait olmasını savunmuş ve özel mülkiyetten bağımsız bir sinemanın kapısını aralamıştır. FEPACI, Afrika ülkelerinde Fransız ve Amerikan Hollywood endüstrilerinin ele geçirdiği sinema piyasasındaki tekellerinin kırılmasının ana öncelik yapmıştır. FEPACI ilk olarak Fransızca konuşulan ülkelerde ulusal film merkezlerini kurarak yerli sinemacıları yüreklendirmiştir.

Federasyon ulusal film merkezlerinin ardından Afrika Ülkeleri Arası Dağıtım Konsorsiyumu'nu (Consortium Interafricain de Production de Film), Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali'ni (The Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou) kurmuştur.¹²⁶

FESPACO Postkolonyal dönemde Afrika'da sinema için önemli bir festival olmaya başlarken Afrika sinemasının modern zamanlardaki eğilimini ölçmektedir. ESPACO'nun ana kurumu FEPACI, zamanla uluslararası siyasi yapıdan etkilenen, Afrika filmlerinin birbirlerini etkilediği sanatsal bir ortama dönüşmüştür. Artan üçüncü dünyacı çağrılarla birlikte soğuk savaş arasında farklı bir blok yaratma çabası siyasal mücadelenin dışına taşarak sanatsal alanda da kendine yer edinmeye başlamıştır. 1975 yılında Cezayir'de Üçüncü Dünya düşüncesinin tartışıldığı FEPACI'da bağımsız bir film tartışması gündeme gelerek önemli bir platformu oluşturmuştur.

Afrikalı yönetmenlerin ve yapımcıların emperyal sinema kuramları ve uygulamalarına karşı özgürlükçü bir dil bulma uğraşının tartışıldığı FEPACI'da Afrika sineması evrensel bir açılım yaparak diğer ülkelerde anti-emperyalist bir çatı altında mücadele ortaya koyan meslektaşlarıyla dayanışma kararı almıştır.¹²⁷

125 a.g.e. s.179.

126 Watkins, C. A. (1993). Film Production in Francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembene - An Exception, Contributions in Black Studies A Journal of African and Afro-American Studies, 11(1), s. 26-32.

127 Bughedir, F. (b.t.). İkinci Afrika Sineması Kongresi. (çev: Engin Ayça.). 13.02.2011, <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/588.pdf>

Bağımsız bir Afrika dilininin yaratılması fikrinin devlet adamlarınca da yüreklendirildiği kongrede Tunus'un Postkolonyal dönemdeki lideri Habib Burgiba sinemanın ve Afrika'nın yeniden doğuşunda oynayacağı rolün derinlemesine incelenmesi dileğinde bulunurken Cezayir Kültür Bakanı Dr. Ahmed Tolob İbrahim ise FEPACI'yi "Afrika Birliği için önemli potansiyel unsur" şeklinde onurlandırmış ve "sömürge vesayetinden kurtarılması gereği"ni vurgulamıştır.¹²⁸

FEPACI'de Afrika'da bağımsızlığını yeni kazanmış hükümetlerin sinemalara desteği şu maddelerle somutlaştırmıştır:

- 1- Film işletmeciliğinin ulusallaştırılması,
- 2- Ulusal bir sinemanın ve işletmelerin kendilerini geliştirebilmesi için yürürlükteki vergi sisteminin revizyonu,
- 3- Gerek ulusal filmlerin dış pazarlara çıkmasını, gerekse gösterilecek yabancı filmlerin çeşitliliğini sağlamak için yabancı film ithalinin ve dağıtımının tekele alınması,
- 4- Ülkenin gereksinimlerine uygun altyapı sanayisinin kurulması,
- 5-Filmlerin düşünülmesinden, dağıtımlarına varıncaya kadar olan görsel-işitsel alanda çalışanların yapım düzeneği içinde profesyonel eğitimleri,
- 6-Diğer yandan, bu alanda bir cephe dayanışması gereğini duyan Afrikalı sinemacılar OUA'dan Afrika içi bir film dağıtım ve ortak yapım örgütünün gerçekleştirilmesi, alt yapı tesislerinin, eğilim enstitüleri ve bölgesel düzeyde sinemateklerin kurulması için yardım etmesini istemişlerdir.¹²⁹

Afrikalı sinemacılara ilişkin önemli ilkelerinin bu kongrede somutlaştığının altı çizilirken film yönetmenlerine şu misyonlar yüklenmiştir:

1-Toplumdaki durumu, işlevinin niteliği ve kendisi hakkındaki düşünceleri üzerine kendine sorular sormalıdır.

2-Batı toplumlarınca yayılmış olan bireysel ve tekil yaratıcılık imgesini almalı ve kendini tam tersine halkının hizmetinde yaratıcı bir zanaatkar kabul etmelidir.

128 Bughedir. a.g.m.

129 a.g.m.

3-Emperyalist güçlerin kültürel etkilerini arttırmak, yenilemek ve sürdürmek için çabalarını çoğaltmalarıyla ideolojik yayılma girişimleri karşısında dikkatli olmalıdır.

4-Afrikalı sinemacının bu gerekli angajmanı onun bağımlılığı anlamına gelmez. Sinemacının dışa vurum özgürlüğü ile mesleğinin demokratik ve sorumlu kullanılışı, ülkesi içinde halkın gücünün serpilmesine katkısının kaçınılmaz koşullarından biridir.¹³⁰

II. FEPACI kongresinden sonra 1982'ye kadar Afrika'da kıta ölçeğini kapsayan herhangi bir konferans düzenlenmemiştir. 1982'de Niamey Manifestosu (Le Manifesto de Niamey) FEPACI'nin üye sayısının ve Afrikalılar tarafından yapılan filmlerin sayısının artmasına rağmen üretim, dağıtım ve gösterim endüstrisinin oluşmadığı yönünde bir tespit yapmıştır.

FEPACI'nin ulusal devletlerin Afrika sinemasına katkı yapması beklentisinin hatalı olduğunu ortaya koyulmuştur. Afrika ülkelerinde filmlerin dağıtım ve gösteriminden alınan vergi gelirlerinin sinema dışı alanlara harcanması ulusal sinemaların kuruluşuna bir engel olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra tamamen millileştirilmiş sinemalarda ise yalnızca propaganda filmlerine sponsorluk yapan hükümetler yüzünden yönetmenlerin yaratıcılıklarının sınırlandırıldığı görülmektedir.

FEPACI'nin aldığı kararların pratik karşılıklarının az olması ve istenen verimi karşılayamaması örgüt dışında yeni bir saha oluşturma çabasını arttırmıştır. FEPACI'da alınan kararların işlerlik kazanmaması ve genç kuşak yönetmenlerin dışarıda bırakılmasına ilişkin iddialar Senegalli yönetmen Cheickh N'Gaido Ba önderliğinde Le Collectif L'oeil Vert adlı örgütün kurulmasını tetiklemiştir.

1975'ten sonra FESPACI'nin devinimini yerinde bulmayan genç sinemacılar yeni kurdukları örgütle kaybolan heyecanı yeniden yakalamak istemişlerdir.¹³¹

Le Collectif L'oeil Vert'in FESPACI'nin ilkelerini ve talimatlarını revize ederek yeni bir ilkeler manzumesi sunar:

1- Yapımdaki gelişim, gösterim, filmlerin ithali ve dağıtım teknik ve profesyonel altyapıyla yakından ilgilidir,

130 a.g.m.

131 Martin, M. T. (1995). Black African Cinema in the Eighties. (1. Edition). Michigan: Wayne State University Press, s.157.

- 2- Devlet yönetimi, özel ve kamu yatırımlarını desteklemeli ve koruma altına almalıdır,
- 3- Sinemayı desteklemek için ulusal boyuttan ziyade bölgesel ve Afrika ülkeleri arasında düzey desteklenmeli,
- 4- Gelecekte değişimin yolu şimdilerde kıta genelinde kurulacak sinema ve televizyon alanında enstitülerin kurulması ve işbirliğin artırılmasından geçmektedir,
- 5- Yerli sinemanın güçlendirilmesi için izlenen filmlerin sinemada kullanılması, yabancı filmlerin gösterimlerinden alınan vergilerin yerli sinemanın geliştirilmesi için kullanılması gerekmektedir.¹³²

1975'te FESPACI'de ortaya konulan maddelerle 1982'de düzenlenen kongrede bildirilen ilkeler karşılaştırıldığında önemli farklılıklar gözlemlenmektedir. 1975'teki toplantıda özel girişim sömürgeci film akımının dayanağı olduğu düşünülerek yerilirken 1982'deki kongrede Afrika sinemasının gelişimi açısından önemsenir.

Dağıtım, gösterim, üretim araçları (araç, gereç, labotuar ve stüdyolar) ve teknisyen eğitiminin önemini vurgulanır. Bunlar olmadan bağımlılığın devam edeceği belirtilir. Afrika ülkeleri arasında film üretiminin teşviki önemli bir unsur olarak konulur. Sosyal ve ekonomik nedenlerle az sayıda insanın sinemaya gittiği ve nüfusun düşük olduğu Afrika ülkeleri film maliyetlerinin çıkarılmasının yolları aranır.¹³³

FESPACO'nun bugünkü durumu, FESPACI'nin yaşadığı sorunları göstermesi açısından önemlidir. 2003 yılında festivale yalnızca 16 film katılırken bu filmlerin sadece altısı Frankofon Afrika dışındadır. Bu durum İngilizce konuşan yönetmenlerin FEPACI'nın Fransız merkezli olmasını doğrular niteliktedir.¹³⁴

Afrika filmlerinin kendi oluşturduğu festivallerde filmlerinin az olması kıtadaki sinema pazarını oluşturamamasına ve Hollywood filmlerinin kendi dağıtım kanallarını yaratamamasına bağlıdır. Avrupalı sinema tekellerinin oluşturduğu güçlü finansal ağlar, sömüren-sömürülen diyalektiğini değiştirerek sürdürmeye

132 Martin. a.g.e. s.158.

133 Diawara. a.g.e. s.44-45.

134 Hepkon. a.g.e. s.181.

devam ettiğinin göstergesidir. Bu durum, sınırlı Afrika filmlerinin genel film piyasası endeksinde oranını daha da daraltmıştır.

Avrupa ülkeleriyle sürdürülen mali bağımlılık nedeniyle 1960'larda ve 1970'lerde Med Hondo ve Muhammed Lakhdar Hamina gibi isimlerin Avrupa'yla araya koydukları mesafeler kaldırılarak köy ve şehir yaşamını konu alan, melez özellikler taşıyan filmlerin çekilmesine yol açmıştır.

Filmlerin bir kısmı ya da tamamı Avrupa'da çekilmektedir. Örneğin Gine'den Cheikh Doukoure'un 2003 yapımı Paris Selon Moussa, Burkina Faso'dan S. Pierre Yameogo'nun 2002 yapımı Moi Et Mon Blanc Paris'te çekilmiştir. Cezayirli film yönetmeni Merzak Allouache bu durum karşısında "kendi gerçeklik duygumuzu kayıp mı ediyoruz" sorusunu ortaya atmıştır.¹³⁵

2.3.2. Üçüncü Sinema'nın Afrika Bileşeni

Yukarıdaki bölümlerde değindiğimiz gibi üçüncü sinema Latin Amerika'ya özgü olmaktan çok, dünyada Sovyet ve ABD bloklarının dışında kalan tüm ülkeleri kapsayan bir harekettir. Hareketi evrensel kılan en önemli özellik ise Batı sineması - genelde Hollywood özelde ise Avrupa sineması- dışında ve ona karşı tepkisel bir sinemanın yarattığı kendi biçim ve içeriğinin geniş bir coğrafyada yankı bulmasıdır.

Kuzey Afrika'da ve Mısır'ın başkenti Kahire'de 1967-68'de ortaya çıkan Yeni Sinema Hareketi (Jamaat as Cinima al Cedida) ve Fas'ta Cinema 3 dergileri üçüncü dünya sinemasına yakın bir tasarım ve sinema dili önermiştir. Buna ek olarak, 1972'de Alternatif Sinema (Cinema A Badil) bildirisi yayınlanmıştır.¹³⁶

Afrika sinemasını üçüncü dünya sineması içerisinde değerlendiren önemli isimlerden Teshome Gabriel, Fanon'un "Yeryüzü'nün Lanetlileri" adlı kitabına gönderme yaparak kıta sinemasının üç aşamalı bir seyir izlediğini söylemiştir. Bu görüşünü Fanon'u zihinlerin üç aşamalı dekolonizasyonu kuramına dayandırmıştır.¹³⁷

135 a.g.e. s.181.

136 Willemen,P.(1994). Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory. (1. Edition). London: British Film Institute. s.188.

137 Hepkon. a.g.e. s. 188.

Fanon'a göre kitabında kolonyal dönemden postkolonyale geçiş sürecinde ilk aşama ulusal kimlik mücadelesidir. Zaten Fanon kültürü, baskıdan kurtulmayı sağlayan tarihsel bir döllenme eylemi olarak görür.¹³⁸ Bu aşamada kişi yaşadığı asimilasyonun farkına henüz varmaktadır.

Fanon'un ikinci aşamasının içinde yerli sanatçı ya da entelektüel terk edilmiş, bırakılmış, vazgeçilmiş geleneksel kültürüyle kendi bağlarını yeniden kurmak için çabalamaktadır.¹³⁹ Aslında bu aşamada hâlâ kendi halkının bir parçası değildir; sadece onların yaşamlarını hatırlamaktan mutludur.¹⁴⁰

Fanon, üçüncü aşamada sömürülen kişinin meydan okuduğu devrimci bir harekete geçtiğini söylemektedir. Bu aşamada kişi uyuşmuş halkının içine karışır ve onu sarsar. Ortaya kavgacı edebiyat, devrimci bir edebiyat ve ulusal bir edebiyat çıkar.¹⁴¹

Üçüncü sinemanın kurtuluşa doğru evrilişinde Fanon'un izleğini takip eden Gabriel, sömürge dilinden kurtuluş aşamasına geçişte üç evreden bahseder. Ona göre üçüncü dünya film kültürünün evrimi de "boyunduruk"tan "kurtuluş"a doğru bir yol izlemiştir.

Gabriel, Fanon'a uygun bir çıkarsamayla genelde üçüncü sinemanın ilk aşamasını Mutlak Asimilasyon Aşaması olarak belirler.

2.3.2.1. Mutlak Asimilasyon Aşaması

Mutlak Asimilasyon Aşaması'nda sinema endüstrisi Hollywood film endüstrisiyle özdeşleşme döneminindedir. Bu aşama o kadar aşık bir haldedir ki, Nijeryalı film şirketi Calpenny, adını California, Pennsylvania ve New York'tan aldığını örtmek için bir kısaltmanın ardına saklarken Hindistan, Mısır ve Hong Kong'daki şirketler 'Üçüncü Dünya Hollywood'u, 'Nil'deki Hollywood' ve 'Doğu'nun Hollywood'u' gibi isimler vermekten çekinmezler.¹⁴²

138 Erus,Z.Ç. ve Biryıldız, E. (2007).Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması.(1.Baskı) İstanbul:Es yayımları. s.106.

139 Armes,R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. (1. Baskı) (Çev. Atam, Z.) İstanbul: Doruk Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi 1987). s.119.

140 Fanon. The Wretched of Earth. s. 179.

141 Fanon. The Wretched of Earth. s. 179.

142 Erus ve Biryıldız. a.g.e. s.107.

Hollywood sinemasında eğlence üst ideoloji olduğundan burayı taklit eden Afrikalı yönetmenler tarafından bu biçimin benimsenmesi de eğlendirici filmlerin yapılmasına yol açmıştır. Doğal olarak, özdeşleşme aşamasında, üçüncü dünya'daki ticari amaçlı uzun metraj sinema filmlerinin çoğu örnek aldıkları Hollywood gibi maceraya başvurur ve romantik, müzikal, komedi gibi kaçış temalarını işlemişlerdir. Amaç elbette kâr sağlayacak eğlence ürünleri üretmektir.¹⁴³

Erus ve Biryıldız'a göre, "Üçüncü Dünya'da bu tip endüstrilerin ölçeği ve kalıcılığı, yeniden yatırım yapılabilir fonlar yaratma yeteneğine bağlıdır ve bunların gücünü dörde katlar. Bu nedenle, karşı-sinema hareketinin ortaya çıktığı durumlarda, var olan ulusal endüstri onu sindirebilir. Brezilya'da Embrafilme'nin 'yeni sinema' hareketini içine alması bu duruma iyi bir örnek teşkil eder."¹⁴⁴

Mutlak Asimilasyon Aşaması'nda biçimsel anlamda Hollywood'a bir eklemleme de söz konusudur. Dolayısıyla, Afrika filmleri de bu aşamada ABD filmlerine benzer. Gabriel'e göre bu tarzın, sinemanın biçimsel özelliklerini, teknik pırıltısını ve görsel büyüçülüğünü öne çıkarması sonucu işlenen konu geri plana itilmektedir. Çünkü amaç kâr getirecek salt bir 'gösteri' oluşturmaktır. Oysa, Gabriel'in de dediği gibi Hollywood'u taklit etmek, "üçüncü Dünya'nın ciddi toplumsal bir sanat gereksinimiyle çatışır."¹⁴⁵

2.3.2.2. Hatırlama Aşaması

Kolonyal dönemde tema, biçim ve endüstri açısından Hollywood'u neredeyse kopye eden Afrika sinemasını mutlak asimilasyondan sonra 'Hatırlama Aşaması'na girmiştir.

Gabriel'e göre bu aşamada Afrika film endüstrisi gerek yetenekler gerekse yapım, gösterim ve dağıtım anlamında yerleşme çabasına girişmiştir. Cezayir'deki 'Mücahit Sineması', Hindistan'daki 'Yeni Dalga', Senegal ve Mozambik'teki 'Engage (Adanmış) Sinema' gibi toplumsal sinema kurumu amaçlı hareketler bu aşamaya örnek gösterilebilir.¹⁴⁶

143 a.g.e. s.107.

144 a.g.e. s.108.

145 a.g.e. s.108.

146 a.g.e. s.108.

Afrika'lı yönetmenler, bu bağlamda tematik olarak da kendi hikayelerinin ve kırsal yaşam geleneğinde barındırdığı zengin kültürel kodların farkına varmış ve izleklerini nostaljik bir bakışla belirlemeye çalışmışlardır. Gabriel'e göre bu aşamada üçüncü dünya kendi kaynaklarına inmekle kalmaz, kolonyal değerler sistemine karşı geleneksel değerleri, folklor ve mitoloji gibi film temalarını sinemaya egemen kılar. Bu dönemde tema olarak da sürgünden dönüş hikâyeleri işlenmiştir.¹⁴⁷

Ousmane Sembene'nin ilk filmlerinden Mandabi'deki ana karakterin anti-modern bir portre çizmesi, Xala'da ise Afrika'nın ozanları olarak bilinen griot tiplerinin bulunması iki yapıtın da nostalji imgeleridir. Afrika'nın kült filmlerinden Wend Kuuni'de yerleşik gelenekten devralınan bir halk öyküsünü işleyerek folklorik bir düzlemde kültürün korumaya niyetlenir.

Bu aşamanın en olumlu yönü mutlak asimilasyon kavramlarıyla ve önerileriyle bağını koparmasıdır. Tehlikeli tarafı ise geçmişteki yaşam biçiminin eleştirmeden kabullenilmesi ve romantikleştirilmesidir.¹⁴⁸

Geçmiş eleştirmeksizin kabullenme eğilimi başka bir sorun doğurmuştur. Fanonyen bir deyişle, Afrika sineması “çıkamaz sokak” a girmiş ve sinemasal dilin günceli yakalayamaması sorunuyla yüzleşmiştir. Yine de Afrikalı yönetmenlerin Hatırlama Aşaması'nda biçim açısından Hollywood'u karşlarına alarak özgün bir yol tutmaya çalışmışlardır.

Doğanın uçsuz bucaksızlığı nostaljisi, filmlerin biçiminde plan-sekans ve genel ya da geniş açılı çekimler şeklinde kendini gösterir. Bu, üçüncü dünyadaki tema seçiminin baştan aşağı simgeleştirilmesinin bir bölümünü oluşturur. Görüntülenen manzara yalnızca basit bir toprak ya da kara parçası olmaktan çıkar ve insanları varlığın kendisinin genel dramasıyla birleştiren olağanüstü bir nitelik kazanır.¹⁴⁹

2.3.2.3. Mücadele Aşaması

Afrika sinemasında Mücadele Aşaması'nda batı dışı geliştirilen teknik ve biçim arayışları belirginleşmiştir. Hollywood sinemasıyla beraber tüm dünyada

147 a.g.e. s. 108.

148 a.g.e. s. 109.

149 a.g.e. s. 110.

yaygınlık kazanan teknik kusursuzluğun geçersiz olduğu savı bu ülke sinemacıları tarafından paylaşılmıştır. Ayrıca bu dönemde üçüncü dünya sinemacıları, Cezayirli Sinematografik Endüstri ve Ticaret için Ulusal Ofis (ONCIC) örneğinde olduğu gibi kendi endüstri ve dağıtım ağlarını oluşturmaya çalışmışlardır.

Tema bakımından Afrika halklarının hayat mücadelelerine değinilen filmlerde ulusal kurtuluş cepheleleri ve sömürge ordularına karşı oluşturulmuş birlikler ele alınmıştır. Bu aşama filmi ideolojik sonuçlarıyla görme eğilimiyle ilk aşamadan ayrılır.

Moritanyalı film yönetmeni Med Hondo'nun "Soleil O" filmi Avrupa ırkçılığının ve koloniciliğinin unutturduğu geleneğini anımsatmıştır. Filmlerde gösterilen sömürgecilik Hondo ve West Indies'de daha simgesel bir biçimde yeniden ortaya çıkmıştır. Filmde, halkların boyunduruk altına alınması ve kurtuluş öyküsünü geçmiş yılların köle taşıyan gemilerine benzeterek sembolik bir gemi ile gözler önüne sermiştir.¹⁵⁰

Mücadele Aşaması'nda filmin biçimini önemli ölçüde ideoloji belirlemiştir. Böylelikle, ideolojik bir enstrümana dönüşen filmde izleyici ile sinemacıların uzlaşması belirlenmiştir. Bu aşamadaki bir film yapımcısı, sömürgeleştirilmiş kitlelerin nabız atışlarının farkına varmış, onları anlamıştır ve halkına saygı duyan gerçek bir Üçüncü Dünya sinemasının arayışına girmiştir. Egemen batı geleneğinde olduğu gibi, bir karakterin bakış açısının yerine ideolojik bir bakış açının yerleşmesi, bu aşamadaki tarzın esas noktalarından biridir.¹⁵¹

Bu sürecin devinimsel olması birinci ve ikinci, ikinci ve üçüncü aşamalar arasında gri bölgelerin (geçiş bölgelerinin) varlığına işaret etmektedir. Bu gri alan önemli sayıda üçüncü dünya filmi tanımlamaya yardımcı olmaktadır.¹⁵²

Üçüncü dünya sineması bağlamında yer alan deneyimler arasında önemli farklar vardır. Özellikle Afrika'da kullanılan dillerin çeşitliliği, aynı devletin sınırları içinde farklı etnik ve kültürel yapıdan gelen izleyici kitlesinin filmi anlamasını engellediği yönünde iddialar vardır. Bazı eleştirmenlere göre Afrika'nın çok kültürlü yapısı üçüncü sinema dışında daha bütüncül bir tür yaratamamasının sebebidir.

150 a.g.e. s. 111.

151 a.g.e. s. 112.

152 a.g.e. s. 112.

Çok dillilik sorunu, her ikisi de üçüncü sinema üretiminde olmasına rağmen Latin Amerika ve Afrika deneyimleri arasında teknik farklılığa neden olmuştur. Latin Amerika’da el kamerası çokça kullanılırken Afrika filmlerinde nadiren başvurulan bir yöntemdir. Çoğu Afrika filminde kamera bakış açısı sessiz izleyicidir. Çok az kamera hareketi vardır.¹⁵³

2.4. Batı Sinemasının Afrika’yı Konu Edinmesi - Görüntüsel Oryantalizmin Yeniden Üretimi

Afrika’da sinemanın tarihi, özellikle Frankofon bölgelerde, Lumiere kardeşlerin sinematograf aletiyle kayıt ve gösteri yapılan günle başlamaktadır. Afrika sineması olgusu, sömürge devletlerinin kıtayı konu alan filmler üzerinden bir ‘öteki’ ayrımı yapmalarıyla başlamışlar. “The Cinema in the Arab Countries” kitabının yazarı George Sadoul 1960’da “Sinemanın icadından bu yana 65 yıl geçmesine rağmen, gerçek anlamıyla Afrikalı, yani kara derililer tarafından yönetilmiş, oynanmış, ve yerel dille konuşulmuş tek bir kurmaca filmi hatırlamıyorum” diyerek kıtadaki durumu betimlemiştir.

İlk kez Fransız Cine Journal dergisinin 1913’te kullandığı “sömürge sineması” ifadesi¹⁵⁴ sömürgelerdeki yaşam biçimlerini belgeleme, bu ülkelerin gençlerine yönelik bir “arzu” yaratımı ve halka “görgü” öğretme eksenli didaktik bir aktarımı kavramsallaştırır.

Sömürge güçlerinin Afrika tasarımının görüntüyle yeniden üretimi de aynı şekilde Lumière kardeşlerle başlamıştır. 1896 yılında çektikleri Baignade des Nègres filmiyle başlayan üretim yine Lumière’lerin Fransızların Cezayir’de nasıl yaşadıklarını anlatan filmiyle devam etmiştir.¹⁵⁵ 1906’da Marsilya’da özel bir gösterimde Senegal, Gine, Fildişi Kıyısı ve Dahomey gibi Fransız sömürgelerinde çekilen filmde Afrika kadınlarının arzu nesnesi şeklinede gösterilmesi, erkeklerin ise

153 Hepkon. a.g.e. s. 185.

154 Richard Abel, French Silent Cinema, <http://leyendocine.blogspot.com/2008/04/french-silent-cinema-por-richard-abel.html> , 25.03.2011.

155 Chalaye, S.(01.12.2001).Imaginaire Colonial: Fantasma et Nostalgie. 12.03.2011 <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=54>.

silahlı ve tembел olduğu izleniminin verilmesi şeklinde bir sinema dili kurulmuştur.¹⁵⁶

Afrika’da birçok sömürgesi bulunan Belçika da ‘kıtanın uygarlaşması’ mantığıyla Le Cinmatographe des Colonies Yapımevi kurmuştur. Bu şirket, dönemin prensi olan Albert’in Kongo gezisi, demiryolu yapımı ve ormanların düzenlenmesi gibi konuları film yapmıştır.¹⁵⁷

Pathe yapımının görevlendirdiği Alfred Machin, 1908 yılında Afrika’da Güney Sudan’da bulunan yabancı hayvanlarına ve avlaklarına ilişkin belgeseller çekerken bir yandan da kıtada bulunan sömürgecilerin uygarlaştırma düşüncesine uygun belgeseller yapmıştır.¹⁵⁸

İtalyan Roberto Omegna ise 1911 Etiyopya’da çektiği ‘‘Come Si Viaggia in Africa? (Afrika’da nasıl seyahat edilir?)’’ isimli filmiyle İtalya’nın önceden beri sürdürdüğü kıta politikasının izleğini oluşturmuştur.¹⁵⁹

Avrupalı sömürge devletleri yaptıkları belgesellerin yanı sıra kurmaca alanında da filmlere imza atmışlardır. Filmlerinde de belgesellerde olduğu gibi Afrika gerçekliği değil batılı zihinsel imgeler üzerinden kurgu yapılmıştır. Kısacası gerçeklik kurgu lehine değiştirilerek kayda geirilmıştir.

Afrika’da 1911’de çekilen ‘Les Soldats de Jack au Maroc’ (Jack’in askerleri Fas’ta) adlı film belgeselin dışında ilk çekilen kurgu filmlerinden biridir.¹⁶⁰ Filmde Afrika’nın yerli insanların ilkel olduğu vurgusu yapılmış ve beyaz adamın uygarlığı üzerinden bir kurgu oluşturarak ırksal bir hiyerarşi kurulmuştur. İtalyanların Osmanlı himayesindeki Libya’nın Trablus kentini ele geirilmelerini konu alan ‘Episodio della Presa di Tripoli’ (Trablus’un düşüşü) adlı film, Libyalıların Osmanlılarca eziyet gördüğü ama İtalyan askerleri tarafından kurtarıldığı teziyle üretilmiş bir kurguya sahiptir. Film, Batı merkezli tarih anlayışını işleyerek Haçlı savaşlarıyla kurduğu bağı Libya Cephesi’nde de sürdüren bir izlek takip etmektedir.

156 Chalaye. a.g.m.

157 Teksoy,R.(2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. (3. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık . s.568.

158 Abel,R. (2005).Encyclopedia of Early Cinema.(cilt 1) New York: Routledge.

159 Verdone, M. (1951). The Italian Cinema from Its Beginnings to Today, Hollywood Quarterly, 5 (3), s. 270-281.

160 Teksoy. a.g.e. s. 569.

Kurmaca filmler, sömürge devletlerinin anavatanları ile işgal ettikleri coğrafya arasında kurdukları bağı güçlendirme işlevine de sahiptir. Sömürge devletleri çektikleri filmlerde ülkelerinin doğal sınırlarının daha geniş olduğu propagandasını yürütmektedir.

‘Sons of the Empire’ (İmparatorluğun çocukları, 1917), ‘Our Empire’s fight for freedom’ (İmparatorluğumuzun Özgürlük Savaşı, 1917), ‘The Building of The British Empire’ (İngiliz İmparatorluğu’nun İnşası, 1917) gibi filmlerde sömürgelerin artbölge saydıkları yerlerle işgal edip yönetmeye başladıkları ülkeler arasında bir doku uyuşması yaratmaya çalıştığı gözlemlenmektedir.¹⁶¹

‘Lloyd George The Man Who Saved The British Empire’ (İngiliz İmparatorluğu’nu Kurtaran Adam Lloyd George) isimli film İngilizlerin bu düşünsel alt yapıyla en fazla başarı kaydettikleri filmidir. Burada oluşturulan kurgu Afrika’yı İngiltere’ye eklenmiş bir eyalet şeklinde göstermektedir.¹⁶²

‘L’aide des Colonies a la France’ (Sömürgelerin Fransa’ya yardımı 1916) adlı filmle Fransa, sömürgeleştirdiği ülkelerdeki insan kaynağının anavatanlarına yardımcı olduğu tezini kayda almıştır.

Salazar Portekiz’i, Afrika’da sömürgeci varlığını devam ettirirken sinema aracılığıyla işgal ettikleri ülkelerdeki köle-efendi hiyerarşisini sürdürmüştür. “Fetiço do Impero” adlı film buna iyi bir örnektir. Film, ABD’ye göç eden ve ziyaret amacıyla Afrika’ya giden bir Portekizlinin kıtadaki Portekiz imparatorluğu yönetimi karşısında büyüldüğünü ve yeniden bir Portekiz kimliğine büründüğünü anlatmaktadır.¹⁶³

Filmlerde anlatılan Afrika’da, sömürge güçlerinin yerel halkla kurdukları ilişkide başat rolleri askerler, doktorlar ve misyonerler üstlenmekte ve kahramanlık ünvanı kıtayı “evcilleştirme” görevini yerine getiren bu kişilere uygun görülmektedir.

Avrupalı sinemacıların yanında Hollywood da Afrika coğrafyasına kayıtsız kalamamıştır. ABD’li yönetmen Van Dyke, ‘Trader Horn’ (Tüccar Horn) adlı

161 Rachael Low, R. (Ed.)(1950). The History of British Film Volume III. New York :Routhledge. s. 158.

162 Barsam, R. M. (1973). Non-Fiction Film: A Critical History. Bloomington: Indiana University Press. s. 36.

163 Vieira, P. (b.t.). Propaganda Films in the Portuguese New State: From Art to Ideology. 14.03.2011, <http://artesliberales.spbu.ru/research/seminars/critique/Vieira.pdf>

filmde Batı egemenliğindeki sömürgeci söylemi kullanmış ve yerlilerin kurtarılması gereken varlıklar, beyazları ise kurtarıcılar şeklinde yansıtmıştır. ‘Tüccar Horn’un, yerlilerin kaçırdığı beyaz bir kadının iki beyaz avcı tarafından kurtarılması şeklindeki öyküsü arka plandaki düşünce sistemini anlamak açısından ipucu vermektedir.¹⁶⁴ Aynı filmde siyahlar arasında hizmet edenler ve vahşi olanlar gibi net bir ayırım yapılmıştır. Öte yandan filmde beyazların siyahları ‘ehlileştirme’ görevleri övülmüş, stereotipleştirilen kıta ‘vahşi ve şehvetli’ olarak aktarılmıştır.

Zoltan Korda 1935 yılında çektiği ‘Sanders Of The River’ adlı filmde siyahları beyazların önüneki engel olarak kameraya yansıtmıştır. Yerli halk, beyazların hayatlarını tehlikeye atan “ölüm”le eş değer bir kimlikle var filme konu edilmişlerdir.¹⁶⁵

Afrika’yı konu edinen filmlerde kıtanın ormanlarından, dağlarından ve hayvanlarından yararlanılarak siyah insanın nesneleşme sürecine yeni bir boyut kazandırılmıştır. Bu filmlere ilk örnek Jacques Feyder’in, Pierre Benoit’nın L’Atlantide romanından uyarladığı filmidir. Daha sonra Alman yönetmen Georg Wilhelm Pabst’ın ‘Die Herrin Von Atlantis’ (Atlantis’li kadınlar) adıyla bir film çekerek kıtanın ve yerli insanların yok sayıldığı bir filme imza attı.¹⁶⁶

Afrika kıtasını konu edinen bir diğer tür lejyon filmleridir. John Ford’un yönettiği ‘The Lost Patrol’ (Kayıp Müfreze, 1931) lejyon filmlerinin ilk örneği sayılabilir. Filmde Müslüman yerliler “kahraman” asker tarafından taranır ve bir beyazın düzinelerce siyahtan tekniğiyle üstün gelebileceği kanısı güçlendirilmektedir.

Lejyon filmlerinin teknik açıdan en başarılı örneği William Wellman’ın çektiği ‘Beau Ceste’dir (Gönüllü Kahramanlar, 1939). Filmin başarısı serüven ve savaş filmlerinin en belirgin özelliklerini ustaca bir araya getirmesinde yatar.¹⁶⁷

Afrika’yı konu edinen filmlerin bir diğer türü ise Safari filmleridir. Safari filmlerinin ortak özelliği maceracı beyaz adamın vahşi bir doğaya duyduğu özlem teması ve anavatanından uzak yerde kendi ırkından bir kadınla yaşayacakları aşk hikâyesi üzerine kurulmuş olmasıdır. Henry King’in ‘The Snows of Kilimanjaro’

164 Ukadike. a.g.e. s. 36

165 Ukadike. a.g.e. s. 371.

166 Bock, H. M. and Bergfelder, T. (2009). The concise Cinegraph: encyclopaedia of German cinema,(cilt, 2). Oxford: Berghahn Books.s.355

167 Teksoy. a.g.e. s. 569.

(Kilimanjaro'nun Karları, 1952), John Ford'un 'Mogambo' (1953), John Huston'un 'The Roots of Heaven' (Cennetin Kökleri, 1958), Howard Hawks'un 'Hatari' (Vahşi Avcı, 1961) gibi filmleri Afrika'yı yalnızca bir dekor olarak kullanmakla yetinmemekte, kıtayı beyazların önüne sunulan fırsat ülkesi olarak değerlendirmektedir.

3. POSTKOLONYAL AFRİKA SİNEMASI

3.1. Postkolonyalizm Kavramına Genel Bakış

1978 yılında yazdığı, yeni akademik bakış açısı getiren “Oryantalizm” adlı çalışmasıyla Edward Said, Batılı düşüncelerin yarattığı kolonyal bilgiyi eleştirmiştir. Said’in ortaya attığı tartışmaların ışığında Postkolonyalizm disiplini doğmuştur.¹⁶⁸

Postkolonyalizm kavramı, yeni-sömürgecilik veya emperyalizm gibi çok fazla siyasal anlam yüklenmiş kavramların yıpranmasından sonra ortaya çıkmıştır. Böylesi bileşik bir terim, akademik aygıtın sınıflandırmaya duyduğu ihtiyaçla daha çekici bir duruma gelmiş ve yaygınlık kazanmıştır.¹⁶⁹

Postkolonyalizm hem bir terimin sonrasına gönderme yapmakta (post) hem de o terimi (kolonyalizm) hâlâ tutmaktadır. Postkolonyalizm, kolonyalizmden sonra cereyan eden ve kolonyal egemenliğin ölümünü gösteren bir durum olarak ele alındığı gibi, daha esnek bir şekilde kolonyal egemenliğe karşı koyma ve kolonyalizmin geride bıraktığı çeşitli miraslar şeklinde de anlaşılmıştır.¹⁷⁰

Postkolonyalizm, Afrikalı-Amerikalılar, Asyalılar ya da Britanya’daki Karayip kökenliler gibi halkları, metropoliten kültürler içerisinde yaşasalar da “postkolonyal” özneler sınıfına dâhil etmemizi salık vermektedir. Ayrıca bu konum, anti-kolonyal direniş tarihini, emperyalizme ve başat Batılı kültüre karşı yürütülen direnişlerle birleştirmemizi mümkün kılmaktadır.¹⁷¹Dünyanın her yerinde yaşamakta olan sömürgeleştirilmiş halklar düşünülürse, bu bakış açısına göre

168 Mutman, M. (2010). Postkolonyal Düşünce Özel, Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri. *Toplumbilim*, 25, 24-27

169 a.g.e. 24-27.

170 Hepkon. a.g.e. s. 187.

171 Loomba. a.g.e. s. 30.

neredeysi bütün gezegenimizin postkolonyal bir görüntüye sahip olduğu ileriye sürülebilmektedir.¹⁷²

Jorge de Alva, postkolonyalliğin emperyalleştirme/kolonileştirme söylemlerine ve uygulamalarına muhalefet eden bir öznellik göstermesi gerektiđi¹⁷³ düşüncesindedir.

Postkolonyalizm disiplininin önemli üçlüsü Edward Said'in, Homi Bhabba'nın ve Gayathri Spivak'ın bu kavramda “olağanüstü bir şevk ve bağlanım içinde araştırdıkları şeyin sömürgecilik sonrası değil, sömürgeciliğin, sömürgeci metin ve sömürgeci ilişkinin nasıl oluştuğu, yani bir anlamda sömürgeciliğin öncesidir.”¹⁷⁴

Bhabba, kolonyalizmin yarattığı durumun bir kültürel aralık (interstice) ve melezlik (hybridity) ürettiğini göstermeyi amaçlamış ve bu kültürel durumun iktidar ilişkileri üzerinde dönüştürücü bir etkisi olacağını ileri sürmüştür.¹⁷⁵

Bhabba, tıpkı postkolonyalizm öncülerinden Fanon'un kuramına uygun olarak, deneysel bir sosyalizm oluşturma çabalarını, uzun vadeli ekonomik planlar, bağımsızlık sonrası sermayenin doğurduğu yönetici elit yaratıldığını ifade eder. Bir bakıma Postkolonyal dönemde yeni bir kuşatıcı ilke dizisi ve toplumsal düzen yaratma arzusu taşıyan modernitenin iç ve dış bariyerleriyle karşılaşılır.¹⁷⁶

Bhabba, bağımsızlığını kazanan ülkelerdeki iltimas, yolsuzluk, yoksunluk gibi iç bariyerlerin, uluslararası konjonktürün belirlediği siyasetten kaynaklanan dış bariyerlerle birleşip kozmopolit bir tepki yarattığını söyler.¹⁷⁷

Postkolonyal düşünürlerden Spivak ise ‘The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives’de, “Avrupa'nın hükümrân özne olarak, aslında hükümrân ve özne olarak kuruluşunun güzergâhını”¹⁷⁸ belgelemekte ve kuramlaştırmaktadır.

172 Loomba. a.g.e. s. 24.

173 Prakesh, G. (2000). Alva, K.J. de. “The Postcolonization of the (Latin) American Experience: a Reconsideration of ‘Colonialism,’ ‘Postcolonialism,’ and ‘Mestizaje.’ After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements. (1. Edition) Princeton: Princeton UP. s. 241–75.

174 Mutman. a.g.m. 26

175 a.g.m. s. 26

176 Goldberg, D. T. and Quayson, A.(Eds.) (2002). Continuous Present: A Conversation. (1. Edition). Oxford: Blackwell Publishing. s. 16.

177 Mutman. a.g.m. s.27

178 Spivak, G. C. (1985). “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives”, History and Theory, 24 (3), s. 247-272.

Spivak (1988), “Can the Subaltern Speak?” (Madunlar Konuşabilir mi?) adlı makalesinde belirttiğine göre Doğulu kimlik tanımlaması Batılı özneyi, onun bakışını egemen kılmaktadır. Doğulunun referansı, teleolojisinin telosu, hep Batı’dır; onun için hep Batı’ya uyruktur ve bu uyrukluk onun varoluş biçimi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Doğulunun konuşmasının, Batılıyı zaten Batılı bir yansıtmaya olan “Doğu” hakkında bilgilendirmesi, ihbarda bulunması anlamıyla eşitleyeceği için Postkolonyal dönemde siyasi tercihlerin yanı sıra entelektüel ve kültürel bir tercihin de yapıldığının altını çiziyor.¹⁷⁹

3.1.1. Postkolonyalizm ve Afrika Sineması Arasındaki İlişki

Afrika sineması da bağımsızlık sonrasında ortaya çıkan Postkolonyalizm disiplininin, kırılmalar sonrası kurulan Postkolonyal dilden önemli bir şekilde etkilenmiştir. Sömürülen ya da bağımsızlıklardan sonra doğan Afrika sinemasının temsilcileri; sosyal gerçekliği, toplumsal hafızayı, yerlerinden edilmişliği ve göç olgusunu işleyen filmler yapmışlardır.

Postkolonyal Afrika sinemasının önemli teorisyenlerinden Mbye Cham, Afrika sinemasının bağımsızlığın bir çocuğu olduğunu söylemektedir. Ona göre, kıta sinemasının varlığı ancak politik bir bağımsızlıkla mümkündür. Cham, bundan da öte, “Afrika sineması, anti-kolonyal milliyetçi, anti-kolonyal mücadele içerisinde genel sosyoekonomik çürüme gibi olgularla değerlendirebilecek postkolonyal bir bağlam kurar.” demektedir.¹⁸⁰

Afrika filmleri kronolojisine baktığımızda birbirlerine zıt bakışların bir arada bulunduğunu görebilmekte, aynı anda hem boyun eğme ve hem de direnişi izleyebilmekteyiz.

Clyde Taylor, Afrika sineması üzerine yazı yazmanın Afrika filmi üzerine olduğu kadar “görülemeyen insanlar”ın oluşturduğu coğrafya hakkında da yazmak olduğunu vurgulamaktadır.¹⁸¹

179 Nelson, C. and Grossberg, L.(Eds.) (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture*. (1. Edition). Chicago: University of Illinois Press. (1988). s.271.

180 Bakari, I. (Ed.). (1996). *African Experiences of Cinema*. (1. Edition). London: British Film Institute. s.1.

181 Givanni, J. (Ed.). (2001). *Symbolic Narratives/African Cinema : Audiences, Theory and the Moving Image*. (1. Edition). London: British Film Institute. s.136.

Robert Stam ise, Afrika sinemasını diğer üçüncü dünya sinemalarından ayırt etmek için “dördüncü dünya” diye isimlendirmektedir. Stam’e göre “Dördüncü dünyanın insanları bölgesel iddiaların büyük söylemlerini, kolonyal akınlara karşı oluşan aktif direnişleri” vurgulamaktadır. Ulusal sınırların yeniden yapılandırması ve anlamlandırılması, sömürgeci karşıtlığının üzerine sanatsal yapıtları inşa eder.¹⁸²

Postkolonyal Afrika sineması billurlaşmayan ya da kategorik olarak bölümlenemeyen ve ayrışmayan, iç içe geçen bir takım olgulardan meydana gelmektedir. Stam, söylemsel olarak sömürgeci deneyimin hem kıtada yaşayan hem de sürgündeki Afrikalılar tarafından farklı duyumsandığını belirtmektedir.

Kennet Harrow ise, Postkolonyal Afrika Sineması’nın dönemselsel olarak ele alınmasının zorluğuna dikkat çeker. Harrow ayrıca “Postkolonyalizm kavramını Afrika sinemasına ilişkin refere ettiğimizde özel bir anlam oluşuyor. Postkolonyal Afrika sineması dediğimizde Afrika’da koloniciliği ve sinemadan doğan tarihi işaretliyoruz.”¹⁸³ der.

3.2. Filmin Öznesinin Afrikalı Olması

Sömürgecilik dönemlerinde filmlere konu edilen Afrika, üretimde nesneleşip Aime Cesaire’nin deyiimiyle “şeyleşiyordu”. Kıtada ilk bağımsızlığını elde eden Cezayir, Afrika’nın özneleşme sürecine ilk adımı atan diğer ülkelere göre daha fazlal üretimler ortaya koyan ülke olmuştu.

Postkolonyal Afrika sineması ve özneleşen Afrika sineması başlığında ele alınabilecek önemli isimlerin başında “Yeryüzünün Lanetlileri”, “Siyah Deri, Beyaz Maske” kitapların yazarı Frantz Fanon’dur. Fanon’un Afrika ülkelerinin sömürgeci ülkelere karşı verilen dekolonizasyon sürecinde ortaya koyduğu “kurtuluşçu” stratejileri Afrikalı öncü yönetmenlerin sinemalarında da net bir biçimde yüzeye çıkmıştır.¹⁸⁴

182 Pam Cook, P. (Ed)(2008). The Cinema Book, (3. Edition), London:BFI Publishing, s.124.

183 Cook. a.g.e. s.124.

184 Murphy, D. and Williams, P. (2007). Postcolonial Africa Cinema.(1. Edition). Manchester: Manchester University Press. s.15.

Fanon'un ideolojik etkisi özellikle Med Hondo ve Ousmane Sembene gibi Afrika sinemasının isimleri üzerinde gözle görülür düzeydeydi.¹⁸⁵ Fanon, postkolonyal dönemde de Afrikalıları oluşacak yeni elite karşı uyarırken bağımsızlığın kazanımlarını sürdürebilirliğini kurulacak sanatsal bir dilin yetkinliğine bağlıyordu.

Uzun yıllar boyunca sömürgecilerin yaptıkları projelerde yalnızca görüntü olarak var olan Afrikalıları bağımsızlıklarını kavuşunca yeni film dili üzerine çalıştı. Afrikalı yönetmenler kendi düşünsel birikimlerini, Kolonyal dönemin üzerlerine bıraktığı acıları, sömürgecilere karşı oluşturdukları mücadeleciliği görünür kılmak için film üretimi üzerinde çalıştılar

Cezayir, Tunus, Senegal ve Burkina Faso gibi önemli sinema üretim merkezleri oluşturan Afrikalı sinemacılar kendi filmlerini geniş bir anlatı yelpazesinde sundular.

3.2.1. Cezayir Sineması

Cezayir'de ilk sinema üretimini gerçekleştiren Lumiere kardeşlerin operatörlüğünü yapan Felix Mesguich'tir. Mesguich her ne kadar Cezayirli olsa da ülkede ilk yerli üretim sinema bağımsızlık savaşı sonrasında gerçekleşecekti.

Cezayir'in bağımsızlık savaşı sürecinde Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi militanlarından Rene Vautier'in ülkede sinema eğitimi veren bir kurum açarak sinema mecrasında ilk önemli atılımı gerçekleştirdi.¹⁸⁶

Rene Vautier'in çektiği *Algerie en Flammes* (Cezayir Alevler İçinde, 1959) Cezayir'in bağımsızlık sürecinde sömürgeye karşı mücadele veren FLN (Ulusal Kurtuluş Cephesi) militanlarının gündelik hayatlarını, çarpışmalarını, savaş eğitimlerini anlatan bir film. Vautier, Sidi Youcef (1958) filminde Tunus'ta

185 Ukadike. a.g.e. s.96.

186 Salmane, H. Hartog, S. and Wilson, D. (1976). *Algerian cinema*. (1. Edition). London: British Film Institute. s.14.

Fransız uçaklarının bombardıman altına aldığı bir köyde çekim yaptı. Filmle saldırının yerli halk üzerinde nasıl bir tahribat bıraktığını anlatmaya çalıştı.¹⁸⁷

1960 yılında geçici Cezayir hükümeti kendisine bağlı bir sinema bölümü kurdu. Bunu 1962 yılında Cezayir Radyo Televizyonu'nun kurulması izledi.

1962 yılında Cezayir sinemasının en üretken yönetmenlerinden Muhammed Lakhdar Hamina, Fransız sömürgecilerin taarruz uçağıyla düzenledikleri saldırıda anne-babasını kaybeden küçük bir kızın dramını konu edinen Jazairuna/Yasmina (Yasemen, 1962) adlı belgeseli çekerek, sömürgelerin küçük hayatları bile darmadağın edişini görüntü diline dönüştürdü.¹⁸⁸

Cezayir'de 1964 yılında Ulusal Sinema Merkezi (Centre National du Cinema) kuruldu. Aynı yıl Cezayir Sinemateği de kuruldu. Cezayir Sinemateği'nin kurucusu Henri Langlois ile SSCB, Bulgaristan, Polonya sinemateklerinin katkısı, sinemanın kültürel olarak daha etkin bir rol oynamasını sağladı.

Cezayir'de sinemaya ait ABD, İngiliz, Fransız tekellerinin yıkılarak devlet tekeline alınması, sinemayı özel sektör faaliyeti olmaktan çıkararak denetimin devlete bırakmasına neden oldu.¹⁸⁹

Ulusal Sinema Merkezi'nin (Centre National du Cinema) ürettiği ilk film Une Si Jeune Paix'yi (Genç Barış, 1964) bağımsızlık mücadelesi veren FLN'de yer almış Fransız gönüllü Jacques Charby imzasıyla çıktı.¹⁹⁰

Film, Cezayir bağımsızlık sürecinde babalarını cephede Fransızlara karşı giriştikleri savaşta kaybeden çocukların iç burkan dramını hayatın içinden karelerle anlatır.

Jacques Charby'nin attığı bu adım sonrasında Cezayir sineması üç film daha üretti. Filmlerden ilki Mustafa Badi'nin el-Leylu Yahafu'ş-Şems (Gece Güneşten Korkar, 1965), ikincisi Muhammed Lakhdar Hamina 'nın Riyahü'l Ores'i (Aures Rüzgarı, 1965), üçüncüsü ise Ahmed Raşidi'nin yönettiği L'aube des Damnes (Lanetliler Şafağı, 1965) oldu.

187 a.g.e. s.15.

188 Armes, R. (2008) Dictionary of African filmmakers.(1. Edition). Bloomington: Indiana University Press. s.87.

189 Teksoy. a.g.e. s.571.

190 Armes, R. (2005). Postcolonial images: studies in North African film. Bloomington: Indiana University Press. s.15.

Mustafa Badi, el-Leylu Yahafu'ş-Şems'te Cezayir'in kurtuluş savaşını detaylı işçiliğiyle belgelerken savaş sırasında ülkede oluşan toplumsal sınıflar arası çelişiklere de dikkat çekiyordu.¹⁹¹

Ahmed Raşidi ise Lanetliler Şafağı filminde Afrika'nın sömürgeleştirme sürecine eğilen siyasal bir film çekti. Profesyonel oyuncuların yer almadığı film, Afrika sinemasın sömürgecileri suçlayan ilk örneğini oluşturur. Film, belgelerden, tanıklıklardan da yola çıkarak ilk bağımsızlık hareketlerini ve Afrikalı kimliğinin oluşmasını verir. Muhammed Lakhdar Hamina'nın yönettiği "Riyahü'l Ores", Cannes Film Festivali'nde "ilk film" ödülünü kazanarak Cezayir sinemasının adını ilk kez uluslar arası ortamda duyurdu. Film, yönetmenin babasıyla ninesinin yaşamlarından esinlenerek savaşın parçaladığı bir ailenin dramını, bir aşk, acı ve umut öyküsüne dönüştürüyordu.¹⁹²

Cezayir-İtalya ortak yapımı La Battaglia Di Algeri'nin (Cezayir Cephesi, 1966) Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan kazanması ülkenin adının dünyaca ünlü sinema ortamlarında konuşulmasını sağladı.

3.2.1.1. Muhammed Lakhdar Hamina

1934'te Fransız sömürgesi olan Cezayir'de doğan Muhammed Lakhdar Hamina Cezayir sinemasının muhalif dilinin öncüsüdür. Prag'da sinema eğitimini tamamlayan Lakhdar Hamina ülkenin özgürleşme serüvenini konu edinerek ilk üretimini Riyahü'l Ores'i (Aures Rüzgârı, 1965) filmiyle yaptı

Aures Rüzgârı güçlü dramatik yapısı ve kurgusu ile batı tarzı bir üretim olsa da ülke dışında da kendisinden söz ettiren bir yapım oldu. Filmde insanların sömürgeciliği tecrübe etmeleri ve sömürge devletinin töhmeti altında yaşamalarını anlamaya yönelik ilk filmlerden birisi olması Aures Rüzgârı'nı postkolonyal sinema mecrasında önemli bir yapar.¹⁹³

Yönetmenin Aures Rüzgârları'nı izleyen ikinci yapımı ise Hassan Terro (Terörist Hasan)'dur. İdam mahkûmiyeti alan çocuğunun arayan bir annenin

191 a.g.e. s.213.

192 Teksoy. a.g.e. s.571.

193 Armes, R. (2005). Postcolonial images: studies in North African film.(1. Edition). Bloomington: Indiana University Press. s.97.

dramını etkileyici bir yöntemle aktardı. Lakhdar Hamina bu filmde Aures Rüzgarları'ndan farklı olarak daha küçük insanların hikayelerine yöneldi. Yönetmen antikahraman özellikler taşıyan başrol oyuncusunu tercih ederek çağdaş bir anlatıya kavuştu.

Hassan Terro Cezayir direnişine katılan bir kişinin komşularınca nasıl “terörist” denilerek bağımsızlık sürecine yabancılaştıklarını aktaran bir film oldu. Güldürü unsurlarının fazlaca bulunduğu bu film ünlü oyun Aslan Asker Şvayk'tan da öykünerek ilginç bir örneklik oluşturdu.¹⁹⁴

Decembre (Aralık, 1972) adlı filmde Lakhdar Hamina Cezayir'in bağımsızlık sürecinde mücadele veren bir direnişçinin Fransızlar tarafından zor uygulanarak sorgulanmasını aktarırken, sorgulayıcı subayın vicdanında baş gösteren huzursuzluğu vurgular. Amaç, aracı haklı kılar mı, sorusunu gündeme getirdi.¹⁹⁵

Muhammed Lakhdar Hamina'nın en ses getirici filmi 1939'da başlayan ve 1954 başlayan ülkedeki devrim sürecini işleyen başrolü de kendisinin üstlendiği Chronique des années de braise (Ateş Yıllarının Öyküsü, 1975) oldu. Hamina'nın bu filmi kalabalık sahneleri, devrim mücadelesi, sömürgecilere karşı verilen çabalar, başkaldırıları bir tanıklıkla bütünleyerek epik bir havaya bürünür. Hamina'nın Ateş Yıllarının Öyküsü filmi Cannes Film Festivali'nde de ödül olarak karşılık bulur.

Muhammed Lakhdar Hamina Chronique des années de braise'nin sinemaya yedi yıllık bir ara verir. Hamina, 7 yıl sonra Vent de Sable (Kum Rüzgârı) adlı filmi Sovyet sinemasından etkiler taşıyan bir lirizmle, toprak anaya yakılmış bir ağıt niteliği taşıırken, kadınının konumunu da gündeme getiriyordu. Yönetmenin son filmi es-Suretu'l Ahire / La Derniere Image/ Son Resim (1985) ise öz yaşamsal öğeler içererek 1930 yıllarına eğildi. Halkının yaşam biçimini ve sorunlarını sinema yoluyla belirleyen Hamina “bir Amerikalı, bir Alman ya da bir İtalyan benim bir film aracılığıyla bir Cezayirliyi anlayacak olursa amacıma erişmiş olurum” der.¹⁹⁶

194 a.g.e. s.99.

195 Teksoy. a.g.e. s.571.

196 a.g.e. s.571.

3.2.1.2. Merzak Allouache

1944 doğumlu Merzak Allouache, Cezayir sinemasında mizahi çabaları nedeniyle önemli bir yer edinerek sinemasal anlamda bir taban kazanmıştır. Filmlerinde kuşak çatışması, yenilik özlemleri, bağımsızlık sonrası toplumsal paradoksları mizahi bir üslupla perdeye aktaran Merzak Allouache'in ilk filmi Omar Gatlato'dur (1977).

Omar Gatlato filminde bağımsızlık yıllarında sömürgeci düzenin izlerini silmeye çalışan Cezayir'de yaşanan işsizlik, yoksulluk gerçeğinin altını çizdiği Allouache kahvehanelerde kentin ara sokaklarında başıboş dolaşan gençleri anlatır.

Merzak ikinci filmi olan Mahamarat Batal'da (Bir Kahramanın Serüveni, 1978) hicvi ustalıkla kullanarak üçüncü dünya aydınlarının yaşadıkları sıkıntıları yine kendisine has mizahı üslûbu ve ülkede oluşan masal geleneğinden beslenerek işledi. Merzak filmde Mehdi adlı karakter üzerinden 20. yy'ın Cezayir'e yüklediği ağır sömürge sorumluluğu ve bu ilişkinin bitiminin ardından kendi kendine yetmelik durumu aktarılıyor

Yönetmenin Rajul va Nawafiadh (Pencerelere Bakan Adam, 1982) adlı filmi yönetmenin film anlayışında kırılmaların gözlendiği bir filmidir. Yönetmen Pencerelere Bakan Adam filminde daha önceki filmlerinde kendisini hissettiren mizahi üslubu terk ederek daha yalın ve güldürü unsurunu içinde barındırmayan bir hikâye anlatır. Yönetmenin Rajul va Nawafiadh'ta tercihi Cezayir toplumunu minimal düzeyde aktarabilecek kullanışlı bir insanın, bir memurun, yakınları, yakın çalışma arkadaşları arasındaki ilişkiyi ve daraltılan toplumsal payını aktarmaktır. Kütüphanede memur olarak çalışan Raşid sömürge sınırlarını yeni yeni üzerinden atmaya çalışan Cezayir'de yaşamakta olan bir bireyin hayattaki bazı kurumlar ve olaylar nedeniyle yaşadığı sıkışmışlığın çözümünü şiddette arar.¹⁹⁷

Cezayir sineması bağımsızlık yılları sonrasında kazandığı sinema çizgisini günümüze kadar taşıyamamıştır. Ülke sineması sömürgeci ideolojiyle hesaplaşmasını bir kenara bırakmıştır. Cezayir sineması üretkenliğini 1970'lere dek devam ettirmiş, daha sonra ülkedeki Fransa etkisi yeniden etkili olunca özgün sinema üretmelerine engel olmuştur.

197 Armes. Postcolonial images: studies in North African films. s.29.

3.2.2. Tunus Sineması

Tunus'un ünlü yönetmeni Nasir Khemir şöyle demektedir: "Tunus sineması'ndan söz etmek pek mümkün değil. Çünkü içinde farklı eğilim ve tarzlar var. Her yönetmen, kendi deneyimlerinden kaynaklanan farklı bir dil ortaya koyuyor. Bu benim çalışmalarım için de geçerli. Beni besleyen çocukluğuma dayanan bir duygudur. Kaybın ve yok oluşun belirsiz ve hüznünlü duygusu. Bu yok oluş, Endülüs gibi klasik temaları ya da içinde her çeşit ağacın bulunduğu çocukluğumun meyve bahçesi gibi kişisel kodları içine alıyor." şeklinde açıklama yaparak ülkenin zengin ve paradoksal kültüründe tam bir ülke sinemasının olmadığından bahseder. Tarihsel bir giriş yapacak olursak ülkede sinema Lumiere Kardeşler'in operatörlerinden Felix Mesguich'in Tunus'un sayfiye kasabalarından Hammame'de çektiği görüntülerle başladı.¹⁹⁸

Mesguich, 1896 yılında Tunus'ta sinematograf gösterileri de düzenledi. Panayırlarda halkın büyük ilgi gösterdiği büyük ilgi gösterdiği gölge oyununun yanına, 1897 yılında sinematograf da eklendi.¹⁹⁹

Fransız yönetmen Luitz Morat'ın çektiği Les Cinq Gentlemen Maudits (Lanetlenmiş Beş Centilmen) ülkede çekilen ilk kurmaca film oldu.²⁰⁰

Tunus sinemasının kurucu ismi olarak kabul edilen isimlerden birisi Albert Shammama Shikli ilk filmi olan ez Zahara'yı çekti. Teknesi batan bir Fransız kızını Tunuslu bir balıkçının kurtarılmasını konu edinen bu kısa filmi, aynı yönetmenin çektiği Aynü'l-Gazal (Ceylan Gözü, 1924) adlı ilk kurmaca izledi. Genç bir kızla bir delikanlının mutsuz sonuçlanan aşkını konu edinen filmde, yönetmen hem senaryoyu yazmış ve hem de kurguyu yapmıştı. Bu filmin ardından Tunus sineması ikinci Dünya Savaşı'nın bitimine dek sürecek bir sessizlik dönemine girdi.²⁰¹

1954 yılında kurulan Tunus Sinemateği, Sinema Kulüpleri Federasyonu ile birlikte, yeni yönetmenlerin de ortaya çıkmasını sağlayacak bir yer hâline geldi.

1956 yılında bağımsızlığını kazanan ülkede bağımsızlık sonrası ilk film 1966 yılında Ömer Khlifi'nin yönettiği el-Fecr / L'Aube (Şafak, 1966) oldu. Fransız

198 Özden, T. (2005). Nasir Khemir'le söyleşi, Aksiyon Dergisi, (554), s. 22-25.

199 Teksoy. a.g.e. s.574.

200 Slavin, D. H. (2001). Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths. Baltimore: John Hopkins University Press. s.66.

201 Teksoy. a.g.e. s.574.

yönetiminin son döneminde direnişçi üç gencin öldürülmesini konu edinen film, Habib Burgiba'nın Tunus'a girmesiyle noktalanır.²⁰²

Büyük ilgi gören bu filmin ardından Khilifi, Tunus'un Osmanlı toprağı olduğu dönemdeki yıllarına eğilen el-Mütemerrid'i / Le Rebelle (İsyancı, 1968) çekti. Osmanlı idaresindeki ülkede yaşanan hukuksuzluk sonucu imparatorluğun atadığı yönetime isyan eden bir gencin öyküsünün anlatıldığı filmle beraber Khilifi ülke sinemasında önemli bir yere sahip oldu.²⁰³

Sömürge yılları boyunca ülkeyi etkileyen Fransız kültürü ile bağımsızlığına kavuşan ülkenin gerçekliği arasındaki çatışmayı sinemaya yansıtmayı amaçlayan kimi genç sinemacılar bu doğrultuda filmler çektiler.

Sadık Bin Aisha'nın yönettiğı Mukhtar (1968) bu anlayışın ilk örneğı oldu. Ama bir aydının kimlik bunalımını ele alan filmin, konusuyla çelişkiye düşecek oranda Godard sinemasından esinlendiğı görüldü.²⁰⁴

Abdellatif Ben Ammar ilk yönetmenlik denemesi Hikayetü Basita Kahazizi'de (Çok Basit Bir Öykü, 1969) Fransız-Tunus karışımı iki aileyi karşılaştırdı. Yönetmenin bir sonraki filmi Risaletü min Sajnan (Sajnan'ın Öyküsü, 1974) yakın geçmişe eğilerek, birbirlerini seven iki gencin toplumsal baskılara karşı koyma çabalarını konu edindi.²⁰⁵

Azize (1980) ise başkentin kenar mahallelerine yerleşen bir ailenin çetin yaşam koşullarını ele alarak, Tunus toplumunun yaşadığı değişimi gündeme getirdi.

Nasır al-Ktari, Paris'te çalışan Tunuslu emekçilerin karşılaştıkları baskıları ve kendi aralarındaki çatışmaları ele aldığı es-Süfera (Sefirler, 1976) ile Kartaca Film Günleri'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanan ilk Tunuslu yönetmen oldu.

Tayyib Louhichi ilk filmi Zillü'l-Arz'da (Toprağın Gölgesi, 1982) gecekondualarda yaşayan insanları konu edindi.²⁰⁶

Nasir Khemir, ilk uzun metrajlı olan filmi el-Hâimun fi's-Sahra'da / Les Baliseurs du Desert (Çöl İşaretçileri,1984) merkezden çöle giden bir öğretmenin

202 Armes. Postcolonial images: studies in North African film. s.21.

203 a.g.e. s.22.

204 a.g.e. s.192.

205 Teksoy. a.g.e. s.574.

206 Wassef, M. (2004). Panorama of Arab cinema 1954-2004.(1. Edition) Frankfurt am Main : Deutsches Filmmuseum Frankfurt. s. 43.

sufilerle tanışmasının öyküsünü anlatır. Nasir Khemir'in görsel işçiliği, renkleri kullanmadaki ustalığı bu filmlerle beraber dikkat çekti.

İbn Hazm'ın kitabının aynı adıyla uyarladığı *Le collier perdu de la colombe* (Güvercinin Kaybolan Kolyesi, 1990) yönetmenin masalsı anlatımını sürdürdüğü ikinci filmi oldu. Film, eski Endülüs'te medresede okuyan, hat dersleri alan ve cinselliği keşfetmeye başlayan bir gencin, unutulmuş bir bahçede yaşadıklarını konu edinir.

Yönetmen filmlerinde doğu masallarına ait olan fazlaca göndermesi hakkında sinemanın batı merkezci olamayacağını vurgular: “Aslında sinemanın teknik olarak bile Batılı bir sanat olduğunu söyleyemeyiz. Bunu yaparsak Batı'nın Rönesans'ı gerçekleştirmesinde İslam medeniyetinin etkisini göz ardı etmiş oluruz. Batı'yı Yunan düşünürleriyle tanıştıran, Arap dünyasının çevirileridir. Ayrıca İslam dünyasının 9. yüzyıldaki bazı metinlerinde fotoğrafı andıran, adeta onun tekniğini anlatan ibareler görüyoruz. Batı'nın ulaştığı teknolojik boyutu bunlardan bağımsız düşünemeyiz.

Ayrıca son kertede Batı-Doğu ayrımından uzak durmalıyız. Üretilen ve iyi olan her şey evrenseldir, tüm dünyaya aittir; kötü olansa sadece sahibine. Bu Batı-Doğu ayrımı da son derece Batılı bir ayrım aslında. Kendi dışında kalanı “ötekileştirmek” bize ait bir şey değil. Avrupa farklı olana tahammül edemiyor. Farklı olan her şeyi bir hastalık gibi görmelerinden dolayı, “öteki”ni dışlamak için bu ayrımı yapıyorlar.”²⁰⁷

Yönetmen Nasir Khemir, Çöl üçlemesi adını verdiği serinin üçüncü filmi olan *Bab'Aziz: Le Prince Qui contemplait son âme'de* (Bab-ı Aziz, 2005) epik bir havada yitik bir aşk yolculuğunu anlatır. Yönetmen filmlerinde yer alan çöl vurgusunu “Çöl hem en küçüğü hem de en büyüğü sembolize edebilir. Bir kum tanesi iken küçük, bütün olarak da en büyüktür. Çöl, makro ve mikro olanı içinde barındıran ‘kâinat’ gibidir. Aynı zamanda Arap dilini de temsil eder. Unutulmuş zamanı değil, duran zamanı; kayboluşu, arayışı...” şeklinde anlatır.

Öte yandan Ferid Boughedir, Tunus sinemasının en önemli temsilcileri arasında yer alır. Boughedir, Fransa'da Afrika ve Arap sineması üzerine doktora yaptı ve Alain Robbe Grillet'nin yardımcısı olarak çalıştı. Çeşitli dergilerde

207 Turan, H. ve Gümüş, H. (2006). Nacer Khemir'le söyleşi, *Anlayış Dergisi*, (36), s.36.

sinema eleştirileri yayımladıktan sonra, Camera d'Afrique (Afrika Kameraları, 1983) adlı bir belgesel çekti. Afrikalı sinemacıları tanıtan bu filmi, Cannes Festivali'nde de gösterilen Cinema Arabe (Arap Sineması, 1987) izledi. Filmde Arap sinemasının genç yönetmenleri değerlendirilirken, günümüzde Arap olmanın da ne anlama geldiği sorusunun cevabı aranır.²⁰⁸

3.2.3. Fas Sineması

Fas sineması yukarıda açıklanan Cezayir ve Tunus gibi Mağrip ülke hattında yer alsa da çok sınırlı film üretimine sahiptir. Fas, 1912 yılında Fransa tarafından resmen sömürgeleşti. Mağrip ülkelerinde olduğu gibi Fas da konu edinilen bir görüntü olarak Fransa'nın sinema nesnesi hâline geldi.

Fransız yönetmen Jean Pinchon ilk kurmaca filmi Mektub'u (Mektup, 1919) Fas'ta çekti. Bir iç savaş sırasında sağlık hizmeti vermeye çalışan bir doktorla karısının öyküsünü aktaran film, konusundan çok belgesel yönüyle dikkati çekti. Bu filmi Jean Benolt-Levy'nin Marie Epstein ile birlikte yönettiği Itto (1935) takip etti. Jean Benolt-Levy'nin Itto filmi, Berberi yaşama tanıklık etmesi ve yarı belgesel-yarı drama biçimini kullanması ile diğer sömürge filmlerinden farklılaştı. Film, Berberi aşiretinde kadın ve erkeğin rollerini belgesel gerçeklik içinde aktarmayı deniyordu.²⁰⁹

1944 yılında Fransız hükümeti, kısa filmler üretmesi amacıyla bir Sinema Merkezi (Centre Cinemarographique du Maroc) kurdu. Merkez Afrika sinemasında Mısır'ın oluşturduğu tekel ve merkez olma iddiasını azaltmak için kurulmuştu. 'Meryem'e Serenad' adlı filmle başlayan sinemasal üretim serüveni Yedinci Kapı adlı yapıma kadar sürdü. 1954 yılına gelindiğinde Fas Sinema Merkezi toplam 54 film üretti.²¹⁰

Bu merkez eğitici kısa filmlerin yanı sıra, ülkenin bağımsızlığa kavuşmasından (1956) bir süre sonra el-Ahbaru'l-Magribiyye başlığı altında düzenli haber filmleri üretmeye başladı.

208 Teksoy. a.g.e. s.574.

209 Thomas, M. (2005). The French Empire Between The Wars: Imperialism, Politics and Society. (1. Edition). Manchester: Manchester University Press. s.203.

210 Shafik, V.(1998). Arab Cinema: History and Cultural Identity. (1. Edition). Cairo: The American University. s.214.

Fas'ta çekilen ilk kurmaca film Muhammed Tazi ile Ahmed Miznawi'nin birlikte yönettikleri *Intizaru'l- Hayat* (Hayatı Bekleyiş, 1968) oldu. Ünlü bir şarkıcı olmayı başaran bir gencin öyküsünü aktaran film, şarkılı Mısır filmlerine öyküden beceriksiz bir çalışma olarak değerlendirildi. Bu filmi, bu kez Larbi Binnani ile Abdülaziz Ramdani'nin birlikte yönettikleri *Indama Tanduyi el-Taumur* (Hurmalar Olgunlaşınca, 1969) adlı bir başka şarkılı film izledi.²¹¹

Mısır filmlerinin müzikal etkisi Fas filmlerinde de hissedildi. Ülkenin gerçekliği yerine daha hafif ve eğlenceli olayları konu alan filmler üretilmeye başlandı.

Müzikal filmlerinin etkisinden sonra bu türden ilk sapma Latif Lahlu'yla oldu. 1969'da Lahlu'nun yönettiği ve *Yevmu bila-Şems* (Güneşsiz Gün, 1969) bir memurun ekonomik sıkıntılarına mercek tutarak ülkede yaşanan gerçekliğe yaklaşmayı başardı. Lahlu Fas'taki güncel sıkıntılara, ekonomik çelişiklere yer veren bir sinemasal çizgi oluşturdu.

Souheil Ben Barka ise, *Elf Yed ve Yed* (Bin El Bir El, 1972) adlı filmiyle çok zor şartlar altında halı dokuma tezgahlarında çalışan işçilerin dramını aktararak ülkedeki politik sinemanın kökünü oluşturdu.

Yönetmenin ikinci filmi *The Oil War Will Not Take Place* (Petrol Savaşı Olmayacak, 1975) ise sansür engeline takıldı.²¹²

Ahmed Al Maanouni, *el-Yevmü'l-Yevm* (Günler Günler, 1978) adlı filminde göçün boşalttığı bir köyün öyküsünü gerçekçi bir biçimde işledi. Son dönemin ilgi çeken yönetmeni, tiyatro ve resim çalışmalarıyla da tanınan Jilali Ferhati, *Arais Mis Kassab'ta* (Kamış Bebekler, 1981) çocuk denecek yaşta dul kalan bir kadının yazgısını konu edindi. *Şetyu'l-Etfali'l-Mefkudin* (Yitik Çocuklar Kumsalı, 1991) yönetmenin anlatımı olgunlaştı. Ferhati, bu filmlerinde ve son çektiği *Kuius el-Has'ta* (1995) daracık sokaklarda, küçücük odalarda ya da deniz kıyısında yoksul yaşayan insanların çaresizliğine eğildi.

211 Teksoy. a.g.e. s.577.

212 Armes.R. (2006). *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. (1. Edition). Bloomington : Indiana University Press s.83.

Yukarıda da değinildiği gibi, Fas, sinema üretiminin çok sınırlı olduğu bir ülkedir. Ülkedeki 250 sinema salonunda gösterilen filmlerde ABD ve Fransız yapımlarının oranı neredeyse eşittir. Bunları Hint, Çin, Japon yapımları izler. Televizyonlarda gösterilen filmlerde ise ABD yapımları ile Mısır yapımlarının eşit ağırlıkta olması ilginçtir.²¹³

3.2.4. Sahra Altı Afrika'da Sinema

Sahra Altı kıtada bulunan Sahra Çölü'nün güneyinde kalan kısma bu isim verilmiştir.

Müslümanların 10. yüzyılda Sahra Altı'na girmesiyle beraber İslamiyet bölgede yayılırken, 19. yüzyılda sömürgeci devletlerle beraber Hıristiyanlık Sahra Altı'nda yayılmaya başlamıştır. Bölgede böylelikle animistlerin yanısıra, Müslüman ve Hıristiyan kimlikleri oluşmuştur.

Kıtanın sömürgeleştirilmesinden sonra sömürgeci ülkelerin başlatmış olduğu “modernleşme” programları kapsamında kır nüfusu kentlere doğru göç ederek kentlerdeki nüfusu arttırmıştır.

Sömürge ülkelerinin 1960'lardan itibaren kıtada güçlerini kaybetmesi ve artan ulusal direniş hareketleri sonrasında kıtada bağımsızlık sağlanmaya çalışılmıştır. Çalışıldı. Ancak sömürge devletlerinin uzun süren otokratik yönetimi sanatın bağımsız olarak gelişmesini engelledi.

Bağımsızlığını kazanan Afrika kendine özgü mimarisi, sözlü kültürel geleneği, dansları ile sinemasını besledi. Sahra Altı'nda düzenlenen törenlerde şarkı söyleyerek, dans ederek, konuşarak halkı eğlendiren ve “griot” adı verilen “meddahların” gösterileri ve kukla nümayişleri sinema geleneğine önemli katkıda bulundu.

Uzun süre sözel kültürel geleneklerini devam ettiren Sahra Altı sözel edebiyattan yazılı edebiyata geçiş, ancak 1938 yılında bölgede ilk romanın yazılmasıyla gerçekleşmiştir.

213 Teksoy. a.g.e. s.577.

Cezayir, Fas ve Tunus sineması örneğinde görüldüğü gibi sömürgeci coğrafyada bulunan sinematograf aletiyle beraber Sahra Altı’da sinema pratiğine adım atmış oldu.

Senegal’in başkenti Dakar’da festival kapsamında gösterilen ilk film Lumiere Kardeşler’in filmi (1906) oldu. Aynı yıl Georges Melies de bu kente gelerek La Marche de Dakar (Dakar Yürüyüşü, 1906) adlı bir film çekti. Kuzey Afrika ülkelerinde olduğu gibi, Kara Afrika da Batılıların çektiği filmlere tanık oldu.²¹⁴

Leon Poirier’in Fransız otomobili Citroen’in tanıtım unsurlarına bolca yer verdiği La Croisiere Noire (Kara Gezi, 1925) ve Marc Allegret’nin Andre Gide’in gezi izlenimlerinden yola çıkarak çektiği, sinema açısından kalitesiz bulunan ve Fransız sinemasında ilk “anti-kolonyal” film sayılan Voyage au Congo (Kongo Gezisi, 1925) adlı belgeseller Afrika’da çekilen ilk filmlerdir.²¹⁵

İtalyan faşizm yanlısı Goffredo Alessandrini’nin Abuna Messias (1939) adlı belgeseli de bir Kıptî ayinini merkeze alır. Amerikalı Martin E. Johnson ise Tanzanya’da On The Borderland of Civilization (Uygarlığın Sınırında, 1920), Simba (1924) ve Congorilla (1929) adlı kurmaca filmlerini çekti.²¹⁶

Batılılarca burada çekilen, örneğin Robert Stevenson’ın yönettiği King Solomon’s Mines (Hazreti Süleyman’ın Madenleri, 1937) gibi kurmacalar, Kara Afrikalı vahşi, yamyam bir yaratık olarak ya da sömürgeci efendilerin ayak işlerini yapan bir kişi olarak ele alınacaktır.

Afrikalıları sinemayı anlayamadıklarını iddia eden Belçikalıların 1945 yılına dek Kongo’daki sinema salonlarına yalnızca beyazlarla Asyalıların girmelerine izin vermeleri ise sömürgeci mantığın bir başka yüzüydü.²¹⁷

Afrika’nın kendi ürettiği sinema adına ilk örnek Une Lecon du Cinema (Bir Sinema Dersi)adlı kısa filmidir. Sahra Altı’ndaki sinemanın varlığının gecikmesinin nedeni olarak sinema üretiminin sömürgeci devletler tekelinde bulunması olarak gösterilir. Diğer bir neden ise sinema eğitimi alan öncü kuşağın Sovyetler ya da farklı bloklarda yer alan ülkelerde bulunmalarındır.

214 Teksoy. a.g.e. s.578.

215 Ukadike. s.48.

216 a.g.e. s.33.

217 Teksoy. a.g.e. s.579.

Afrika’da sömürgecilere karşı başlatılan isyanın uzun vadede bağımsızlığa dönüşmesi sinema pratiğinin de önüne geçen önemli nedenlerden biridir. Bağımsızlık kazanan ülkelerdeki yapısal değişimin de zaman alması yerli sinemanın doğmasını geciktirmiştir.

Üçüncü Dünya ülkelerinde okuma yazma oranının düşüklüğü göz önüne alınarak, sinema eğitim aracı olarak kullanılır. Senegalli yazar yönetmen Osman Sembene, neden sinema yaptığı sorusuna şu cevabı verir: “Çok yakınlarda yeni bir kitap daha tamamladım. Ama bunun öneminin oldukça sınırlı olduğunu sanıyorum. Nedeni önce Afrikalıların yüzde 80’inin okuyamaması, geri kalan yüzde 20’sinin belki okuyabileceği. ... Filmlerimin ise bir siyasi partinin, ya da Katolik veya Müslüman dininin taraftarlarından fazla izleyicisi var.”²¹⁸

Fransızca konuşulan Afrika’daki film yapımı, Fransa ve Belçika hükümetlerinin sağladığı yardımlardan önemli destekler aldı. Fransız sinema kurumunun, daha da önemlisi Fransız Kooperasyon Bakanlığı’nın film yapım ve dağıtımına doğrudan katılımıyla sonuçlanıyordu. Fransa, yapım sonrası işlemler için modern Fransız stüdyolarından yararlanan Afrikalı sinemacılara önemli bir mali kaynak sağlayıcısı oldu. Birçok Afrikalı teknik eleman, en iyi Fransız film okullarında eğitim görürken, Afrikalı sinemacılar çoğunlukla, bireysel Fransız sinemacıları yanında Fransız Kooperasyon Bakanlığı’yla ortak anlaşmalar yapmayı tercih ettiler. Örneğin Süleyman Cisse, yapımlarında hem Fransız hem Afrikalı teknik elemanlarla çalışır.

Afrika’da sinema eğitiminin Nkrumah yönetiminde 1960’larda başlaması sinemacıların ürünlerini de bu tarihten sonra daha yoğun ortaya koyması önemli bir kırılma noktasıdır. Gana’nın başkenti Accra’da kurulan Ghanian Film School, sadece televizyon üretimleri yapıyordu. Gana’daki film okulunun televizyon temelli bir eğitiminin olması başka ülkelere sinema göçünü arttırdı. Siyah sinema üreticileri eğitimlerini almak üzere Sembene örneğinde olduğu gibi Sovyetler’e ya da Yugoslavya ve Fransa’ya gitmek zorunda kaldılar.²¹⁹

Afrika sinemasının 1960’lardan sonraki ilk örnekleri daha durağan anlatımlara sahip olduğu gözlenmektedir. Kıta sinemacıların ilk filmlerinde öğretici

218 Perry, G.M. ve Gilligan, P. (1973). “Osman Sembene ile Söyleşi”, Gerçek Sinema, (1), s.10.

219 Kwame Botwe-Asamoah, K. B. (2005). Kwame Nkrumah's politico-cultural thought and policies: an African-centered.(1. Edition). New York:Routhledge. s.202.

bir tutum kendisini hissettirir. Filmlerde ayrıca kadın figürünün fazla merkezde olmadığı erkek ağırlıklı bir figürasyon kullanımı baskın bir şekilde görüldü.

Bağımsızlık sonrası Afrika sinemasında kır ve kent karşıtlığı, geleneksel ve modern olanın çatışması, kabile-cemiyet paradoksu, din-seküler düzen çatışması ele alındı.

1960'lardan bu yana, Fransızca konuşulan birçok ülkede -özellikle Cezayir, Fas ve Tunus'un yanı sıra Burkina Faso, Nijer, Kamerun, Yukarı Volta ve Mali'de- canlı bir film yapımı kültürü gelişti. Buralardan, Afrika sinemasına bugün bile yetenekleri ve yaratıcılıklarıyla uluslararası üne sahip tutkulu, üretken sinemacılar çıktı.²²⁰

3.2.5. Senegal Sineması

Sahra Altı sinemada Senegal öncü bir rol üstlenmiş, bölgede bulunan birçok ülke Senegal'in sinema üretiminden esinlenerek kendi anlatılarını ortaya koymuştur. Senegal henüz Fransa'nın baskısı altında bir sömürge ülkesiyken, Paris'te sinema öğrenimi gören Paulin S. Vieyra, Paris'te Afrique sur Seine (Seine Üzerinde Afrika, 1955) adlı bir belgesel çekti

Vieyra'nın yanısıra L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) Sinema Yüksek Okulu'nda eğitim gören Blaise Senghor ülkede etkin din olan İslam hakkında 35 mm kameralarla Grand Magal a Touba adlı kısa film çekti.²²¹

Momar Thiam, Ababacar Samb gibi gençler, Afrika ve Avrupa kültürleri arasındaki çelişkileri konu edinen altmışa yakın kısa film çektiler. Aralarında balıkçıların yaşamına eğilen Un Homme, Un Ideal, Une Vie'nin (Bir Adam, Bir İdeal, Bir Yaşam, 1957) de bulunduğu çok sayıda belgesel üretecek olan Vieyra, daha sonraki yıllarda En Residence Surveillée (Gözetim Altında, 1981) adlı bir kurmaca da çekti.²²²

220 Smith, a.g.e. s.761.

221 Diawara. a.g.e. s.66.

222 Teksoy. a.g.e. s.579.

3.2.5.1. Ousmane Sembene

Düzenli bir eğitim göremeyen, kendi kendini yetiştiren, çeşitli işlerde çalışan, bu arada on yıl süreyle Marsilya'da liman işçiliği yapan Ousmane Sembene (d. 1923) ilkin romanlar yazdı. Docker Noir (Kara Liman İşçisi) adlı ilk romanında, Marsilya'daki işçilik günlerini ele aldı. Sembene ikinci Dünya Savaşı'nda De Gaulle'ün kuvvetlerine katıldı. Burslu olarak gittiği Moskova'da Gorki Stüdyoları'nda sinema öğrenimi gördü. Bir yandan roman yazmayı sürdürürken, bir yandan da L' Empire Sonhrai (Sonhrai İmparatorluğu, 1962), Borom Sarret (Arabacı, 1962), Niaye (1965) gibi kısa filmler çekti.

Okuma-yazma oranının çok düşük olduğu Senegal'de sinemanın bir siyasal araç olarak kullanılabilceğini düşünen, sinema aracılığıyla Afrikalı kimliğinin ortaya çıkarılabileceğine inanan Sembene, bu görüşünü ilk olarak Arabacı'da uyguladı. Dakar sokaklarında dolaşan bir sürücünün aracılığıyla başkenti görüntüleyen Sembene, geleneksel yaşamla batılı etkiler arasındaki çelişkileri ve kol gezen yoksulluğu çarpıcı bir biçimde vurguladı.²²³

Sembene, filmlerinde Afrika gelenekleri ve kültürünü betimlemekten büyük onur duyar ve bu yüzden de onun sinemasına zaman zaman “folklorik” denilebilir. Bununla birlikte, Sembene filmlerinde geleneksel biçimleri ve imgeleri uyarlayıp kullandığı hâlde, modern Afrika'nın sorunları ve çatışmalarıyla da yakından ilgilenir.

Örneğin kısa filmi Nioye'de (1964) köyün şefi olan babası tarafından gebe bırakılan on üç yaşındaki bir kızın öyküsünü anlatmak için bir Griot(ozan) kullanır. Bu olay, genç kızı ve çocuğunu reddetmelerine rağmen yabancıların gözünde saygınlıklarını azaltacağı nedeniyle sorunlarını Fransız sömürge yönetimine açmayan köylüler için bir dizi trajediye yol açar. Sembene, Griot'u sadece dışarıdan bir anlatıcı olarak kullanmaz, onu dramının karmaşık oyunu içine de yerleştirir, geleneksel köy toplumunun bir üyesi olarak kendi duygularını ifade etmesine izin verir.²²⁴

Bir bölümü renkli olan La Noire de ... (... Karası, 1966) Kara Afrika'da çekilen ilk kurmaca film oldu. Film, Afrikalı işçilerin Fransa'da nasıl

223 Teksoy. a.g.e. s.580.

224 Smith. a.g.e. s.762.

sömürüldüklerini konu edinirken, varlıklı bir Fransız ailenin yanında hizmetçilik yapan Senegalli bir kızın intihar etmesiyle noktalanır. Kızın ana babası, Dakar'a gelen Fransız ailenin vermek istediği parayı reddeder. Yeni sömürgeciliği suçlayan filmde, yönetmenin Yeni Dalga akımının etkilerini taşıyan belgeselci bir anlatım kullandığı görülür.

Sembene, La Noire de ...'den sonra çektiği Mandabi'yle (Vekâlet, 1968) bir ilki deneyerek kıtada yerel dilde yapılan ilk sinema film olma özelliğini kazandı. Mandabi Senegal'de konuşulan "Ulof" dilinde seslendirmesi nedeniyle kıtada kendi dillerinde film çekmek isteyen yönetmenler için bir işaret fişeği niteliği taşıyordu. Sembene filmde okuma-yazma bilmeyen çok eşli bir kişi üzerinden Senegal'deki burjuvazi, sınıf farklılıkları ve sosyal dokusundaki çatışmaları anlattı.

En iyi filmleri arasındaki Xala'da (1974) Sembene, modern Afrika'da geleneksel hekimlerin ya da büyücü-doktorların rolünü araştırır. Çok eşli kentli işadamı El Hacı Abdülkadir, iktidarsız olduğunu anlar ve çeşitli büyücü-doktorları ziyaret ederek bir çare bulmaya çalışır. El Hacı, toprağını haksız yere aldığı kör bir dilencinin lanetine uğradığına inanmaya başlamıştır. Dilenci, yeniden erkekliğine kavuşması için çırılçıplak soyunmasını ve civardaki tüm yerli dilencilerin kendisine tükürmesini salık verir. Filmin, zengin işadamları ve siyasal sınıfların onuru, ikiyüzlülüğüyle alay etmesine rağmen Sembene, büyücü-doktorları uygulamaları konusunda nostaljik ya da duygusal değildir, izleyicinin geleneksel Afrika toplumunun birtakım yanlarıyla ilgili eleştirel bir görüş geliştirmesine izin verecektir. Sembene'nin birçok filmi, güçlü siyasal ve ahlâkî mesajlar taşır.²²⁵

Ousmane Sembene'nin 1977'de çektiği Ceddo ise ilginç bir savunuyu görüntüye aktararak kıtanın kölelikle imtihanının İslam'la başladığını iddia ederek dinsel bir zeminin yerine daha dünyevi bir düzeni savunur. Sembene, 17. yüzyılı anlattığı Ceddo'yla Moskova Film Festivali'nde Altın Ödül ve Berlin Film Festivali Interfilm ödülü aldı.

Sembene soğuk savaş yıllarının son günlerinde çektiği Camp de Thiaroye'de (Thiaroye Kampı, 1987) ise Fransız ordusunda sömürgeci bulunan Afrikalı askerlerin, ülkelerine döndüklerinde alındıkları toplama kamplarındaki hayatlarına

225 a.g.e. s.762.

ışık tutar. Sembene Camp de Thiaroye'de savaşta el üstünde tutulan, savaş sonrası dönemde ise bir kampa sıkıştırılan siyah lejyonerleri anlatıyordu.

Sembene Camp de Thiaroye filmiyle Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanarak ardından 1992 yılında Guelwaar'ı çekti.

Sembene'nin Guelwaar'da Hıristiyan bir eylemcinin cesedinin Müslüman mezarlığına gömülmek istenmesini konu edinir. Sembene, bu filmde toplumların bir beden üzerinden nasıl bir uzlaşmazlık sergilediğini anlatır. Sembene Guelwaar filmiyle, Venedik Film Festivali'nde İtalya Senatosu Ödülünü kazandı.²²⁶

Sembene'nin ölümünden önceki son filmi 2004 yılında çektiği Moolade'dir (Büyülü Koruma). Moolade filminde kadınların klitorislerine uygulanan sünnete dikkat çeken Sembene Sahraaltı'nda geleneksel olarak uygulandığı iddia edilen adete yönelik eleştirilerini sıralar. Filmde kıtada bulunan önemli sayıda ülkede uygulanan "sünnet" âdeti genç bir kızın hayatı üzerinden anlatılır. Filmde yer alan genç kızın köyde bir anlamda geleneklerine karşı da bir tavır alarak bu sünnete ve uygulayıcılarına karşı direnmesini konu edinir.

Oyunculuktan yönetmenliğe geçen ve Roma'da sinema öğrenimi gören Ababacar Samb Makharam ilk kurmaca filmi Kodou'yu (1971) çekmek için dudaklarına dövme yaptırmak istemediği için dışlanan genç bir köylü kızın bunalımından yola çıktı. Makharam bu filmle genç kıızı iyileştirmek için uygulanan geleneksel büyüçülük yöntemlerini gündeme getirdi. Film, eski ile yeni arasındaki uçurumu vurgulamakla yetiniyordu. Yönetmenin bir sonraki filmi Jom au l'Histoire d'un Peuple (Jom ya da Bir Halkın Tarihi, 1981), geçmişteki bir savaşla çağdaş bir savaşı bir halk ozanının ağzından karşılaştırdı. Savaşların anlamsızlığını vurgulayarak Afrika sinemasında önemli bir dönemeç oluşturdu.

Momar Thiam, Sarzam (1963) ve Simb (1969) adlı kısa filmlerden sonra çektiği ilk kurmaca filmi Karim'de (1971) geleneklerle Batı kültürü arasındaki çelişkilerin ikilemini yaşayan bir gencin öyküsünü ele aldı. Bir sonraki filmi Baks (1974) ise uyuşturucu ve suç batağına saplanan gençleri konu edindi.

Senegal sinemasında Ousmane Sembene'nin ardından en önemli dalgayı Touki-Bouki (1973) ile Djibril Diop Mambety (1945-1998) oluşturdu. Mambety

226 Russell, S. A.(1998). Guide to African cinema.(1.Edition). Santa Barbara: Greenwood Press. s.75.

Sembene'nin kırlarda dolaştırdığı geleneksel ile modern olanı çatıştırdığı filmlerine koşut olmayan bir temayı işlemeye koyuldu. Mambety kamerasını yeni yeni şehirleşen Senegal'in varoşlarında yaşam mücadelesi vermeye çalışan insanlara yönelterek onların dramını yer yer mizah yer yer de gerçekçi üsluplarla işledi.

Mambety, Touki-Bouki'de Mory ve Anta isimli iki gencin Senegal'in başkenti Dakar'dan Fransa'ya gitme hayallerinin peşinde koşmasını konu edinir. Mambety, bu filmle Moskova Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü aldı ve Cannes Film Festivali'nde yer aldı.²²⁷

Mambety, bu filmin ardından Parlons Grandmere (Konuşalım Büyükanne, 1989) adlı bir film çekti. Mambety, bu filmi Yaaba'nın yönetmeni Idrissa Ouedraogo'yla beraber çekmiş daha sonra Hyenes filmini üretmiştir.

İsviçreli yazar Friedrich Dürrenmatt'ın The Visit (Ziyaret) adlı oyunundan uyarladığı Hyenas'da (1992) zengin bir kadının yaşamını ele alarak, materyalizmin Afrika'yı nasıl çözdüğünü anlatır. Mambety, Hyenas'da bağımsızlık sonrası kıtada materyalizm lehine bir çözüme gerçekleştiğini vurgular.

Mambety, filmle ilgili “Ruhumuzu çok ucuza sattık. Ruhumuzu pazarlamak için var gücümüzle çalıştık. Bu yüzden benim çocukluğum son sığmağımdır.” diyerek değişimin kıtada ilerlemeci bir çizgide olmadığını söyler.²²⁸

Mambety, Le Franc'da (Frank, 1994) fakir bir müzisyenin loto oynaması sonrası gelişen olayları aktararak mizahî üslûbunu devam ettirdi. Mambety, ölmeden önce çektiği (ve başrolü de üstlendiği) La Petite Vendeuse du Soleil'de (Küçük Güneş Sancısı, 1998) ise Dakar sokaklarında gazete satıcılığı yapan küçük bir kızın öyküsünü anlatır.

Senegal'in 8 milyona yaklaşan nüfusuna karşılık yılda dört buçuk milyon sinema bileti sarılması halkın sinemaya düşkünlüğünü gösterir. Ülkenin, sayısı 80 dolayında olan sinema salonlarında gösterilen filmlerin yarısı Fransız yapımıdır. Geri kalan yarının büyük bölümünü Hint filmleri oluşturur. ABD yapımlarının oranı yüzde yirminin altındadır. Senegal sineması yaptığı atılıma karşın bir duraklama

227 Ukadike, F. (2002). Questioning African cinema: conversations with filmmakers. Minnesota: University of Minnesota Press. (1. Edition). s.122.

228 Ukadike. Questioning African cinema. s.123.

dönemi içindedir. Bu sonuçta ekonomik zorlukların yanı sıra, yönetimin sinemayı eskiden olduğu oranda desteklememesinin de payı vardır.²²⁹

3.2.6. Nijer Sineması

Nijer'de diğer sahra altı ülkeleri gibi bağımsızlık öncesi tematik olarak sinemada edilgen bir varlığa sahipti.

Jean d'Esme burada 35 mm'lik kamerasıyla La Grande Caravane (Büyük Kervan, 1936) adlı bir film çekti. Bu filmi, yine Fransız yönetmen Marcel Griaule'nin çektiği Au Pays Dogon (Dogon Ülkesinde, 1938) izledi. Etnolog Jean Rouch da ilk filmi Au Pays des Mages Noirs'ı (Kara Büyüler Ülkesinde, 1946) burada çekti.²³⁰

Etnolog Rouch ülkenin ilk sinemacıları yetiştirdi: Moustapha Alassane ile Oumarou Ganda. Moustapha Alassane Jean Rouch'la tanışmasının ardından film teknolojisine yönelik bilgi birikimini arttırırken Kanada'da Norman McLaren'ın yanında canlandırma sinemasına ilişkin bir eğitim sürecinden geçti.

Alassane Kanada'dan döndüğünde ilk olarak Nijer'deki bir düğün törenini dökü-drama türünde gösterirken (Aure,1962) Kanada'da McLaren eğitiminin ilk meyvesi olarak öğrenen Alassane ülkesine dönünce ilkin La Mort de Gandji (Gandji'nin Ölümü, 1965) adlı animasyon filmi çekti.²³¹

Alassane'nin ilk kurmaca filmi ise Le Retour de l'Aventurier (Sergüzeştin Dönüşü, 1966) oldu. Film, western filmlerindeki kahramanlara öykünen Nijer gençlerini anlatıyordu.

Yönetmenin bir sonraki filmi Femme-Villa-Voiture- Argent (Kadın-Villa-Araba-Para, 1972) ikinci bir eş almak zorunda kalan küçük bir memurun modernleşmeye uyumlu hâle gelme çabasını ele aldı.

Alassane modernleşme-gelenekselleşme ikileminde tuttuğu taraf modern değildir. Yönetmen Toula filminde ülkedeki adetler karşısında kendisini

229 Teksoy. a.g.e. s.582.

230 Teksoy. a.g.e. s.582.

231 Geels, J. (2006). Niger: The Bradt Travel Guide.(1. Edition). U.K.: Bradt Travel Guide. s.37.

konumlandırır. Toula'da (1974) yönetmen kuraklık tanrısına kurban edilmek istenen bir bakirenin öyküsünden yola çıkarak, geleneksel inançları eleştirir.

Oumarou Ganda Nijer'de sinema ekolünün kurulmasının öncü ismi Jean Rouch'a yardım ederek sinema eğitimine ilişkin önemli bir mesafe katetti. İlk olarak Rouch'un *Moi, Un Noir (Ben Bir Karaderiliyim)* filminde rol alan Ganda otobiyografik özellikler taşıyan ilk kurmaca filmi *Cabasco*'yu 1969 yılında çekti. Yönetmen *Cabasco*'da Çinhindi Savaşı'na Fransız ordusunun eri olarak katılan sonra ülkesine dönen bir Nijerlinin yaşadığı psikopatolojik durumu inceliyordu.

Terkedilmişlik, ülkesine karşı yabancılaşma hissinin ağırlıkla verildiği film Cannes Film Festivali dâhil birçok yabancı film festivalden pek çok ödülle dönmüştü. Nijerli Alassane gibi ülke gelenekleriyle hesaplaşan Ganda *Wazzou Polygam (Çokeşlilik, 1971)* filminde ülkedeki din adamları ve yerleşik kültürü eleştiren bir filme daha imza attı. *Saitan (Şeytan, 1973)* ve *L'Exile (Sürgün, 1980)* filmlerinde Afrika'da süregelen sözlü kültürün ürettiği masallarda yer alan tiplerle ve erdeme ilişkin sert bir muhalefeti devam ettirdi.²³²

Daha genç kuşaktan Moustapha Diop, *Synapse (1975)* adlı filminde Paris'te bir orkestra kurmaya çalışan Afrikalı üç öğrencinin serüvenini anlattı. Daha sonra çevirdiği *Le Medecin de Gafirtde (Gafirtnin Doktoru, 1983)* bir doktorla bir üfürükçü arasındaki ilişkiyi ele aldı.²³³

3.2.7. Mali Sineması

Mali'de, haber görüntüsü oluşturmak amacıyla Fransa'nın altyapı olarak yardımda bulunduğu 1962 yılında kurulan Office Cinemagraphique National Malien (Mali Ulusal Sinema Ofisi) ülkede film dağıtımını da üstlendi. Sembene gibi Moskova'nın enternasyonal film okulu olan VGİK sinemacılık okuluna giden Souleymane Cisse'nin de aralarında bulunduğu öğrenciler ülkelerine dönünce kolektif bir şekilde film çektiler. Koloni döneminde etkin bir sinemasal çıkış yapamamaları da genç sinemacılar çoğu kısa filmden oluşan yüzlerce film çektiler.²³⁴

232 Geels. a.g.e. s. 38.

233 Teksoy. a.g.e. s.583.

234 Spaas, L.(2000). *The Francophone film: a struggle for identity*. (1. Edition). Manchester: Manchester University Press. s. 191.

Hükümetin çağrısı üzerine Mali'ye gelen ünlü belgeselci Joris Ivens'in çektiği ve filmde sömürgeci bakışın yerine daha duyarlı bir perspektifin hâkim olduğu Demain a Nanguila (Yarın Nanguila'da, 1960) sömürgecilik sonrası ülke bağımsızlığının ilk kilometre taşı oldu. Nijer'de de önemli bir film uğraşına girişen etnolog Jean Rouch 1967-72 yılları arasında da çalışmalarını Mali'ye kaydırarak Dogon kabilesinin ayinlerini belgeleyen filmlere imza attı.

1970 yılı Mali sineması için bir kırılma noktası teşkil eder. Mali'nin gelecek dönemdeki sinemacıları olacak olan Moussa Camara, Mdussa Sidibe, Hamala Keita, Djibril Kouyate ve Souleymane Cisse gibi genç sinemacılar yıl boyunca birçok kısa film çekti.

Bu filmleri ilk kurmacalar izledi. Dikkati çeken ilk sinemacı, romanlar da yayınlayan Alkaly Kaba oldu. Sinema öğrenimi için Kanada'ya giden Kaba, burada çektiği Wandjalanka'da (1971) Montreal'deki Afrikalı öğrencilerin durumunu belgeledi. Yönetmenin ikinci filmi Wallanda (Ders, 1974) ayrı katmanlardan gençler arasındaki evlilik konusunu masalsi bir havada ele aldı. Bir genç kızın, yeni zengin bir ailenin oğlu yerine, bir balıkçı ile evlenmeyi yeğlemesini aktaran film, paranın yozlaştırıcı etkilerine değinirken, tüketim toplumu ile geleneklerin çatışmasını da vurguladı. Yönetmen, Wamba'da (1976) gönlünü üniversite öğrencisi yoksul bir kıza kaptıran soylu bir gencin, sevgilisine kavuşabilmek için, gelenekler uyarınca hülle yapmak zorunda kalışını bir güldürü ortamında verdi.²³⁵

Mali'deki diğer yönetmenler gibi yurtdışında eğitim gören Sega Coulibaly, 16 mm olarak çektiği Mogho Dakan (Kader, 1976) adlı filminde köyde öğretmenlik yapan ve gayrimeşru bir şekilde hamile kalan bir kadını anlattı. Bu filmin ardından Coulibaly Kasso Den'de ise (Tursak, 1978) batı film gelenekleri içerisinde değerlendirilecek bir filme imza attı.

1973 yılında Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde sinema öğrenimi gören ve 1976 yılında ülkesine dönen Falaba Issa Traoré Kalifa Dienta'nın A Banna, Cheick Oumar Sissoko (Nidiougou Guimba), Boubacar Sidibé'nin Le Pacte Social, Sanoudié ve N'Tronkél filmlerinde de aktör olarak oynadı.

235 Teksoy. a.g.e. s.583.

İlk filmi olan 1979 Juguifolo (Umudun Işığı, 1979) ve ardından çektiğı kurmaca An Be Nodo'da (Hepimiz Suçluyuz, 1980) sömürgecilik sonrası oluşan yapısal yetersizlikten doğan âdil olmayan toplumsal bölüşümleri konu edindi.²³⁶

Souleymane Cisse, Sembene'nin Senegal sinemasındaki öncü rolüne benzer bir rol üstlenerek Mali'nin adını sinema platformunda uluslar arası çapta duyuran bir yönetmen oldu. (Pfaff) Cisse felsefe öğreniminin ardından sinema alanında birçok Afrikalı öğrencinin yaptığı gibi Moskova'daki film okuluna kaydoldu. Cisse öğrencilik yıllarında L'Homme et les Idoles;(İnsan ve İdoller, 1965) ve Source d'Inspiration (Esin Kaynağı 1968) gibi kısa filmler çekti.

Cinq Jours d'Une Vie (Hayattan Beş Gün, 1972) adlı filmle Cisse ülkesindeki geleneksel eğitim kurumu sayılan medreselerdeki müfredatı hedef alan Cisse Cinq Jours d'Une Vie (Bir Yaşamdan Beş Gün, 1972), Kartaca Festivali'nde ödül kazandı.

Cisse Baara (Hamal, 1978) filmiyle postkolonyal düzlem içerisinde değerlendirilebilecek bir filme imza attı. Sömürgecilik sonrası çokça tartışılan kentleşme olgusunun batıya uygun bir biçimlenmesinin doğurduğu sıkıntıları hamallık yapan bir kişi üzerinden anlattı. Fanon'un sıklıkla değindiğı dekolonizasyon sonrası oluşan ulusal burjuvazinin tehlikeli tarafına dikkat çeken Cisse, Baara'da bir işlikte çalışmaya başlayan işçinin sonradan görme patronuyla olan ilişkisini yererken zor dönemlerdeki Mali'de sancılı bir bağımsızlık sonrası durumu anlatır.²³⁷

Cisse Finye (Rüzgâr, 1982), filminde politik dozu arttırarak ülkede bağımsızlık sonrası yönetici erkin öğrenci hareketlerin değişim taleplerine karşı sert bir olumsuzlukla cevap vermesini ele alır. Filmde askeri bir mülki idarecinin kızı ve yerel bir kabile şefinin yeğeni arasındaki aşkı ana tema olarak belirleyen Cisse halkla yöneticiler arasındaki uçurumu, örgütlü gençlik hareketlerine karşı takınan sert polisiye önlemleri anlattı. Cisse Finye ile beraber kıtada ilk defa eleştiri oklarını yönelten sert bir film yapma özelliğı taşımaya başladı.

Cisse postkolonyal film yönetmenlerinin iki tavrının ilki olan 'yönetici elit ya da sömürgecilerle yüzleşmek'i Finye ile gösterirken ikincisi olan Afrika'nın masalsı

236 Devlieger, P. and Coster, J. D. (2009). Disability in African films: A semiotic analysis, *Semiotica* (174), s.145–164.

237 Spaas. a.g.e. s.196.

hafızasına yaslanan ve kültürel genetiğin sanatsal dışı vurumunu ise Yeelen'de (Işık, 1987) gösterdi. Cisse Afrika'nın kültürel mirasını yadsımayan Yeelen filminde yüzyılların birikimi ve anlatısına kattığı çeşitlilikle bir Mali masalı anlatır. Filmde doğa dinlerine ait bilgilere sahip bir baba ve oğul arasındaki güç mücadelesi merkeze alınırken annesinin yardımıyla babasının elinden kurtulan daha sonra sahip olduğu metafizik güçlerle babasını alt eden bir çocuğun hikayesi aktarılır. Cisse bu filmine ilişkin Afrika'nın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir ilişkiyi sürekli tutması gerektiğini belirtir.

Yönetmenin son filmi Waati (1995) ırk ayrımı nedeniyle GüneyAfrika'dan kaçan bir genç kızın Abidjan'da öğrenim gördükten sonra Tuareg'ler arasında antropolog olarak çalışmasını konu edinirken, yakın tarihin olaylarına ayna tutar. Rüzgâr filminin tanıtımını “rüzgâr düşünceleri uyandırır” cümlesiyle yapan Cisse, filmlerinde “tarih rüzgârının toplumsal bilinci uyandıracacağını” kaydeder.²³⁸

Genç kuşağın temsilcisi ise ilk filmi Nyamanton (Garbage Boy, Çöp Çocukları, 1985) ile çıkış yapan Oumar Sissoko filmde katkı parası ödemediği için okuldan uzaklaştırılan yoksul bir öğrencinin gün boyunca çöplüklerde oyalanmasını büyük bir mizah duygusuyla verir.

Sissoko Garbage Boy'da toplumsal adaletsizliği, Finzan'da Afrika'da kız çocuklarına uygulanan “sünnet” eleştirisi yapar. Guiman'da güç ve demokrasi arasındaki ilişkiyi incelerken La Genese (Yaratılış, 1999) ise kabileler arası iktidar çatışmalarını konu edinerek politik ve toplumsal tabanlı bir sinema anlayışını ortaya koymuştur.²³⁹

3.2.8. Fildişi Sineması

Fildişi Kıyısı sinemasında diğer Sahra Altı Afrika ülkelerinde de çalışan etnolog Jean Rouch'un kurucu bir işlevi vardır. Ülkede sinema tarihi ilk film “Moi, un Noir” (Ben, Bir Karaderili, 1959) ile başlar ve aynı yıl Fransa'nın girişimiyle Sinema Merkezi (Centre du Cinema) kurulur. Jean Rouch belgesel çalışmalarını sürdürmek için yeniden bölgeye geldiğinde La Pyramide Humaine (İnsan Piramidi, 1961) adlı bir kısa film çekti.

238 Teksoy. a.g.e. s.584.

239 Ukadike. Questioning African cinema. s.181.

Yurtdışında eğitim gören sinema yönetmenlerinin ürünleriyle başlayan Afrika sinemasına bir örnek de Fildişi'nden gösterilebilir. Fransa'da eğitim gören Timite Bassori Fildişi sinemasının başlangıç noktasını oluşturur. Bassori'nin televizyon filmi olarak çektiği *Sur la Dune de la Solitude* (Yalnızlığın Kumulunda, 1964) ilk yerli film oldu. Orta metrajda çekilen *Yalnızlığın Kumulunda* Mama Wata adıyla bilinen su altı tanrıçasının suyun derinlerine doğru erkekleri çekme efsanesini anlatır. Afrika'nın sözel geleneklerine bağlı hikâyelerin anlatıldığı filmler çeken Bassori daha sonra çektiği *La Femme au Couteau* (Bıçakçı Kadın, 1969) ise ülkenin ilk uzun metraj filmi oldu. Timite Bassori *Bıçakçı Kadın*'da rüyasında bir kadın tarafından bıçaklanmaya çalışan bir adamın rüyasının aynısını gerçek hayatta da yaşanmasını konu edinir. Filmlerinde Avrupa sinemasına yakın temalar işleyen Bassori Fildişi sinemasının o dönemki Yeni Dalga akımına koşut olarak dilini daha batılı kıldığı söylenebilir.²⁴⁰

Timite Bassori'den sonra gelen Desire Ecare Fildişi Sahili'nin uluslar arası platformda adını en çok duyuran ve ülke çapında bir dalga oluşturmayı başaran en etkili yönetmeni oldu. Paris'te drama ve sinema eğitimi alan Desire Ecare “*Concert pour un Exile*” (Sürgün İçin Konçerta, 1968) ile *A Nous Deux*, France (İkimize Fransa, 1970) adlı filmlerinde diasporada bulunan siyahların yaşamlarına eğilirken Sahra Altı sinemanın aslında kıtayla sınırlı olmadığını bir kez daha altını çizdi.

İlk filmi olan “*Concert pour un Exile*'de Fransa”da kalmak ya da ülkesine dönmek gerilimi arasında kalan bir göçmenin hikayesini çok da profesyonel olmayan tekniklerle çekti. İkinci filmi olan *A Nous Deux*'de yine bir diaspora sorunu ve kadın sorununu eksene alarak birinci filmine göre daha nitelikli bir çekim gerçekleştirmiştir. İkinci filminde yergi tonunun yanına mizahi bir yön de ekleyen yönetmen Fransa'ya göç eden bir Fildişili kadının hayatını ve ‘modern’ bir kentle yüzleşmesini konu edinir.²⁴¹

Fildişi Sahili'nin genç yönetmenlerinden olan Gnoan Roger bir köylü gencin aşk hayatında yaşanan çoklu kırılmaları ele aldığı *Mbala Amanie* (1972) ve kadın-erkek arasındaki sorunları ele aldığı *Chapeau* (Şapka, 1976) adlı orta uzunluktaki iki mizahî filmle Desire Ecare'in biçimini devam ettiğini gösterir.

240 Spaas. a.g.e. s.219.

241 a.g.e. s.219.

Gnoan Roger, Ablakon'da (1984) bir dolandırıcının hayatına odaklanırken filmlerinde öyküyü filmin merkezinde gösterme geleneğini sürdürdü. Roger'ın filmlerinde öykünün durum hikâyesine ilişkin kullanımı sınırlıyken olayı anlatacağı filmlerin merkezine koyar.

Daha genç kuşaktan Fadika Kramo-Lancine ilk filmi Djeli'de (1981) pek çok Afrikalı yönetmenin yaptığı gibi kıta gelenekleriyle barışık olmayan yeni yaşam biçimlerini gösteren bir filme imza attı. Yönetmen Kramo-Lancine, Djeli'de Fanta ve Karamoko adlı iki öğrencinin birbirlerine âşık olması ve evliliği düşüncelerini ele alır. Fanta'nın farklı bir kabileden gelen bir kız olması, Karamoko'nun ise babasının griot (ozan) olması ilişkilerinin önüne geçen sosyal farklılıklar, etnisite ayrımlar filmde fazlasıyla vurgulanır. Kramo-Lancine, Djeli'yle kıta için önemli bir festival olan Ouaggadougou Festivali'nde en iyi film ödülünü kazandı.²⁴²

Yönetmen Wariko'da ise (1993) kumar tutkusunu konu edindi. Moussa Dosso'nun görücü usulü evlenmeleri konu edinen filmi Dalokan (1982) ile Yeo Kozalao'nun baba-oğul çatışmasına değinen çalışması Petanqui (1983) de, Fildişi sinemasının anılmaya değer örnekleridir.²⁴³

3.2.9. Kamerun Sineması

Kamerun, diğer sömürge ülkeleri gibi, Fransa'nın sinema sistemlerinin kurulduğu ülkelerden biri oldu. Yerli sinemanın kendini göstermesi için uzun süren bekleyişin ardından Jean-Paul N'Gassa önemli bir kırılmayı temsil etti. Paris'te sinema eğitimi alan Paul N'Gassa 'Aventure en France' (Fransa'da Serüven, 1962), Kamerunlu bir yönetmenin ilk filmi kabul edilir. 'Aventure en France'da Göçmen olarak buldukları Paris'te zor günler yaşayan Afrikalı öğrencilerin dramını ele alan Paul N'Gassa, bu fimden sonra döndüğü ülkesinde didaktik içerikli 'Une Nation est Nee' (Bir Ulus Doğdu, 1970) adlı uzun bir film çekti.

Ülkenin ilk kurnaca filmi ise yine Paris'te sinema öğrenimi gören, tiyatro kökenli Jean Pierre Dikongue Pipa'nın yönettiği 'Muna Moto' (Başkasının çocuğu, 1975) oldu. Kısa filmlerden sonra kurmacaya geçen Dikongue Pipa geriye dönüşler ve başarılı bir sinema diliyle gelişen filmine toplumsal bir içerik kazandı. Bir

242 a.g.e. s.222.

243 Teksoy. a.g.e. s.585.

panayıır yerinde öz çocuğunu kaçırmak zorunda bir babanın dramından yola çıkarak, toplumsal ve dinsel gelenekleri, aile içi ilişkileri, paranın etkisini eleştirel bir bakışla ele aldı. Birbirlerini destekleyen varlıklıkların baskısına karşı koymanın tek yolunun demokrasi olduğunu savunan yönetmen, Başkasının Çocuğu'nun seyirciden ilgi görmemesi üzerine daha sıradan konulara yöneldi.²⁴⁴

Kendisini kısa filmlerle hissettiren Daniel Kamwa, ülkesinde sosyal yergiye kattığı mizah duygusuyla iki filme imza attı. Roman, hikaye ve tiyatro oyunlarını başarılı bir şekilde sinemaya aktaran yönetmenin ilk filmi 'Boubou Cravate' (Boubou Kravat, 1972) Kamerunlu ünlü yazar Francis Bebey'in kısa hikayesinden uyarlanırken, 'Notre Fille' (Kızımız, 1980) ise Oyono Mbia'nın Guillame adlı eserinden uyarlanmıştır. Daniel Kamwa, Boubou Kravat filminde uzun yıllar batıda çalışan diplomatın Kamerun'a dönmesiyle başlayan iki kültür arasındaki gerilimi konu edindi. İkinci filmi olan 'Notre Fille'de ise (Kızımız, 1980) şehirde üniversite eğitimi alan taşrada bulunan aile ortamına uyum sağlamayan ve ailesiyle arasına mesafe koyan bir kızın öyküsünü anlatmaya çalışır.²⁴⁵

Bassek Ba Kobhio, 'Songa Malo' (1990) adlı filminde Kamerun yönetiminin köylerde modernleştirici etkilerini arttırmak için atadığı bir öğretmenin geleneğe karşı çabasını anlatır. Öğretmenin 'yasaklanmış' cinselliği derslerinde sıklıkla anlatmasını ve köylülerin emeklerini örgütlediği bir kooperatif kurmasını aktarır. Bassek Ba Kobhio'nun en önemli filmi kabul edilen 'Le Grand Blanc de Lambaréné' de (Lambaréné'nin Büyük Beyaz'ı, 1994) Afrika'da sömürgecilerin bıraktığı kolonyal tecrübeyi bir beyaz doktor üzerinden aktararak yerlilerin tepkilerini de ortaya koyar.²⁴⁶

Kamerun'a gelen doktor Albert Schweitzer'in özyaşamsal öyküsünün anlatıldığı filmde beyaz adamın siyah köylülerle olan ilişkisini, onun doktorluk gibi "kutsal bir bilgi taşıyıcısı" olmasından kaynaklanan saygısını ters yüz ederek anlatır. Doktorun sömürge ülkelerinde kalıtsal bir kompleks bıraktığı konusuna odaklanır. Batıda özellikle Almanca konuşulan ülkelerde 'yardımsever' bir bilge

244 Teksoy, a.g.e. s.586.

245 Robert Stam, R. and Raengo, A. (2005). Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation.(1. Edition). Londra: Blackwell Publishing. s.307.

246 Foster, G.A.(2007). Performing whiteness: postmodern re/constructions in the cinema. (3. Edition). New York: State University of New York Press s.144.

portresiyle sunulan Albert Schweitzer, Ba Kobhio'nun filminde Afrika'daki güç ilişkilerine, postkolonyal bir tecrübeyle 40 yıl öncesinden yorumlanır.²⁴⁷

Mizah duygusunu filmlerinde yoğun olarak kullanan Jean Pierre Bek'olo, (Mozart Mahallesi, 1992) ile fantastik bir modern-geleneksel kavramların birleşiminden doğan bir melezliği filmin içerisinde yer vererek metaforik bir anlatı ortaya koyar.

Jean Pierre Bek'olo, filmi bir grup genç kız ve erkeğin oluşturduğu Mozart Mahallesi'nde kendisine "Queen of the Hood" (Hood'un Kraliçesi) adı verilen genç kızın cinsel istekleriyle gizemli bir güç elde etmesiyle başlıyor. "Queen of the Hood" eline olağandışı bir gücü elde etmesi, gerektiğinde kadın, gerektiğinde erkek olabilmesiyle Kamerun'un cinsel kültür politikalarını eleştirir. Kendilerine bir "ada" kuran gençlerin yönetimin ahlaki itirazlarının dışına çıkarak "cinsellik edimini" elde etmeye çalışıyorlar. Filmde Postkolonyal Afrika'nın görüntüsüne sık sık yer verilirken kolonyal bir rejimden arta kalan yoksulluk da göze çarpıyor.

Jean-Marie Teno postkolonyal izlerin peşini takip ettiği ve yönettiği filmlerle kolonyal dönemin derinlikli sonuçlarını buldu. Jean-Marie Teno Clarula (Kaçak, 1996), kaçak çalışan bir şoförün üzerinden Afrikalı entelektüellerin yurtlarında kalıp kalmaması gibi bir dilemmayı aktarır.

Ünlü İngiliz yönetmen Ken Loach'un filmlerinde kullandığı gerçeklik duygusunun bir benzerini filmlerinde kullanmaya çalışan Jean-Marie Teno, Afrique Je Te Plumerai (Afrika Tüylerini Yolacağım, 1992) adlı belgesel filminde belgesel-drama türünde önemli bir başarı kaydederek Kamerun'un Fransızlar tarafından nasıl sömürüldüğüne ve günümüzdeki iz düşümlerine eğilmiştir.²⁴⁸

3.2.10. Burkina Faso Sineması

Kolonyal dönemde sömürge devletleri tarafından Yukarı Volta adı verilen Burkina Faso, diğer Afrika ülkelerine göre çok küçük bir ülke olsa da sinema üretimi olarak büyük bir güce sahiptir. Düzenlenen festivallerle genç kuşak yönetmenlerin usta yönetmenlerle tanışmasını sağlayan Burkina Faso'yu sinema

247 a.g.e. s.144.

248 David A. Goldsmith. (2003). The documentary makers: interviews with 15 of the best in the business. (1. Edition). Western Road: Roto Vision. s.11.

açısından daha da değerli kılmaktadır. Burkina Faso'nun başkenti Ougadougou'da 1969 yılında düzenlenen Afrika Sineması Günleri üç yıl sonra ise bugün bilinen adıyla FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou / Ouagadougou Pan-Afrika Sinema ve Televizyon Festivali) adını alarak, kıtanın iki yılda bir yapılan en önemli sinema etkinliğine evrildi.

Burkina Faso'da çekilen ilk film koloni sonrası oluşan derin sınıfları analiz edip, kapitalizmin bireylere nasıl ağır bir yük bıraktığı konusu üzerinde durur. Aşkın seven-sevilen ilişkisinden çıkarıp sınıf çelişkisi üzerine koyan Mamadou Djim Kola'nın yönettiği *Le Sang des Parias* (Paryaların Kanı, 1973) ülkenin ilk filmi oldu.

Burkina Faso sinemasında Djim Kola'nın açtığı politik satırbaşını devam ettiren Rene Bernard Yonli'nin yönettiği *Sur le Chemin de la Reconciliation* (Uzlaşma Yolunda, 1976) ülkede postkolonyal dönemde yaşanan siyasi karışıklıkları yakın mercek altına aldı.

Ülke sinemasının adını uluslar arası arenada ilk duyuran isim, öğrenimi gördükten, kısa filmler çektikten sonra ilk kurmaca filmi *Wend Kuuni*'yi (Tanrının Armağanı 1981)çeken Gaston Kabore oldu. Gaston Kabore *Wend Kuuni*'de, çağdaş Afrika film teorisyenlerinin üzerinde durdukları bir konu olan geleneksel olanın sinema mecrasında kullanımına yönelik düşünceleri somutlaştırdı. *Wend Kuuni*'de Kabore'nin kıtaya özgü sözlü hikaye geleneğinden yararlandığı görülürken psikanalitik anlamda yorumlanacak bir çocuğun baba kaybı ve erkek-kadın prototipine ilişkin önemli çıkarım sağlamıştır.²⁴⁹

Gaston Kabore'nin *Wend Kuuni*'den sonraki filmi *Zan Baka* ile (1988) postkolonyal dönemde ülkede yaşanan kentleşme çabaları ve halkın bu yapılanmaya karşı geliştirdiği direngen tavrı, yönetici elitle şehirleşmeye çalışan kitle arasındaki gerilimi işaretler.²⁵⁰

Kabore, *Zan Baka*'nın ardından çektiği *Buud Yam* (1996) filminde ise *Wend Kuuni*'de çocukken babasının ölümünü gördükten sonra konuşamayan kahramanın hikâyesini devam ettirir. *Wend Kuuni*'de başlattığı “tarihsel arkaplan” dtemasından “coğrafi gerçekliğe” evrilten Kabore filmde kahramanın kız kardeşini kurtarma

249 Russell. a.g.e. s.158.

250 Smith, V.B. and Mendelsohn, R. (Eds.) (2007). *Black and white in colour: African history on screen*. (1. Edition). Oxford: James Currey. s.16.

hikâyesine yaslanır. Kahraman filmde çıktığı uzun yolculuklarda farklı etnik kabilelere rastlaştırılarak ülkenin farklı nüfus yapısı da izleyiciye gösterilir.²⁵¹

Drissa Toure'nin yönettiği Laada (1990) büyük kente göç edip etmemek açmazındaki üç arkadaşın öyküsünü aktardı. Aynı yönetmenin çektiği Haramouya (1994) gecekondu mahallelerindeki çetin yaşam koşullarına eğilirken kaybolan geleneklere de değindi.²⁵²

Burkina Faso'nun bir diğer önemli yönetmeni Paris'te sinema öğrenimi gören Idrissa Ouedraogo ilkin kısa filmler çektikten sonra ilk filmi olan filmi Yam Daabo'yu (Seçim,1986) çekti. Ouedraogo Yam Daabo'da şehir dışında yaşayan insanların dramına ışık tutarak kurak topraklardan göç etmek zorunda kalan ailenin öyküsünü belgesel-drama şeklinde aktardı. Yönetmenin önemli olarak kabul edilen ilk iki filmi Yaaba ve Tılai uluslararası anlamda ses getirdiler.

Idrissa Ouedraogo Yaaba (1989)'da Afrika'ya özgü bir hikâyeyi yeniden canlandırarak büyümlü güçlere sahip olan bir kocakarı ve iki küçük çocuk arasında başlayan samimiyeti aktarır. Yaşlı kadın burada geleneksel olanın 'cadı' olarak dışladığı bir karakteri, iki küçük çocuk ise gelenekselle henüz aidiyet geliştirmemiş iki bireyi temsil eder.

Tılai'de (1990) Burkina Faso'da o dönem yaygın olan çok eşli evliliklere yönelik bir yergi niteliği taşıyordu. Oğlunun evlenmek istediği kızla evlenen bir babanın evladıyla yaşadığı bir kuşak çatışmasını anlattı. Idrissa Ouedraogo, bu filminde Yaaba'da yaptığı gibi bir gelenek eleştirisine yer verirken sosyal sorunları aktarmaya çalışır. Geleneğin ve modern Afrika'nın çatışan taraflarını oluşturan Idrissa Ouedraogo filmlerinde bu mücadelenin "özgürlükçü" kriterler lehine çözümlenmesini ister.²⁵³

Ouedraogo Burkina Faso'da yaşayanların yanı sıra yurt dışında yaşayan vatandaşların sorunları da eğildiği filmler de çekmiştir. Yönetmenin 'Le Cri du Coeur' (Kalbin Çığılığı, 1995) filmi ailesiyle ekonomik olarak göç eden bir ailenin

251 a.g.e. s.24.

252 Teksoy. a.g.e. s.587.

253 Bandy, M.L. and Monda, A. (2003). The hidden God: film and faith, (1. Edition). New York: The Museum Art. s.191.

çocuğunun sorunlarını anlatırken, yurtdışında yaşayan yerlerinden iltica etmek zorunda kalan insanların dramına yönelir.²⁵⁴

Yönetmen Afrique Mon Afrique'de (Afrika Benim Afrikam, 1994) büyük kente göç etmeye çalışan iki gencin öyküsünü ele alır. 11 Eylül olaylarının ardından saldırıyı değerlendirmeleri adına 11 farklı yönetmenden 11 kısa film çekmelerinin istendiği projede Idrissa Ouedraogo da yer aldı. Filmde Burkina Faso'lu bir çocuğun, başına ödül koyulan Usame Bin Ladin sandığı kişiyi takip etmesini konu edindi.

3.2.11. Gana Sineması

İngiltere, Fransa gibi sömürgelerinde sinema altyapıları geliştirilmesi noktasında engelleyici veya destekleyici olmamıştır. Gana, İngiltere'nin sinema etkinliği için herhangi bir altyapı oluşturmaması nedeniyle kendi sinema altyapılarını oluşturmak zorunda kalmıştır. Fransa'nın sömürge ülkelerindeki sinema faaliyetlerini kendi tekeline alması, bağımsız bir Afrika sinemasını hem tematik hem de prodüksiyon olarak kurulmasını sağlamıştı. Öte yandan İngiltere'nin 1939 yılında kurduğu Colonial Film Unit'in, ülkede sinemacı yetiştirme gibi bir hedefi yoktu.

Nkrumah, Gana'nın İngiltere'den bağımsızlığını kazanması sonrası sinema alanında önemli bir atılım gerçekleştirdi. 1939 yılından 1949 yılına kadar sömürgecilere yönelik "eğitici" belgeseller çeken Colonial Film Unit'in yerine kendi filmlerini çekecek bir merkez olan Ghana Film Industry Corporation'ı kurdu.²⁵⁵

Gana Devlet Başkanı Nkrumah, Colonial Film Unit'in sömürgelerde bulunan halkı "evcilleştiren", "uysallaştıran" bir program takip ettiklerini, kaldırdıkları sömürgeci kurumun yerine kurdukları Ghana Film Industry Corporation'ın bağımsız bir sinema oluşturacağını savında bulunurken, kurumun kıta genelinde yönetmen yetiştirme gibi bir görevinin de olduğunu belirtmişti. Özellikle televizyon

254 a.g.e. s.192.

255 Saul, M. and Austen, R.A. (2010). Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution. Ohio: Ohio University Press. s.44.

için yeterli bir teknik kapasitesi bulunan kurum 385 haber programı ve 200 belgesel yapmıştır.²⁵⁶

Gana'nın başkenti Accra'da kurulan Ghana Film Industry Corporation'ın ilk ürübü Sean Graham tarafından çekildi. Sean Graham ilk olarak 'The Boy Kumasemu' (Kumusema Oğlan, 1952) çekti. Graham'ın Theresa (1955) filmi ise Gana yönetimi tarafından sansürlendi. Sansürün nedeni olarak Sean Graham'ın İngiliz olması ve sömürgeci yönetime duyulan özlemi taşıyan izler taşıması gerekçe gösterildi. Bu filmleri yine Sean Graham'ın çektiği 'Freedom for Ghana' (Gana'ya Özgürlük, 1957) adlı belgesel izledi. Sam Aryeetey'in yönettiği 'No Tears for Ananse' (Ananse İçin Gözyaşı Yok, 1969) ise ilk kurmaca film oldu. Kwatee Nee-Ow'un yönettiği 'You Hide Me' (Beni Gizliyorsun, 1971) Afrika'nın sanat hazinelerinin yağmalanmasını gündeme getirdi.²⁵⁷

Gana daha sonraki yıllarda sinemada istediği çıkışı gösteremeyip daha çok televizyon ürünlerine yöneldi. Sinema alanında ise daha çok melodram türünde örnekler verdi 'No Tears for Ananse'nin yönetmeni Aryeetey'in 'I Told You So' (Sana Demiştım, 1970) ile müzikal bir film denemesinde bulundu. Kwah Paintsil Ansa'nın büyük ilgi gören melodramı 'Love Brewed in The African Pot' (Afrika potasında pişen Aşk, 1980); Set Ashong Katai'nin yönettiği 'Baby Thief' (Çocuk Hırsız, 1992) ve Vera Mensah'ın yönettiği 'Broken Hearts' (Kırık Kalpler, 1998) son yılların adları anılmaya değer örneklerdir.²⁵⁸

3.2.12. Nijerya Sineması

İngiltere'nin sömürge ülkelerine uyguladığı film altyapısı kurdurmama ambargosu Nijerya bağımsızlığını elde edene kadar devam etti. Gana'da televizyon temelli bir görüntü kültürü oluşmasının bir benzer deneyimi Nijerya'da da yaşandı. Afrika'nın nüfus ve yüz ölçüm olarak en büyük ülkesi olan Nijerya'da 1959 yılında kurulan ve özellikle televizyon yayıncılığı noktasında gelişim gösteren Western Nigeria T televizyon izleyicileri için ürünler ortaya koydu. 1960'larda bol

256 a.g.e. s.45.

257 Teksoy. a.g.e. s.588.

258 a.g.e. s.588.

figürasyonlu ve müzikli Hint filmlerinin revaçta olması, İngiltere’de sinema eğitimi alan Nijeryalı öğrencilerin yapıtlarına gösterilen ilginin azalmasına neden oldu.²⁵⁹

Hint filmlerinin biçim ve estetik anlayışının farklılığı Nijerya seyircisinin taleplerini de farklılaştırdı. Nijerya izleyicisi kendi sinemalarından Hint sinemasına özgü bol figürasyon ve dans odaklı bir dil kurmasını istedi. İzleyici talebi ve Hollywood filmleri Nijerya sinemasının biçimini etkileyen önemli faktörlerdi.²⁶⁰

Ülkenin ilk kurmaca filmi Afro-Amerikan yönetmen Ossie Davis’in yönettiği ‘Kongi's Harvest’ (Kongi'nin Hasatı, 1972) oldu. Nijeryalı yazar Wole Soyinka'nın oyunundan uyarlanan ve ülkedeki siyasal çatışmalarını konu edinen Kongi'nin Hasatı ilk kurmaca olma özelliği açısından önemli bir kırılmaydı.

Francis Oladele'nin Amerikan sermayesiyle kurduğu Calpenty Nigeria Ltd. Yapımevi'nin ürettiği bu filmi, Alman Jason Pohland'ın yönettiği ‘Bullfrog in The Sun’ (Güneşte Kurbağa, 1971) izledi. Ossie Davis’in ardından Ola Balogun ülke sinemasında yerel dil kullanımını ilk başlatan isim oldu.

Ola Balogun'un Nijerya’da önemli bir çoğunluğun konuştuğu Yoruba diliyle çektiği ‘Alpha’ (1972) ve ‘Amadi’ (1975) beklenmedik bir ilgi gördü. Filmlerinde teatral öğelerin fazlalığı, sinemasının temel handikapını oluştururken Yoruba filminin Afrika’ya yayılması da dil açısından bölgesel kalacağını gösterdi.²⁶¹

Yönetmenin bir sonraki filmi ‘Ajani Ogun’ ise (1976) ise Afrika’da o zamana kadar en çok izlenen kıta filmi olurken yerel tonların fazlaca kullanıldığı ve seyirci beklentilerini karşılayan eğlenceli bir film diline de sahipti.

Babu Sala, Hubert Ogunde gibi yönetmenler genel olarak Nijerya sinemasının eğlence ve mizahı ön plana çıkartan dilini sürdürdü. Babu Sala Agba Man’da (1992) çok fazla para kazanan ama parasıyla bir yandan revü kızlarıyla vakit geçiren diğer yandan da oğlu ve kızının gönül ilişkilerine yönelik sert tavır geliştiren bir babayı anlattı.²⁶²

Nijerya’da ‘Music Man’ (Müzik Adamı, 1976), ‘The Rise and Fall of Dr. Oyenusi’ (Dr. Oyenusi'nin Yükselişi ve Düşüşü, 1977), ‘The Black Goddess’ (Kara

259 Gray, G. (2010). Cinema: a visual anthropology. (1. Edition). New York: Berg Publishers. s.144.

260 a.g.e. s.125.

261 Harrow, K.W. (1999). African cinema: postcolonial and feminist readings. (1. Edition). Indiana: Africa World Press. s.150.

262 a.g.e. s.163.

Tanrıça, 1978), ‘Iga Ominira’ (1981) gibi filmleriyle adından söz ettiren Ola Balogun ülkenin film diline müzikal bir dışavurum kazandırdı. Film çekmeden önce ülke genelinde gezici tiyatroları yöneten Ola Balogun, geniş izleyici beklentilerine göre belirlediği içeriğini, müzik geleneğine uygun bir dil bularak filmleri müzikalleştirerek sinema hayatına devam etti. Ülke sinemalarında gösterilen Hint filmlerinin etkisini göz önünde bulundursak Ola Balogun’un dilinin müzikale yatkınlığını nereden kaynaklandığı sorusuna cevap bulabiliriz.²⁶³

Nijerya sineması tv filmleri üzerinden giden bir sinemaya dönüşmesi yüzünden, “eğlenceli” filmler stoku olarak adlandırılmıştır.

3.2.13. Mozambik Sineması

Amilcar Cabral’ın teori ve pratik atılımıyla oluşan Gine ve Mozambik’teki sömürge karşıtı cephe ülke sinemasının milâdı olarak kabul edilir. Eski Portekiz sömürgesi Mozambik’te sinemanın doğuşu Portekiz’e karşı yürütülen bağımsızlık savaşıyla yaşıttır. Bu bağlamda örnekleyebileceğimiz direnişçilerle konuşmalar içeren ‘Viva Frelino’ (Yaşasın Frelino, 1969) Hollandalıların çektiği ilk belgesel oldu.²⁶⁴

Mozambik sinemasının sömürgecilere karşı geliştirdiği Fanonyen “şiddet”i devam ettirdi. ‘A Luta Contuniua’, (Sürekli Savaş, 1971) ülkedeki sinemanın hâlen cephede olduğunu gösterdi. Ülkede sinema açısından en önemli başlangıç noktası olarak ‘Kuksa Kanema’ kabul edilir. Kuksa Kanema (ülkenin kuzeyinde konuşulan Ronga dilinde “kuksa”, doğuş anlamına, güneyde konuşulan Makua dilinde de “kanema” görüntü anlamına gelir.) Mozambik’te ‘sinemanın yeniden doğuşu’ olarak vurgulandı.

Kuksa Kanema aylık haber filmleri üretmenin yanı sıra yepyeni bir dil üretmeyi de beraberinde getirdiler. Mozambik doğumlu Brezilyalı yönetmen Ruy Guerra’nın başlattığı Yeni Sinema’nın da kökenlerini oluşturduğu iddia edilen

263 a.g.e. s.150.

264 Teksoy. a.g.e. s.589.

Kuksa Kanema, “gerilla” tarzı üretim denilen sömürgeci kimliği aşarak, kabilesel bağların ötesinde yeni bir ulusal kimlik gibi bir hedefi içinde barındırır.²⁶⁵

16 mm’lik kameralarla çekilen aylık haber filmleri siyasal anlamda ve film estetik değeri olarak doğurgan bir mecra oldu. Mozambik sineması yeni bir atılım yaparak kurumsallaşma yolunda önemli bir adım attılar. 1975 yılında kurulan ‘Instituto Nacional de Cinema’ (Ulusal Sinema Enstitüsü) 1991’deki yangına kadar üretim ve dağıtım anlamında ülke çapında ciddi bir etkinlik ortaya koydu.²⁶⁶

Ruy Guerra Brezilya’da doğan Cinema Novo’nun başlangıcı olurken, Brezilyalı yönetmen Fernando Silva da Mozambik sinemasının miladı olarak kabul edilir. Fernando Silva’nın Luis Patruquim’le beraber çektikleri ‘Um Ano de Independencia’ (Bir Yıllık Bağımsızlık,1975) Portekiz sömürgeci olarak bilinen ülkelerin sömürgecilere karşı verdiği bağımsızlık süreçlerini belgesel diliyle aktarır.²⁶⁷ Fernando Silva’nın bir diğer filmi ‘Mapai’de (1976) Ian Smith’in Rodezya birliklerinin, Zimbabwe’de sömürgecilere karşı direnen köylülere karşı saldırmasını ele alır.

Brezilya doğumlu olan Celso Lucas ve Celso Correa da ülke sinemasının belgesel izleğini devam ettirdiler.²⁶⁸

Mozambik’in başkenti Maputo’da 1977 yılında yapılan ve 10 Afrika ülkesinin katıldığı Conferencia Africana de Cooperaçao Cinemarografica (Afrika Sinema İşbirliği Konferansı) sinemanın gelişmesi açısından bir dönüm noktası oldu. Ruy Guerra’nın tam da bu döneme denk gelen filmleri Mozambik sinemasına yeni bir hız katarak ideolojik ve estetik sürdürülebilirliği yarattı.

Mozambik doğumlu Brezilyalı yönetmen Ruy Guerra’nın yönettiği ‘Mueda, Memoria e Massacre’ (Mueda, Bellek ve Toplukıym, 1979) 1960 yılında Portekiz ordusunun Tanzanya sınırındaki yaklaşık 600 kişiden oluşan bir köyü yok ettiği soykırımı anlatan siyah-beyaz bir film oldu. Sömürgecilere karşı bir bellek

265 Ekotto, F. and Koh, A.(Eds.) (2010). Rethinking third cinema,(1. Edition). London:Transaction Publishers. s.121.

266 a.g.e. s.123.

267 Ukadike. Black African Cinema. s.239.

268 a.g.e. s.239.

oluşturma düşüncesinden doğan filmle Portekizlilere karşı oluşturdukları bir muhalif dil geliştirilmeye çalışılır.

Aynı yıllarda Yeni Dalga yönetmenlerinden Jean Luc Godard ve Fransız yönetmen Jean Rouch'un da Mozambik hükümetince ülkeye davet edilmeleri ülke sineması açısından önemli bir ufuktur.²⁶⁹

Yurt dışında eğitim alan Camillo de Sousa'nın yönettiği 'Ofensiva' (Saldırı, 1980) yeni devletin değişik alanlardaki yetersizliğini gündeme getiren bir röportaj filmi oldu. Yönetmen daha sonra Gorongoza (1984) ve Severino (1990) adlı iki film daha çekti.²⁷⁰

Mozambik'in bağımsızlık mücadelesine yıllarına denk düşen sinemasının mücadelecî dili, sömürgecilere karşı devam ettirilen Fanonyen "şiddet" postkolonyal Afrika sineması açısından önemli bir yere karşılık gelmektedir.

3.2.14. Güney Afrika Sineması

Güney Afrika, İngilizlerin Nijerya ve Nijer gibi diğer Afrika ülkelerinde uyguladığı geri bırakılan sinemasal altyapının aksine farklı bir izlek oluşturuyor. Sinemanın yeni yeni başladığı yıllarda Güney Afrika'da da sinema sömürge ülkeleri tarafından getirilen kinetoskop ülkenin başkentlerinden Johannesburg'ta ulaşmıştı. Güney Afrika'da ilk olarak Boerlerle ülkeye hâkim olmaya çalışan İngilizler arasında mücadelelerin anlatıldığı filmler çekildiği vurgulanmaktadır.²⁷¹

1910 yılında 'The Great Kimberley Diamond Robbery' (Büyük Kimberley Elmas Hırsızlığı, 1910) ise ülkede çekilen ilk kurmacadır. İngilizlerle Boerler'in iktidar savaşının anlatıldığı bu filmle birlikte ülkede sinema beyazların başlattığı ve sürdürdüğü bir sinema oldu.

269 Ekotto and Koh. a.g.e. s.118.

270 Teksoy. a.g.e. s.589.

271 Saks, L. (2010). Cinema in a Democratic South Africa: The Race for Representation.(1. Edition). Bloomington: Indiana University of Press. s.12.

Bu filmi Harold Shaw'un yönettiği 'Voortrekkers' (1916) adlı D. W. Griffith'inin "Bir Ulusun Doğuşu"nun bir taklidi olan film izledi. Ülkede sinema için önemli bir yatırım yapan W. Schlesinger 'Winning a Continent' (Bir Kıtanın Kazanılması, 1916) ve 'Symbol of Sacrifice' (Fedakârlık Simgesi, 1918) adlı filmleri İngiliz-Boer Savaşı'na değinirken, ulusal birliğin önemini de vurguladılar.

İngilizler lehine ciddi bir temayülün oluşturulduğu bu filmlerden sonra Güney Afrika sinemasında ciddi bir 'duraklama' dönemine girilmiş oldu. Ülkede Boerler ve İngilizler arasında görülen siyasal mücadelede silahlı çatışmaların yoğunlaşması film üretimine darbe vurmuştu.

Ülkede siyahi çoğunluğun sesini duymayan beyaz yönetimi dünya literatürüne uygulamadaki acımasızlıklarını duyuracak bir kavramı, apartheid'i (ırk ayrımcılığı) devreye soktu.

Apartheid rejiminin sinemadaki karşılığı belli stereotipler dışında siyah çoğunluğu dışlamak oldu.²⁷²

Apartheid rejimiyle yönetilmeye başlanan ülkede 1940'ların sonlarına Johannesburg'da kurulan oldukça iyi donatılmış stüdyolarda iki tür film yapıldı. Ülkede yaşayan siyahlara yönelik colored people (renkli insanlar) başlıklı filmler ve beyaz azınlığa yönelik ise stüdyolarda whites only (yalnız beyazlar) filmleri çekildi.²⁷³

Sinemanın beyazların elinde bulunduğu Güney Afrika'da Hollywood türü klasik dramalar, melodramlar öne çıktı. Siyahlar için çekilen filmlerde ise "uygarlaştırıcı" bir hava, beyazların üstünlüğünün altını çizen bir vurgu yapıyordu.

Güney Afrika'da 1956 yılında devreye giren sansür mekanizması ülkede özgürlüğün öncesinden beri yayılmasını kesin bir şekilde devam ettirdi. Sinemada siyahların uzun süren sessizliği devam ederken ülkedeki genel sessizliği Donald Swanson'ın yönettiği 'Jim Comes to Jo'burg' (Jim Johannesburg'a Geliyor, 1949) bozdu.

272 a.g.e. s.18.

273 a.g.e. s.117.

Donald Swanson daha sonra çektiği 'The Magic Garden'la (Büyülü Bahçe, 1961) yeni gerçekçi bir komedi filmi çeken yönetmen olarak nitelendi.²⁷⁴

Hyman Kirstein'in yönettiği ve siyah oyuncu ve şarkıcılara yer veren 'Zonk' (1950) Hollywood filmlerini çağrıştıran şarkılı ve danslı bir film oldu. Emil Nofal, köyüne gramofon ve çalgı getiren bir gencin bir caz orkestrası kurma isteğinden yola çıkarak 'Song of Africa' (Afrika Şarkısı, 1951)'yü çekti.²⁷⁵

Ülkede sinema kültürünün endüstrileşmesi yolunda önemli bir adım atan James Uys Güney Afrika sinemasında bir tekel oluşturdu. Yurt dışında 'Gods Must Be Crazy' (Tanrılar Çıldırılmış Olmalı, 1982 adlı filmle de adını duyuran James Uys'un 'Dingaka' (1965) ve 'Lost in The Desert' (Çölde Kaybolan, 1971) adlı filmler de yaptı.

James Uys, 'Tanrılar Çıldırılmış Olmalı' filminde siyah insanlara karşı stereotipik bir değerlendirmede bulundu. Yerli insanlara ilişkin antropolojik analizleri mizahî bir dille "daha medenî" bir şekilde konumlandığı beyaz lehine işleyen bir öyküleme kullandı.

Kalahari Çölü'nde yaşayan yerlilerin bir kola bulmasıyla başlayan hikâye daha sonradan bir beyaz kadını tanrı kabul etmeleriyle daha da karmaşıklaşır. Beyazlara "yarı tanrı ya da tanrının kutsadığı insanlar olarak bakılması" filmde yüzeye çıkan ırkçı bir düzenleme olarak değerlendirildi.²⁷⁶

Jans Rautenbach ise Güney Afrika Sineması'nda toplumsal yapıdaki ayrımcılığı vurgulayan bir sinema dilini bulmaya çalıştı.

Rautenbach, 'Die Wilde Seisoen' (Vahşi Mevsim, 1967) ile 'Die Kandidaat'ta (Aday, 1968) da Güney Afrika'da uygulanmaya konulan apartheid rejiminin

274 Tomaselli K.G. (2006). Encountering modernity: twentieth century South African cinema. (1. Edition). South Africa: Unisa Press. s.11.

275 Teksoy. a.g.e. s.590.

276 Ukadike. Black African Cinema, s.57.

paradoksal tutumunu ve toplumdaki açmazlarını anlattı. Rautenbach'ın apartheid'i eleştirdiği bu iki filmi de rejim tarafından sansürlenerek izleyiciye ulaşma şansını yitirdi.²⁷⁷

Twentieth Century Fox'un ülkede üretilen sinema payındaki hızlı artışı ve sansür mekanizmasının siyasî içerikli filmleri engellemesi Jans Rautenbach'ı gişe filmlerine yöneltti.²⁷⁸

Ross Devinish filmlerinde apartheid rejimi tarafından dışlanan siyah çoğunluğun dramını anlatan bir yönetmen oldu.

Ross Devinish, Sinemaya The Guest (Konuk, 1977) ve Athol Fugard'ın 'Boesman and Lena' (Boesman ve Lena, 1973) gibi uyarlamalarla giriş yaptı. Ross Devinish, 'Boesman and Lena'da siyahların kendi ülkelerinde "sürgün" gibi yaşam sürmelerine dikkatleri çekmiş, bu yüzden apartheid rejimine yakın duran film şirketleri tarafından sansüre uğramıştı.²⁷⁹

Ross Devinish, Boesman and Lena'da başlattığı siyah sorununa ilişkin sağduyulu bakışını 'Marigolds in August'ta da (Ağustosta Papatyalar, 1979) devam ettirerek ırk ayrımına karşı filmlerle adını duyurdu. Ross Devinish, bu filmle Berlin Film Festivali'nden de bir ödülle döndü.

Güney Afrika'daki ırkçı rejimi eleştiren eserleri ile tanınan yönetmen Athol Fugard ise, siyah insanların mücadelesine destek veren beyaz sinemacıların başında geldi.

Ross Devinish'in filmlerine oyuncu ve senarist olarak destek veren Fugard, senaryosunu yazdığı 'Tsostsi'yle (1996) beraber Akademi Ödülleri'nde en iyi yabancı film ödülünü kazandı.

Güney Afrika'daki ırk ayrımı sorunsalını sinema alanında ilk olarak var eden Paul Smith'in çok zor koşullar altında çektiği 'Civilization on Trial' (Uygurluk

277 Fourie, P.J.(2001). Media Studies: Institutions, theories, and issues . (1. Edition). South Africa: Juta Education. s.77.

278 a.g.e. s.78.

279 a.g.e. s.82.

Yargılanıyor,1948) adlı belgesel önemli bir miladı oluşturdu. Belgeselde bir siyah şarkıcının hikayesinden yola çıkan Paul Smith, yoksulluktan kilisenin parasını çalan bir siyahın durumunu filmin merkezine koyarak anlatıyordu.²⁸⁰

Paul Smith'in açtığı yolu ABD'li belgesel yönetmeni Lionel Rogosin, 'Come Back Africa' (Geri Dön Afrika, 1955) adlı filmiyle, Danimarkalı Henning Carlsen de 'Dilemma' (1962) ile izledi. Londra'da sürgünde yaşamakta olan Lionel N'Gakane, 'Vaukani Awake' (Uyan Voukani, 1964) ve 'Johnny Uamina and Jolmny' (Johnny Uamina ve Jolmny, 1964) adlı belgesellerde beyazlarla karaderililer arasındaki ilişkilere eğildi. Yine sürgünde yaşayan ve ulusal kurtuluş hareketinin yandaşlarından Nana Mahomo, Phela Ndaba (Konuşmanın Sonu, 1970) ve ülkede ancak gizlice seyirciye ulaşabilen 'Last Grave in Dimbaza' (Dimbaza'da Son Mezar, 1975) adlı filmleriyle ırkçı anlayışı belgeledi. Fransız Rene Vautier'nin çektiği Frontline (Cephe, 1975) de aynı çizgiyi izledi.²⁸¹

Güney Afrikalı siyahların yaptığı ilk film U-Deliwe, ilk sinema yönetmeni ise Simon Sabela olmuştur. Simon Sabela, Zulu dilinde yapılan haber programından uyarladığı U-Deliwe (1975) filmiyle siyahların da film çekebileceğine olan cesareti arttırarak kendinden sonra gelen siyah yönetmenleri de teşvik etmiştir.²⁸²

Gibsen Kente'in Cape Town'un doğusunda bulunan Soweto'da başlayan isyan dalgası sırasında çektiği 'How Long Must We Suffer?' (Daha Ne Kadar Acı Çekeceğiz? 1976) filmi ülkedeki sansür ve tekelci beyaz dağıtım endüstrisi nedeniyle izleyiciyle buluşamadı. Keyan Tomaselli, beyaz film üretici ve dağıtımcıların 70'lerin başında yavaş yavaş kendini göstermeye çalışan siyah film yönetmenlerinden özellikle siyasî ve toplumsal ayrımcılığı ele alan film yapmamalarını istediklerini, doğallığı ele alan filmler yapmaları noktasında dikte ettirildiğini belirtir.²⁸³

Oliver Schmitz'in yönettiği 'Mapantsula'da (1988) gecekonduarda yaşamaya zorlanan siyahların mahallesinde yaşayan ama beyazlarla beraber işbirliği içerisinde bulunan bir siyahın dramı anlatılır. Film, siyah gencin beyazlara karşı olan siyah

280 Rouch, J. and Feld, S. (2003). Ciné-ethnography. (1. Edition).Minneapolis: University of Minnesota Press, s.61.

281 Teksoy. a.g.e. s.599-591.

282 Tomaselli, K. (1997). Cinema on the Periphery: South African Cinema. 04.04.2011, http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com_content&task=view&id=388&Itemid=46

283 Tomaselli. a.g.m.

muhalefetin etki ağı genişledikçe kurduğu güç ilişkilerinin değişme sürecini anlatır.²⁸⁴

Brian Tilley'in *In a Time of Violence* (Bir Şiddet Zamanı, 1994) Güney Afrika'da siyahların iktidar alanı buldukları bir zamanda çekilirken, ülkenin siyahların lehine değişen dengeleri başkent Johannesburg üzerinden anlatıldı. Filmde African National Congress (Afrika Ulusal Kongresi) üyelerinin siyahların kurtuluşu için verdikleri mücadeleleri aktardı.²⁸⁵

Ramadan Suleman'ın, ilk filmi 'Fools' (Çılgınlar, 1997) ise ülkede apartheid rejimi sonrası çekilen önemli bir yapıttır. Suleman bu filmi ile ülkede yaşanan devletçi ve cinsiyetçi politikalarına yönelik sert eleştirileriyle tanındı. Suleman bu filmle ülkedeki beyaz iktidarının kötü izlerinin devam ettirildiğine de tanıklık ettirir.

Mickey Madoda Dube ise yönettiği 'Nagstappie'de (1998) ırk ayrımcılığının yarattığı baskının karaderili bir maden işçisini elini kana boyamak zorunda bırakışını konu edindi.²⁸⁶

284 Pfaff. a.g.e. s.28.

285 Russell. a.g.e. s.85.

286 Teksoy. a.g.e. s.591.

4. FİLM DEĞERLENDİRMELERİ

4.1. Borom Sarret

4.1.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Süresi: 20 dakika, Türü: Kurmaca, Yapım Yılı: 1966, Yönetmen: Ousmane Sembene, Senaryo: Ousmane Sembene Oyuncular: Ly Abdoulay and Albourah, Ülke: Senegal.

Dakar'da at arabacılığı yapan yoksul bir adamın bir günlük hikâyesini anlatan film, şehrin farklı kesimlerinden insan portreleri sunar. Zengin bir adam şehrin at arabalarına yasak bölgesine gitmek isteyince, yoksul adam arabasından olur. Üstelik zengin adam da parasını vermeden kaçır. Bağımsızlığa rağmen ülkedeki yoksulluğun bitmediğini, sınıfsal ayrımların arttığını gösteren film, benzer bir hikâye ve üslubu kullanan Yılmaz Güney filmi Umut'tan (1970) dört yıl önce çekilmiştir.²⁸⁷

4.1.2. Filmin Analizi

'Borom Sarret', Senegalli edebiyat yazarı ve Afrika Sineması'nın babası olarak kabul edilen Ousmane Sembene'nin ilk filmi ve Afrika'nın ilk kurmaca filmidir.²⁸⁸

Sembene filmlerinde Afrika gelenekleri ve kültürünü betimlemekten büyük onur duyar ve bu yüzden de onun sineması zaman zaman "folklorik" denilebilir. Bununla birlikte, Sembene bir yandan geleneksel biçimleri ve imgeleri uyarlayıp

287 (b.t.) Borom Sarret - Borom Sarret. 11.05.2011, http://bilsinfest.org/film_detay.php?id=43.

288 Murphy and Williams. a.g.e. s.51.

kullanırken öte yandan modern Afrika'nın sorunları ve çatışmalarıyla da yakından ilgilenir.²⁸⁹

'Borom Sarret', bağımsızlıkların henüz kazanılmaya başladığı Afrika kıtasında sosyal gerçekçi üslûbu doğuran bir izlek de başlattığı için birçok eleştirmen tarafından önemsenen bir yönetmendir.²⁹⁰

Filmin merkezine konulan ana tema postkolonyal dönemde varlıklarını kendi elitiyle devam ettirmek durumunda olan metropollerdeki yoksulların dramıdır. Sembene'nin diğer filmleriyle ve Afrika sinemasında sosyal gerçekçilik çizgisi içerisinde çekilen filmler bütünleşik düşünüldüğünde Borom Sarret, kendi geleneğini oluşturan bir filmidir.

At arabacısının geçimini kazanmak için verdiği uğraşın bir gününü anlatan filmde İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin belirlediği filmsel zaman ölçülerine uygun bir düzenleme merkeze alınmıştır. Yoksulluğun tasvirinin at arabası üzerinden ve at arabacısı üzerinden anlatması Sembene farklı kesimlerin içlerinde bulunduğu gözleme imkânını da elde ediyordu.²⁹¹

Kolonyal dönemde siyah bilincin artması ve kıtayı sömürgeci güçlerin elinden kurtararak bağımsız tasarlama düşüncesinin postkolonyal dönemdeki başarısızlığı Sembene'nin 'Borom Sarret' filminde altını çizdiği en önemli konulardan biri oldu. Afrikalı sinemacıların bilincinin kolonyal dönemin güçlerine ve postkolonyal dönemin yerli elitine karşı Afrika halkının mücadele biçiminin sürekli farkındalıklarını koruması 'Borom Sarret'in en temelde biçimsel uyarısı niteliğindedir. Sembene, Fanon'un dikkat çektiği postkolonyal dönemdeki yerli elit tehlikesini at arabacısının gözüyle gösterdiği Dakar şehrinin banliyö görüntüleriyle vurgular.

Sembene 'Borom Sarret' filmiyle hem kolonyal dönem sömürgecilerine hem de postkolonyal dönemde oluşan sosyal adaletsizliğe karşı nasıl tutum alması gerekliliğini öğreten tavrıyla "baba" unvanını aldığı kabul edilir.

289 Smith. a.g.e. s.761.

290 Diawara. a.g.e. s.141.

291 Bordwell, D. and Kriston Thompson, K. (2003). Film History: An Introduction. (2. Edition). Princeton:McGraw Hill. s.548.

4.2. Wend Kuuni (Tanrının Armağanı)

4.2.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Süresi:75 dakika Türü: Kurmaca, Yapım Yılı: 2002, Yönetmen: Gaston Kaboré, Senaryo: Anonim Oyuncular: Serge Yanogo, Rosine Yanogo ve Joseph Nikiema, Ülke: Burkina Faso.

Gaston Kaboré filmi Tanrı'nın Bağıışı, Afrika'nın beyaz adam gelmeden önceki görkemli zamanlarında geçen trajik bir hikâyeyi perdeye taşıyor. Bir seyyar satıcı yolda yatan bir çocuğa rastlar. Çocuk uyandığında konuşamaz. Seyyar satıcı, dilsiz sandığı küçük çocuğu yakındaki bir köyde yaşayan bir ailenin yanına bırakır. Çocuğun anne babası bulunamayınca aile onu evlat edinir ve ona 'Wend Kuuni' - Tanrı'nın Bağıışı- adını verir. Çobanlık yapan Wend Kuuni, köyde gerçekleşen bir korkunç olaya tanık olunca konuşmaya başlar ve başından geçenleri anlatır. Kolonyalizm öncesi Afrika'da geçen film, küçük bir çocuğun yaşadığı travmayı sade bir dille yansıtıyor.²⁹²

4.2.2. Filmin Analizi

Gaston Kaboré 'Wend Kuuni' filmiyle postkolonyal dönem sinemacıların hatırlama dönemine uygun bir yol izlemiştir.

Teshome Gabriel, kolonyal sinema estetiğinin yerine geçmişin deneyimlerini kullanan Afrikalı yönetmenlerin tematik olarak şöyle değerlendirmiştir: "Üçüncü Dünya'nın gücünün kaynaklarına, yani kültür ve tarihine sürgünden geri dönüş temaları işlenir. Bu aşamayı belirleyen değerler sistemine karşı geleneksel değerlerin, folklor ve mitoloji gibi film temaların hâkim hâle gelmesidir."²⁹³

Wend Kuuni filmi, sözel gelenekle ilişkilendirebilecek bir tematik bir içeriğe sahiptir. Ozanların kullanıldığı filmde sözel geleneğe yaslanan eski Afrika sanatına öykünülmüştür.

292 (b.t.) Tanrı'nın Bağıışı - Wend Kuuni. 17.05.2011, http://bilsinfest.org/film_detay.php?id=40.

293 Erus ve Biryıldız. a.g.e. s.108.

Filmde hikayenin tek bir anlatının korunduğu gözlense de daha fazla hikayeye sahip bir dokuya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Wend Kuuni’de özgün sekanslar şunlardır:

1) Kocanın kaybolması,

2) Kocanın bulunmak için aranmaya başlanması ve kadının kocasını uzun süre beklemesi

3) Kocayı arayış çabası

4) Başarı ve geri dönüş.²⁹⁴

Filmde kadının yanı sıra bir diğer özerk hikâye ise erkek çocuk beklentisidir. Kocasını kaybolan kadının erkek çocuğunu da kaybetmesi filmin dram yükünü arttırmıştır. Öte yandan kaybolan erkek çocuğun başka bir aile için “Wend Kuuni” yani Tanrı Armağanı olması filmdeki ana hikâyenin içerisinde bağımsız kalan bir hikâyedir.

‘İstenen oğul miti’ Afrika sözlü geleneğinin önemli bir belirteçidir. ‘Wend Kuuni’de ‘İstenen Oğul’un bir şahsiyet olabilmesi için verdiği çaba da miti destekleyen önemli unsurlardandır.

Filmde yer alan diğer mit ise “Kız çocuğunun özgürleşmesi”dir. Bu mit, eski çağlardan beri süregelen bir Afrika anlatısı olmaması nedeniyle önemli bir kriterdir. Bu mitin izleri, devrimci savaş zamanındaki Cezayirli kadınlar konusunda çalışmaları bulunan Frantz Fanon’a kadar uzatabilir.²⁹⁵

Filmde sözlü anlatıyla geleneksel hikayecilikle kurulmak istenen nostaljik bağdan daha çok geleneksel düzene karşı direnişi önceleyen bir dil kullanılmıştır.

‘Wend Kuuni’yi cins isim olarak işaretlersek sözel geleneğin yoğun olarak kullanıldığı filmlerde kahramanlar genellikle kadınlar, çocuklar ve dilencilerdir; post-kolonyalizm, çok eşlilik, toplumsal cinsiyet kötü adamlarla ilişkilendirilir. Film yapımcıları tarafından daha çok kullanılan geleneksel işlevler genellikle,

294 Pines, J. and Willemsen, P. (Eds.) (1989). Questions of Third Cinema. London: BFI. s.199.

295 Pines and Willemsen. a.g.e. s.206.

statükonun onarılmasında değil, mevcut durumda devrim yapılmasında kullanılabilirler. Böylece ‘Wend Kuuni’de ilk işlev olan “kayıp koca”, kadının yeniden evlenmesi ve düzenin onarılmasıyla devam etmemiştir.²⁹⁶

‘Wend Kuuni’, kökene dönüşü, yeni bir düzene kapı aralama açısından Afrika filmleri kronolojisinde bir ilk olduğu belirtilmektedir. Afrika hikâyelerinde yer alan “istenen oğul” “dul kadın” gibi arketiplerini ters yüz ederek semantik bir farklılık yaratan Wend Kuuni, ‘Kızın Özgürleşmesi’ başlığıyla fütüristik bir nitelik taşır.

4.3. Na Cidade Vazia (Boş Şehir)

4.3.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Süresi: 90 dakika, Türü: Kurmaca, Yapım Yılı: 2004, Yönetmen: Maria João Ganga, Senaryo: Maria João Ganga Oyuncular: João Roldan, Domingos Fernandes Fonseca ve Júlia Botelho, Ülke: Angola.

Angolalı yönetmen Maria João Ganga’nın filmi, ülkenin yakın tarihindeki kırılmayı anlatır. Ülkedeki iç savaştan kurtarılan bir grup çocuk, bir rahibenin eşliğinde Luanda’ya getirilir.

Uçak indiğinde N’Dala gruptan kaçır ve şehri dolaşmaya başlar. Deniz kenarında yaşlı bir balıkçıyla karşılaşan küçük çocuk, kısa bir süre sonra da Zé ile tanışır. N’Dala kederli ve meraklı, Zé ise yaşam ve umut dolu bir çocuktur. Hemşire durmadan küçük çocuğu ararken, N’Dala da şehri keşfetmeye başlar. Ancak karşısına sadece ışılmalı caddeler değil, karanlık sokaklar da çıkacaktır.²⁹⁷ N’dala, Ze’nin akrabalarının evinde kalırken tamircilikle ve tekinsiz işlerle uğraşan akrabası ondan bir eve gireceklerini anlatır. N’dala hırsızlığın kötü bir şey olmasını bilmesine rağmen minnet borcuyla karar vererek bu teklifi kabul eder. Eve girdiklerinde aksi bir gelişme olur. Evine girdikleri subay aniden durumu fark ederek çalmak istedikleri çantaya yaklaşır ve hırsızları fark eder. Tamirciyle subay boğuşurken tamircinin silahı yere düşer ve N’dala’dan silahla subayı vurmasını ister. N’dala elindeki aletin mahiyetini bilmeden tetiğe basar ve subay yere düşer.

296 a.g.e. s.207

297 (b.t.). Boş Şehir - Na Cidade Vazia 20.11.2011, http://bilsinfest.org/film_detay.php?id=37

N'dala kendi geldiği bölgesinin resmine bakarken bir silah sesi duyulur ve film sona erer.

4.3.2. Filmin Analizi

'Boş Ev' filmi, Portekiz'in uzun süre işgali altında bulunan ve Afrika'daki sömürge bölgesi olarak adlandırılan Lusaphone'daki Angola'da kolonyal dönemin izleri küçük ve sıradan insanlar üzerinden anlatılmaktadır

Yönetmen Maria João Ganga, Afrika'da bağımsızlık sonrasında etnisite temelli bölünmelerin yaratacağı kaotik ortama mercek tutuyor. Öte yandan filmde sömürgeci iradenin ortadan kaldırılmasından sonra Pan-Afrikanist bir dil kurma çabası da görülmektedir

Filmde kolonyal dönemin bıraktığı acıyı, iç savaş temsilini sunan küçük çocuk N'dala, savaş sonrası umudu temsil eden Zé ile karşılaşmaları Angola'nın kronolojik olarak okunmasını kolaylaştırıyor. Film ayrıca Angola'nın başkenti Luanda'ya iç savaşta ailesini kaybederek gelen N'dala'nın hayat mücadelesini diğer sıradan insanların hikayesiyle birlikte anlatıyor.

Yönetmen Maria João Ganga, bir yandan savaş sonrası yükselen resmi üniformalı insanlar ve gecekondularda yaşamaya zorlanmış bir halkın içinde bulunduğu trajik durumları anlatırken, diğer yandan eğitimin propagandist bir dile dönüşünü yeni ergen karakter Zé üzerinden aktarıyor. Yönetmen iki çocuğun masum dışavurumları üzerinden Angola'da dönüşümün kimler lehine evrildiğini sınıfsal bir düzlemde ele alıyor.

Filmde yer alan Portekizce'nin ve Katolik okulların varlığı, kolonyalizm izlerinin yerleşik bir yapıya dönüştüğünü kaydediyor. Film ayrıca iç savaşın öncesinde sessiz sessiz kendisini hissettiren göçün şehrin merkezine gelmesi ise kıtada her an yaşanabilecek tekinsizliği yansıtıyor

Filmin finali ise insanların hayatlarındaki acının devamlılığını, yerlerinden edilmiş insanların anavatan özlemini somutlaştırıyor.

4.4. Abouna (Babamız)

4.4.1. Filmin Yapım Bilgileri ve Özeti

Süresi: 84 dakika, Türü: Kurmaca, Yapım Yılı: 2002, Yönetmen: Mahamat-Saleh Haroun (Muhammed Salih Harun), Senaryo: Mahamat-Saleh Haroun
Oyuncular: Ahidjo Mahamat Moussa, Hamza Moctar Aquid, Zara Haroun, Mounira Khalil ve Diego Moustapha Ngarade, Ülke: Çad.

Sekiz yaşındaki Emin ve on beş yaşındaki abisi Tahir bir sabah uyandıklarında babalarının evi terk ettiğini fark eder. Başlangıçta babalarının kısa süre içinde geri geleceğini düşünen çocukların zaman geçtikçe ümitleri de gitgide kaybolur. İki oğlanla başa çıkamayan anne, çocukları uzakta bir Kuran kursuna yollar. Kardeşlerin bu süreçte babalarıyla tekrar buluşma hayalleri devam eder.²⁹⁸

Emin adlı küçük çocuk astım krizi nedeniyle ölürken, abisi Kuran kursunda sevdiği kızla kaçarak evine gider. Evde annesini bulamazken annesinin akıl hastanesinde olduğunu öğrenir. Film aklını yitirmiş annesiyle büyük oğlunun söylediği şarkıyla biter.

4.4.2. Filmin Analizi

Mahamat-Saleh Haroun Afrika sinemasının 2000’li yıllarda minimal öykü anlatıcısı konumlanmasında etkin ve önemli bir yönetmen olarak yer aldı. Abouna (Babamız) filminde minimal anlatı biçimine Çad’da kolonyal dönem sonrası etkin yer değiştirmeler, yerlerinden edilmişlikler tanımına uygun düşen bir sosyal yarayla devam ediyor.

Mahamat-Saleh Haroun filmin omurgasını oluşturan en önemli olayın devlet radyolarında kocalarını arayan kadınların kamuya açık çağrılarını oluşturduğunu

298 (b.t.). Babamız – Abouna. 25.05.2011, http://bilsinfest.org/film_detay.php?id=17

belirtir. Haroun Abouna'da ayrıca sıradan insanların hayatlarından politik çıkarsama yapacak bir panoroma da sunmaktadır.²⁹⁹

Abouna filminin başlangıcında çölde tek başına yürüyen bir adam kameraya doğru bakar ve yürümeye devam eder. Yakın plandan geniş plana geçilen sahnede adamın çocuklarının babası olduğu imlenir.

Çocuklar babalarının maçlarına hakem olmasını beklerken, hayal kırıklığını annelerine iletirler. Anneleri babaları hakkında “sorumsuz” kelimesini kullanınca bu kelimeyi bilmeyen Emin, sözlüklerden kelimenin anlamını okumaya başlar. “Kanunlara karşı gelen” ve “üzerindeki sorumlulukları karşılamayan” gibi tanım cümleleriyle “sorumsuz” kelimesinin anlamını öğrenir. Mahamet Salih Haroon, babasının evde uzaklaşma konusunda ikircikli bir nokta oluşturur. Seyirci babasının sürgün ya da ailesine karşı sorumsuzluğu karşısında kararsız kalır. Ülkedeki postkolonyal dönemin sıradan insanlar üzerinde etkisinin mikroskobik bakışıyla mutluluk hayali bir kavramdır.³⁰⁰

Abouna'da ağabey masumiyet üzerine inşa edilen umudun göstergesidir. Yitirilen masumiyet ise küçük kardeş Emin olmaktadır.

Tahir üzerinden geliştirilen mizah ve kendine yeterlilik duygusu finalde gelecek güzel günlere kapı aralıyor. Akıl sağlığını ve konuşma duygusunu kaybeden annenin yeni gelini ve oğlunun yanında söyledikleri şarkıya eşlik etmesi finalin birbirlerine sarılarak kapanması seyirciye ümit lehinde katharsis sağlıyor.

299 Armes. African filmmaking: North and South of the Sahara. s.162.

300 a.g.e. s.163.

4.5 Genel Değerlendirme

Postkolonyal Afrika sineması, kolonyal dönem izlerini, sömürge ülkelerinin kıta üzerindeki pratiklerini yakından göreceğimiz bir sinemadır. Kuzey Afrika ve Sahra Altı olarak incelenen Afrika Sineması'nın başlıca özellikleri olarak,

- Direniş (örneğin, Cezayir sinemasında Muhammed Lakhdar Hamina, Merzuk Allouche gibi yönetmenler Afrika sinemasının 'direniş' temalı ve diyalektik kurgu gibi özelliklerinin en belirgin olarak görüldüğü yönetmenler oldular)
- sözlü gelenek, (örneğin, Haile Gerima ve Ousmane Sembene gibi yönetmenlerin yapıtlarında kıtada varolan 'sözel gelenek' ve Afrika Sosyalizmine dair örnekler sunulmaktadır.)
- kolonyal estetiğe karşı yerel estetik denemeleri
- bağımsızlıkların ardından gelişen sinema kültürü
- filmlerin belgesel niteliği taşıması

ön plana çıkmaktadır.

4.5.1 Üretim

Kuzey Afrika göreceli olarak Sahra Altı Afrika sinemasından daha fazla film üretimine sahiptir. Kuzey Afrika'da 1980'lerin başlarına kadar toplamda 125 filmi geçmişti.³⁰¹ Altı Afrika'da ise, Güney Afrika'yı dışarda bırakırsak, film üretimi bu yıllarda 125'i bulmamıştı.³⁰²

Afrika'da 1960'lardan 1980'lere kadar süren sinema sosyalist düşünceye ait yönetmenlerce kolonyal döneme ait bir yüzleşme aracıydı. Kuzey Afrika ve Sahra

³⁰¹ Armes. Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. s. 399

³⁰² a.g.e. s. 420

Altı'nda bu dönemde sinema sıradan insanların hikayelerini kolonyal döneme ait kurum ve kişilere yönelik devrimci karşı çıkışlarını inceliyordu.

1980'lerde Afrika'da sinema kabilesellik, dinselilik gibi farklı kimliklerin temsil edildiği alanken 90'lara gelindiğinde milli kimlikleri güçlendiren bir yönelim içindeydi. 2000'lerde kıtada artan iç savaşlar, soykırımlar ve cuntacı yönetimler Afrika sinemasını duraklatan siyasi ve sosyal olaylardı. Günümüzde Afrika sineması genel olarak siyasetin ve savaşın yerlerinden ettiği hayatlarına tanıklık ettiriyor.

Postkolonyal Afrika'da sinema üretimi kolonyal döneme göre artması bağımsızlık mücadeleleri ilintilidir. Kolonyal dönemde Afrika için film yapma göreviyle kurulan film enstitülerinde Avrupalı yönetmenler ve teknisyenler çalıştırılmaktaydı. Bağımsızlık sonrası ise kıtada yerli yönetmenler kendi filmlerini üretmeye başladılar. Ürettikleri filmleri kendi düzenledikleri festivallerde entelektüel kamuoyuna sundular.

4.5.2 Festivaller

Afrika'da festival yoğunluğu olarak dikkat çeken en önemli ülke Güney Afrika'yken kıtanın en ciddi festivali olarak bilinen Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO) ile Burkina Faso'dur. 1969'dan bu yana düzenli olarak yapılan FESPACO kıtanın kurmaca filmlerinin nabzının attığı yerdir. 1966'da düzenlenmeye başlayan Tunus'un Carthage Film Festivali ise Arap ve Afrikalı yönetmenlerin katıldığı bölgesel bir festivaldir. Afrika'da sinemaya belgeselle adım atan Mozambik ise 2006 yılından itibaren kıtanın ilk belgesel film festivalinin başlatıldığı yerdir. Afrika uluslar arası film festivallerine Tanzanya ve Zimbabwe öncülüğünde yeni bir atılım kazandı. 1997 yılında başlayan bu festivaller Zanzibar Uluslar arası Film Festivali ve Zimbabwe Uluslar arası Film Festivali oldu. 2000 yılında ise Fas'ın başkenti Marekeş'te düzenlenmeye başlayan Uluslar arası Marekeş Film Festivali Ortadoğu, bağımsız Avrupa ve Afrika sinemasından filmlerin gösterildiği önemli bir platform olmaya başladı.

4.5.3 Örgütlenme

Postkolonyal Afrika'da sinemacıların örgütlendiği en önemli kurum 1969 yılında Cezayir'de kurulan FEPACI(Panafrikan Sinemacılar Federasyonu)'dir. FEPACI çatı kurum olarak Afrika Ülkeleri Arası Dağıtım Konsorsiyumu (Consortium Interafricain de Production de Film), Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali (The Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou) kurdu.³⁰³

Afrika'da ülke yönetimlerinin destek vermediği FEPACI 1990'larda yerini daha özerk kurumlara bıraktı. FEPACI'ye koşturarak 1968'de ortaya çıkan Yeni Sinema Hareketi (Jamaat as Cinema al Cedida), Fas'ta Cinema 3 dergileri ve Alternatif Sinema (Cinema A Badil) hareketleri aynı dönemde yeni bir sinema dili arayışında olan çabalardı.³⁰⁴

Ülkelerdeki sinema kurumlarının tarihselliği Cezayir'le başlamıştır. 1960 yılında geçici Cezayir hükümeti kendisine bağlı bir sinema bölümü kurdu. Bunu 1962 yılında Cezayir Radyo Televizyonu'nun kurulması izledi. Cezayir'de 1964 yılında Ulusal Sinema Merkezi (Centre National du Cinema) kuruldu. Aynı yıl Cezayir Sinemateği de kuruldu.³⁰⁵

Tunus'ta ise 1954 yılında kurulan Tunus Sinemateği, Sinema Kulüpleri Federasyonu kuruldu.³⁰⁶

Fas'ta ise sinema alanındaki ilk örgütlenme 1944 yılında kısa filmler üretmesi amacıyla kurulan Fas Sinema Merkezi (Centre Cinemarographique du Maroc)'ydi.³⁰⁷

³⁰³ Watkins. a.g.m. s. 30.

³⁰⁴ Hepkon. a.g.e. s. 117.

³⁰⁵ Teksoy. a.g.e. s. 570.

³⁰⁶ Slavin, D. H. (2001). Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths. Baltimore: John Hopkins University Press. s.66.

³⁰⁷ Thomas, M. (2005). The French Empire Between The Wars: Imperialism, Politics and Society. Manchester: Manchester University Press. s. 203.

4.5.4 Eğitim

Sahra Altı'nda bulunan ülkelerde İngilizler 1935'te kurdukları Bantu Educational Cinema Experiment (Bantu Sinema Derneği) ile başlattıkları sinema projeleri Afrika lkeleri bağımsızlıklarına kavuşunca bıraktı. Eski İngiliz sömürgesi olan ve 1957 yılında kazanan Gana'da Ghanian Film School'la bir atılım gerçekleştirildi. Bir başka eski İngiliz sömürgesi Nijerya'da ise bağımsızlığını kazandığı 1960'lı yıllarda Nollywood adlı daha çok eğlenceli televizyon filmleri üreten bir sinema endüstrisi doğdu.

Sahra Altı'nda Fransa'nın sömürgesi olan Burkina Faso, Senegal, Mali gibi bölgelerde sinema eğitimi verilmiyordu. Bağımsızlık sonrası durumda ise bu bölgelerin yönetmenleri Moskova'da bulunan NGIK sinema okulu ya da Fransa'daki L'Institut des Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC)'te eğitim oluyordu. Afrikalı yönetmen adaylarının 2000'li yıllarda da yurtdışında sinema okullarında eğitim alma geleneği devam etmektedir.

5. SONUÇ

Afrika sinemasının anlaşılabilirliğini arttırmak ve genel bir betimleme yapmak için kolonyal dönem kalıtı olan ekonomi, politik ve kültürel tarihselliği irdelemek gerekmektedir. Yalnız bununla kalmadan, sömürgeciliğe direngen bir meydan okuma sunan diasporaki kıta içindeki uygulama ve kuramları da incelemek gerekmektedir.

Silahlı kolonyal güçlere karşı açılan ulusal kurtuluş cepheleriyle ve bağımsızlıkların kazanılmasıyla başlayan postkolonyal dönem, Afrika'daki sanatsal dışavurumun en modern türü olan sinemayı önemli bir biçimde etkilemiştir.

Afrikalı sanatçılar postkolonyal dönemde kolonyal dönemin mirasını reddetmişlerdir. Bu şekilde ülkelerinin uluslar arası platformda varlıklarını ispat etmek ve kendi meşruluklarının altını doldurmak için bir mücadele alanı yaratmışlardır.

Afrika politik duyarlık açısından üçüncü dünyacı bir yapıya ve genel anlamda kendine özgü bir sosyalist özelliğe sahiptir. Sanatsal açıdansa, ulusal kültürün hatırlanması ve modern yöntemlerle gözden geçirilmesi şeklinde bir duyarlılığa sahiptir. Örneğin 1960'larda öncülüğünü Cezayir'in Mücahit sinema eğiliminin belirlediği militan bir dışavurum ve buna koşut biçimde Ousmane Sembene gibi önemli isimlerin başını çektiği yerel gelenekli mücadele anlayışı ikili bir dışavurum olarak öne çıkmaktadır.

Üçüncü sinema, bir yandan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin düşük bütçelerle, stüdyosuz, amatör oyuncularla ürettiği filmleriyle ve diğer yandan üçüncü dünyanın ulusal bağımsızlık savaşları ve farklı bir kimlik tasarımına duyduğu ihtiyaç gibi sorunlarını ele alan özellikleriyle Afrika sinemasını etkilemiştir. 1960'larda başlayan bu etki Afrika sineması ve kıtadaki sanatsal üretim için dönüm noktası olmuştur.

Üçüncü sinema akımının da etkisiyle Afrika sineması kendi kaynaklarına dönmüş, özcü bir dil benimsemiş, yerellik özlemini hissettirmiş ve sözlü geleneğin

yerleşik duruma geçmesini bir ilke olarka özümsemiştir.³⁰⁸ Tüm bunları yapmaya çalışan Afrikalı sinemacılar da Avrupa kolonyalizminin kendilerine unutturduğu tarihlerinin aslında kurtuluşları için en önemli can simidi olduğunu savunmuşlardır.

1960'lardan 1980'lere doğru sosyalist eğilimli halk mücadelesine dayalı söylemler azaldı ve Afrika içi çatışmalar ulusal temelli kavgalar baş göstermiştir. 1980'lerde Afrika'nın uluslar arası alanda tanınma krizinin aşılması kıtayı yepyeni bir konjonktüre taşımıştır. Fakat bu dönemde de siyah elitlerin egemenliği söz konusu olmuş, etnik savaşlar çıkmış, yüz binlerce insan göç etmiş ve dış ülkelerin yoğun şekilde Afrika'ya müdahale etmiştir. Bu durumda oluşan kıtanın yeni yapısına karşı Afrika sinemasında kültürelci dışavurumlar artmıştır. Toplumsal hareketler anlatılan şekilde değişmeye başlayınca sanatsal dışavurumların içeriğinde de koşut bir değişim izlenmiştir. Dolayısıyla Afrika'da üçüncü sinemanın kurtuluşçu ve sosyalist söylemin rengini verdiği dil etkisini kaybetmiş, yeni kültürelci dil yükselmiştir.

Tek kültürlülükten çok kültürlülüğe geçilen bir dönemde kozmopolikten ve tıpkı postmodernizm ve postkolonyalizm gibi daha kültürelci yaklaşımlardan etkilenen farklı bakış açıları kara kıtada da etkisini artırmıştır. Bu yaklaşımlar, üçüncü dünyacı bakış açısından farklı olarak sömürgeci ülkelerle Afrikalılar arasındaki ilişkileri melezleştiriyor. Yine postkolonyal dönemde, diasporada, eski kolonyal devletlerde ve metropollerde yaşayan Afrikalı yönetmenlerin film üretimine dâhil olması yeni biçim, estetik ve tematik tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Kültürelci çerçevede kolonyal dönemin uzantısı olarak görülen tüketim alışkanlığına yönelik muhalif tutum sergileyen 1980'lerde farklılıkların var olma ve yaşama hakkı savunulurken 90'lara gelindiğinde farklılıktan ziyade üniter bir birlik anlayışı savunusu gelişmiştir. Farklılık mecrasında gelişen otantisite, öze dönüş ya da kökensel süreğenliğin kurulması çabaları 90'lı yıllardaki Afrika sinemacılarının elinde bir çeşit 'turistik bir çölleşme' tehlikesine dönüşmüştür.

Afrikalı sinemacıların tepkilerini dönemsel olarak değiştiği yönündeki kuramsal sav doğrultusunda, birçok Afrikalı sinema teorisyeni, kıta sinemasının içinde çoklu tepki barındığını imler.

308 Ukadike, 2004:309.

Diawara'ya göre FESPACO (Pan Afrikan Ougadougou Film Festivali) Afrika sinemasındaki yönsemelerin en iyi gözlemleneceği yerdir. Diawara bu festivalin, güncel Afrika sinemasının birçok tepkiyi aynı anda farklı bölgelerde nasıl taşıdığını gösterdiğini de ekler. Örneğin Soulaymane Cisse'nin Yeelen (Işık, 1987) filmi, Idrissa Ouedraogo'nun Yabaa'sı (1989) kaynaklara dönüş fikrini savunurken Mortu Nega (Flora Gomes, 1988) kolonyal güçlere karşı mücadeleyi temalarının nirengi noktası yapar. Finzan (Cheick Oumar Sissoko, 1989) ve Bouka (Roger Gnoan M'Bala, 1989) filmleriyse gelenek ve modernite arasındaki gerilimli sorunsal toplumsal gerçekçi tezlerle işlemişlerdir.³⁰⁹

Afrika Sineması Üçüncü Dünya Sineması'ndaki deneysellik formu ve sosyal mücadelelere adapte olma özellikleriyle erken dönemde tanıştığı için uluslar arası platformda ve sinema akımları içerisinde yer alır. Uluslar arası boyutta kimliklerini hissettiren ülkelerin oluşturduğu etkileri 1960'lardaki Üçüncü Sinema'dan farklılaşır. Üçüncü sinemanın içine doğduğu siyasal konjonktür ve auteur yönetmenlerin deneysel estetiği Afrika sinemasının üretimlerinde biçim, içerik ve estetik olarak kendilerini var etmektedir.

Afrika sineması sürdürülebilirliği açısından bazı engellerle karşılaşmıştır. Aslında uluslar arası alanda tüm tanınırlıklarında ve geldikleri noktalara rağmen sinema endüstrisi bağlamında kendi kendine yeterliliğini kazanamamıştır. Dağıtım alanında da sinema tekellerine karşı ilk başlarda kurdukları sinema birlikleri etkinliğini sürdürememiş ve bir gelenek oluşturamamıştır. Tüm bu olumsuz gelişmeler Afrika sinemasının sürdürülebilirlik çabalarını aksatmaktadır.

Kıtada verdikleri fonlarla varlıklarını hissettiren Avrupa ülkeleri, bölge yönetmenlerinin kimliklerini eksene alan filmler çekmelerini istemektedirler. Bu istekleri de oryantalist algıyı Afrikalı yönetmenler üzerinden yeniden üretmektedir. Böylelikle Avrupa merkezli bakış açısı Afrika'nın film üretimine hem müdahil olmakta hem de kendini dışarıdan bir "değerlendirici" şeklinde konumlandırmaktadır. Bu tavır, Afrika'nın sosyal, tarihsel ve kültürel izdüşümü kabul edilecek kendi hikâyelerinin çıkmasını zorlaştırmaktadır.

Slavoj Zizek Birinci Dünya'nın bu tutumunu eleştirir. Ayrıca kendi sorunlarını Üçüncü Dünya'nın "gerçek" sorunlarına oranla önemsiz sayma eğilimlerini sahte

309 Diawara, 140.

bulmaktadır. Bunun bir kaçış biçimi olduğunu ve insanın kendi toplumundaki düşmanlıklarla yüzleşmekten kaçınmasının aracı olduğunu söylemektedir.³¹⁰

Jorge de Alva postkolonyalizmi ‘kolonyal tecrübeden “sonra” gelen öznellikten ziyade emperyalleştirme/kolonileştirme söylemlerine ve pratiklerine muhalefet eden bir öznelliği göstermesi gerekir’ diye tanımlar. Sonuç olarak Afrika sinemasının da içinde bulunduğu postkolonyal durumda “Madun”un konuşabilme direngenliğini göstermeye çalışmaktadır.³¹¹

310 Zizek, 2006 -Paralaks, Virgül 8 Ocak) Aktaran Hepkon, 195)

311 Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" Marxism and the Interpretation of Culture içinde. Der., In C. Nelson ve L. Grossberg, s. 271-313. Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

KAYNAKLAR

Abel, Richard. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge.

Abel, Richard. (2008). *French Silent Cinema*, Sábado .
<http://leyendocine.blogspot.com/2008/04/french-silent-cinema-por-richard-abel.html> 25.03.2011

Alva, Klor J. (1995). (Ed. G. Prakesh). *The Postcolonization of the (Latin) American Experience: a Reconsideration of Colonialism, Postcolonialism and Mestizaje*. *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton UP.

Andrain, Charles. F. (1962). *The Pan-African Movement: The Search for Organization and Community*. *Phylon*. Cilt: 23. Sayı:1.

Arenas, Fernando. (2011). *Lusophone Africa: Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Armes, Roy. (2006). *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. Bloomington: Indiana University Press.

Armes, Roy. (1987). *Third World Film Making and the West*. London: University of California Press.

Armes, Roy. (2005). *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Armes, Roy. (2008). *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press.

Armes, Roy. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.

Armes, Roy. (1995). Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality, Black African Cinema in the Eighties. (Der. M. T. Martin). Michigan: Wayne State University Press.

Aydın, Oya. Şaki. (2005). Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinema Beur. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi. Sayı: 2.

Bakari, Imruh. (Co-Ed.) (1996). African Experiences of Cinema. London: British Film Institute.

Barsam, Richard. M. (1973). Non-Fiction Film: A Critical History. Bloomington: Indiana University Press.

Bauman, Zigmunt. (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları. (Çev. İpek Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bhabha, H., Comaroff, J. (2002). Speaking of Postcoloniality, in the Continuous Present: A Conversation, in David Theo Goldberg and Ato Quayson. Oxford: Blackwell Publishing.

Blaisdell, Bob. (2004). Selected Writings and Speeches of Marcus Garvey. New York: Dover Publications.

Bock, Hans. M., Bergfelder, Tim. (2009). The Concise Cinegraph: Encyclopaedia of German Cinema. Oxford: Berghahn Books.

Bordwell, David. Thompson, Kristin. (2003). Film History: An Introduction. Princeton: McGraw Hill.

Botwe, Kwame. (2005). Kwame Nkrumah's Politico-Cultural Thought and Policies: An African-Centered. New York: Routledge.

Brisbane, Robert. H. (1949). His Excellency: The Provincial President of Africa. Phylon Cilt: 3. Sayı: 10.

Buchsbaum, Jonathan. (2001). A Closer Look at Third Cinema, Third Cinema, Historical Journal of Film, Radio and Television. Cilt: 21. Sayı: 2.

Bughedir, Ferid. (1975) İkinci Afrika Sineması Kongresi. (Çev. Engin Ayça) <http://www.iletisim.bahcesehir.edu.tr/arsiv/docs/588.pdf>,

Cabral, Amilcal. (1974). Gine'de Devrim. (Çev: Defne Behramoğlu) İstanbul: Koral Yayıncılık.

Cabral, Amilcar. (1983). *Revolutionary leadership and people's war*, Patrick Chabal. Cambridge: Cambridge University Press.

Cabral, Amilcar. (b.t.). *Afrika Bir Gün Özgür Olacak*. (Çev. Atol Behramoğlu). <http://www.ozgurluk.org/kitaplik/webarsiv/kurtulus/eskisayilar/H-ICIN63/CABRAL.HTML>

Cesaire, Aime. (2007). *Barbar Batı Sömürgecilik Üzerine Söylev*. (Çev. G. Ayas). İstanbul: Salyangoz Yayınları.

Chalaye, Slvie. (2001). *Imaginaire Colonial: Fantasma et Nostalgie*. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=54>

Pfaff, Françoise. (Ed.) (2004). *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press.

Chevannes, Barry. (1994). *Rastafari: Roots and Ideology*. New York: Syracuse University Press.

Chomsky, Noam. (2001). *Sömürgecilikten Küreselleşmeye*. (Çev. M. E. Sakınç). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Cook, Pam. (2008). *The Cinema Book*. London: BFI Publishing.

Davis, Darren W., Brown, Ronald E. (2002). *The Antipathy of Black Nationalism: Behavioral and Attitudinal Implications of an African American Ideology*. *American Journal of Political Science*, Cilt: 46. Sayı: 2.

Devlieger, Patrick. and Coster, Jori. D. (2009). *Disability in African films: A semiotic analysis*, *Semiotica*. Sayı: 174.

Diawara, Manthia. (1992). *African cinema: Politics & Culture*. Bloomington: Indiana University of Press.

Diawara, Manthia. (1993). *Black American Cinema (AFI Film Readers)*. London: Routledge.

Durkheim, Emile. (2003). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*. (Çev. Cemre Saraçoğlu). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Ekotto, Frieda; Koh, Adeline. *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. (2009). Germany: LIT Berlin.

Erus, Zeynep Ç. - Biryıldız, Esra. (2007).Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul:Es yayınları.

Fanon, F. (1967). The Wretched of Earth. Harmondsworth, Penguin.

Fanon, Frantz. (1996). Siyah Deri Beyaz Maskeler. (Çev. Mustafa Haksöz). İstanbul:Sosyalist Yayınlar.

Fanon, Frantz. (2001). Yeryüzünün Lanetlileri. (Çev. Lütfi F Topaçoğlu). İstanbul: Avesta Yayınları.

Ferro, Marc. (2002). Sömürgecilik Tarihi. (Çev. M. Cedden). Ankara: İmge Kitabevi.

Fourie, Pieter J. (2001). Media Studies: Institutions, theories, and issues. South Africa: Juta Education.

Foster, Audrey Performing Whiteness: Postmodern Reconstructions in the Cinema Gwendolyn. (2007).New York: State University of New York Press, s. 144.

Garvey, Marcus. (1960). "The Future as I See It."

<http://www.marcusgarvey.com/wmview.php?ArtID=57>

Geels, Jolijin. (2006). Niger: The Bradt Travel Guide. U.K.: Bradt Travel Guide.

Goldsmith, David A. (2003). The documentary makers: interviews with 15 of the best in the business. Western Road: Roto Vision.

Goody, Jack. (2002). Batı'daki Doğu. (Çev. B. M. Angılı, İ. M. Bezin). Ankara: Dost Kitapevi.

Gray, Gordon. (2010). Cinema: A Visual Anthropology. New York: Berg Publishers.

Guénon, Rene. (2004). Doğu ve Batı. (Çev. F. Aslan). Ankara: Hece Yayınları.

Gümüş, Hanife. Nacer Khemir'le söyleşi, (Mayıs 2006). Anlayış Dergisi. Sayı:20

Harrow, Kenneth. (1999). African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings. Indiana: Africa World Press.

Hegel, George.(b.t). The Philosophy of History.
http://www.umass.edu/afroam/aa254_hegel.html

Huntington, Samuel Philipps (2001). Medeniyetler atışması mı?, Medeniyetler atışması. (Ed. M. Yılmaz). Ankara: Vadi Yayınları.

Keyman, F. (1999). Farklılığa Direnmek; Oryantalizm, Hegemonya ve Kùltürel Fark. (Ed. F. Keyman). İstanbul: İletişim Yayınları.

Loomba, Ania (2000). Kolonyalizm ve Postkolonyalizm. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Low, Rachel (1950). The History of British Film, Volume III. 1950 New York: Routhledge.

Luraghi, Raymond (2000). Sömürgecilik Tarihi. (Çev. H. İnal). İstanbul: E Yayınları.

Masilela, Ntognela (2003). To Change Reels: Film And Culture İn South Africa. Michigan: Wayne State University Press.

Memmi, Albert Memmi (6 Ocak 2011). Portrait du Colonisé. (Çevrimiçi), <http://www.mef.qc.ca/portrait%20du%20colonise.htm> ,

Monda, Antonio (2003). The Hidden God: Film And Faith, Mary Lea Bandy. New York: The Museum Art.

Morin, Edgar (1995). Avrupa'yı Düşünmek. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: Afa Yayınları.

Murphy, David. Williams, Patricks (2007). Postcolonial Africa Cinema. Manchester:Manchester University Press.

Mutman, Mahmut Postkolonyal Düşünce Özel, Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri. Toplumbilim Sayı 25.

Notcutt, Leslie Alan (1937). The African and the cinema: An Account of the Bantu Educational Cinema Experiment During the Period March 1935. London: Edinburgh House Press.

Slavin, David Henry (2001). *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939: White Blind Spots, Male Fantasies*. John Hopkins University Press.

Özden,Tuba Nacer Khemir’le söyleşi. (Haziran 2005). Aksiyon Dergisi, sayı: 554.

Viera,Patricia (2007) *Propaganda Films in the Portuguese New State: From Art to Ideology*, Georgetown University Research Project <http://artesliberales.spbu.ru/research/seminars/critique/Vieira.pdf>

Willemen, Paul *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. (1994). London:British Film Institute.

Perry, Barbara, McGilligan, Patrick(1973). Osman Sembene ile Söyleşi, Çev. Asuman Paker, Gerçek Sinema. Yıl: 1, sayı: 1.

Record, Wilson.(1956). “Sociological Theory, Intra-Racial Color Differentiation and the Garvey Movement.” , The Journal of Negro Education, Cilt: 25. Sayı: 4.

Rosenau, Pauline Marie (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat/Ark Yayınları.

Rouch, Jeanne Field, S. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press, s. 61.

Russell, Sharon. (1998). *Guide to African Cinema*. Westport: Greenwood Publishing Group.

Said, Edward. (1998). *Emperyalizm ve Kültür*. (Çev. N. Alpay). İstanbul: Hil Yayınları.

Saks, Lucia. (2010). *Cinema in a Democratic South Africa: The Race for Representation*. Indiana: Indiana University of Press.

Salmane, Hala; Hartog, Simon, Wilson, David. (1976). *Algerian Cinema*. London: British Film Institute.

Sartre, Jeanne Paul (1999). *Hepimiz Katiliz*. (Çev. S. N. Kara). İstanbul: Belge Yayınları.

Şaul, Mahir, Austen, Ralph. (2010). Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution. Ohio:Ohio University Press.

Serdar, Ziyaüddin. Postmodernizm ve Öteki. (Çev. G. Kaçmaz). İstanbul: Söylem Yayınları.

Shafik, Viola. (1998). Arab Cinema: History and Cultural Identity. Kahire: The Ameican University in Cairo.

Shohat, Ella (2003). Post-Third Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema. (Ed. Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake). Rethinking Third Cinema, New York: Routledge.

Smith, Bickford V. (2007). Richard Mendelsohn Black and White in Colour: African History on Screen. London: James Currey.

Smith, Geoffrey Nowel. (Ed.). (2003). Dünya Sinema Tarihi. (Çev. Ahmet Fethi) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Spivak, Chakravorty Spivak (1988). Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture. (Der. In C. Nelson ve L. Grossberg). Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

Spivak, Chakravorty Spivak. (Ekim, 1985). The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives, History and Theory. 24:3.

Stam, Robert (2003). Beyond Third Cinema: The Aesthetics of Hybridity. (Der. Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake). Rethinking Third Cinema, New York: Routledge,

Stam, Robert, Raengo, Alessandra.(2005). Literature and Film: A Guide to The Theory and Practice of Film Adaptation. London: Blackwell Publishing.

Stollery, Martin (2002). Another Look at Third Cinema. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.22, No.2.

Taylor, Charles (2003). Searching for the Postmodern in African Cinema. (Derl. June Giavanni) Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image. London:British Film Instute.

Teksoy, Rekin (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Oğlak Yayıncılık.

Spaas, Lieve.(2000) The Francophone Film: A Struggle For Identity. Manchester: Manchester University Press.

Watkins, Claire.(1993) Film Production in Francophone Africa 1961 to 1977: Ousmane Sembene. Black Studies A Journal of African and Afro-American Studies Volume 1 Number 1.

Thomas, Martin (2005). The French Empire Between The Wars: Imperialism, Politics and Society. Manchester: Manchester University Press,

Tomaselli, Keyan (1997) Cinema on the Periphery: South African Cinema http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com_content&task=view&id=388&Itemid=46)

Tomaselli, Keyan. (2006). Encountering Modernity: Twentieth Century South African Cinema. South Africa: Unisa Press.

Truman, Hughes Talley. (Ekim 1920). Marcus Garvey-Negro Moses? World's Work Cilt:1 Sayı:43

Tunteng, P-Kiven (1974). George Padmore's Impact on Africa: A Critical Appraisal. Phylon 35.1 (1st Qtr).

Tunteng, P-Kiven. (1976). Ideology, Racism and Black Political Culture. British Journal of Sociology, Volume 27 Number 2.

Ukadike, N. F. (1994). Black African Cinema. California: University of California Press,.

Ukadike, N. F. (2007). Afrika Birliği Mücadelesinden Postolonyalizme Afrika'da Sinema, (Aktaran Zeliha Hepkon, Üçüncü Sinema Ve Üçüncü Dünya Sineması). İstanbul: Es Yayınları.

Verdone, Mario (1951). The Italian Cinema from Its Beginnings to Today. Hollywood Quarterly, University of California Press.

Vigh, Henrikh. (2006). Navigating Terrains of War: Youth and Soldiering in Guinea-Bissau. London:Berghahn Books,

Wallerstein, Immanuel. (1986). Africa and The Modern World, Indiana: Africa World Press.

Walters, Ronald. (1997). Pan Africanism in the African Diaspora: An Analysis of Modern Afrocentric. Detroit: Wayne State University Press.

Warren, Nagueyalti(Kış-İlkbahar1990). Pan-African Cultural Movements: From Baraka to Karenga. The Journal of Negro History. Cilt:2 Sayı:75

Wassef, Magda. (2004). Panorama of Arab Cinema 1954-2004. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum.

Young, Robert(2001). Postcolonialism: An Historical Introduction. New York: Wiley-Blackwell.

Zahar, R. (1999). Sömürgecilik ve Yabancılaşma. (Çev. B. Doktor). İstanbul: İnsan Yayınları.

Zizek, Slavoj (2006). Paralaks. (Çev: Sabri Gürses) İstanbul: Encore Yayınları

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Doğum Tarihi 12.11. 1984
Doğum Yeri İstanbul
Medeni Durumu Evli

Eğitim:

Lise 1998–2001 Üsküdar Burhan Felek Lisesi
Lisans 2002–2006 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
Halkla İlişkiler ve Tanıtım
Yüksek Lisans 2009–..... Beykent Üniversitesi Sinema-TV
Sinema-TV

Tezler:

Propaganda ve Kitle Toplum: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Bitirme Tezi–2006

Post-Kolonyal Afrika Sineması: Beykent Üniversitesi Sinema-TV Yüksek Lisans (Devam ediyor)

Sunum:

Chicago Okulu, Frankfurt Okulu ve Baudrillard bağlamında Toplumsalın Sonu:

4.Genç Akademisyenler Buluşması (Sunum)-2010

Üçüncü Sinema'nın Fanonyen Kökeni:

Ölümünün 50. yıl dönümünde Frantz Fanon-İlmi Etüdler Derneği–2011

Yayımlar:

Tiraj Peşinde Koşarken Etiğe Sağır Olmak: İş Ahlâkı Dergisi 4. Sayı

Medya Profesyonellerinin ve Medyanın Aile Algısı Projesi: EDAM