

T.C.  
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1950 SONRASI KUZEY AFRİKA SİNEMASI'NIN  
POSTKOLONYAL TEORİLER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

YENİ MEDYA, İLETİŞİM VE HABERCİLİK ANABİLİM DALI

YENİ MEDYA, İLETİŞİM VE HABERCİLİK BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Bilge GÖKÇE

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Sinem TUNA

İSTANBUL – 2017

## TEZ TANITIM FORMU

**YAZAR ADI SOYADI** : Bilge GÖKÇE

**TEZİN DİLİ** : Türkçe

**TEZİN ADI** : 1950 Sonrası Kuzey Afrika Sineması'nın Postkolonyal Teoriler Çerçevesinde İncelenmesi

**ENSTİTÜ** : İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ANABİLİM DALI** : Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

**TEZİN TÜRÜ** : Yüksek Lisans

**TEZİN TARİHİ** :30.06.2017

**SAYFA SAYISI** : 107

**TEZ DANIŞMANI** : Yrd. Doç. Dr. Sinem TUNA

**DİZİN TERİMLERİ** : Postkolonyalizm, Sinema, Madun, Kendi Kendine Oryantalizm

**TÜRKÇE ÖZET** :Bu çalışmada, 1950 sonrası Kuzey Afrika Sineması'ndan seçilen filmler, Kuzey Afrika'nın bağımsızlık döneminin siyasi atmosferi içinde değerlendirilmiştir. Postkolonyal teorinin, bağımsızlık sonrası eski sömürgeci güçler ile yerli burjuvazi arasındaki işbirliğinin dinamiklerini incelemesi ile "madun" sınıfın bir anatomisini çıkarması, bölgenin bağımsızlık dönemindeki sinemasal hareketlerin incelenmesi açısından bir temel oluşturmuştur. Ayrıca çalışmada incelenen hafıza, postkolonyal çalışmalarda ortaya çıkan "geçmiş" olgusunun temellendirilmesinde önemli bir kaynak sağlamaktadır. Bu çalışmada, postkolonyal çalışmalara referansla, "yeniden tarihyazımı" olarak değerlendirilen

sinemanın incelenmesinde, "Madun Film Yapabilir mi?" sorusunun bir tartışması sunulmuştur.

**DAĞITIM LİSTESİ**

- : 1. İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsüne  
2. YÖK Ulusal Tez Merkezine

Bilge GÖKÇE



T.C.  
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1950 SONRASI KUZEY AFRİKA SİNEMASI'NIN  
POSTKOLONYAL TEORİLER ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

YENİ MEDYA, İLETİŞİM VE HABERCİLİK ANABİLİM DALI

YENİ MEDYA, İLETİŞİM VE HABERCİLİK BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Bilge GÖKÇE

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Sinem TUNA

İSTANBUL – 2017

## BEYAN

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğu, kullanılan verilerde herhangi tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez olarak sunulmadığını beyan ederim.


Bilge GÖKÇE

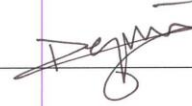
.../.../2017



T.C  
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bilge GÖKÇE'nin "1950 Sonrası Kuzey Afrika Sineması'nın Post-Kolonyal Teoriler Çerçevesinde İncelenmesi" adlı tez çalışması, jürimiz tarafından Yeni Medya İletişim ve Habercilik Anabilim Dalı Yeni Medya İletişim ve Habercilik YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

  
Başkan Yrd. Doç. Dr. Sinem TUNA  
(Danışman)

  
Üye Yrd. Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

  
Üye Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

07/08/2017

  
Doç. Dr. Ragıp Kutay KARACA  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

Bu çalışmada, 1950 sonrası Kuzey Afrika Sineması'ndan seçilen filmler, Kuzey Afrika'nın bağımsızlık döneminin siyasi atmosferi içinde değerlendirilmiştir. Postkolonyal teorinin, bağımsızlık sonrası eski sömürgeci güçler ile yerli burjuvazi arasındaki işbirliğinin dinamiklerini incelemesi ile "madun" sınıfın bir anatomisini çıkarması, bölgenin bağımsızlık dönemindeki sinemasal hareketlerin incelenmesi açısından bir temel oluşturmuştur. Ayrıca çalışmada incelenen hafıza, postkolonyal çalışmalarda ortaya çıkan "geçmiş" olgusunun temellendirilmesinde önemli bir kaynak sağlamaktadır. Bu çalışmada, postkolonyal çalışmalara referansla, "yeniden tarihyazımı" olarak değerlendirilen sinemanın incelenmesinde, "Madun Film Yapabilir mi?" sorusunun bir tartışması sunulmuştur. Bu tartışma zemininin sürdürüldüğü alan olarak, uzun yıllar Fransız kolonyalizm uygulamalarına maruz kalmış Fas, Tunus ve Cezayir seçilmiştir. Birinci bölümde ele alınan hafıza olgusu öncelikle resmi tarihin ortaya çıkışı ile nasıl dönüştüğü tartışılmıştır. Daha sonra tarihin önemli bir kısmını oluşturan kolonyal hareketlerin hafızaların dönüşümünü nasıl etkilediği incelenmiş ve bu inceleme kolonyalizm tarihinin öznesi olmuş halkların sinemasını anlamlandırmamızda yol gösterici olmuştur. İkinci bölümde, eski kolonyal toplumların bağımsızlık sonrasında Batı ile sürdürdüğü bağımlılık ilişkileri postkolonyal teori çerçevesinde incelenmiştir. Yerli burjuvazi ile Batı arasında sürdürülen bu ilişkiler, bağımsızlığın sadece kağıt üstünde gerçekleştiğini gösteren somut ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, eski kolonyal bölgede ortaya çıkan sinema, bu bağımlılık ilişkilerinin sonucunda meydana gelen bazı sınırlılıklara sahiptir. Çalışmada bu sınırlılıklar, "Madun Film Yapabilir mi?" tartışmasından ortaya çıkan "kendi kendine oryantalizm" olgusuyla açıklanmıştır. Çalışmanın sonucunda, kolonyalizmin yoğun etkilerini yaşamış Kuzey Afrika toplumlarının postkolonal dönemde oluşturdukları sinemalarında, hem kolonyal dönemde hafızalarında meydana gelen dönüşümler hem de postkolonyal dönemde Batı ile sürdürülen ekonomik bağımlılığın izleri görülmüştür. Bu etkiler kendilerine ait bağımsız bir sinemanın oluşumunu sınırlandırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Hafıza, Postkolonyalizm, Postkolonyal Sinema, Madun,  
Kendi Kendine Oryantalizm

## SUMMARY

In this study, selected films from post-1950 North African Cinema were examined within the political conditions of the independence period of North Africa. Post-colonial theory is used in this study to examine the cinema of independence since it led to the creation of an anatomy of “the subaltern class” by examining the cooperation between former colonial powers and the native bourgeoisie after independence. Furthermore, “the collective memory” examined in the study provides an important source based on the “past” phenomenon that arises in postcolonial studies. In this study, the discussion of the question “Can the subaltern make film?” is presented with reference to postcolonial works within the review of the cinema that examined as “re-writing history”. Morocco, Tunisia and Algeria, which have been subjected to French colonialism for many years, were chosen as the area on which this debate continues. In the first chapter, the memory phenomena discussed firstly in relation to the emergence of official history. Then, it was examined how colonial movements, which constitute a significant part of history, affected the transformation of memories, and this examine has been guide for us to make sense of the people’s cinema, which became the subject of the history colonialism. In the second part, the post-independence relations of the former colonial societies with the West were examined with in the context of postcolonial theory. These relations, which are maintained between the native bourgeoisie and the West, appear as concrete expressions of independence only on paper. In this context, the cinema that emerges in the old colonial region has some limitations that are the result of these dependency relations. In the study, these limitations are explained as “self-orientalism” arising from the discussion “Can The Subaltern Make Film?”. As a result of the study, traces of North African societies in the postcolonial period, which experienced intense colonialism, showed signs of both colonial memory and economic dependency in the postcolonial period. These effects limit the formation of an independent cinema of their own.

**Key Words:** Memory, Postcolonialism, Postcolonial Cinema, Subaltern,  
Self-Orientalism



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	I
SUMMARY .....	II
İÇİNDEKİLER .....	III
TABLOLAR LİSTESİ.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM: KOLONYALİZM VE HAFIZA .....</b>	<b>6</b>
1.1 Hafıza ve Toplumsal Temsil.....	6
1.1.1 Hafıza ve Temsil.....	6
1.1.2 Hafıza ve Tarih Yazımı.....	11
1.2 Kolonyalizm ve Hafıza.....	18
1.2.1 Kolonyalizm Tarihi.....	18
1.2.1.1 Avrupa Kolonyalizmi .....	21
1.2.1.1.1 İngiltere Kolonyalizmi.....	22
1.2.1.1.2 Fransa Kolonyalizmi.....	24
1.2.1.1.2.1 Kuzey Afrika .....	25
1.2.2 Kolonyalizm ve Hafıza İlişkisi .....	30
<b>İKİNCİ BÖLÜM: POSTKOLONYAL TEORİ VE SİNEMA .....</b>	<b>38</b>
2.1 Postkolonyalizm .....	38
2.1.1 Maduniyet Çalışmaları.....	41
2.1.2 Yeniden Tarih Yazımı.....	48
2.2 Postkolonyal Sinema.....	50
2.2.1 Postkolonyal Sinema ve Hafıza İlişkisi.....	55
2.2.1.1 Madun ve Sinema İlişkisi .....	57
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KUZEY AFRIKA SİNEMASI VE SEÇİLEN FİMLERİN</b>	
<b>ANALİZİ .....</b>	<b>65</b>
3.1 Metodolojik Yaklaşım.....	65
3.2 Kuzey Afrika Sineması.....	68
3.3 Chorique des Annes de Braise (Chronicle of The Years of Embers-1975).....	75
3.4 Asfour Stah (Halfaouine: Boy of the Terraces-1990) .....	81
3.5 Samt el-qusur (The Silence of the Palace-1994) .....	86
3.6 L'armee du Salut (Salvation Army-2013).....	91
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA.....	102

## TABLÖLAR LİSTESİ

	<b>SAYFA</b>
Tablo 1: 1830-1913 arasında Avrupa'daki sömürgecilik faaliyetlerini sonucu ölkelerin kazandığı toprak ve nüfus dağılımı .....	22
Tablo 2: 19. Yüzyıl Cezayir İthalat-İhracat Oranları .....	29



## ŞEKİLLER LİSTESİ

### SAYFA

Resim 1:	Tören Sahnesi 1- Zaman: 1.02.52.....	79
Resim 2:	Tören Sahnesi 2- Zaman: 1.02.53.....	79
Resim 3:	Hamam Sahnesi/ Zaman: 00:01:52.....	83
Resim 4:	Jean Auguste Dominique Ingers/ La Bain Turc (1863).....	83
Resim 5:	Salih 1/ Zaman:01:20:51.....	85
Resim 6:	Salih 2/ Zaman: 01:21:04.....	85
Resim 7:	Salih 3/ Zaman: 01:21:25.....	85
Resim 8:	Kedjha/ Zaman: 00:48:15.....	90
Resim 9:	Alia/ Zaman:1:04:21.....	91
Resim 10:	Resim 10: Sahil Sahnesi/ Zaman: 00:44:25.....	95

## ÖNSÖZ

Tez araştırmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen değerli mesai arkadaşlarım Arş. Gör. Betül AYKAÇ'a ve Arş. Gör. Burcu AYDIN'a, ümitsizliğe kapıldığım anlarda verdiği desteklerle bana direnme gücü veren sevgili Aykut İPEK'e, tezimin bitmesini ve onlarla eskisi gibi ilgilenmemi dört gözle bekleyen kardeşlerim Müge ve Mustafa'ya, sevgili ANNEM'e ve katkılarından dolayı danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sinem TUNA'ya teşekkürü bir borç bilirim.

Bilge GÖKÇE



## GİRİŞ

1980'lerle beraber yoğunluk gösteren post-kolonyal çalışmalar, kolonyalizm sürecinden geçmiş toplumların, bağımsızlıklarını kazandıktan sonra neler yaşadıklarının sistematik bir analizini sunabilmek açısından oldukça önemli bir konumdadır. Ancak her teorinin kendi içinde sınırlılıkları olabileceği gibi, post-kolonyal teorinin de çizdiği çerçevenin içini dolduramaması ya da eleştirdiklerine bir çözüm yolu sunamaması açısından bazı sınırlılıklara sahiptir. Küreselliğin içinde yerel direnişler, kendi sınırlılıkları içinde kaldığında bir çözüm süreci sunması oldukça sık görülebilmektedir. Bu açıdan post-kolonyal çalışmalar küresel bağımlılık ilişkilerinin göz ardı edilmediği bir tartışma ortamı sunmalıdır. Arif Dirlik, bu bağlamda postkolonyal çalışmaların bir eleştirisini sunmaktadır. Postmodernizm ile postkolonyalizm birbirleriyle ilişkili olarak, bütünsel sistematik olguları parçalayan bir çerçeveye sunmaktadır. Ancak Dirlik'e göre bu durum özellikle modernizmin oluşumunu simgeleyen meta anlatıları parçalamak amacıyla modernizm karşısında yerelin olumlanmasını getirmiştir. Dünyanın var olan sermaye mantığına bakıldığında, yerelin de içinde eritildiği küresel bir sermaye yapısı görürüz ve yerelin bu bağlamda olumlanması, bütünlüklü bir sistemin varlığının önüne bir perde çekilmesine sebep olur. Bir direniş unsuru olarak ortaya sürülen yerel ifadeler, küresel düzeni sekteye uğratmaktan ziyade bu yapının oluşumlarının üzerini örttüğü için bu düzene "av olmayı sürdürür".<sup>1</sup>

Kolonyalizm sonrasında bağımsızlığını kazanan devletlerin uluslaşma çalışmaları oldukça yoğun bir şekilde ilerlemiştir. Bağımsızlık savaşlarının temel ateşleyicisi olan "milliyetçilik" vurgusunun da bir sonucu olarak bağımsızlığını kazanan ülkelerin liderleri, uluslaşma adına küresel düzende bir sınır çizmek istemiş ve bağımsızlığın arifesinde halka bunu vaat etmişlerdir. Ancak bu durumun sonuçları devrimci güçler ya da yerel halk için istenilen aşamaya geçememiştir. Çünkü endüstriyel anlamda kendilerinden çok daha düşük seviyede olduklarını bilen kolonyal devletlerin, bu ülkeler için bazı planları vardı; Ulus-devletin yeni yerel elitleri, eski kolonyal devletlerin "yeni sömürgeci çıkarları için ideal bir iç destekti".<sup>2</sup> Böylelikle ortaya çıkan yeni sömürgecilik ilişkilerinin postkolonyal dönemde sorgulanmaya başlanması "Maduniyet Çalışmaları"nın temel argümanını oluşturmaktadır. Bağımsızlık sonrası Hindistan tarihi içerisindeki yerel elitlerin konumunu sorgulayan Ranajit Guha, "Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine" makalesinde madun sınıfın "yeniden tarihyazımı"

<sup>1</sup> Arif Dirlik, *Postkolonyal Aura*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 169.

<sup>2</sup> Said Baumama, *Afrika Devriminin Figürleri: Kenyatta'dan Sankara'ya*, Nota Bene Yayınları, İstanbul, 2016, s.213.

olanaklarını tartışmaya açmıştır. Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee gibi postkolonyal çalışmaların öncü isimlerinin ortak ifadeleri, yeniden tarihyazımının geliştirilmesinde Avrupa-merkezci Marksist literatürün yeterli olamayacağı üzerine olmuştur. Temel argümanları, Hindistan işçi sınıfının ya da genelde doğu toplumlarındaki madun sınıfın pratiklerinin “evrensel işçi” profilinden farklı bir konumda oluşturulduğu ve dolayısıyla bu sorunu çözmek için “sınıfların, cemaatlerin, etnik ve diğer grupların stratejik siyaseti kaçınılmaz”<sup>3</sup> olduğudur. Ancak küresel sermaye pratiklerinin yerel üzerindeki yayılımına bakıldığında ve oldukça yerel bir izlenim veren ulus-devlet yapılanmasının bile küresel düzenle olan bağlantısı göz önüne alındığında, bu tarz parçalı bir siyasetin sunumunun ne derece ilerletici bir unsur olduğu tartışmalı bir konudur. Hindistan’da İngiliz sömürmesine ait tartışılan bu söylemler bir süre sonra büyüdü ve Batılı akademisyenlerin de katılabildiği evrensel bir boyuta ulaştı. Postkolonyal teorinin içinde sayabileceğimiz özne, kimlik ve geçmişe ait hafıza, aşağıdan tarih yazımı gibi kavramsal çerçevelerin karşılaştığı temel sorunlardan en önemlisi, ortaya konulmak istenilen direniş mekanizmalarının küreselleşmiş dünyanın kaygan zemininden etkilenme boyutunun yeterince ortaya konulmadığı üzerinedir. 21. yüzyılda bahsedilen tek başına özne, kimlik ya da geçmiş değil bunların geniş bir çerçeve içinde değerlendirilen birbiriyle bağlantılı olan disiplinler arası bir bakış şeklidir.<sup>4</sup> Bu bağlamda, Fransız sömürgesi Kuzey Afrika halkının geçmişle hesaplaşmasında ortaya çıkan temsil problemleri geniş bir çerçeveden değerlendirildiğinde postkolonyallığın çoklu perspektifine yaklaşmış olacaktır.

Bu noktadan hareketle bu çalışmada, post-kolonyal teoriler çerçevesinde tartışılan Kuzey Afrika sineması, küresel ve çokkültürlü bir dünya düzeninden bağımsız olarak incelenmemeye özen gösterilmiştir. Çalışmanın çıkış noktasını Serpil Kirel’in, Gayatri Spivak’ın “Madun Konuşabilir mi?” makalesine referansla sorduğu “Madun Film Yapabilir mi?”<sup>5</sup> sorusu oluşturmaktadır. Bu tartışmadan çıkan “kendi kendine oryantalizm” olgusu, Kuzey Afrika Sineması’nın hem ekonomik hem de kültürel etkileşimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkardığı temsil süreçlerini anlamlandırmak açısından temel bir kaynak sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, postkolonyal dönemde ortaya çıkan direniş pratikleri olarak görülen “yeniden tarihyazımı” olgusunun bir aracı olarak sinemayı esas alarak, küresel düzen içinde yerel bir sinemanın sınırlılıklarını tartışmaktır. Kuzey Afrika bölgesinin seçilmesinin

<sup>3</sup> Partha Chatterjee, *Mağdurların Siyaseti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.47.

<sup>4</sup> Engin Sustam, “Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: “Temsilin Krizinden Güvensizlik Toplumuna Mı?”, *Toplumbilim*, 2010, Cilt: 25, 129-141,131.

<sup>5</sup> Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 480.

sebebi ise, ülkemizde yer alan “üçüncü dünya sineması” literatüründe Kuzey Afrika ve Arap Sineması ile ilgili çalışmaların sınırlı olmasından kaynaklı olarak literatüre bir tartışma alanı sunabilmesidir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde post-kolonyal dönemde, kolonyalizm mağduru toplumların kendi kültürlerine dönebilmeleri ile ilgili olarak ön plana çıkan “geçmiş” vurgusunu temellendirebilmek için, geçmişin kaynağı olan hafıza olgusu incelenmiştir. Hafıza, ayrıca bir yönetmenin ait olduğu ülkenin toplumsal sürecini nasıl temsil ettiğini anlamlandırabilmek açısından da oldukça önemlidir. Bu bağlamda hafıza, sinema ve postkolonyal teori bağlantısını kurabilmek için verimli bir temel sağlamaktadır.

Öncelikle hafıza, toplumsal olguların şekillendirdiği bir yapı olarak ele alınmıştır ve eski toplumlardan günümüze kadar gelen süreçte gösterdiği dönüşüm gösterilmiştir. Tarihin profesyonelleşmesiyle beraber ortaya çıkan yeni dünya düzeni bize ideolojik bir tarih oluşumunun yansımalarını göstermektedir. “Resmi tarih” olgusunun ortaya çıkmasıyla beraber toplumların hafızalarından ziyade devletlerin hafızalarının yaşatıldığı bir düzen başlamıştır. Jan Assman’ın “kayan boşluk” olarak ifade ettiği bu dönem, eski toplumların gelenek ve ritüellerin tekrarlanmasıyla canlı tuttukları hafızaları, modern teknoloji ve en önemlisi tarihin bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasıyla beraber, kayıt altına alınan ve hatırlamak için tekrarlanması gerekmeyen bir olguya dönüşmüştür. Bu durum toplum ve hafızası arasında derinleşen bir boşluğu ifade etmektedir. Bu boşluk dönemin siyasi ideolojilerinin de kendi lehine kullandıkları bir avantaja dönüşerek tamamen yönlendirilebilir bir hafıza ve dolayısıyla yönlendirilebilir bir toplum modeli ortaya çıkarmıştır. Marcuse’in “tek boyutlu insan”ı temelinde böyle bir yönlendirmenin sonuçlarını taşımaktadır.

Birinci bölümün ilk kısmında teorik açıdan genel bir perspektiften incelenen hafıza ve tarih yazımı olgusu, birinci bölümün ikinci kısmında ise daha özele inerek, konuyla bağlantılı olarak kolonyalizm tarihi ve kolonyal süreç boyunca süren yaptırımların sömürge toplumların hafızalarında nasıl bir etkide bulunduğu tartışılmıştır. Bu bölümde “Kolonyalizm Tarihi” başlığı altında kolonyalizm tarihinin genel özelliklerine değinilerek Fransa’nın kolonyal sürecinin tarihsel bir çerçevesi incelenmiştir. Kolonyalizmin genel özelliklerine baktığımızda kolonyal hareketler, 16. yüzyıldan itibaren buharlı gemilerin icat edilmesiyle dönüşmeye başlamış ve eskiden sadece yakın bölgeleri sömürmekle yetinen ülkeler daha uzak diyarları fethedebilme imkanına sahip olmuşlardır. 19. yüzyıldan itibaren ise bir önceki dönüşümün de etkisiyle, sanayileşme ve buna bağlı olarak gelişen emperyalist hareketler, dünya

kolonyal tarihinin kendi içinde eski ve yeni kolonyalizm olarak ikiye ayrılmasına sebep olmuştur. Yeni kolonyalizmle beraber sadece ekonomik anlamda değil kültürel anlamda da sömürü faaliyetleri işlemeye başlamıştır. Özellikle Fransız kolonyalizm tarihinin en temel özelliklerinden biri, sömürge halka uyguladığı “mission civilisatrice” yani uygarlaştırmak adına halka karşı uyguladığı asimilasyon hareketleridir. Genel anlamda yeni kolonyal süreçte ve özellikle Fransız kolonyalizmindeki kültürel anlamda asimilasyon uygulamaları, sömürünün sürdürülmesi açısından önemli bir araç görevi görmektedir. Asimilasyonun somut pratikleri Tocqueville'nin Kuzey Afrika halkı hakkında yaptığı incelemeler sonucunda oluşturduğu metinlerde net bir şekilde görülmektedir. Tarihin önemli bir parçası olan kolonyalizmin genel bir tarihsel çerçevesi çizildikten sonra “Kolonyalizm ve Hafıza İlişkisi” başlığı altında, kolonyalizm sürecini yaşamış toplumların hafızalarının kolonyal yaptırımların sonucunda ne gibi etkiler altında kaldığı tartışılmıştır. Bu tartışmada yol gösterici olan teorisyenler; kolonyal süreci psikanalitik çerçevede değerlendiren Franz Fanon, dil, hafıza ve kültür dönüşümlerinin neler olduğunu göstererek sömürgecinin bir portresini çizen Albert Memmi, ve bir bilginin siyasallığı olarak gördüğü Şarkiyatçılığı kavramsal bir zeminde tartışan Edward Said olmuştur. Said'in Şarkiyatçılık kitabı postkolonyal çalışmaların çıkış noktası sayılması bakımında da oldukça önemlidir.

İkinci bölüm olan “Postkolonyal Teori ve Sinema”nın ilk kısmında postkolonyalizmin kavramsal bir tartışması yapılmış ve postkolonyal çalışmalarının temeli olan Maduniyet Çalışmaları incelenmiştir. İkinci kısım olan “Postkolonyal Sinema” başlığı altında, kuramsal açıdan çerçevesi sunulan postkolonyalizmin sinema ile arasındaki bağlantı ortaya konulmuştur. Bu bağlantıyı kurarken birinci bölümde incelenen hafıza olgusu oldukça yararlı bir çerçeve sunmuştur. Çünkü “Üçüncü Sinema” bağlantısıyla politik bir açıdan değerlendirilen post-kolonyal sinemanın ortaya sürdüğü en önemli argüman, kolonyalizmle kaybedildiği düşünülen değerlerin “kültürel belleklerin” canlandırılmasıyla tekrar kazanılabileceği üzerinedir. Bu kısımda “Madun ve Sinema İlişkisi” başlığı altında çokkültürlü bir yapının ve ekonomik bağımlılığın sınırlıkları sonucunda ortaya çıkan sinemaların kendilerine nasıl bir yol çizdikleri tartışılmıştır.

Son bölümde Kuzey Afrika Sineması'nın tarihi incelenerek, diğer bölümlerde incelenen teorik arka planın yansımalarını görebilmek açısından Fransız kolonyalizm sürecini yaşamış üç ülkeden dört film incelenmiştir. Filmlerden ikisi Tunus, biri Cezayir, bir diğeri ise Fas ülkesine aittir. Filmlerin belirlenmesinde; filmin bir hatırlama evresi olarak kullanılması, filmlerde inşa edilen oryantalist imgelerin



varlığı, yönetmenlerin sinemaya bakışlarındaki Batılı yönelimler gibi durumlar etkili olmuştur. İlk film, Mohammed Lakhdar-Hamina isimli Cezayirli yönetmenin **Chronique des Annees de Braise** (Chronicle of the years of embers) 1975 yapımı filmidir. Film Cezayir bağımsızlık savaşının hemen öncesinde Cezayir halkının yaşadıklarına odaklanır. İkinci film, Tunuslu yönetmen Ferid Boughedir'in **Asfour Stah** (Halfouine: Boy of the terraces) 1990 yapımı filmidir. Film, ergenlik dönemindeki bir çocuğun kadın bedenini tanınması üzerine kurulmuştur. Üçüncü film, Tunuslu yönetmen Moufid Tlatli'nin yönettiği **Samt el qusur** (The silence of the palace) ise bir sarayda yaşayan hizmetçiler ve beylerin yaşamlarına bir hizmetçinin kızı olan Aila'nın gözünden bakılmasıdır. Son film ise Faslı yönetmen Abdellah Taia'nın 2013 yılında gösterime giren **L'armée du Salut** (Salvation Army) isimli filmidir. Bu filmde yönetmen kendi hayat hikayesinden yola çıkarak Fas toplumunda 15 yaşında gay bir çocuğun yaşadıklarını aktarır.

## BİRİNCİ BÖLÜM: KOLONYALİZM VE HAFIZA

### 1.1 Hafıza ve Toplumsal Temsil

#### 1.1.1 Hafıza ve Temsil

Bireylerin ve toplumların kendilerini temsil etme boyutunda hafızanın kaynaklığı önemli bir yer tutmaktadır. Temsil, içinde bulunduğu duruma göre çeşitlilik gösteren, hafıza üzerinden şekillenen, döneme ait stratejiler aracılığıyla dönüştürülebilen değişken bir olgudur. Şimdiye kadar dünyada hüküm sürmüş çeşitli yönetim şekilleri, kendi iktidarlarını idame ettirebilmek için geçmişini canlı tutmak ya da onu yok etmek arasında çeşitli stratejiler denemişlerdir. Eski yönetimin bir devamı niteliğinde olan iktidar biçimleri halkın geçmişten buldukları döneme kadar gelen hafızalarının, kendilerinden de bir şeyler katarak, canlılığını sürdürülebilmelerini sağlamışlardır. Fakat geçmişin devamı niteliğinde değil de tamamen yeni bir yapı olarak ortaya çıkan yönetim şekilleri, toplumların geçmişe ait hafızalarını yok etmek için toplum üzerinde yaptırımlarda bulunmuşlardır. Bu iki zıt çaba iktidarların, toplumların hafızaları üzerinden kendilerini temsil etmelerinin farklı boyutları olarak ortaya çıkmaktadır.

Farklı iktidar çeşitlerinin yanı sıra farklı toplumlarında kendilerini temsil etme biçimleri de çeşitlilik göstermektedir. Bu temsil biçimleri kültürel değerlerini geleceğe aktarılmasının bir aracı olarak görülür ve hafızanın canlı tutulması için sık sık tekrar edilir. Bu anlamda anımsama aynı zamanda temsil etme/edilme olgularını beraberinde getirir. Anımsamanın somut karşılığı yazınsal metinlerden önce veya yazınsal metinlere ek olarak geleneklerin uygulanması olarak ortaya çıkar. “Sanat yapıtları, tören eylemleri, bedensel dışavurumlar” anımsamanın temsili olarak ortaya çıkan uygulamalar olarak düşünülebilir.<sup>6</sup> Bu açıdan bakıldığında her toplumun kendi geleneklerine bağlı olarak farklı temsil boyutları yansıttığını ve bunun kendi kültürü içinde çeşitli dönemlere göre de değiştiğini söyleyebiliriz. Ayrıca iktidar mekanizmalarının toplumun hafızası üzerindeki yönlendirmeleri ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yaptırımlar toplumların törensel eylemlerine, sanat yapıtlarına ve bedensel pratiklerine yansıtılabilmektedir.

“Bellek şimdiki zamanın içinde ve elbette geçmişin kolektif tasarımlarıyla oluşuyor. Tarihsel bir sürekliliğin içinde yeni anlam, yönelim ve içeriklerle yapılıyorlar. Ritüeller, törenler, seremoniler aracılığıyla taşıyor ve sürdürülüyor, toplumsallaşılıyor. Geleneksel biçimlerin değişime uğraması

---

<sup>6</sup>Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.13

onu yok etmiyor; yeni biçimler ve eski biçimlere kazandırılan yeni anlamlarla bellek yaşamaya devam ediyor”.<sup>7</sup>

Geçmişten günümüze hem kültürel farklar anlamında hem de zamansal anlamda değişime uğrayan geleneklere farklı örnekler verilebilir. Yeni bir kralın hüküm süreceğini kitleye benimsetmek isteyen bir krallık, kralın maddi ve manevi hayat üzerindeki saltanatını desteklemek için farklı uygulamalar gerçekleştirirdi. Maddi ve manevi anlamda krala yüklenen bütün özelliklerin kitlelerin hafızasına kazınması için ihtişamlı bir tören düzenlenirdi. Bu törende siyasal anlamda tüm niteliklere sahip olan kral ayrıca piskopos tarafından kutsal yağ ile kutsandığında halka, krala karşı gelmenin aynı zamanda kutsal değerlere karşı gelmek olduğu mesajı verilirdi.<sup>8</sup> XVI. Louis’in yargılanıp idam edilmesi sebebiyle kralın kazandığı hem maddi hem de Tanrıyla eşdeğer tutulan kutsal değerlerin yok olmasının kitlelere açıklanması yine o yolun verdiği benzer yöntemlere göre yapılmaktadır. İhtişamlı bir cenaze töreni ile “kralların öldürülmesi sırasında oluşan bir sisi, kutsal olana saygısızlık duygusunun yarattığı sisi törensel yoldan dağıttı. Bir tören, öteki töreni geçersiz kılmış oluyordu”.<sup>9</sup>

Krallıkların kudretli hükümdarları sonsuzluk için geçmişin güvence altında olmasının gerekli olduğunu düşünürler, geleceğe kendilerinden bir şey bırakmak için geçmişin kalıcılışması gerektiğine inanırlar. Yüzyıllardır bu gelenek dönemin değişen koşullarına göre sürekliliğini korumaktadır. “12. Hanedanın kralları, 5. ve 6. Hanedanın uygulamalarını yeniden canlandırırlar, eski krallar yaparlar, geçmişin edebi kalıntılarını korumaya alırlar, 4. Hanedanın kralı Snofru’yu kişi olarak örnek alırlar ve böylece “Eski İmparatorluk” başlığı altında bir geçmiş yaratırlar. Bu geçmişin hafızası aracılığıyla topluluk olur, meşruiyet kazanır, otorite kurar ve güven verirler”<sup>10</sup>. Madalyonlar, büstler, mezar anıtlar gibi yapılar geleceğe yapılan yatırımların araçlarıdır. Işıltılı ve parlak bir madalyonun üzerine kralın portresinin işlenmesi, madalyonun elden ele dolaşarak bireylerin hafızasında yer etmesini sağlar. Burada madalyon, kralın geleceğe taşınmasının bir aracı olarak görülür.<sup>11</sup>

Törenler, bayramlar, anıtlar, bedensel pratiklerin çoğu kültürel belleklerin şekillenmesinde araçsal bir nitelik taşırlar. Schudson’un “verilmiş bellek biçimleri” olarak adlandırdığı bu durum; “açıkça ve bilinçli olarak anıları korumak ve saklamak

<sup>7</sup> Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s.51.

<sup>8</sup> Connerton, a.g.e., s.20.

<sup>9</sup> Connerton, a.g.e., s.21.

<sup>10</sup> Jan Assman, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s.41.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur, *Hafıza Tarin Unutuş*, Metis, İstanbul, 2012, s.302.

için tasarlanmış, genel bir eğitsel etki taşıması amaçlanmış kültürel yapıntılardır".<sup>12</sup> Hatırlamanın giderek zorlaştığı durumlarda kültürel olarak kurumsallaşmış bu yapıntılar, hafızayı canlandırmada yardımcı olmaktadır. İlk olarak yazısız kültürlerde hafızanın geleceğe aktarılabilmesi için ortak duygu ve düşüncelerin toplandığı "kültürel bellek" olarak adlandırılan bir araca ihtiyaç vardı. Kültürel bellekleri sayesinde günlük yaşamın sıradanlığına kapılan halk, çeşitli ritüellerle gündelik zamanda bölünür ve bu ritüellerle özellikle dinsel duyguları daha da canlandırmaya veya unutulmuş değerleri tekrar hatırlama görevini üstlenirdi. Kısaca bayramlar "varlığımızın günlük yaşamda göz ardı edilen arka planını aydınlatır ve Tanrılar normalleşerek unutulmuş ve bozulan düzenlerini tazeler".<sup>13</sup>

Hafızanın geçmiş zamana özgü hatırlama evresi genellikle tanrılara adanan ritüellere dayanırken, yazılı kültürün olduğu modern zamanda da her dinin kendine özgü, halkı günlük rutinlerinden dışarıya çıkararak belli dönemleri olmaktadır. Resmi olarak cumhuriyet gibi rejimleri destekleyen ülkelerde gündelik hayatı kıran belli günler ve haftalar varken aynı zamanda ait olduğu dinin geleneklerini sürdürmelerini sağlayan çeşitli dönemler de olmaktadır. Dini ya da resmi boyuta bürünen bu hatırlama evresine "hatırlamanın göstergesiyle eylemi"<sup>14</sup> diyebiliriz.

Törenler ve bayramlarla toplumu gündelik yaşamdaki zamanını bölümlere uğratması ve bunun tekrarlanarak uzun yıllar kendini devam ettirmesi toplum üzerinde kalıcı ve canlı bir hafızanın oluşmasını sağlar. Tekrarlama hafızanın devamı için önemli bir ayrıntıdır.

"Nasıl ki hatırlama/ geri getirme kolektif belleklerin oluşturulmasını sağlayan bir mekanizmaydı, tekrarlanan geri getirme de bu kolektif bellekleri güçlendiren ve uzun süre korunmasını sağlayan bir süreçtir. Bilgilerin bellekten tekrar tekrar geri getirilmesinin, tek bir kez getirilmeye kıyasla, daha uzun süre akılda tutmayı sağladığı gösterilmiştir".<sup>15</sup>

Bu yüzden biz doğmadan önce başlamış birçok bayram ve törene otomatik olarak devam etme özelliğine sahibiz. Bu durum kültürel belleğin canlı tutulması olarak olumlu bulunabilirken, aynı zamanda değişime kapalı, sorgusuz tekrarlar olumsuz anlamda eleştirilebilmektedir. Çünkü "verilmiş bellek biçimleri" hafızanın canlanmasına ve gündelik hayatın temel karmaşasından çıkarak, sıradanlığı kıran

---

<sup>12</sup> Michael Schudson, "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", *Cogito*, Sayı: 50, 2007, 179-200, s.180

<sup>13</sup> Jan Assmann, a.g.e., s. 66.

<sup>14</sup> Assmann, a.g.e., 85.

<sup>15</sup> Henry L. Roediger III vd., "Kolektif Belleğin Şekillendirilmesinde Tekrarlanan Hatırlamanın Rolü", *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, 175-217, s. 188,189.

eylemler olarak görünse de, bir süre sonra kendi içinde değişime dirençli hale gelen yapılara dönüşebilmektedir. Bu durumu kavramsal bir çerçeveye açıklamak gerekirse, Wertsch'in derin kolektif belleğin oluşmasında aktif rol oynayan "şematik anlatı kalıpları" kavramını kullanabiliriz. Her toplum kendi içinde farklı şematik anlatı kalıplarına sahip olabilir. Aynı olayın farklı ülkelerde, farklı bir anlatı olarak ortaya çıkması mümkündür. Örneğin tarih kitaplarında dünyanın tümünü ilgilendiren belli olayların her ülkenin kendi tarih kitabında başka bir boyutta yansıtıldığını görebiliriz. Japonlarla Amerikalılar arasında geçen bir savaşın izi her iki ülkede farklı yansıtılması, Amerikan ve Japon halkının kolektif belleklerinin bahsedilen bu şematik anlatı kalıpları ile şekillendirilmesine neden olmaktadır.<sup>16</sup> Belleği değişime dirençli hale getiren şematik anlatı kalıpları sonucu toplumda oluşan bu bellek türü "alışkanlık belleği"<sup>17</sup> olarak adlandırılır.

Alışkanlık belleğini açıklamak için Bergson'un bir kişinin dersi ezber yoluyla öğrenme metodu örneğini kullanabiliriz. Bir kişinin ezber yoluyla bir dersi öğrenmesi onun bilinçli bir öğrenimden ziyade, tekrarlananın verdiği hatırlamayla gerçekleştiğini gösterir. Çünkü tekrar yoluyla oluşan devindirici mekanizmalar bir süre sonra bu tekrara bilinçsiz hareketlerle katılmamızı sağlar. "Bu hareketler, tekrarlana tekrarlana bir mekanizma oluşturup alışkanlık halini alarak, şeyleri algılayışımızın otomatik olarak peşinden gelen tavırların bizde oluşmasına yol açarlar" ve Bergson'a göre yaşamın genel amacı olan uyum bu şekilde oluşur.<sup>18</sup>

Bergson'a göre benlik, hafıza ve bilinç aracılığıyla oluşur. Ona göre iki tür benlik ve dolayısıyla iki tür hafıza vardır. İki ayrı benliğin ya da hafızanın biri hayatın uyumunu devam ettiren ve gündelik rutin işlerin devamını sağlayan alışkanlık hafızası, diğeri ise daha dinamik ve bilinç seviyesine eşlik eden özgür hafızadır. Alışkanlık hafızası, tekrarlamaların sürdürülmesiyle mekanikleşmiş ve dolayısıyla yüzeyselleşmiş bir hafızanın dışavurumudur. Özgür hafıza ise bu yüzeyselliğin gerisinde kalmıştır. Bergson'un benliğin ve kişiliğin oluşumunda ortaya koyduğu asıl hafıza işte bu özgür hafızadır. Kişiliğin ve benliğin bilinçli bir sürece dahil edilebilmesi özgür hafızanın canlanlanması ile gerçekleşebilmektedir.<sup>19</sup>

Connerton'a göre alışkanlık belleği yorumbilimciler arasında gerekli önemi bulamamıştır. Yorumbilimciler, belleğin diğer iki türü olan kişisel ve bilişsel belleğe daha çok önem vermişlerdir. Ancak Connerton'un Toplumlar Nasıl Anımsar

<sup>16</sup> James V. Wertsch, "Kollektif Bellek", *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, 149-175, ss. 165,166,167.

<sup>17</sup> Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, a.g.e., s.44.

<sup>18</sup> Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2015, s. 63.

<sup>19</sup> Levent Bayraktar, "Bergson'da Ruhun ve Kişiliğin Temeli: Hafıza", *Lapsus*, Galatasaray Üniversitesi, Felsefe ve Sosyoloji Bölümleri Dergisi, 2007, 95-107, ss. 97,98.

kitabında ortaya koymaya çalıştığı şey, üstü kapalı bir şekilde toplumlara yerleştirilen “ortak rıza”nın ya da “çağdaş uyuşuculuğu”nın alışkanlık belleği ile işlediğini göstermektir. Ona göre toplumsal davranışlarımızı anlamlandırmada önemli bir yeri olan alışkanlık belleği üzerinde çalışılması gereken önemli bir konudur.<sup>20</sup>

1920’lerde “toplumsal bellek” kavramını ortaya atan Maurice Halbwachs, bireysel hafızanın çevresel faktörlere bağlı olarak şekillenmesi üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır. Halbwachs hafıza çalışmalarında önemli bir yerde konumlandırılmasının nedeni, onun hafızaya ve bireye biyolojik çerçeveden değil daha çok sosyal çerçeve üzerinden yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Halbwach’a göre anıların hatırlanması, içinde yaşadığımız sosyal çevreye bağlıdır. Algımız kolektif grubun içinde bireysel olduğumuzdan çok daha canlı olmaktadır.

“Nesneleri gördüğümüzde aynı anda, başkalarının bunları görebileceği biçimleri de gözümüzde canlandırırız. Kendimizden çıkmamızın sebebi nesnelere karışmak değil, nesnelere başkalarının bakış açısından tasavvur etmektir, bu ise ancak bu kişilerle sahip olduğumuz ilişkileri hatırladığımız için mümkündür. Yani anı yoksa algı da yoktur. Esasen, bir anı kolektif bir algıyı yeniden ürettiği andan itibaren anının kendisi de ancak kolektif olabilir ve birey için, grubun düşüncesine dayanarak ilk seferinde gözünde canlandıramadığı şeyi sadece kendi yeteneğini kullanarak yeniden gözünde canlandırması imkansız olacaktır”.<sup>21</sup>

Anımsamanın belleğin düşmanı olan zamandan<sup>22</sup> etkilenmemesi için anıların bireysel yaşamışlıklardan çok kolektif yaşamışlıklara ait olması önemlidir. Bireyin bir olayı hatırlayabilmesinin ölçüsüne baktığımızda, o olayı tek başına yaşaması ile çevresine bulunan diğer insanlarla beraber yaşaması arasında farklılıklar görülür. Bu yüzden “kolektif bellek” toplumların hayatında önemli bir yere sahiptir çünkü kolektifin içinde yaşanan anıların hatırlanma ölçüsü bireysel yaşanan anılara göre daha fazladır. “Birçok durumda bir şeyi, başkaları beni onları anımsamaya kışkırttığı için anımsarım; çünkü başkalarının belleği benim belleğime yardıma gelir ve benim belleğim, kendine onların belleğinden destek alır”<sup>23</sup> Buna göre hafızanın hem hatırlama hem de unutma evresinde sosyal çevrenin varlığı bu eylemlerin şekillenmesinde önemli bir etken olarak durmaktadır.

<sup>20</sup> Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Aımsar**, a.g.e., s.53.

<sup>21</sup> Maurice Halbwachs, **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, Heretik, Ankara, 2016, s.341.

<sup>22</sup> Engin Sustam, a.g.e., s.31.

<sup>23</sup> Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Aımsar**, a.g.e., s.65.

Hafıza üzerine söylenen yorumların çoğu bireysel anlamda oluşan belleğin verili olanlarla şekillendiği ve bu doğrultuda kolektif hafızayı oluşturduğu üzerinedir. Bergson'un hayatın genel amacı olarak belirlenen bu uyum; bireysel hafızanın toplum tarafından var olan sistematik düzene göre şekillenmesini ya da sistematik düzenin bu bireysel hafızaların toplu eylemleriyle ortaya çıkmasını sağlayan döngüsel bir süreçtir. Bu döngüsel süreci anlamlandırabilmek için toplumsal temsillerin nasıl şekillendiğine çevre ile ilişkisel bağlamda yaklaşmak gerekmektedir. Bu anlamlandırmanın bu çalışmaya yararı mevcut bir post-kolonyalizm süreci paralelinde oluşan sinemasal temsillerin boyutunu inceleyebilmektir. Çünkü kolektif bir ürün olarak ortaya konan sinemanın kolektif hafızanın bir ürünü olarak tartışılabileceği düşünülerek bu temsillerin kolonyal süreçte aktarılan "verili bellek biçimleri" doğrultusunda nasıl yansıtıldığı post-kolonyal teoriler çerçevesinde anlatılmaya çalışılacaktır.

### 1.1.2 Hafıza ve Tarih Yazımı

Uygurlık öncesi ilkel toplumlarda tarih kavramı döngüsel bir süreçte ilerliyordu. Yerleşik hayata geçmeden önce göçebe toplumlar mevsimsel döngü çerçevesinde yaşam alanlarını belirliyor ve zamanı bu döngüsellikte algılıyorlardı. Yerleşik hayata geçişle beraber toplumların mevsimsel döngüyü, mekanı ve zamanı algılama biçiminde farklılıklar yaşanmıştır. Modern hayat döngüsel zamanı geri dönüşsüz zamana çevirerek insanların yerleşik hayatta kazandığı artı değer zamanını kendi elinde tutmaya başlamıştır. Artık zamanın tek sahibi olan modern hayat, döngüsel zaman sürecinde bilinçsizce dolaşan zamanı "tarih" vasıtasıyla bilinçli bir yapı olarak inşa etmeye başlamıştır. Zamanın ve tarihin elle tutulur ve yönlendirilebilir bir olguya dönüşmesi, uygarlaşmanın somut örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>24</sup>

Zamanı elinde tutan modern hayat, insanların gün İÇİNDEKİ zamanlarını çalışarak ve yoğun bir çalışmanın sonunda ise günün geri kalanını da ancak dinlenerek geçirebildikleri bir dünya yaratmıştır. Bu durum, insanların kendilerine ait zamanlarının ve dolaylı olarak da hafızalarının kaymasına sebep olmuştur. "İnsanların zamanla olan ilişkileri"ni kaybetmeleri sonucunda oluşan "bellek krizi", tarih olgusunun bir gereklilik olarak ortaya çıktığı bir dönem yaratmıştır.<sup>25</sup> Çünkü modern hayatın bir dönüşümü olarak, toplumlar kültürel pratiklerini uygulayabilme mekanlarını ve özellikle zamanlarını kaybetmeye başlayınca, hafızanın geçmiş ile gelecek arasında kurduğu köprü görevini artık tarih gerçekleştirmeye başlamıştır.

<sup>24</sup> Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, ss.105,106.

<sup>25</sup> Necmi Zeka, "Hatırlama ve Tarih", *Defter*, Sayı:1, 7-20, 1987, ss.7,8.

Tarihin dünya sahnesine çıkışı, Aydınlanmanın insana verdiği önemin bir dışavurumu olarak da görülmektedir. Çünkü Aydınlanmanın insana yüklediği sonsuz özerkliği insanın ölümsüzlüğünü hakim kılan bir olgunun ortaya çıkmasını gerektirmekteydi. Doğanın döngüsel ve ölümsüz sürecine karşılık insanın ölümsüzlüğünü sağlayacak bir güç olarak ortaya çıkan tarih, insanın ölümsüzleşme ve doğaya hakim olma isteğini bir nevi güvence altına almıştır.

Tarih yazımının kökenine gittiğimizde yazının icadıyla başlayan ve ilerleyen süreçlerde krallıkların vb. yönetimlerin savaşlarını, başarılarını, mallarını kayıt altına aldığı defterleri bulabiliriz. Bu tip bir tarih yazımı geleneği bilimsel bir statüden çok estetik bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bugünkü anlamıyla tarih yazımı ise 19. yüzyıldan sonra başlayan sürece tekabül etmektedir. 19. Yüzyıl tarih yazımı ile zamanın sistemleştirilmesi ve yaşanan olayların tarih bilimi adı altında profesyonelce bir kalıba sokma deneyimi başlamıştır. 19. yüzyıl profesyonelleşmiş tarih biliminin kilit ismi, tarihçiyi objektif bir konumda değerlendiren ünlü Alman tarihçi Ranke olmuştur. Ranke tarihi katı kurallara bağlı bir bilim olarak düşünmüştür ve tarihçiyi nesnel ve pozitif bilim kurallarına göre profesyonel eğitim görmüş bir insan olarak tanımlamıştır.<sup>26</sup>

Halbwachs tarihin, kültürel pratiklerden bağımsız olarak bütüncül bir sistem halinde oluşmasını evrensel ve objektif değerlere bağlantısından kaynaklı olarak olumlamaktadır. Şimdiye kadar her toplum, ritüellerinde kendi kültürel değerlerine ve geçmişlerine göre bir hafıza aktarımını yansıtmaktayken, tarih ile beraber bütüncül dünyaya özgü bir hafıza aktarımı ortaya çıkmıştır. Bu durum tarih olgusuna objektif ve evrensel bir değer kazandırmıştır.<sup>27</sup> 19. yüzyılın profesyonelliği, eski dönemlerde tarihin edebi bir tür olarak da görülebileceği nitelermelerinden farklı bir boyuta geçerek Ranke'nin "nasılsa öyle göstermek" anlayışından kaynaklanmaktadır. Olguları yargılamadan olduğu gibi göstermek ve tarihe objektif bir boyut kazandırmak ve bir bilim olarak tarihin oluşması bu anlayışın ürünüdür.<sup>28</sup> Artık hafıza aktarımı kültürel bir grubun manevi değerlerini yansıtmaktan ziyade, profesyonel bir insanın yani tarihçinin görevine dönüşmektedir. Tarihçi "geçmiş yargılamaktan" sakınmak ve kendisini "şeylerin gerçekten nasıl olduğunu göstermekle" sınırlamak zorundaydı.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> George G. Iggers, *Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı: Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011, s.25.

<sup>27</sup> Assman, a.g.e., s. 51.

<sup>28</sup> Edward Hallet Carr, *Tarih Nedir*, İletişim, İstanbul, 2013, s.59.

<sup>29</sup> Iggers, a.g.e., s.25.



“Mimari ve şehircilikteki ölçek kavramlarına özgü bu kavramlar tarihçiyi ilgilendirir, çünkü tarihyazım işlemi bir anlamda mimari bir işlemdir. Tarihsel söylem bir yapı gibi inşa edilmelidir. Her yapı önceden inşa edilmiş bir çevreye dahil olur. Geçmişe ilişkin tekrar okumalar aynı zamanda, kimi kez büyük yıkımlar pahasına da olsa, yeni inşaatlar demektir: İnşa etmek, yıkmak, yeniden inşa etmek tarihçinin alışkın olduğu işlerdir”.<sup>30</sup>

Kültürel bir pratik ve toplumların hafızasının bir aktarımı olarak görülen ritüeller, artık tarih bilimi altında toplumların değil devletlerin hafızasının aktarımına taşınmıştır. Geçmişe özgü ritüeller "gelenek" adı altında varlığını sürdürmeye devam ederken tarih evrensel bir bilim olarak kabul edilmektedir. Çünkü tarihin ele aldığı ve sunduğu olgular ritüeller gibi toplumla derin bir bağlar kurarak, değişmez ya da değişmesi uzun zaman alan bir süreci ifade etmez. İktidar tarihi yeniden inşa sürecinde, günün olaylarına göre yapıp bozma işini kolay bir şekilde gerçekleştirebilir. Bu durum kültürel değerlere göre aktarılan hafızanın, tarih biçiminde ortaya çıkmasının eleştirel bir yönünü yansıtmaktadır.

Tarih önceleri krallıkların vb. yönetimlerin savaşlarını, başarılarını, mallarını kayıt altına aldığı defterler olarak dar anlamda bir arşiv görevi görürken, 19. yüzyıldan sonra daha profesyonel ve tartışmaya açık bir olgu olmaya başlamıştır. Evrensel ve objektif bir anı aktarımı olarak ortaya çıkan tarih, aslında siyasal sürecin yönlendirmesinden ayrı düşünülmemektedir. Ranke'nin tarih yazımında değer yargılarından kaçarak pozitivizmi öne sürmesi ve tarihçinin içinde bulunduğu toplumdan soyutlanıp olguları buna göre değerlendirmesi önermesi aslında içinde bulunulan ve fiilen uygulanan tarih yazımına ters düşmekteydi. Çünkü bu süreç toplumsal ve siyasal olgulardan ayrı bir zeminde yürümüyordu. Almanya, Fransa gibi ülkelerde tarih araştırmaları devlet destekli enstitülerde yapılmaktaydı ve profesyonel tarih yazımı, tarihçinin “kendi milliyetçiliklerini ve sınıfsal kanılarını destekleyecek, dolayısıyla onlara bilimsel bir yetke halesi sağlayacak kanıtlar bulmak amacı”yla arşivlere gittiği ideolojik bir süreç haline gelmeye başlamıştır.<sup>31</sup>

Tarihçinin ideolojik bir süreç içinde düşünülmesinin birçok sebebi vardır. Öncelikle tarihçinin dünyada yaşanan bütün olayları bir tarih olgusu olarak kayıt altına alması mümkün değildir, bu durumda tarihçinin yapacağı seçim, tarihin tarafsızlığını sorgulatan önemli bir durumdur. Çünkü tarihin nesnelliği olgulara

---

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, a.g.e., s.239.

<sup>31</sup> George G. Iggers. a.g.e., s.29.

müdahalede bulunmamayı ve olgular arasında ayırım yapmamayı gerektirir. Fakat insan ömrü içindeki sayısız olguların hangisinin tarih kayıtlarında yer alacağını belirlenmesi ister istemez bir olguyu diğerinin önüne geçirerek ayrıcalıklı hale getirmektedir. Bu ayrıcalık, yani “olgular arasında yapılan her seçim bir anlamda tarihe müdahaledir”<sup>32</sup> Carr tarihçinin seçimini balıkçı örneği üzerinden açıklar; O’na göre belgeler, yazıtlar tarihle ilgili tüm olgular balıkçının tabyasındaki balıklar gibidir. Tarihçi tıpkı bir balıkçı gibi tabyasındakileri evine götürür ve istediği gibi servis eder.<sup>33</sup> Tarihçinin seçtiği olguları istediği gibi servis etmesi seçme işlemine ek olarak yorum eylemini de ortaya çıkarır. Çünkü seçtiği olguların hangi bağlam içinde aktarılacağı da tarihçinin görevidir. Hem seçme işlemi hem de yorumlama tarihi saf bir tecrübenin dışına değerlendirme olgusuna götürür. Croce’un tarihi “çağdaş tarih” olarak tanımlamasındaki temel unsur tarihin var olduğu zamana değerlendirilme olgusundan kaynaklanmaktadır.

“Tarihin aslında, geçmişte yaşanan anın gözlerinden ve o anın sorunlarının ışığında görmekten oluştuğu ve tarihçinin başlıca işinin kaydetmek değil, değerlendirme olduğu anlamında, Croce bütün tarihin “çağdaş tarih” olduğunu ilan etmiştir. Çünkü tarih değerlendirme yapmayacak olursa, neyin kaydedilmeye değer olduğunu nasıl bilecektir?”<sup>34</sup>

Halbwachs’ın toplumların kolektif belleklerinin karşısında ve bu doğrultuda yansız olduğunu iddia ettiği tarih olgusu ve Ranke’nin profesyonel tarih bilimine duyduğu güven bu noktada sorunlu görünmektedir.

Tarih, hafıza aktarımının yeni bir aracı olarak görünse de, yazının icadından önce gerçekleştirilen ritüellerden farklı bir boyutta konumlanmaktadır. Ritüellerin, bayramların ve anma törenlerini hafızayı canlı tutabilmek için belirlenen zamanlarda tekrarlanması gerekirken tarih ile bu süreç farklı noktalara evrilmiştir. Tarihin geçmişte toplumun örnek alması için anlatılan hikayeleri belli bir kalıba sokarak sistemleştirdiğini söylemiştik. Bu kalıplar hafıza aktarımının bir sürekliliği olarak görülen ritüeller, efsaneler gibi etkinlikleri kayıt altına alarak tekrar olgusunu sekteye uğratmıştır. Böylelikle artık hafızayı canlandırmak için eskisi gibi bir çabaya gerek duyulmamaktadır. Zaten her şey, istenildiği zaman ortaya çıkacak bir kayıt mekanizmasıyla saklanmaktadır. Bu durum hafızanın tekrarını azaltan ve zamanla canlılığını yitirdiği bir duruma dönüşmektedir. Canlı hafıza yerini cansız kayıta

<sup>32</sup> Hannah Arendt, **Geçmişle Gelecek Arasında**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 81.

<sup>33</sup> Edward Hallet Carr, a.g.e., s. 60.

<sup>34</sup> Edward Hallet Carr, a.g.e., s. 72.

birakmaktadır.<sup>35</sup> “Ritüel bağdaşıktan metinsel bağdaşığa geçiş” olarak adlandırılan tarih olgusu her ne kadar mekanik kaydın yok olması ile övülse de bu durum bir süreklilik garantisi değildir. Aksine bu durum “unutma, yok olma, yılanma ve tozlanma gibi sözel anlatıya yabancı riskleri içermektedir ve çoğu kez sürekliliğin kesilmesi anlamına gelmektedir”.<sup>36</sup>

Geçmişe ait anlatılan hikayelerin tekrarlanma unsurunun azalması sonucu toplumda meydana gelen kopma “kayan boşluk” kavramıyla açıklanabilir. Bu hikayeler ortalama 80 yıllık bir süreç sonunda unutulmaya başlar ya da yeni kuşağın yorumlamasına göre tekrar şekillenir. Arada gerçekleşen bu boşluğun yerini dolduran tarih olmuştur. Kayan boşluktan yararlanan tarih kendine yazının icadıyla beraber bir mekan ve zaman oluşturmuştur.<sup>37</sup> Bu boşluğun oluşmasından yararlanarak tarihin geldiği nokta çoğu zaman eleştirilmektedir; “Yazıyla birlikte, artık canlıların dolaysız ilişkisine taşınmayan ve bu ilişkiye aktarılmayan bir bilinç ortaya çıkar: kişiliksiz bir hafıza, toplumu yönetmenin hafızası”.<sup>38</sup>

Tarihin hafızadan kopuk evrenselliği ilerleme olgusunun içinde barındırdığı geçmişe bakmama vurgusundan gelmektedir. Benjamin’in Tarih Kavramı Üzerine Tezler makalesinde Klee'nin Angelus Novus resmi üzerinden verdiği örnek bu durumu en iyi özetleyen örneklerden biridir. Klee'nin meleğinin fırtına yüzünden kanatlarını daima geleceğe yöneltmesi geçmişini geride bırakan insanın/tarih biliminin bir imgesi niteliğindedir. Geçmişe bu denli bir sırt çeviriş, şimdiye kadar geçmişle gelecek arasında bir köprü olma özelliği olarak tanımladığımız hafızanın etkisini giderek azaltmaktadır ya da hafızayı “tek boyutlu” bir yöne kaydırmaktadır. Geçmişe sırtını çeviren tarih bilimi toplumların hafızasından kopuk göstermelik ve sistemin isteği ile oluşmuş “anma mekanları” çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bu mekanların oluşumu aslında tam da toplumla hafıza arasında oluşan boşluk sonucunda meydana gelmektedir. Halbwachs’ın tarihi “geleneğin yok olduğu ve sosyal belleğin kaybolduğu noktada başlar”<sup>39</sup> tanımı ile Pierre Nora’nın tarihsel süreçte hafızadan bu kadar çok konuşuyor olmamızı aslında hafızanın olmadığı<sup>40</sup> noktaya bağlaması, günümüzde tarih ile hafıza arasında oluşan boşluğu ifade etmektedir.

“Hızlanma. Bu olgu kabaca hafıza ile tarih arasındaki mesafeyi gösterir:

Buradaki hafıza gerçek, toplumsal ve el değmemiş hafızadır; ilkel ya da

<sup>35</sup> Ricoeur, a.g.e., s. 164.

<sup>36</sup> Assmann, a.g.e., s.110.

<sup>37</sup> Assman, a.g.e., s. 60.

<sup>38</sup> Guy Debord, a.g.e., s.108.

<sup>39</sup> M. Halbwachs, “*La memoire collective*”, Paris, 1950, aktaran Jan Assmann, a.g.e., s. 52.

<sup>40</sup> Pierre Nora, *Hafıza Mekanları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, .s. 23.

arkaik denen toplumlar bu hafızanın modelini oluştururlar ve sırrını ellerinde tutarlar. Tarih ise değişime kapıldıklarından unutmaya mahkûm toplamlarımızın geçmişle oluşturdukları şeydir”.<sup>41</sup>

Bellek merkezleri olarak görülen anıt mekanları, 20. yüzyılda dünya sahnesinde daha önce hiç olmadığı kadar çoğalmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında harap olan Avrupa'dan kalanları saklamak için kurulan müzeler, ayrıca uzun bir dönem Batı Avrupa kolonyalizminde iki büyük isim olan Britanya ve Fransa'nın yavaş yavaş güçlerini kaybetmelerinin ardından kendilerini adadıkları ulusal politikalar anıt mekanların çoğalmasına gösterilebilecek örneklerden bazılarıdır.<sup>42</sup> Bu bağlamda tartışılan nokta anıt mekanların çoğalması ile unutkanlık arasındaki doğrusal ilişkidir. Anıt mekanların varlığı unutma tehlikesi ile karşı karşıya olan bir durumu ifade eder ancak anıt mekanlar hatırlanmak istenen durumu somutlaştırarak toplumu hatırlama yükümlülüğünden kurtarır. Anıt mekan-unutma ilişkisinin bir diğer ilişkisi ise anıt mekanın hatırlanacak olan durumun sadece bir kısmını yansıtmışından kaynaklanmaktadır. Örneğin savaş anıtlarında sadece savaşın zafer kısmı yansıtılır ve “kahraman asker” motifi çizilerek arka planda yaşanan tüm kötü atmosfer yaratılan anıt mekanla kapatılmaya çalışılır. “Savaşta ölenler her yıl anıldı; sakatlar ise mümkün olduğunca unutulmaya çalışıldı. Savaş gazileri ve savaş dulları sürekli unutulurdu, çünkü bu insanlar yanlış türden bir belleği yaşıyorlardı”.<sup>43</sup> Çünkü sadece belli bir grubun elinden yaratılan bu “hafıza mekanları” yönlendirmeye ve manipülasyona oldukça açık bir alan bırakmaktadır. Hafızanın yerini alan tarihi anlar, hafızanın dönüşümüne neden olarak kendine meşru bir alan yaratmaktadır. Bu meşru alan sadece azınlık tarafından oluşturulan resmi hafızanın sürdürülmesine izin verir, ve ritüellerin kaybolduğu bir dünyada ulusu ortaya çıkarmaktadır.<sup>44</sup>

Geçmişin hatırlanması ve hafızanın canlanması statükonun içselleştirilmesine bir engel olarak görülür ve tek boyutlu sistemin devamı için hafızanın canlandırılması süreci sistemin izin verdiği ölçüde onların belirlediği mekanda ve şekilde gerçekleşir.<sup>45</sup> Hafıza ve tarih arasında boşluk görünmez pelerinle bu şekilde kapatılır. Sürekli düzenlenen anma törenleriyle aslında hafızadan kopmadığımız gösterilir fakat aslında bu yaratılan “yapay hafıza”dır. Geçmişin canlı olduğuna dair inanç belli sistemleştirmelerle devam eder. Bunların en bariz özelliği sürekli

<sup>41</sup> Pierre Nora, a.g.e., s. 18.

<sup>42</sup> Paul Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

<sup>43</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur* a.g.e, ss. 39, 40.

<sup>44</sup> Nora, a.g.e., ss. 23, 24.

<sup>45</sup> Zeka, a.g.e., s.15.

oluşturulmaya çalışılan bir soyağacı olgusudur. Her ne kadar yeniliğe ve ilerlemeye duyulan atmosfer içinde olsa da bu soyağacına duyulan gereksinim ve geçmişe ait bir “ata” olgusu çağdaş tarihte mutlaka bulunmaktadır. Fakat bunun sürekliliği ya da yok olması yine modern kapitalist sistemin ortaya koyduğu deneyimleme süreciyle doğrudan bağlantılıdır.<sup>46</sup> Tarihin hafızayı kullanma şekli ulus-devlet bağlantısının ortaya çıkışında temel bir etken olarak görülebilir. Tarihin evrensel bir sağduyuyla yaratılmaya çalışılması fakat zaman ilerledikçe yönetim mekanizmaları bugünkü anlamda bir ulus ve resmi tarih anlatılarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ulus-devlet temelinde yaratılmaya çalışılan “ortak bir hafıza” modeli ilkel toplumlardaki ritüellere ait canlı ve topluma ait kültürel bellekten farklı olarak, cansız ve iktidara ait hafızanın toplumlara aktarılmış şeklidir. Bu şekilde bir hafıza ile geçmişin olduğundan farklı gösterildiği bir tarihe tanıklık edebiliriz çünkü ulus bilincinin sağlıklı ilerleyebilmesi bu yap-bozun başarısına bağlıdır.

“Geçmişin kirliliği bilinir, kurgulanan geçmişin ise temiz olması istenir. Temiz, şerefli, bugüne bugünün beklentilerine yaraşır bir “şanlı geçmiş”. Ulus-devlet ile tarihin, birbirlerini oluştururlarken kurdukları türden bir geçmiş. Bu temize çekme işlemi başka bir düzlemde “sessizliklerin tarihi”ni kurmaya çalışan bakışın da içindedir”.<sup>47</sup>

Ulus-devlet bilincinin aşılandığı yer olarak belirli mekanlarından en belirginini okullarda okutulan tarih kitaplarındaki “resmi tarih” olgusu gösterilebilir. Küçük yaşta eğitim-öğretim hayatına başlayan çocuklar içinde bulunduğu toplumun kültür ve siyasi yapısından izler bulunan ve nesnellik olgusu taşıdığı tartışmaya açık olan bir tarih öğrenir.<sup>48</sup> Kolektif belleğin bir türü olan resmi belleğe ait olan bellek türüdür. Kolektif belleğin diğer türü ise canlı bellektir. Ulusa ait tarih yazımı resmi belleği ifade ederken, canlı bellek daha mikro ölçekte oluşan tanıklıkları ifade eder. Fransa’da yaşanan İtalyan göçmen çalışanlarla Fransızlar arasında gerçekleşen ve sonucunda dokuz işçinin öldürüldüğü, yüzlencesinin yaralandığı Aigues- Mortes dramında resmi belleğe göre yazılanlar, olayı yaşamış tanıklardan farklı bir şekilde oluşturulmuştur.<sup>49</sup> Ulusal kimlik vurgusu adına geçmişin kurgulanması ve yönlendirilmesi devam ettikçe ve toplumları etkileyen olayların toplumun hafızasında

<sup>46</sup> Eric J. Hobsbwan, *Tarih Üzerine*, Agora Kitaplığı, 2009, s. 25.

<sup>47</sup> Levent Yılmaz, “Geçmiş Nedir, Ne İşe Yarar”, *Defter*, Sayı: 29,1997, 40-45, s.44.

<sup>48</sup> Henry L. Roediger III vd., a.g.e., s. 181.

<sup>49</sup> Nuri Bilgin, *Tarih ve Kolektif Bellek*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013, ss. 13,14,15

nasıl kalması gerektiğini yönlendiren bir mekanizma oldukça hafıza ve tarih arasındaki boşluk giderek büyüyecektir.

## 1.2 Kolonyalizm ve Hafıza

Hafızanın yönlendirilebilir özelliğinden “Hafıza ve Tarih Yazımı” bölümünde genel olarak bahsedilmiştir. Genel bir çerçevede tarih olgusunun hafıza üzerindeki etkilerinin nedenlerini ve sonuçlarını çizdiğimizde bu durumun tarihinin seçiciliğinden ve yorumlamasından kaynaklandığını görmüştük. Bu bölümde genel bir başlık altında değerlendirdiğimiz tarih olgusunu, konumuzla bağlantı olarak daha özele inerek, öncelikle kolonyalizmin tarihsel anlamda içeriği ve hafıza üzerindeki etkisinden bahsedilecektir. Sömürge tarihi başlangıçtan günümüze birçok toplumun hayatını etkilemiştir ve artık kağıt üstünde kolonyal kuvvetlerin varlığından eskisi kadar bahsedemsek de hala bu dönemin başka yöntemlerle sürdürüldüğü aşıkardır. Kolonyalizm dönemine ait yaptırımlar ve bu yaptırımların hafıza ile bağlantıları incelemek bize post-kolonyal döneme ait sinemasal temsilleri anlamamız açısından oldukça önemli bir yarar sağlayacağını düşünmekteyiz.

### 1.2.1 Kolonyalizm Tarihi

Dünya tarihi kolonyalizm hakkında birçok örneğe sahiptir. Fakat Avrupa kolonyalizmi kendinden önceki kolonyalizm faaliyetlerinden daha farklı bir konumda yer almaktadır. Hem eski kolonyalizm ile Avrupa kolonyalizmi arasında hem de Avrupa kolonyalizminin kendi içinde farklılıklar vardır. Bu yüzden kolonyalizmi tek bir başlık altında ele almak mümkün olmamaktadır. Yine de kolonyalizmin ne demek olduğuna ve dünya tarihindeki yerine bakmak çalışma için gerekli olacaktır.

Kolonyalizm kelime anlamı olarak; “başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi olarak tanımlanabilir”.<sup>50</sup> Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre kolonyalizm; “Genellikle bir devletin başka ulusları, devletleri, toplulukları, siyasal ve ekonomik egemenliği altına alarak yayılması veya yayılmayı istemesi” anlamına gelmektedir.<sup>51</sup>

Robert Young sömürgeciliği yerleşimcilik sonrası gelişen müphem bir kategori olarak değerlendirmiştir. Yerleşimcilik hem yaşam alanı kurma hem de yerleşilen yerde zenginlikleri çıkarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu durum toplumların yapısı ve dönemlerin çeşitliliğine bağlı olarak farklı şekillerde gerçekleşmiştir.

<sup>50</sup> Ania Loomba, , *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.19.

<sup>51</sup> Türk Dil Kurumu, (Erişim Tarihi: 07.04.2017)

“Yerleşimcilik nihayetinde kendi kendini yöneten dominyonların ortaya çıkışına yol açarken, oturmuş toplumlar olarak tabir edilen yerlerdeki ticari limanlar ve üsler genellikle istismara dayalı tahakküm sömürgelerine dönüşüyordu. Yerleşimcilik aynı zamanda fark gözetmeksizin hem yerleşimciler hem de yöneticiler için kullanılabilen İngilizcedeki “sömürgeci” kelimesinin müphem kıldığı bir sömürge kategorisinin doğuşuna sebebiyet veriyordu”.<sup>52</sup>

Sömürgelerin içinde doğup büyümüş önemli düşünür Aime Cesaire için sömürgecilik;

“Sonuçlarından çekinmeksizin, ilk ve son kez olmak üzere kabul etmeliyiz ki, buradaki tayin edici aktörler serüvenci ve korsan, toptancı ve gemi sahibi, altın arayıcısı ve tüccar, hırs ve güç, ve bunların da gerisinde, içsel nedenlerden dolayı, tarihin belli bir noktasında, birbirine rakip ekonomileri arasındaki rekabeti dünya ölçeğinde yaymaya kendisini zorunlu hisseden bir medeniyetin şeytani gölgesidir”.<sup>53</sup>

1930'lara gelindiğinde kolonyalizm dünyanın yüzde 84,6'sını kapsıyordu. Bu büyük oran içinde barındırdığı sömürgeleri ve sömürgecileri tek bir perspektiften değerlendirmenin zor olduğunu göstermektedir. Kolonyalizmin kendi içindeki bu çeşitlilik yönetimde ve uygulamada farklı kolonyalizm türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu çeşitlilik aynı zamanda “öteki” ye bakışın ve “öteki”ye ait söylemlerinde, her ne kadar benzerlikler olsa da, kendi içinde farklı bir biçimde ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>54</sup> Young da sömürgecilik kuramının genel bir kavramsallaştırmayla ele alınamayacağını söyler. Sömürgecilik tarihi içinde tarihsel ve coğrafi konumdan kaynaklı olarak sömürgeci güçlerin yaptırımları birbirinden farklılık göstermektedir.

“Gerek tek bir sömürgeci gücün kendi pratikleri içinde gerekse farklı tarihsel devirler ve tek bir sömürgecinin tarihinde peşi sıra yer edinen sömürgeci güçler arasında hem tarihsel hem de coğrafi yönlerden görebileceğimiz bu fevkalade çeşitlilik, genel bir sömürgecilik kuramını sorunlu hale getirir”.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Robert Young, *Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş*, Matbu Yayınları, İstanbul, 2016, s.25.

<sup>53</sup> Aime Cesaire, *Sömürgecilik Üzerine Söylev*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2005, s.67.

<sup>54</sup> Loomba, a.g.e., s. 33.

<sup>55</sup> Young, a.g.e., s.23.

Sömürgecilik tarihi ile beraber gelişen olaylar ya da olayların sömürgeciliğin ilerlemesiyle oluştuğu bir döngüdür aslında sömürgecilik tarihi. Tarihsel süreçte sömürgeciliğe genel olarak baktığımızda, sömürgeciliğin gelişiminde 16. yüzyılın başında karavela gemileri ve yol bulma araçlarının gelişmesinin büyük bir etkisi vardır. Bu gelişmeler imparatorlukların kendi anavatanlarından kopmadan başka yerlere yayılabilmesini sağlamıştır. Gemilerin icadıyla başlayan bu kilit gelişme Avrupalıların sömürgeciliğinin en önemli adımlarından biri olarak değerlendirilebilir. İmparatorlukların artık sadece yakınlarından yer alan bölgelerle uğraşma gibi bir derdi kalmamıştı, coğrafi bütünlük bir engel teşkil etmeden okyanusları aşarak farklı bölgeleri sömürgeleştirilebilmekteydi.<sup>56</sup> Bu durum artık sadece ekonomik anlamda değil, kültürel anlamda da sömürün ilk adımlarından birini oluşturmaktaydı.

“Maddi anlamda yüz yüze gelişin yanı sıra kültürel olarak da yüz yüze geliniyordu. Çin imparatoru Yung – lo, 1405 – 1433 yılları arasında Hint Okyanusu’nda bir dizi ticari ve askeri deniz seferine girişti. Bu seferler, çok güçlü olanaklarına ve donanımlarına rağmen dış bağlantılara ilgi olmadığından iptal edildi. Çin dünyası iç dengesini korumanın yollarını arıyordu. Oysa Avrupa dünyası dengesini bütün gezegeni kapsamada ve bir “dünya ekonomisi” kurmada buldu”.<sup>57</sup>

Geniş bir perspektiften bakıldığında sömürgecilik 19. Yüzyıldan önce ve 19. Yüzyıldan sonra olmak üzere; eski ve yeni sömürgecilik olarak çeşitlendirilebilmektedir. Bunun sebebi dünyanın teknolojik ve toplumsal dönüşümünün özellikle sanayileşmeyle ve kapitalizmin genişlemesiyle beraber farklı bir noktaya evrilmesinden kaynaklanmaktadır.

“On dokuzuncu yüzyıla kadar süren erken döneminde sömürgeleştirme, nadiren metropoliten yöntemlerin tedbiri dahilinde yürütülen bir politikaydı. Mesela Wakefield’in (akabinde Güney Avustralya ve Yeni Zelanda’da hayata geçirilen) yerleşimci sömürgeleştirmeye sistematik bir düzen getirmeyi önerdiği 1849’a kadar sömürgeleştirme, daha ziyade ticari çıkarların ve grup yerleşimlerinin gelişigüzel bir mamulü ve Seeley’i The Expansion of England adlı eserinde, “bir gaflet anında dünyanın yarısını fethedip insanlarla doldurduk” vecizesini yazmaya sevk eden bir süreçti”.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Young, a.g.e., s.20.

<sup>57</sup> Leonardo Benevolo, *Avrupa Tarihinde Kentler*, 1995, İstanbul, s.130.

<sup>58</sup> Young, a.g.e., s. 30.



19. yüzyıldan sonra dünya tarihinde gelişen en önemli olaylarından biri olan İkinci Dünya Savaşı da 19. Yüzyıl sonrasında gelişen yeni sömürgecilik olgusunun kendi içinde bölünmesine neden olmuştur. 19. Yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar olan süre zarfında Fransa ve İngiltere Şark ve Şarkiyatçılık üzerinde egemendi, İkinci Dünya Savaşından sonra bu bayrağı Amerika devralmıştır.<sup>59</sup> Cesaire bu durumu barbarlığın bir dönüşümü olarak ele alır ve Batı Avrupa barbarlığının ABD barbarlığı tarafından geride bırakıldığını söyler. Ve barbarlığı sürdürenler Hitler ya da bir Nazi subayı değil, bir gangster hiç değil, barbarlığı sürdüren artık “saygıdeğer burjuva”lardır.<sup>60</sup>

### 1.2.1.1 Avrupa Kolonyalizmi

Genel olarak karşılaştığımızda modern sömürgecilikte eski çağlarda gerçekleşen yerleşimcilik olgusundan farklı amaçlar yer almaktadır. Fenike ve Yunan kolonileri, Roma istilaları ile modern kolonyalizm arasında derin farklar bulunmaktadır. Her ne kadar sömürgeciliğin doğasında yer alan güçlü halkın güçsüz halk üzerinde uyguladığı ezme politikaları gibi durumlar her iki sömürgecilik biçiminde bulunsa da “biçimsel benzerlikler dışında, çok daha dikkatle incelenmesi gereken temel farklar bulunmaktadır”.<sup>61</sup>

Eski ve yeni yani Avrupa kolonyalizminin en temel farklarından biri, eski kolonyalizmlerin kapitalizm öncesi gerçekleşmiş olduğudur. Dönüşen toplumsal statülerden kapitalizmin en yoğun döneminin yaşandığı ve büyümeye devam ettiği 19. yüzyıl, yeni sömürgeciliğin gelişiminde önemli bir zaman dilimiydi.

Eski kolonyalizmin tersine Avrupa kolonyalizmi fethettiği ülkelerde sadece haraç toplamadı, gittiği bölgelerin ekonomilerine egemen oldu ve kendi ekonomisiyle bağlantılandırdı, ayrıca sömürge halkından kendi ülkesine iş gücü oluşturdu. Bu durum sömürge ve sömürgeci arasında oluşan bir akışın yaşanmasına sebep oldu. Karların daima anayurda aktığı bir akış. Ayrıca Avrupa kolonyalizminde sadece para akışı değil, insanlar arasında da bir akış başladı. Sömürgecinin ülkesinden üst düzey yöneticiler, misyonerler gibi geldikleri sömürgeler hakkında bilgi toplayan ya da orayı yöneten kişiler gelirken, sömürgelerden giden insanlar daha çok köle ve hizmetçi olarak sömürgecinin yurdunda bulunuyordu.<sup>62</sup> Akışın tek taraflı yapılması, kaynağın sömürgelerde yer almasına rağmen sömürgecinin ülkesine akması yeni sömürgecilik faaliyetlerinin temel amacını oluşturmaktadır. Bu durum sermaye artı

<sup>59</sup> Edward Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, .s.14.

<sup>60</sup> Cesaire, a.g.e., s.82.

<sup>61</sup> Raimondo Luraghi, *Sömürgecilik Tarihi*, E Yayınları, İstanbul, 2016, s. 14.

<sup>62</sup> Loomba, s. 2.

değerinin oluşmasına ve buna paralel olarak Avrupa kapitalizmin oluşmasına kaynaklık etmiştir. “Uluslararası zenginliğin sadece Avrupa yararına gerçekleşen bu büyük çaplı tekelleşmesi, yağmaya uğrayan ülkelerin bir sanayi sermayesi birikimi sağlamalarına engel olmuştur.”<sup>63</sup>

Batı Avrupa’da 19. yüzyılda en önemli sömürgeci güçler İngiltere ve Fransa olmuştur. İki ülke sömürgecilik faaliyetlerinde birbirleri ile yarışa girmişlerdir. İngiltere’nin bu kadar yayılması ve fazla sömürge elde etmesi yüzünden Fransa ile İngiltere’nin arası açılmıştır. 19. yüzyılda özellikle Afrika ve Uzakdoğu önemli sömürgeler olarak görülmekte<sup>64</sup> ve bu toprakları fethedebilmek için birbirleriyle çarpışmaktaydılar. İngiltere Afrika’nın kuzey ve güney bölgelerini işgal ederken, Fransa Senegal’den hareket ederek Afrika’nın batı ve doğusunu işgal etmeye başlamıştır. <sup>65</sup> İki büyük sömürge gücün, Afrika üzerinde uyguladığı koloni yöntemi farklılık göstermektedir. İngiltere daha çok dolaylı bir yönetim şekli benimsedi. Yerli yöneticilerin yanına Britanyalı danışmanlar göndererek yönetimi denetleme görevini sürdürdü. Fransa ise dolaysız bir yönetim şeklini kullandı. Yönetimi atadığı yöneticiler tamamen merkezi hükümetin kurallarına göre işlerini yürütüyordu. Fransızlar aynı zamanda kültürel bakımdan da yerli halkı değiştirip, dönüştürme faaliyetlerine yoğun ilgi göstermişlerdir.<sup>66</sup>

**Tablo 1:** 1830-1913 arasında Avrupa’daki sömürgecilik faaliyetlerini sonucu ülkelerin kazandığı toprak ve nüfus dağılımı <sup>67</sup>

	Kazandığı Toprak	Kazandığı Nüfus
İngiltere	4.250.000	66.000.000
Fransa	3.500.000	26.000.000
Rusya (Asya)	500.000	6.500.000
Almanya	1.000.000	13.000.000
Belçika (Kongo)	900.000	8.500.000
İtalya	185.000	750.00

#### 1.2.1.1.1 İngiltere Kolonyalizmi

İngiltere’de demiryolunun 1830’lardan sonra gelişim göstermesi ve üretimin çoğalmasıyla beraber, İngiliz mallarının dışa açılımı yoğunlaştı. Bu duruma paralel

<sup>63</sup> Eduardo Galeano, *Latin Amerika’nın Kesik Damarları*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.49

<sup>64</sup> Fahir Armanoğlu, *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2010, s.111.

<sup>65</sup> Armaoğlu, a.g.e., s.116.

<sup>66</sup> William H. McNeil, *Dünya Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2013, s. 680.

<sup>67</sup> Armaoğlu, a.g.e., s.110

olarak da İngiltere'nin sömürgecilik faaliyetleri büyük bir hız gösterdi. İngiltere 1839 yılında Çin'e girdi.<sup>68</sup>

İngiltere'de 1870-1880 yılları arasında elinde bulunan sömürgeler; Asya'da, Bülucistan ve Malakla yarımadası, Yukarı Birminya ve Polinezya Adaları vardı. Dönemin iktidarı Muhafazakar Parti, "İngiltere'nin başlıca amacının sömürgelerin genişletilmesi olduğunu ilan etti."<sup>69</sup> 1882 yılında Gladstone iktidarı Hindistan'ı daha kolay ele geçirebilmek için Mısır'ı işgal ettiler.<sup>70</sup> Mısır'ın da işgalinden sonra Britanya'nın imparatorluk hırsı daha büyük projelere atılmasına sebep oldu. Bunlardan biri "Ümit Burnu'ndan Kahire'ye" demiryolu projesiydi.

"Afrika'yı ileride böyle bir demiryoluna kavuşturma düşünün büyük öncüsü, Cecil Rhodes (ölümü, 1902) idi. Güney Afrika'da elmas madenlerinde servet yaptıktan sonra siyasete atılan biriydi. Rhodes Büyük Britanya'da, bu Afrika politikası yolunda halkın desteğini sağlayabilmek için çok uğraştı. Bu sıralarda (ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında) Büyük Britanya'da eski moda evanjelik Hristiyanlık misyonerlik ruhuna karşı, koşullara en uygun canlının yaşamasının tüm tarihin ve insan yaşamının anlaşılmasını sağlayan anahtar olduğu düşünülen, Anglosakson ırkının geleceğinin, Britanyalı kolonicileri yerleştirebilmek için ele geçirilecek toprakların büyüklüğüne bağlı olduğuna inanılan "inatçı" bir düşünce okuluyla başa çıkmaya çalışıyordu".<sup>71</sup>

İngiltere'nin sömürgecilikte izlediği yayılcı politika sonunda ortaya çıkan tablo dünyanın dört bir yanına dağılan sömürgelerin varlığıydı. İngiltere dağılmış sömürgelerle iletişimi sağlayabilmek için güçlü bir donanma kurdu. 19. yüzyılda İngiltere'de yönetim hakkını kendi elinde bulunduran sömürgeler de vardı. Bu sömürgelere dominyon adı verilmektedir. "19. Yüzyılın sonunda Kanada ekonomik anlamda gelişmiş en önemli dominyondur".<sup>72</sup> Zaten genel olarak bakıldığında İngiltere'nin Avrupa kolonyalizmindeki yeri daha çok dolaylı yönetimin bir ürünü olmuştur. "Dolaylı yönetim Hindistan'da kurdukları kamu yönetimi örneklerine dayanıyordu. Orada öteden beri, yerli yöneticilerin saraylarına yerleştirilmiş olan Britanyalı danışmanların bulunması, tüm önemli sorunların denetlenmesine

<sup>68</sup> N. V. Yeliseyeva, **Yakın Çağlar Tarihi**, Yordam Kitap, İstanbul, 2010, s. 244.

<sup>69</sup> Yeliseyeva, a.g.e., s. 245.

<sup>70</sup> Yeliseyeva, a.g.e. s. 246.

<sup>71</sup> McNeill, a.g.e., s.678.

<sup>72</sup> Yeliseyeva, a.g.e., s. 242.

yetmişti".<sup>73</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere sanayi devi özelliğini kaybetmeye başlamıştı. Dünyanın en büyük sanayileşme gücüne sahip olan ülke 20. Yüzyıl başlarında Amerika olmuştu.

#### 1.2.1.1.2 Fransa Kolonyalizmi

Fransa ve İngiltere'nin sömürge yarışında savaştıkları en önemli ülkelerden biri Hindistan olmuştur. Batı Avrupalıların Hindistan'ı işgal etmelerindeki yolu 1498 yılında Portekizliler açmıştır ve o dönemden beri Hindistan, Batı Avrupalılar için önemli bir sömürge gücü olmuştur. Louis Bonapart İngiltere'nin sömürge gücü karşısında rekabet edebilmek için onun en önemli merkezi Hindistan'ı ele geçirmek istiyordu. Hindistan'ı ele geçirebilmek için Mısır kilit bir noktaydı. Hatta Bonapart Mısır için; "Mısır'a egemen olan Hindistan'a da egemen olur" yorumunu yapmıştır. Bunun üzerine Bonapart 1798 yılında Mısır'a sefer düzenledi fakat İngiltere'nin karşısında yeterli gücü gösteremeyen Fransa, istediği başarıyı elde edemedi geri çekilmek zorunda kaldı.<sup>74</sup>

1805 – 1812 yılları arasında sömürgeci güç oranı olarak Fransa'nın karşısında İngiltere, Avusturya ve Rusya vardı. İngiltere'nin Batı Avrupa'da büyük sömürgeci güç olması Fransa'yı rahatsız ediyordu. İngiltere'nin sanayisinin bu kadar gelişmesi ve dış ülkelerde ürünlerini rahatça pazarlıyor olması üzerine Fransa "Kara Abluka" adı verilen bir plan uyguladı. Bu planın amacı İngiltere'nin dış ticaret başarısını gölgelemektir. Fakat plan başarısız oldu ve İngiltere tüm gücüyle en önemli sömürgeleri ve dış ticaret kapasitesini elinde tutmaya devam etti.<sup>75</sup>

Fransa için Osmanlı İmparatorluğunun stratejik konumu önemli bir yerde duruyordu ve Osmanlı Napolyon'un yayılcı politikalarını gerçekleştirebileceği bir alan olarak görülmekteydi. Çünkü Fransa'nın Akdeniz'i kendi iç denizi haline getirmesi Fransa'nın en büyük rakibi olan İngiltere karşısında büyük bir hamle yapmasını sağlayacaktı.<sup>76</sup>

Fransa'da Cumhuriyetçi hükümet ülkeye kar sağlayacak, kapitalist döngüyü geliştirecek yeni sömürgeler elde etmek için yeni fetihler gerçekleştirmeye başladı. 1881 yılında Tunus'u, 1883 yılında Hindiçi ve Annam'ı ele geçirdiler ve Tankin'i ele geçirmek için Çin ile bir savaşa girdiler. Fakat 1885 yılında Çinliler tarafından geri püskürtüldüler. Fransa'nın yeni sömürgeler elde etme hırsı Üçüncü Cumhuriyet

<sup>73</sup> McNeill, a.g.e., s. 680.

<sup>74</sup> Yeliseyeva, a.g.e., s. 255.

<sup>75</sup> Yeliseyeva, a.g.e. s. 256.

<sup>76</sup> Borisoviç Lutskiy, *Arap Ülkelerinin Yakın Tarihi: 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla*, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 37.

döneminde de tüm hızıyla devam etti. 1894'te Madagaskar adasını feth etmeleriyle beraber 19. yüzyılın sonlarında Fransa'daki tabloya bakıldığında; Hindicini, Okyanusya'da sayısız ada, Batı Hint Adaları ve Afrika'da anavatandan 17 kat genişlikte toprağa sahipti.<sup>77</sup>

Ancak 19. yüzyılın başından yüzyılın ortalarına kadar Almanya Fransa'nın sömürgelerine karşı oldukça istekli davranmaktaydı. Bu yüzden Almanya ile Fransa arasında 1. Dünya Savaşı sırasında büyük bir savaş yaşandı. Fransa bu savaş için sömürge topraklarındaki yerli halkı kullanmaya başladı ve şimdiye kadar Arap halkına vermediği hakları Araplara tanıdı. Yaklaşık 700 bin kişilik bir donanmadan oluşan bu birliğin yemek ihtiyaçları da sömürge ülkelerden temin edildi. Savaşın sonucunda birçok insanın kaybedilmesinin etkisiye sömürge topraklarında da muhalif hareketler ateşlenmeye başladı. Cezayir'de Ulema Hareketi, Tunus'ta Genç Tunuslular, Fas'ta Abdülkerim ve ondan bir kaç yıl sonra mücadeleye başlayan Genç Faslılar bu muhalif hareketlere örnek olarak gösterilebilir. Bu hareketlerin en ateşlileri Cezayir topraklarında gerçekleşmekteydi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Cezayir'de başlayan iç karışıklıklar sonucu, 1945'te Fransızlar Cezayir'in Oran bölgesini bombaladılar.<sup>78</sup>

Fransa'nın Avrupa kolonyalizmindeki durumuna baktığımızda, sömürgelerde dolaysız bir yönetim stratejisi sürdürmüşlerdir; "Yani işleri koloninin merkezine hükümetinin yönergelerine göre yönetecek yerel memurlar atadılar".<sup>79</sup>

#### **1.2.1.1.2.1 Kuzey Afrika**

Osmanlı Devleti'nin Kuzey Afrika topraklarında kurduğu hakimiyet 17. yüzyılın sonlarına doğru sarsılmaya başlamıştır. Bu durumun körüklenmesine neden olan olay Yunan ayaklanması olmuştur. 17. Yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Devleti Cezayir üzerindeki hakimiyetini toparlamak için yeniçerileri oraya yerleştirir ve yeniçeriler içinden çıkan ve "dayı" olarak adlandırılan kişiler Cezayir içinde çeşitli bölgeleri yönetmeye başlar. Fakat bu durum Osmanlı Devleti açısından olumlu sonuçlanmamıştır. Yeniçeri Dayı'ları Akdeniz'de gezinen Avrupalı tüccarlardan haraç almaya, gemilerine hasar vermeye ve esir toplamaya başlamıştı. Avrupalılar bu sorunlar için Osmanlı'yla diyaloga girerek hasarlarının karşılığını istemişlerdir. Fakat zaten çalkantılar içinde olan Osmanlı sorumluluğu üzerinden atmak için Cezayir'e karşı "savaş ve barış yapmakta serbest" uygulamasını başlatmıştır. Bu

---

<sup>77</sup> Yeliseyeva, a.g.e., s. 257

<sup>78</sup> Lutskiy, a.g.e., s. 155.

<sup>79</sup> McNeill, a.g.e., s. 680

serbestlikle Avrupalılar Cezayir üzerinde daha rahat emellerini gerçekleştirebilmeye başlamışlardır.<sup>80</sup>

Cezayir'in Fransa tarafından sömürge konumuna getirilmesi, Fransızlar için, dönemin sömürge dağılımında eşitsizlik olduğu için ve İngilizlerin elde ettiği sömürgeci güce ulaşabilmek için yerinde bir uygulamaydı. Kuzey Afrika bölgesinin işgali, İngilizler karşısındaki gücü tekrar eşit hale getirmeyi sağlayabilirdi. Çünkü Napolyon'a göre endüstriyel ilerlemede dış pazarı elde edebilmek için Cezayir'in ele geçirilmesi şarttı. Bunun için 1808 yılında askeri mühendis Binbaşı Buten'i Cezayir seferine hazırlık niteliğinde araştırma yapması için Tunus ve Cezayir'e göndermiştir.<sup>81</sup> Ayrıca dönemin hükümeti olan Burbon monarşisi sallantıda olan tahtlarını kurtarabilmek ve eski gücüne kavuşabilmek için gerekli olan yeni yerler fethetme isteğinin sonucu olarak, Cezayir'i işgal etmenin yararlı bir plan olduğunu düşünüyorlardı.<sup>82</sup>

Fransa'nın Cezayir'i işgalinin en büyük savunucularından biri 19. Yüzyılın önemli düşünürlerinden Tocqueville olmuştur. Tocqueville için sömürgecilik bir ülkenin ulusunun şanı, şöhreti için atılması gereken en önemli adımlardan biriydi. Tocqueville, Cezayir sömürgesini hem desteklemiş hem de sömürgeciliğin daha verimli işleyebilmesi için çeşitli önerilerde bulunmuştur. Siyasi yaşamı boyunca kendi ülkesi içinde köleliğin kaldırılması üzerine çalışmalar yaparken, dışarıda sömürgeciliğe büyük bir destek vermiştir. Tocqueville Cezayir'e yaptığı seyahatler sonrasında izlenimlerini sömürgeciliğin verimini arttırabilmek için rapor halinde sunmuştur. Tocqueville'nin yazdığı bu raporlar genel olarak bahsettiğimiz sömürgeciliğe has özelliklerin Kuzey Afrika sömürgeciliği perspektifinden somut bir şekilde görmemizi, diğer sömürgelerle karşılaştırma yapabilmemizi sağlamaktadır.

Tocqueville sömürgecilik ve savaşın paralel ilerlemesi gereken bir durum olduğunu söyler. Çünkü sadece orayı fethetmeye yönelik gerçekleştirilecek bir atılım, sömürgeciliğin sürdürülebilmesi için yeterli bir atılım değildir. Sömürülen topraklarda bir yönetim mekanizmasının işleyebilmesi ve sürdürülebilmesi için çeşitli stratejilerin uygulanması gerekir. Bunun için yapılması gereken en önemli adımlardan biri, sömürge halkını iyi tanımak olacaktır. Tocqueville Fransızları Cezayir halkı hakkında yeterince bilgiye sahip olmaması konusunda eleştirir ve sömürgeciliğin başarıya ulaşabilmesi için halk ve bölge hakkında detaylı bilgi sahibi olunması gerekliliğini vurgular. Fransa'nın Cezayir'i işgal eder etmez burada

<sup>80</sup> Fahir Armanoğlu, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi**, Akım Yayınevi, İstanbul, 2010, ss. 285, 286.

<sup>81</sup> Lutskiy, a.g.e., s.157

<sup>82</sup> Lutskiy, a.g.e., s.158

bulunan yönetimi kökten ortadan kaldırması büyük bir hatadır, çünkü bu yönetimin Fransa'nın sömürgecilik siyasetinin sürdürülebilmesi için gerekli bilgilere sahip olduğu aşıkardır. Ayrıca "Arapların dilini, ön yargılarını ve adetlerini öğrendiğimizde, insanların idareye karşı duydukları saygıyı devralmamızın ardından, artık kendi uygulamalarımızı yavaş yavaş yerleştirmek hususunda ve bizi çevreleyen ülkeyi Fransızlaştırmak hususunda serbest olacaktık."<sup>83</sup> Tocqueville'nin bu önerisi Said'in Şarkiyatçılık kitabında öne sürdüğü Doğu'ya ait bilginin Batı'nın kendi yöntemleriyle dönüştürüp Doğu halkı hakkında "öteki" algısının yaratıldığı Şarkiyatçılık uygulamalarına paralel görünmektedir. Tocqueville'nin dönemin ünlü Şarkiyatçısı Sylvestre de Sacy'den Arapça öğrenmek istemesi aslında Cezayir toplumunu daha iyi tanıyabilmekten ziyade daha iyi yönetebilmekle ilgilidir.<sup>84</sup>

Tocqueville'nin öne sürdüğü benzer tutumu Napolyon Mısır seferinde ortaya koyarak, fethedilen topraklara ait bilgi edinme konusunda çeşitli adımlar atmıştı. Napolyon Mısır'ı ele geçirebilmek için Şark'a şimdiye kadar yapılan seyahatlerden farklı olarak Şark'tan edinilen bilgilerin daha sistematik bir biçimde savaş meydanını kullanılmasını sağlamıştır. 30 Mart 1793'de açılan "Şark Dilleri Okulu" Doğu'ya ait bilgilerin profesyonel anlamda ortaya çıkmasının ve kurumsallaşmasının temel adımlarından biri olmuştur. Enstitünün ilk ve tek Arapça hocası Sylvestre de Sacy ve öğrencileri Doğu'yu ele geçirmek isteyen birçok yöneticinin yol haritasını oluşturmuştur. Böylelikle doğuya ait gizemin perdeleri açılacak ve esas doğu ortaya çıkacaktır. Böylece oryantalist bir tavırla öteki olarak resmedilen Doğu, savaş stratejisi açısından, daha sistematik bir şekilde Batı'nın ellerine verilmekteydi. Said'e göre "enstitünün yaptığı iş ordununkinden daha az saldırganca değildi: Mısır'ı modern Fransa'ya aktarmak."<sup>85</sup>

Tocqueville'nin bir diğer önerisi Fransa yönetiminin Cezayir'de kalıcı bir sömürge sağlayabilmesi için orada bulunan Araplar ve Kabile ırklarını bastırmak ve sömürülen topraklara Fransız yerleşimcilerin getirilmesini sağlamaktı. Fakat Fransız yerleşimciler Cezayir topraklarına gelme konusunda tereddüt yaşamaktaydılar. Cezayir topraklarına yerleşen Fransızların kendilerini o topraklara ait hissedebilmeleri için yerleşimcilere toprak verilmesi de sömürge siyasetinin sürdürülebilmesi için önemliydi.

"Bu koşullar altında Cezayir'e ekonomik, sınai veya kolonyal/sömürgeci bir gözle bakılmamalı bu büyük sorunsala daha da geniş bir

<sup>83</sup> Alexis de Tocqueville, *Sömürge ve Kölelik: Öteki Üzerine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s.81.

<sup>84</sup> Tocqueville, a.g.e. s.48.

<sup>85</sup> Edward Said, a.g.e., s.93.

perspektiften bakmalıyız. Bütün diğer çıkarılara hakim olan siyasi bir ilgi var. Afrikada'ki mevcut durumumuz kabul edilemez: devlet hazinesini tahrip ediyor, dünyadaki nüfuzumuzu yok ediyor ve hepsinden önemlisi istikrarsız. Diyebilirim ki en önemli meselemiz ve hatta en önemli milli meselemiz, bunu çözmektir. Bu da ancak Avrupalı bir nüfusun bölgeye gelip orayı koruması ve feth edilen alanı garanti altına almasıyla olur”.<sup>86</sup>

Tocqueville Fransızların Cezayir üzerinde gerçekleştirdiği şiddetin farkındadır ancak bunun sömürge halkının ileride geleceği medeniyet seviyesine vurgu yaparak kendi içinde mazur görmektedir. Şiddetin meşrulaştırılması sömürgecilik tarihinde hemen hemen tüm sömürgecilerin uyguladığı bir yöntem olmuştur. Tocqueville Fransa'nın Cezayir'i ele geçirmesinden sonra sömürge yönetimin sürekliliğini sağlanması için sadece fethetmenin yetmediğini savaş sonrasında da çeşitli stratejilerin tasarlanması gerektiğini vurgular. Bunun için her ne kadar şiddetin karşısında olduğunu söylese de ulusun geleceği için şiddetin kullanılabileceğini, Fransa yönetiminin sömürgeciliğin Avrupa'da başarıya ulaşabilmesi için şiddeti meşru görür.

Ben genel olarak işe yaramayan ve ölçsüz şiddetin karşındayım. Ancak farkında olmamız gereken şey, bu ölçülerin bizim bu toprakları ele geçirmemize faydası olmayacağıdır. Buradan şuraya varıyoruz; bizim bunu kullanma hususunu bir şekilde kurallaştırmamız lazım.<sup>87</sup>

Sömürgeci hem kendi şiddetini hem de gasp ettiği toprakların meşruluğunu sağlamak için oluşturduğu durumu Memmi “Neron Kompleksi” olarak adlandırır. Kazanmış olduğu zaferinden tamamıyla yararlanabilmesi için Tocqueville'ninde bahsettiği gibi gaspçılığını kurallar çerçevesinde meşrulaştırması gerekir. Sömürgecinin gaspçılığının üzerini örtmeyi ancak gasp ettiği topraklardaki halkı yok ettiğini başarabilecektir.

“Dolayısıyla, zafer kazandığı anda bile, onda zafer kazanan şeyin, mahkum ettiği imge olduğunu kabul eder. Bu nedenle, fiili zaferi asla onu tatmin etmez; bu zaferi yasalara ve ahlak kurallarına da kaydetmesi gerekir. Bunun için de kendisi değil, ötekileri ikna etmesi gerekecektir. Diğer bir deyişle zaferinden tümüyle yararlanabilmek için kendisini zaferinden ve bu zaferin kazanılma koşullarından aklamaları gerekir. Bu da onun, zafer kazanmış biri için tuhaf olan ufak tefek şeyler üzerindeki

<sup>86</sup> Alexis de Tocqueville, a.g.e., s.142.

<sup>87</sup> Tocqueville, a.g.e., s.137.



gayretkeş ısrarını açıklar: Tarihi yanılmaya uğraşır, metinleri yeniden yazdırır, anıları yok eder. Kısacası gaspçılığına meşruluk kazandırmayı başarmak için elinden geleni yapar”.<sup>88</sup>

1830 yılında Cezayir'in işgaliyle ortaya çıkarılan yasalar daha çok toprakların kolayca devlet malı haline getirilmesi üzerinedir. Bu durum gelecek yıllarda topraksız ve işsiz kalan halkın isyan etmesiyle daha da şiddetlenmiştir.

“1 Mart 1833'te sahipliği tapu senetleriyle yasallaşmış topraklara el konmasına dair bir yasa çıkarıldı.....Sömürgeciler tarafından çıkarılan “Tarım reformu” sömürüyü arttıracaktı. 1843-44'te Fransız makamları, sömürgeleştirmeyi hızlandıran bir kararname yayınladı. Aynı şekilde, 24 Mart 1843'te kamu khabus'larının (vakıf), dinsel toprakların, istimlak edilmesi üzerine bir kararname yayınladı. 1 Ekim 1844'te ise, Avrupalıları özel vakıfları (yeni kanunlar temelinde) satın alabilmesinin önü açıldı. 21 Temmuz'da onaylanan 1 Ekim 1844 kararnamesi “sahipsiz topraklar” (1 Haziran 1830'a kadar tapu senedi alınmamış ekilmeyen tüm topraklar) olarak bilinen her yeri devlet arazisi olarak beyan etti”.<sup>89</sup>

Yapılan “tarım reformu” ile ele geçirilen topraklar ve bu topraklara yerleştirilen Fransızlar, Tocqueville'nin sömürgeciliğin başarıya ulaşabilmesi için Fransız yerleşimcilerin sömürgeci topraklara yerleştirilmesi gerektiği önerisinin somut bir örneği olarak görebiliriz.

Cezayir'in en büyük ekonomik gücünün tarımdan gelmesi, ancak tarım yapılacak alanlarının sömürgeci tarafından işgal edilmesi ve sömürgecinin bu alanları istediği gibi kullanması halk üzerinde açlık ve yıkımı beraberinde getirmiştir. İşgalden önce halk, yurtiçinde kendi tüketimine yetecek kadar üretim yapmaktaydı. Fakat işgalden sonra sömürgecinin herhangi bir sınırlama getirmeden dışa açılım faaliyetlerini gerçekleştirmesi, üretilen ham maddenin hızlıca tüketilmesine ve Cezayir'deki endüstriyel üretimin ciddi zarara uğramasına neden olmuştur.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Albert Memmi, *Sömürgecinin Portresi, Sömürgeleştirilenin Portresi*, Versus Yayınları, İstanbul, 2014, s.67.

<sup>89</sup> Lutskiy, a.g.e., s.164.

<sup>90</sup> Lutskiy, a.g.e., s.166.

**Tablo 2: 19. Yüzyıl Cezayir İthalat-İhracat Oranları** <sup>91</sup>

	İthalat	İhracat
1830-40	15,0	2,1
1841-50	71,9	3,7
1851-60	80,8	31,1
1861-70	172,2	81,6

### 1.2.2 Kolonyalizm ve Hafıza İlişkisi

19. yüzyıldan sonra tarih yapımı profesyonelleşmeye başlamış ve daha çok ideolojik amaçları şekillendirme görevi olarak sürdürülmüştür. Dünya tarihinde yaşanan sömürge olayların hepsi tarihin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Ve bunlar tarihin ideolojik süreçleriyle ayrı düşünülemez. Sömürgeci, sömürge topraklarında sadece mekanı ele geçirmez, mekanlarla beraber halkın kültürel belleklerini ve tarihini de değiştirecek yaptırımlarda bulunur. Sömürgeci bu yaptırımlarını zorla ya da baskının meşru kanallarıyla gerçekleştirir. Çünkü, “sömürgeleştirilenin resmi ve kurumsal muhatabı, sömürgecinin ve baskı rejiminin sözcüsü, polis ve ordudur”. <sup>92</sup>Polis ve ordunun görünür baskıcı işlevleri dışında, baskının görünmeyen meşru kanalları da yasalar sayesinde sömürgeci yönetim tarafından işlenir. Tarihin tesadüfı olarak geldiği toprakları sömüren sömürgeci, geldiği topraklarda kendisine ayrıcalıklar yaratmış bu durumu var olan geleneğin kurallarına göre değil, tamamen var olan kuralları kaldırarak yapmıştır. <sup>93</sup> Memmi, sömürgeci ırkçılık için üç ideolojik süreç çizer; Sömürgeciyle sömürgeleştirilen arasındaki farkları keşfetmek ve ortaya koymak.-Bu farklılıkların kolonyalist yararına ve sömürge halkı aleyhine değerlendirilmesi.- Varsayılan bu farklılıkların kesin olduğunu ileri sürerek ve kesin olması için hareket ederek, bunları mutlaklaştırmak.

<sup>94</sup>

Karların her daim anayurda aktığı sömürgecilik işlemlerinden sonra sömürge topraklarında tahmin edilebilir bir yoksulluk atmosferi yaratılmıştır. Oluşturulan bu yoksul atmosfer, sömürge halkının hafızalarını çeşitli yönlerde etkilemiştir. Sanayinin kendi ülkelerinde değil de, sömürgecinin ülkesinde gelişmesi ve kendi ülkesinde böyle bir yatırım gerçekleşmesinin engellenmesi sonucunda sömürge halkı kendini az gelişmişliğin içinde bulur. Bu durum sömürge halklarının sömürge zamanında

<sup>91</sup> Lutsikiy, a.g.e., s.118.

<sup>92</sup> Franz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Versus Yayınları, İstanbul, 2014, s.44.

<sup>93</sup> Memmi, a.g.e., s.30

<sup>94</sup> Memmi, a.g.e., ss .82, 83.

olduğu gibi sömürge sonrasında da barbar ve modern öncesi döneme ait gösterilmesini en temel sebeplerinden biri olmuştur.

Avrupa kolonyalizminin “ilerleme”nin bir unsuru olarak görülmesi ve sömürgeciliğın olumlu bir atılım olarak birçok resmi tarih kaynaklarında bu şekilde yer almış ve bunun hafızalara aktarılması sağlanmıştır. Sömürgeci için sömürge halkı her zaman için yozlaşmış bir geleneğın ürünüdür ve kendisinin sürekliliğini sağlamak için, sömürge halkının bu yozlaşmasından kurtulması için elinden geldiğini yaptığını söyler, böylece sömürge halkı üzerinde uyguladığı yaptırımları aslında onlara “modernizm”i getirdiğini söyleyerek meşrulaştırır; “Burada “modernizm” kraldır. Yine bu aynı çevreler karanlık geleneklere karşı çıkacak ve yenilikler önerecek, böylece ulusal miras denen eski granit temele karşı açık çatışmaya gireceklerdir”.<sup>95</sup>

Resmi tarih olarak ortaya çıkan sistematik tarih modeli, tariğının olguları bulunduğu toplumsal ve siyasal çerçeveye göre şekillendirmesinden meydana gelmektedir. Sömürgeci, sömürge halkı üzerinde kurduğu baskının meşruluğunu sistematik olarak oluşturulan bu tarih sonucunda kolaylaştırır. Sömürgecinin işini kolaylaştıran bu durum, sömürge halkının geçmişlerini unutmaları ve onlara ait olan her türlü geleneğın ya da yasanın barbarlık olarak görülmesini sağlanmaktadır. Böylelikle sömürgeciye ait kuralların, yasaların onlara bir iyilik yapılmışçasına kabul ettirilmesine neden olmaktadır. Unutuş stratejilerini meşru yoldan elde edebilmek, tarih anlatısında yapılabilecek değışikliklere bağıdır. Anlatıya ait vurgunun yerindeki değışiklik bile tarihsel sürecin farklı yönde şekillenmesine sebep olabilir. Bunun için; “Kişisel kimliğın kuruluşundan aidiyet bağlarımızı yapılandıran ortak kimliklere kadar bütün biçimlenim ve anlatısal kurgulama katmanlarını katetmiş olan biri için en büyük tehlike, yolun sonunda, onaylı, dayatılan, kutlanan, anılan tarihi, kısacası resmi tarihi işletmek, devreye sokmaktır”.<sup>96</sup>

İçinde bulunduğu dönemin ve coğrafi yapının ilişkisinden bağımsız düşünölemeyen iktidar mekanizmaları, kullandığı “ideolojik araçları” kendi amacına hizmet edecek şekilde dönüştürür. Sömürgeciliğın temeli iktisadi bir dürtü olarak gelişmekteyken bunun sürdürölmesi ideolojik araçlarla yapılmaktaydı. Sömürgecinin elindeki en önemli ideolojik araç “kültür” olmuştur. Fakat sömürgeleştirmede esas olan kültürel değerlerin aktarımı değıldi, kültür sömürgeci için “gerçek amacı olan ticaretin, iktisadi sömürünün ve iskanın yan ürünleriydi.”<sup>97</sup> Ve bunun için kullanacağı

<sup>95</sup> Fanon, a.g.e., s.113.

<sup>96</sup> Ricoeur, a.g.e., s.491.

<sup>97</sup> Young, a.g.e., s.32.

en önemli araçlar, özellikle sömürgeci dönemin şartlarına bakıldığında, dil ve tarihtir. Dil ve tarihi kontrol edebilmek ve halkı bu yönde yönlendirebilmek için kullanılan yol “eğitim sistemi” ve dolayısıyla “resmi tarih”tir. Bu yolun bir yaptırımını olarak sömürgeci ülke, sömürdüğü topraklara kendi dilini götürür ve kendi diline ait ders kitaplarını sömürgeci halka dayatır. Süreç içerisinde sömürge topraklarında sömürgecinin kendi dili dışlanmış hale gelir ve resmi anlamda geçerliliğini kaybeder. Hem toplumsal hem de ekonomik anlamda tek geçerli dil sömürgecinin dili olur.<sup>98</sup> Fransa'nın da sömürgeleştirdiği Afrika üzerinde ya da Britanya'nın Hindistan üzerinde uyguladığı yaptırımlardan ve sömürünün sürekliliğini yaratan durumlardan biri, kendi dillerini sömürge halkına dayatmaları olmuştur. Bu sayede hukuksal ya da ekonomik tüm uygulamaların kontrollerini daha rahat sürdürebilmişlerdir. Bu durum anadilini kullanamayan bir toplum olarak sömürge halkı üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Memmi bu durumu bir çeşit “dilsel dram” olarak nitelendirir. Dilsel dram, çift dilli yaşamak zorunda olan ve en önemlisi kabul görebilmek için kendi dilini değil sömürgecinin dilini kullanmak zorunda olan sömürge halkının kendi içinde yaşadığı çatışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

“Üstelik sömürge insanının ana dil, duyguları, düşünceleri ve rüyalarıyla ayakta kalan dili, sevgisini ve merakını ifade ettiği o dil, yani en büyük duygusal etkiyi yapan dil, aslında en az değer verilen dildir. Ülkede ya da halkların birliğinde bir statüsü saygınlığı yoktur. Sömürge insanı bir işe girmek, kendisine yer edinmek, toplulukta ve dünyada var olmak isterse, önce efendilerinin diline boyun eğmek zorundadır”.<sup>99</sup>

Dili ve eğitim sistemini kendine göre düzenleyen sömürge yönetimi doğrudan toplumların hafızalarını yönlendirebilir gücü elde etmiş olmaktadır. Çünkü Temsil ve Hafıza bölümünde açıklandığı gibi bir toplumun hafızalarını canlı tutan uygulama başta anlatılan hikayeler ve uygulanan gelenekler daha sonrasında ise çocukluktan gitmeye başladığımız ve hayatımızı yönlendiren okullar olmuştur. Bunların ikisini de ele geçiren sömürgeci toplumun hafızasına doğrudan müdahale etmiş olmaktadır. Artık büyük çoğunluğu sokaklarda olan sömürge çocuklarından biri okula kabul edilmiş olsa bile şanslı durumda görülmemektedir. Çünkü kabul edildiği okul ona kendi değerlerini aşıl原因 bir kurum değil, aksine sömürgecinin var olan tarihi bozup

<sup>98</sup> Roy Armes, *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011, s.93.

<sup>99</sup> Memmi, a.g.e., s.116.

kendi tarihi yarattığı bir tarih ve sömürgecinin şekillendirdiği değerleri öğrenecektir.<sup>100</sup>

“Geçmişten gittikçe daha az yararlandığını da eklememiz gerekir. Sömürgeci onun bir geçmişe sahip olduğunu bile asla kabul etmedi; kökenleri bilinmeyen avam takımının bir tarihi olmadığını herkes bilir. Sömürge insanının kendisine soralım: Halk kahramanları kimlerdir? Büyük halk liderleri, bilgeleri kimlerdir? Çok çok bize birkaç ad söyleyebilir, onu da karmakarışık bir halde söyler, kuşaklar boyunca geriye gittikçe bu sayı daha da azalır. Sömürgeleştirilen, belleğini adım adım yitirmeye mahkum olmuştur adeta”.<sup>101</sup>

Hindistan’da uygulanan “İngiliz Eğitim Sistemi” İngilizlerin Hindistan’ı sömürmesinde yerli halkın desteğini almasını sağlamıştır. Bu sistemin kurucularından olan Thomas Babington Macaulay bunu 1835 tarihli “Hindistan’daki Eğitim Üzerine Rapor” adlı yazısında şu şekilde belirtmiştir; “İngilizce öğrenimi, "kan ve deri rengi bakımından Hintli" olan yerlileri "beğeni, kanaat, ahlak ve zeka bakımından İngiliz" haline getirecek şekilde eğitim verecektir. Bu insanlar aslında Britanya'nın çıkarlarını koruyan bir sınıf oluşturacak ve büyük, boyun eğme potansiyeli taşıyan bir ülkenin yönetilmesinde İngilizlere yardım edecektir.”<sup>102</sup>

Uygulanan bu yaptırımların bir sonucu olarak, belli bir süre sonra halk kendini barbar ve geri kalmış hissetmeye ve aslında sömürgecinin bir nevi onları uygarlık seviyesine taşıdığına inanmaya başlar. Franz Fanon “Yeryüzünün Lanetlileri” kitabında Kuzey Afrika halkının suça eğilim davranışlarının altında yatan sebeplerinin sömürgecilik tarihiyle ilişkisini psikanaliz temelinde inceler. İncelemenin sonucunda ortaya çıkan analize bakıldığında ilginç olanın Batı perspektifinden bir Kuzey Afrikalı'nın suçlu olma genlerine sahip olduğu düşüncesi değil, Kuzey Afrikalı bir bireyin de kendi genlerinin suça eğilimli olduğunu kabul etmesi olmuştur. Bu durum sadece eğitimsiz bir birey tarafından değil, yüksek eğitilmiş Cezayirli bir doktorun dilinden şu şekilde aktarılmıştır; “Kabul etmesi zor ama bilimsel olarak kanıtlanmış bir teoridir”<sup>103</sup>. Burada altı çizilmesi gereken nokta, yüksek eğitilmiş Cezayirli doktorun geçmişinden bu yana gördüğü toplumsal uygulamaların ve aldığı eğitimlerin neredeyse tamamının sömürgeci sistemin kurduğu düzen çerçevesinde

<sup>100</sup> Memmi, a.g.e., s.113.

<sup>101</sup> Memmi, a.g.e., s.112.

<sup>102</sup> T.B., Macaulay, “Minute on Indian Education”, J. Clive (der.), **Selected Writings**, Chicago, 1972; aktaran Ania Loomba, a.g.e., s.109.

<sup>103</sup> Fanon, a.g.e., s.297.

şekillenmiş olduğudur. Dünya tarihi bu tarz davranış değişikliklerini gensele kaynağa bağlayan “bilimsel” çalışmalarla doludur. Bunlara örnek olarak The Bell Curve (Çan Eğrisi) isimli çalışma verilebilir. Bu çalışma, siyah Amerikalılarla beyaz Amerikalılar arasındaki zeka farklılıklarını gensele kaynağa bağlayarak siyah Amerikalıların IQ seviyeleri beyaz Amerikalılara göre daha düşük olduğu ile ilgili bilimsel açıdan kanıtlanmış olduğu söylenen bir veri ortaya çıkıyor.<sup>104</sup>

“Bilimsel” olarak ortaya sürülen bu bilgi biçimleri temelde ideolojik sürecin bir parçası olarak konumlanmaktadır. Memmi'nin sömürgeci için çizdiği üç ideolojik süreçte ortaya koyduğu gibi, sömürgecinin sömürgeyle arasındaki farklılıkları çizmesi ve bu farkları kendi lehine kullanması için mutlaklaştırması, yukarıda verilen örneklerin bir değerlendirmesi olarak oldukça yerinde bir tespit olmaktadır. Bu ideolojik sürecin bir parçası olarak kullanılan bilimsel verilerin amacı; sömürge yerlisinin neden sömürgeci için köle gibi çalıştığını sorgulamaması ve “tembel” yerlinin gelişmesi için sömürgeciye ihtiyacı olduğunu her zaman bilmesi gerektiğidir.

Bu bağlamda elde edilen verileri kolonyalizm ve “bilgi üretiminin siyasallığı” ilişkisi olarak değerlendirebiliriz. Bu noktada disiplinler bilgi türleri meşrulaştırılırken, “öteki” bilgi türleri marjinalleştirilmektedir. Yazılı tarihin kültürel hafızanın bir aktarımı olarak görüldüğü, Vico'dan Hegel'e kadar çeşitli düşünürler tarafından ortaya konulmuştur. Ancak kolonyal müdahale ile beraber mevcut yazılı tarihin değiştirilmesi “bilgi üretiminin siyasallığı”nın bir ürünüdür. Geçmişin izlerini silen Avrupa, “Avrupa dışındaki kültür ve toplumların tarih bilincinin inkarı, iki sonucu birden beraberinde getirmiştir: “Öteki” bilgi biçimleri marjinalize edilmiş ve söz konusu toplumlar aşağı toplumlar olarak sınıflandırılmıştır.”<sup>105</sup> Meşrulaştırma yöntemleri daha çok “medenileştirme” ve “ilerleme” olgusunun ortaya konulmasıyla yürütülmüştür ve sadece sömürgeci değil dönemin birçok düşünürü de kolonyal müdahalenin “bilim ve aklın hurafeler karşısındaki zaferiyle”<sup>106</sup> eşitlemiştir. Bu durumu açıklayan temel argümanlardan biri Locke'un “çocukluk dönemi” (çocukların akılları kemale erip yetişkin olana kadar geçen süreçte bir vesayet döneminden geçmesi gerektiği yönündeki argüman) olgusunun kolonyal müdahaleyi meşrulaştırmak için liberal söylemde ana tema haline gelmesi olmuştur. Örneğin Hindistan'ın aslında bir çocukluk döneminde olduğu ve olgunlaşabilmesi için Avrupa'nın müdahalesine ihtiyaç duyduğu düşünülmüştür. Olgunluk çağına gelene

<sup>104</sup> Loomba, a.g.e., ss. 85-86.

<sup>105</sup> Gurminder K. Bhambra, *Moderniteyi Yeniden Düşmek: Post-kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s.25.

<sup>106</sup> Loomba, a.g.e., s.40.

kadar kendini temsil etmesi yerinde olmayacaktır ve vesayet dönemi boyunca bu tahakküm altında yaşaması onun yararına olacaktır. <sup>107</sup>

“Temsilin dışsallığı her zaman, “ Şark kendini temsil edebilseydi ederdi zaten” türünden bir beylik düşünce tarafından belirlenir; Şark’ın kendisi bunu yapamadığından, bu işi temsil etkinliği yapar, hem Batı için hem de –faute de mieux [daha iyi bir seçeneği olmadığına göre]- zavallı şark için. Marx’ın, Louis Bonaparte’in 18 Brumaire’inde söylediği gibi “onlar kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir”. <sup>108</sup>

Edward Said, Şarkiyatçılık kitabında Foucault’nun bilgi-iktidar modelinden yola çıkarak Batı’nın şark araştırmalarını inceler ve araştırmalarda Şark hakkında gerçekliğinden koparılarak yazılan ve Batı için düzenlenen analizleri “şarkiyatçılık” olarak kavramsallaştırır.

“Şark, Avrupa’nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçasıdır. Şarkiyatçılık bu bütünleyici parçayı, kültür, hatta ideoloji düzleminde, bir söylem biçimi olarak -bu söylemi destekleyen kurumlarla, sözcük dağarcığıyla, öğretilerle, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçimleriyle birlikte- dile getirir, temsil eder.”<sup>109</sup>

Şark hakkında bilginin düzenli bir sistem haline gelmesi, 19. Yüzyılın başlarında tarihin profesyonelleşmeye ve sistemleştirilmeye başladığı olgusundan ayrı düşünülemez. Çünkü Şark’a ait bilgi de 18. Yüzyılın ortalarından beri daha da genişleyen bir bilgi sistemi haline gelmiştir. Şark’a ait üretilen bu sistematik bilgi, ki bu bilgi tamamen bölgeyi denetleyebilmek için oluşturulan bilgi türü olsa da sömürgecinin bölgeyi ele geçirmesinden sonra değil çok daha öncesinde oluşturulan bir bilgidir. Bilginin sistematik hale gelmesi bilimle, sanatla, yazarlarla, şairlerle, gezgincilerle üretilen bilgilerle birleşerek ilerlemiştir. <sup>110</sup>

Sömürgecinin hafıza ve dolayısıyla kimlik üzerindeki yaptırımları sadece dil, eğitim sistemi ya da tarih üzerinde değil mekan üzerinden de uygulanmaktaydı. Sadece dilin değil mekanın da gasp edilmesi hafızanın yönlendirilmesinde temel bir etken olarak görülmektedir. Örneğin, iktidarın yaptırımları ve bedenler üzerindeki tahakkümünü gözetim olgusu üzerinden anlatan Michel Foucault, bedensel tahakkümün ortaya çıkış kaynağı olarak uzamsal değişimleri göstermiştir. Uzam

<sup>107</sup> Gurminder K. Bhambra, a.g.e., s.27.

<sup>108</sup> Edward Said, a.g.e., s.30.

<sup>109</sup> Said, a.g.e., s.12.

<sup>110</sup> Said, a.g.e., s.49.

değişimi bir sorun olarak genelde toplumsal, özelde aile içi ilişkileri değiştiren bir yön çizmiştir. Mekanlar, krallıkların gücünü gösteren yüksek duvarlı kalelerin ya da kilisenin ihtişamlı mimari yapısının dışında, 18. Yüzyılda siyasi-ekonomik yönde bir değişime uğramaya başlamıştır. Bu değişimin tarihi aynı zamanda iktidarların tarihini oluşturacaktır.<sup>111</sup> Örneğin Haussman'ın Paris sokaklarında yaptığı değişiklikler uzamsal değişimin siyasi boyutu olarak görülebilir. Evin içinde ebeveynlere ait bir yatak odası, oturma için ayrı bir yer, hatta imkan varsa kız ve erkek çocuklarının ayrı odalarda kalması toplumsal ahlak ilişkilerinin farklı bir boyutu olarak ortaya çıkmıştır.

“.....unutkanlığın başlıca kaynağı, toplumsal yaşamı yerellikten, insani ölçeklerden ayıran süreçlerle ilişkilendirilebilir olduğudur: insanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması..”<sup>112</sup>

Bu durumda söyleyebiliriz ki; mekânsal değişim toplum üzerinde hem maddi hem de manevi anlamda değişiklikler yaratmıştır. Kolonyalizm ve hafıza ilişkisinin somut örneklerini bu mekânsal dönüşümün dışavurumunda bulabiliriz. Mekanların ele geçirilmesi ve mekanlar üzerinde kurulan tahakküm orada bulun halkın hafızalarını yönlendirebilmektedir. Connerton geçmişin izini silmek için yapılan yöntemlerden birini yer isimlerinin değişiminde arar. İngiltere'yi fetheden İskandinavlar, İngiltere'ye ait köylerin yerine kendi isimlerini taşıyan köyler kurmuşlardır.<sup>113</sup> Yer isimlerinin dilsel sembollerle dolu bir anımsatıcı işlevi görmesinin birçok örneği mevcuttur, buna göre “Tarih anlatıları mekânsal olarak kurgulanıp zamansal düzen olaylarla bağlantılı bölgelerin sıralanışı olarak şekillendirildiğinde, anlatılar da kesinlik kazanmış olur.”<sup>114</sup>

Hem kolonyal sürecin varlığı ile hem de post-kolonyal dönemde ortaya çıkan ulus-devlet olgusunun temelinde yer alan modernleşmeyle beraber toplumun yapısında meydana gelen dönüşümler, kurumsal alanlarda kendini gösterirken, hane içinde bu dönüşümlere direnen kimlikler bulabiliriz. Sömürgecinin mekansal anlamda dönüştürücü gücüne karşı koyamayan sömürge halkı kendi hane içi mahallerini, geçmişlerinden izler taşıyacak şekilde düzenler. Evin içi kültürel belleklerini sürdürebildiği tek yer olması sebebiyle geçmişe ait hatıralar ev içinde kurulur. Dışarıdan sömürgecinin yıkıcı izlerine şahit olurken içeride yerel olarak

<sup>111</sup> Michel Foucault, *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s.88.

<sup>112</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, a.g.e., s.15.

<sup>113</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, a.g.e., s.20.

<sup>114</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, a.g.e., s.23.



kalmayı başarmış bir halk bulabiliriz. Connerton'un "bellek mahalleri" olarak adlandırdığı bu evler; "geçmişe uzanan bir yandan da uzandığı geçmişi şimdiye sürükleyen daha geniş bir zaman dilimine aittir."<sup>115</sup>



---

<sup>115</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, a.g.e., s.31.

## İKİNCİ BÖLÜM: POSTKOLONYAL TEORİ VE SİNEMA

### 2.1 Postkolonyalizm

Postkolonyalizm ile ilgili kavramsal bir analize girmeden önce, en temelinde postkolonyalizm, “sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı bir direniş” sonucunda ortaya çıkan çalışmalara verilen isimdir.<sup>116</sup> Postkolonyal çalışmalarda ortaya çıkan bu “direniş” olgusu, evrenselleştirilen ve doğruluğu sorgulanmadığı iddia edilen Batı değerlerine karşı verilen mücadeleyi kapsar. Bu kapsamda postkolonyal çalışmalarda, hem bilgi anlamında hem de tarih anlamında dünyaya yer etmiş olan sınırların zorlanması ile ilgili birçok çalışma yer alır. Ayrıca bu çalışmalarda öne çıkan önemli bir işlev, bağımsızlık sonrası eski sömürge topraklarında devam eden, “yerli burjuva seçkin sınıfı” tarafından sürdürülen sömürü işleyişinin bir analizini ve bu sisteme karşı geliştirilen eleştirel bir tutumu ortaya koymaktır.<sup>117</sup> Genel anlamıyla resmi durumda sömürgeciliğin bittiği topraklarda devam eden sömürü işleyişini incelerken, özede cinsiyet, ırk, kimlik, özne, bilginin sorgulanması, temsil, göç gibi kavramların sömürgeciliğin ve emperyalizmin bir sonucu olarak nasıl konumlandırıldığı üzerine çalışmalar yaparlar.

Robert Young, postkolonyalizm terimini diyalektik bir kavram olarak değerlendirir. Sömürge dönemine ait tarihsel gerçeklere ve bu dönemde ortaya çıkan bağımsızlık savaşlarının genel bir değerlendirilmesini ortaya koyarken, aynı zamanda sömürgeleştirme süreci ile başlayan yeni siyasal ve emperyalist tahakküm altında ortaya çıkan ulusları ve halkları ele alır. Young'a göre; “Bu yeni egemenlik deneyimi, tipik olarak sömürgeci devletin etosunu ve ideolojisini radikal bir biçimde gözden geçiren postkolonyal bir kültürün yeşermesine teşvik etmiştir”.<sup>118</sup>

“Atası olan postmodernizm gibi postkolonyalizmin de düşünsel kökleri, Avrupamerkezci modernliğin (hem liberal hem de Marksist biçimlerindeki) keskin sınırlandırmalarına karşı bir başkaldırı olan postyapısalcılıktan gelmektedir. Postkolonyalizm, hem modernliğin genelleşmiş kavramlarının yerel olana ilgisizliğini şüpheyile karşılayarak hem de dikkatleri küresel siyasi ve sosyal ilişkilerdeki yakın zamandaki dönüşümle ortaya çıkan yeni tip problemlere çekerek çok ciddi gerçek bir ihtiyaca cevap vermiştir”.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Young, a.g.e., s.19.

<sup>117</sup> Young, a.g.e., s. 80.

<sup>118</sup> Young, a.g.e., s.77.

<sup>119</sup> Dirlik, a.g.e., s.6.

Terimin ortaya çıktığı dönem, -post ekinin oldukça yaygın bir kullanımı olduğu döneme tekabül eder. Postyapısalcılık, postmodernizm, postmarksizm gibi kavramların konuşulduğu bir dönem içinde ortaya çıkan postkolonyalizm, bir dönemin ya da belli bir kavramın sonrasına ve bir yeniliğe işaret eden -post eki ile içinde kolonyalizm sonrasına ve kolonyalizme bir eleştiriyi barındırır. Mutman'a göre postkolonyalizm terimi kullanışlı bir terimdir. Çünkü "post" eki ile kolonyalizm döneminin sonrasına referans verirken, "kolonyalizm" ile de sömürge döneminin varlığına işaret eder. Böylece Mutman, iki farklı sistematik durumun analizi tek bir kavram üzerinden tartışılmasını, akademik kategorilendirmelerde kullanışlı bir terim olarak görür. Ancak yine de kavramsal anlamda -post ekinin sömürge sonrasına referans vermesi, siyasal anlamda bağımsızlığını kazanmış ülkelerde maddi bağımlılık vurgusunu saklıyor olmasından dolayı sorunlu görülmektedir.<sup>120</sup> Postkolonyalizm kavramsallaştırmasının en temel problemlerinden biri olarak görülen durum; kolonyalizm üzerine yapılan çalışmaların, postkolonyalizm çalışmalarının bu kadar yoğunlaştığı dönemden çok daha önce de olması ve bunun göz ardı edilmesidir. Jacoby bu tarz çalışmaların postkolonyal olarak adlandırılmasının ve akademik alanda bu kadar yayılmasının sonucunu olumsuz perspektiften değerlendirir. Yerel halkın sesini duyurmayı kendine hedef olarak seçen postkolonyal çalışmalar, aslında giderek halkın sesini kısımaya başlamıştır ve bu durum eleştirinin meşru zeminini yok etmek üzeredir.<sup>121</sup> Genellikle sömürge topraklarını kapsayan üçüncü dünya ülkelerine ait yapılan analizlerin Batı akademilerinde bu kadar kolay yayılması, eleştirinin kendi içinde sınırlıklar getirmesine ve temel ekonomik sömürü eleştirilerinden ziyade kültürel sömürü üzerinde yapılan eleştirilerin yoğunlaşmasına sebep olmaktadır. Çünkü ekonomik sömürü ile ilgili yorumlar Batı akademilerinde gerekli onayı alamamaktadır.<sup>122</sup> Postkolonyal çalışmalarının ve özellikle postkolonyal aydınının eleştirisini yapan Arif Dirlik, postkolonyal çalışmaların yerel dili küresel düzeye taşımaları ile ilgili hedeflerini başardıklarını ancak bu küresele yayılmanın kendi içinde tartıştıkları problemleri tamamen yüzeyselleştirme sorunundan kaçınmadıklarını dile getirir. Aksine üçüncü dünya aydınının birinci dünya içinde bu kadar popüler olması ve saygınlıkla karşılaşması, terimi kendi içinde bir kısır döngüye sokmaktadır.<sup>123</sup>

Loomba, postkolonyal teriminde ortaya çıkan bu sorunlar giderebilmek için özellikle terime ve bu bağlamda ortaya çıkan çalışmalara ihtiyatla yaklaşmak

<sup>120</sup> Mahmut Mutman, "Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatire Defteri", *Toplumbilim*, 2010, Cilt: 25, 117-129, s.118.

<sup>121</sup> Loomba, a.g.e., s.10.

<sup>122</sup> Loomba, a.g.e., s. 13.

<sup>123</sup> Dirlik, a.g.e., ss.96-98.

gerektiğini savunur. Postkolonyal bir inceleme sürecinde, sadece bu alanda ön plana çıkmış birkaç ismin (Said, Bhabba, Spivak) son çalışmalarını okuyarak değil, kolonyalizmin de tarihsel sürecini göz önünde bulundurmanın yararlı olduğunu savunur. İncelenen alanın kolonyalizm süreci tüm detayları bilinmese de teorinin ortaya koyduğu çeşitliliğin farkında olunması gerektiğini söyler.<sup>124</sup> Ancak bu şekilde eleştirdiği bütünselliğin, terimin kendi içinde oluşmaya başlamasının önüne geçilebilir.

Genel olarak postkolonyal çalışmaları içinde incelenen konulara baktığımızda; öncelikle sömürgecilik sonrası oluşan yeni siyasal sistemin Batı ile sürdürdüğü emperyalist bir ilişkinin sonucu olarak madun ile yerli elit arasında oluşan boşluk üzerine olmuştur. İkincisi ise sömürgecinin asimilasyon pratiklerinin bir sonucu olarak yerli halk üzerinde oluşan kimlik bunalımının incelenmesidir. Asimilasyonun getirileri sonucu yerli halkın kendi dilinde ve hafızasında meydana gelen sınırlıklar, yerli halkı Batılı gibi konuşma, giyinme gibi toplumsal pratiklerinde meydana gelen dönüştürme sürecine itmiştir. Yerli halk kendini kanıtlamanın yolunu Batılı gibi olmaktan bulmaktadır. Böylelikle ortaya çıkan “taklitçilik” ve bu durumun etkileşimleri postkolonyal çalışmalarda incelenen temel argümanlarından birini oluşturmaktadır.<sup>125</sup> Alber Memmi için sömürge insanının kendini bu taklitten arındırmasının ve kendini keşfetmesinin yolu “sömürgecinin reddi”nden geçmektedir.<sup>126</sup> “Sömürgecinin reddi” sorunsalı, hem ekonomik hem de kültürel anlamdaki bağımlılık ilişkilerinden kaynaklı olarak postkolonyal çalışmalar içinde tartışılmaya devam edilmektedir. Gayatri Spivak postkolonyal çalışmaları, bu reddin nasıl gerçekleştirilebileceği ve “sömürgeleşmekten kurtulmanın nasıl ilerleyebileceği” üzerine yapılan çalışmalara verilen ad olarak değerlendirir.

“Bir aktivist olarak, sloganımız olarak neyi seçerseniz seçin ancak ciddi bir akademik kimse için postkolonyal, teritoryal kapitalizm ve emperyalizm sömürgecileri Cezayir, Hindistan ya da Afrika ülkeleri gibi ülkeleri terkettiğinde, belirli bir yönetim yapısını, belirli bir şekilde düşünmeyi, belirli bir sınıfı terkettiğinde sorun, ayrılacak, emilecek ve kullanılacak ne kadarın kaldığı haline gelir”.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Loomba, a.g.e., s. 15.

<sup>125</sup> İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar, *Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi*, Erk Yayınları, İstanbul, 2010, s. 409.

<sup>126</sup> Memmi, a.g.e., s.133.

<sup>127</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, “Madun: Gramsci, Guha, Spivak- Gayatri Spivak ile Mülakat”, Röportajı Yapan Ebru Yetişkin, *Toplumbilim*, 2010, cilt:25, 75-87, s.77.

Bu genel başlıkların dışında, “geçmişe dönüş” birçok yönden postkolonyal çalışmalarda önemli bir özelliktir. Sömürge aydını tarafından gerçekleştirilen bu dönüşün altında “şu anki barbarlık durumlarında övünülecek çok az şey olduğu”<sup>128</sup> için kendi kültürlerini tekrar keşfetmeleri gerekmektedir ve bu doğrultuda sömürgecilik öncesine dönüş oldukça önemli bir yerde duruyordu. Bu sayede kaybettikleri kültürlerini ve kimliklerini sömürgeci topraklarına gelmedikleri zamanki gibi yaşamaya devam edebileceklerdi. Bu bağlamdan baktığımızda “hafıza” postkolonyal çalışmaların temel yapı taşı olarak oluşturuluyordu. Sömürgecilik sırasında bilinçli bir şekilde yok edilmeye çalışılan ve unutturma stratejileri sonucu dilini ve kültürünü kaybetmeye başlayan halkın, postkolonyal dönemde geçmişlerini ne ölçüde kazanabildikleri, kazandıkları şeyin gerçekten kendi geçmişleri olup olmadığı üzerine birçok çalışma postkolonyal literatürün önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

### 2.1.1 Maduniyet Çalışmaları

Postkolonyal çalışmaların hızla yayılmasında Madun Çalışmaları'nın [Subaltern Studies] önemli bir yeri vardır. 1980'li yıllarda Ranajit Guha ve birtakım akademisyenin bir araya gelerek oluşturduğu 'Madun Çalışmaları' dizisi, Hindistan'daki milliyetçi yapının sürdüğü bağımlı ilişkiye bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmıştır. 1947 yılında sömürgeci güçlerin geri çekilmesiyle ülkede modernleşme sürecine bağlı olarak gelişen bir milliyetçilik söylemi hakimdi. Bu söylem 1960-70'lerde Hindistan'da çoğalan tartışmaların ana konusu oluşturmaktadır. Milliyetçiliğin emperyalizmin bağımlı ilişkisini yürütmek için sürdürülen planlanmış bir yapı olarak<sup>129</sup> ortaya çıktığını söyleyen madun çalışmaları, 'madun' kavramını Antonia Gramsci'nin “proleter” yerine kullandığı Hapishane Defterleri'nden almışlardır. Gramsci'nin Marksist bir kuramcı olmasından kaynaklı olarak Maduniyet Çalışmaları Marksist bir temelden beslense de kendini Marksist tabandan ayrı konumlandırır.

Ayrı konumlandırmanın en temel argümanı olarak, marksizmin temel sorunsalında bulunan sermaye bunalımlarının madun sınıfı tanımlamakta yetersiz kalması gösterilir. Örneğin Spivak'a göre “toplumun en alt/aşağı düzeyi sadece sermaye mantığıyla biraraya getirilmemiş olabilir”.<sup>130</sup> Bu noktada Chakrabarty, Avrupa merkezci bir yaklaşım olarak gördüğü Marksizmin, Hindistan işçi sınıfı pratiklerini anlamlandırmakta yetersiz kalacağını ifade etmektedir. Ona göre,

<sup>128</sup> Fanon, a.g.e., s.205.

<sup>129</sup> Dipesh Chakrabarty, “Madun Çalışmalarının Küçük Bir Tarihi”, *Toplumbilim*, 2010, Cilt:25, 29-39, s. 30.

<sup>130</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, “Yeni Madun: Ses-siz Bir Mülakat”, *Toplumbilim*, 2010, Cilt:25, 55-67, s. 55.

Hindistan işçi sınıfının Batılı kısımdan farkı, yaptıkları tercihlerin maddi çıkarların aksine, topluluk, din ve namus gibi kültürel durumlardan kaynaklanabilmesidir.<sup>131</sup> Bunun dışında postkolonyal çalışmaların Marksizme karşı eleştirel duruşunun temelinde, Marx'ın Kapital'de kolonyalizme karşı gösterdiği ılımlı yaklaşım vardır. Marx'a göre vahşi bir topluluğun gelişme gösterebilmeleri için kolonyal faaliyetlerin yapılması gerekiyordu.<sup>132</sup>

“Derin şüphecilik ve ironiye rağmen 20. Yüzyıl Marksistleri ekseriyetle kapitalist öncesi mülkiyetin altının boşaltılmasıyla ulus-devlet gibi yaygın homojen siyasal birimleri selamlamışlardır. Tarihsel görevini, yani daha gelişmiş ve modern bir toplumsal üretime geçiş yerine getirir görüldüğü dönemlerde sermaye, Marksist tarih kuramının onayını alabilmişlerdir, her ne kadar bu onay isteksiz ve tereddütlü bir onay olsa da”<sup>133</sup>

Maduniyet Çalışmaları dizisinin temel yazarlarından olan Ranajit Guha “Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine” makalesinde Hint milliyetçilik tarihyazımını tartışmaya açar. Guha'ya göre Hint tarihyazımı, hem “sömürgeci elitizm” hem de “burjuva-milliyetçi elitizm” tarafından tahakküm altında tutulmaktadır. Guha bu ikili ilişkinin bir arada sürdürülmesini, yerel elitlerin sömürgeci elitlerden kalan yönetim sistemlerini kullanıyor olması ile açıklar. İngiliz hükümetinin Hindistan'dan çekilmesi üzerine yerel burjuvazi yönetimi eline almıştır ancak yerel burjuvazi tarafından yürütülen bu yeni yönetim ilişkileri, sömürgeciden geriye kalan kurumsal sistemin bir devamı niteliğinde ortaya çıkmıştır.<sup>134</sup> Bu sistem içinde kendi sesini duyuramayan halk/madun sınıf genellikle “işçi ve köylülerden, sanayileşmemiş kentli fakir entelektüeller ve zanaatkarlardan ve küçük burjuvanın alt kesimlerinden”<sup>135</sup> oluşmaktadır. Genel olarak proletarya ve burjuvazi arasında var olan ideolojik temelli bir ayrımı şimdiye kadar bu konuyla ilgili yazılan literatürden net bir şekilde anlayabiliriz. Ancak yerli burjuvazinin bağımsızlık savaşı sırasında madunla arasında oluşan ittifakı bağımsızlık sonrası devam ettirmemesi ve eski-kolonyal güçlerle işbirliği yapması sonucu, madun ile yerli elit arasındaki boşluk daha da derinleşmiştir.

<sup>131</sup> Vivek Chibber, *Post – Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.38

<sup>132</sup> Sustam, a.g.e. s.90.

<sup>133</sup> Chatterjee, a.g.e., s.59.

<sup>134</sup> Ranajit Guha, “Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine”, *Toplumbilim*, 2010, Cilt:25, 23-29, s.23.

<sup>135</sup> Guha, a.g.e., s. 25.

Geniş bir çerçeveden dönemsel olarak baktığımızda, sömürge olmuş bir coğrafyanın üç belirgin dönemi vardır; Sömürgecilik dönemi, Bağımsızlık Dönemi ve “postkolonyal” dönem. Sömürgecilik döneminde her ne kadar bazı yerli kesimin desteğini aldığı bilinse de sömürgeci, yönetimlerini doğrudan kendi kaynaklarıyla sürdürmekteydi. Bağımsızlık dönemi ise en genel anlamıyla, sömürge topraklarındaki yerli halkın sürdürdüğü savaşın bir kazanımı olarak görülebilir. Ancak postkolonyal dönemde, bağımsızlık döneminde beraber hareket eden yerli halk, Guha'nın vurguladığı iki ayrı kutba bölünmüştür; Elit sınıf ve madun sınıf. Bu dönemde artık sömürgeci, elit sınıfın aracılığıyla yönetime dolaylı olarak katılabilmekteydi.<sup>136</sup> Böylelikle postkolonyal dönemin genel çerçevesi, Batılıların yerli eliti kullanarak sürdürdüğü bağımlılık ilişkisi olarak çizilmektedir. Yerel yönetimler bağımsızlık savaşında madun sınıfın desteğini alarak kazandıkları zaferlerini, madun sınıfını göz ardı eden bir yerli sömürge sistemi kurarak sürdürmüşlerdir. Partha Chatterjee bu durumu; “Aydınlar, ‘ikinci sınıf vatandaşlıktan birinci sınıf vatandaşlığa geçerler ve buna ek olarak nadir olmanın büyük ayrıcalıklarını da kazanırlar’. Proleterler içinse, ‘karşılıksız ağır yükün yerini, muhtemelen daha büyük, ama ulusal özdeşleşme sağlayan yük alır’ ”.<sup>137</sup> şeklinde açıklar.

Chakrabarty “Hindistan’ı İngilizleştirmek’ durumunun Guha’dan çok daha önce Gandhi’nin 1909’da fark etmiş olduğunu vurgular. Gandhi, Hin Swaraj adlı kitabında Hint milliyetçilerinin modernleşebilmek uğruna İngilizlerin sahip olduğu birçok alana sahip olmak istemelerine atıfta bulunarak, bu durumu “İngilizlerin olmadığı bir İngiliz” yönetimi olarak yorumlamaktaydı.<sup>138</sup>

Sömürge sonrası toplumların içinden çıkan yerel burjuvazinin modernleşme çabası içindeki Batı’ya yönelişi, sömürgecinin resmi anlamda bitirdiği sömürge ilişkilerinin tekrar sürdürülmesi için önemli bir “avantajdı”. Bu noktada ulus-devlet olmayı başarmış bir toplumun milliyetçilik söylemi kendi içinde oldukça ateşli görünse de, Batı bağımlılığını çözebilmemiş değildi. Ulus-devlet bağlantısı ile eski sömürgeci, kaybettiği topraklardaki yönetimi yeni sömürgecilik ilişkileri çerçevesinde sürdürmeye devam etmekteydi. “Avrupa emperyalizmi ve üçüncü dünya milliyetçilikleri birlikte ulus-devleti en arzu edilir siyasal topluluk biçimi olarak evrenselleştirmişlerdir”.<sup>139</sup>

<sup>136</sup> Young, a.g.e., ss. 80, 82.

<sup>137</sup> Partha Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.19.

<sup>138</sup> M.K. Gandhi, “Hind Swaraj”, *Collected Works of Mahatma Gandhi*, Broadcasting, Government of India, 1963, aktaran Dipesh Chakrabarty, *Avrupayı Taşralaştırmak: Postkolonyal Düşünce ve Tarihsel Farklılık*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012, s.78.

<sup>139</sup> Chakrabarty, a.g.e., s.87.

“Hindistan ve Pakistan bağımsızlığı Commanwealth (İngiliz Milletler Topluluğu) çerçevesinde “aşamalı” bir süreç olarak tasarlanmıştı ve Britanyalılar elverişsiz görünen bu koşullara rağmen ekonomik ve stratejik çıkarlarını savunmanın mümkün olabileceğini anlamışlardı. Bağımsızlık onların gözünde senaryoların en kötüsü değildi: “bırakmak” bazen “her şeyi kaybetmemek” ve bazı durumlarda “en iyi biçimde kalmak” için olanak sağlayabilirdi”.<sup>140</sup>

Sömürgelerde bağımsızlık hareketlerinin çoğalmaya başlaması ve bunun şiddet eylemlerine dönüşmesi sömürgeci ülkelerin huzursuzluk yaşamasına sebep olmuştur. Çoğu eylem kanlı bir şekilde bastırılmaya çalışılsa da karmaşayı çözecek bir stratejiye ihtiyaç vardı. Bu bağlamda ortaya çıkan strateji, bağımsızlığı kazanılan sömürgelerde sömürgeci ile işbirliği yapan bir yerli elit grubunun oluşturulması olmuştur. Bu yerli grup halkın çıkarlarını değil, ulusal düzen çerçevesinde sömürgecinin çıkarlarını yürüterek sömürgeciye yeni egemenlik biçiminin sürdürmesini kendi elleriyle sağlamaktadır.<sup>141</sup>

Başlangıçta “modern dünya koşullarına uygun hale” gelebilmek için eğitim, bilim, bireysel gelişim gibi modernleşme sürecini yansıtan girişimlerin gelişmesine ön ayak olan bir ilerleme süreci olarak görülebilecek milliyetçilik olgusu, bu ilerlemesini kapitalist sistemin ve Batı’nın emperyalist düzeninin sürdürülmesi durumuna dönüştürülmesi açısından sorunlu görülmektedir. Özellikle ulus-devlet olgusunun oluşum sürecinde modernleşmenin temel argümanı, Batı dışı ülkelerin küresel endüstriyel dünyanın gerekliliklerine ayak uydurulabilmelerinin sağlanmasıdır. Bu stratejinin sürdürülebilmesi için en önemli adım geleneksel toplumun dönüştürülmesi, kültürel çeşitliliğin homojenleştirilmesidir. Temel burjuva ideolojisine göre bir ülke içinde var olan çeşitliliğin hepsini bir arada tutmak ve bir ulus bilinci oluşturabilmek için belli kültürleri ön plana çıkarıp, diğerlerini ise bir pota içinde eritmek gerekmektedir.

Ulus-devletin en küçük yerli göstergenin bile yüceltildiği bir ortama dönüşmesi, ulus-devleti küresel düzende değerlendirebilmek açısından sorunludur. Çünkü sömürge sonrası ortaya çıkan ulus-devlet olgusu, küresel düzenin sermayesini idame ettirilmesi için oluşmuştur. Bu bağlamda bu kadar çok etnik vurgu ve sadece kültürel değerleri ortaya çıkarma çabası kültürel anlamda kendini Batı’ya kanıtlamaya çalışan eski sömürge halkının, ekonomik anlamda Batı’ya bağımlı olma

---

<sup>140</sup> Baumama, a.g.e., s.50.

<sup>141</sup> Baumama, a.g.e., s.18.



durumunu yok etmemektedir. Bu yüzden yerli burjuvazinin bu denli geriye gidip sadece yok edilen kimlik ve kültürel problemleri yücelten milliyetçi tavrı, eski-sömürgeci güçler tarafından sorun teşkil etmemekte aksine bu milliyetçi söylemi ekonomik bağımlılığa bir paravan görevi gördüğü gerekçesiyle desteklemektedirler.

Homojenleşme, var olan milliyetlerin sınıflandırılması anlamına gelmektedir. Milliyetlere göre sınıflandırılmalar “endüstriyel toplumun kültürünü” oluşturur ve “endüstrileşme sürecinin meşhur eşitsizliği gerçeği ve coğrafi ve kültürel bölgeler ayırımına bakar”.<sup>142</sup> Bu bağlamda ortaya çıkan zaman, sermayenin oluşturduğu yönetim sürecinin bir parçası olarak düşünüldüğünde, gerçek zaman ve uzamla ilgisi olmayan bir “sermayenin içi boş homojen zamanı”nda yaşayan ve ulus olma bilincinin bu zaman içinde sürdürüldüğü bir dünya modeli ortaya çıkmaktadır.<sup>143</sup>

Böyle bir homojenleştirmenin sonucunda yaratılan sınıflandırmalar ırkçı yaklaşımların yükselmesine sebep olabilmektedir. Eski sömürge topraklarında gelişen ulus-devlet yönetimine paralel olarak, halk içinde milliyetçi söylemin çoğalması ve bu söylemin ırkçı bir tarzda sürdürülmesi beklenmedik bir durum değildir, çünkü şimdiye kadar ötekileştirilen bir halkın enternasyonalist değil, aksine milliyetçi bir yaklaşım sergilemesi doğal görünmektedir. Ancak bu yaklaşım şovenist bir bakış açısı tehlikesiyle “ulusal dayanışmayı insanı dayanışmanın karşısına” çıkarma ihtimaliyle karşı karşıyadır.<sup>144</sup> Chatterjee ideolojik anlamda milliyetçiliği, “özel nitelikleri bakımından özgürlük ve ilerleme yönündeki evrensel hareketin siyasi terimlerle gerçekleştirilmesi girişimi” olarak tanımlasa da, Nazizm ve Faşizm gibi ırkçı ideolojileri örnek vererek tarihte milliyetçiliğin yıkıcı etkilerinin ne kadar çok olduğunu altını çizerek.<sup>145</sup>

“Sömürgeci mantığın en yozlaşmış biçimiyle sonuna kadar soğurmuş olan bu iki büyük bölgenin ulusal burjuvazileri Avrupalılardan iktidarı devralır ve Afrika'nın geleceği için aşırı zararlı bir ırkçı felsefenin temellerini atar”.<sup>146</sup>

Homojenleştirme sürecinin bir başka sonucu, toplumun temsil edilme süreci ile ilgili olmuştur. Toplumun temsili daha çok sistematik düzende, sayılar aracılığıyla gerçekleştirilmeye başlamıştır. Bu bağlamda sayılarla toplumu ifade etmek, siyasi olgunun politikacılardan uzmanlara kaydığı bir temsil stratejisini yansıtmaktadır.

<sup>142</sup> Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce...*, a.g.e., s.19.

<sup>143</sup> Chatterjee, *Mağdurların Siyaseti...*, a.g.e., s.26.

<sup>144</sup> Memmi, a.g.e. s.139.

<sup>145</sup> Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce...*, a.g.e., s.16.

<sup>146</sup> Fanon, a.g.e., s.161.

Chatterjee kimliklerin devlet tarafından kayıt altına alınması ve “soruşturma sürecinin nesnesi” haline gelmesini Foucault’dan ödünç alarak kullandığı “devletin yönetimselleştirilmesi” olgusu ile açıklar.<sup>147</sup>

Michel Foucault, devletin yönetimselleştirilmesini 18. yüzyıldan itibaren iktidar biçiminde dönüşen uygulamaları kavramsallaştırmak için kullanır. Bu süreçte iktidar, “hükümet etme” durumundan topluma ait her bilginin bir “gereklilik” çerçevesinde gasp edildiği “yönetimsel” bir uygulamaya dönüşmüştür. Bu durum, topluma ait hakikatin sadece iktidar mekanizmaları tarafından ele alındığı ve biçimlendirildiği ve böylece hakikatin hakimiyetine tek başına sahip çıkan bir sistemin oluşturulduğunu ifade etmektedir. İktidarı bu yönetim yapısı içinde değerlendirdiğimizde, bir toplumun yapısını anlamlandırabiliriz.<sup>148</sup> Chatterjee’nin homojenleşmiş olarak gördüğü toplum yapısının kaynağını, iktidarın toplumları kategorize etme uygulamalarına referansla oluşturulmuştur.

Yönetimselleştirmenin ve yeni toplumsal düzenin sürdürülmesinin bir ayağını sivil toplum örgütleri oluşturmaktadır. Halkın yönetimselleştirilmesinde rol oynayan bütün organizmalar maduniyet çalışmalarının içinde tartışıldığı için sivil toplum da bu tartışmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Çünkü yönetim tarafından marjinal gruplar olarak ifade edilen kesimlerin sistemle arasında kuracağı ilişki aracı kurum olarak sivil toplum örgütleri yer almaktadır. Ancak Chatterjee’ye göre sivil toplum, ulus bilincinin düzgün ilerleyebilmesi için marjinal grupları onlara destek olduğunu söyleyerek uyumlulaştırmaktadır. Yönetimsellik sonucu ortaya çıkan çeşitli sivil toplum örgütleri görüldüğü gibi heterojen bir siyaseti ifade etmemekte aslında homojen siyaseti sürdürmeye yarayan bir araç görevi görmektedir. Çünkü “onun çözümleri her zaman stratejik, bağlamsal, tarihsel olarak özgül ve bu yüzden de geçicidir”.<sup>149</sup> Bu bağlamda Chatterjee’nin önerdiği siyasi direniş, sivil toplumdan ayrı bir direnişi oluşturan “siyasal toplum” sürecidir. Sivil toplumun temsil ettiği söylenen ve devlet tarafından marjinalleştirilen gruplar sivil toplum siyaseti içinde yer alabilmek için devlet tarafından oluşturulan kurumsal terminolojiye hakim olmaları gerekmektedir. Bu dilde konuşmayan ya da konuşmak istemeyen halk grupları barınma ve korunma temel haklarından yararlanmayı beklememektedir. Bunun aşılabilmesi ve sahip olmaları gereken temel haklara ulaşabilmeleri için bir “siyasi toplum”un oluşturulması şarttır.

<sup>147</sup> Chatterjee, *Mağdurların Siyaseti...*, a.g.e.,s. 63.

<sup>148</sup> Efe Baştürk, Michel Foucault’da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012 Güz, Cilt:14, 65-78, s. 66.

<sup>149</sup> Chatterjee, *Mağdurların Siyaseti...*,a.g.e., s.47.

Demokrasi temelli ortaya çıkan bütün modernleşme uygulamaları belli bir kesimin geri plana itilmesini mutlaklaştıran bir süreci ifade etmektedir. Çünkü modernleşme beraberinde homojen bir toplum olgusunu getirmiştir. Dünyanın bu heterojenliğinin göz ardı edilerek oluşturulmaya çalışılan homojen toplumun karşısında yer alan maduniyet çalışmalarının asıl hedefi, “modernleşme, demokratikleşme, sömürgeleşme” gibi sömürge sonrası öne sürülen tüm olgusal süreçler bağlamında geri planda kalan ve temsil edilemeyen madunun bir anatomisini ortaya koymaktır. Çünkü sömürge sonrası ortaya çıkan yeni dünya düzeninde eski sömürgelerin ortaya koyduğu ilerleme demokratik ilerlemeden ziyade şimdiye kadar kaybettiği ekonomik gücü geri kazanabilmek için başka şansı olmadığını düşünen burjuva yönetimlerin uyguladığı endüstriyel ilerlemedir. Bu vurgu devam ettikçe “demokratikleşme ertelenecektir”.<sup>150</sup>

Homi Bhabha ve Gayatri Spivak biraz daha öznel değerler üzerinden Maduniyet Çalışmalarını destek vermişlerdir. Bhabba sömürgeci öznenin “melezlik” durumuna vurgu yaparken, Spivak madun sınıfın kendini temsil etme biçimini tartışmaya sokmuştur. Bhabba’nın tartışması “Kültürel Konumlanış” kitabında öne sürdüğü bir soruyla temellendirilebilir; “Polemik yapmak için sürekli kutuplaşmak zorunda mıyız?”<sup>151</sup> Bu soruyla anlamlandırılan yargı, Bhabba’nın tartışması gereken durumun keskin bir sınırla ayrılan iki bölgeye ait bir alanla yapılamayacağı üzerinedir.

“Eleştirinin dili, efendi ve köle, merkantalist ve Marksist terimlerini sürekli ayrı tuttuğundan etkili değildir; bilakis, muhalefetin bilinen temellerini alt etme ve aktarma/döğüşürme alanı, bir melezlik alanı açma nisbetinde etkilidir.”<sup>152</sup>

Bu bağlamda, Bhabba’nın postkolonyal çalışmalara katkısı diğer teorisyenlere göre daha soyut bir pratikte kalmaktadır. Sömürgeci öznenin dengesizliğindeki durumu, bir direnişin içine yerleştirerek, iktidar mekanizmalarında bulunan dengesiz var oluşu sorgulayabilmektedir. Çünkü direnme metodu, iktidardaki ve öznedeki psikanalistik temeldeki ikiliklerin görülmesiyle oluşturulabilir.<sup>153</sup>

Spivak’ın bu tartışma içindeki en önemli makalesi “Madun Konuşabilir mi?” makalesi olmuştur. Spivak’ın ortaya attığı temel soru; Batı’nın hatta dünyanın her

<sup>150</sup> Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce...*, a.g.e., s. 21.

<sup>151</sup> Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, s. 71.

<sup>152</sup> Bhabha, a.g.e., s. 81.

<sup>153</sup> Robert Young, *Beyaz Mitolojiler*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 227.

alanına yayılmış toplumsal, siyasi ve hukuksal “epistemik şiddet” içerisinde Madun sınıfın yer alabilme imkanı nedir? olmuştur.<sup>154</sup>

### 2.1.2 Yeniden Tarih Yazımı

Profesyonel tarih biliminde dışlanan grupların tarihini yazma çabaları 1970’lerde aşağıdan tarih yazımı olarak adlandırılırken bir süre sonra kavram etnik gruplar, gaylar, lezbiyenler gibi azınlık grupların tarihlerini yazma biçiminde genişletilerek “azınlıklar tarihi” olarak kullanılmaya başlandı. Bu yaklaşım mevcut tarihin sınırlarını zorlayan ve kendine alternatif tarih anlatımları oluşturan bir toplumsal süreci başlattı. Bu durum, “Hafıza ve tarihyazımı” bölümünde bahsedilen profesyonel tarihçilik anlayışının getirdiği “seçim olgusu” sonucunda, profesyonel tarihin dışında tutulan ve marjinalleştirilen grupların kendilerini ifade etmelerine bir zemin hazırladı.<sup>155</sup> Bu zemin, birçok kuramcı tarafından arka planda bırakılan madun geçmişleri görmemizi sağlayarak profesyonel tarihin sınırlarını zorlamaktadır.

Postkolonyal çalışmalarda madunun temsiliyeti için gerekli olan en önemli şeylerden biri evrensel tarih yazımına karşı çıkararak madunun tarihini ortaya koymaktı. Bunu yaparken kullandıkları yöntem Derrida’dan ödünç aldıkları “yapısöküm”dü. Derrida yapısökümcülük kavramını Heidegger’in Destruktion kavramına benzer olarak kullanmıştır ve Heidegger’in kavramı “yok etme” ve “tahrip etme” anlamına gelmekteydi. Bu açıdan yapısökümcülük bütün bir yapının parçalara ayrılarak açıklanmasını öne sürerek metnin yorumlanmasında ve oluşturulmasında bütünsel anlamda ulaşılamayan detaylara parçalı yapı sayesinde ulaşabileceğini söylemektedir.<sup>156</sup>

Postkolonyal çalışmalarda geçmişe dönüşün en önemli somut pratiği olarak, şimdiye kadar ortaya çıkan Batı kaynaklı tarihyazımını ifade eden “makro tarih”in yerine getirilen “mikro tarih” olgusu gösterilebilir. Postkolonyal çalışmalarda öne çıkan mikro tarih analizleri, bütünsel tarih olgusunun parçalanmasına neden olmuştur. Yerel kaynakları, kendi potasında eriterek bütünsel bir süreç ortaya çıkaran tarihselcilik olgusu parçalanarak, yerelin ve “madun”un dilini ve tarihini ortaya koyan yeniden tarihyazımı olgusu ortaya çıkmıştır.

Postkolonyal çalışmalar içinde yer alan yeniden tarihyazımı olgusunun kaynağını E. P. Thompson, Hobsbawn gibi İngiliz Marksist düşünürlerin geliştirdikleri “aşağıdan tarihyazımı” oluşturmaktadır. Marksist perspektiften geliştirilen “aşağıdan

<sup>154</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Madun Konuşabilir mi?*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016, s. 43.

<sup>155</sup> Chakrabarty, *Avrupayı Taşralaştırmak...*, a.g.e., s.161.

<sup>156</sup> Louise A. Hitchcock, *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünceler Antik Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.185

tarihyazımı” ile postkolonyal çalışmalar içindeki “yeniden tarihyazımı” arasında, postkolonyalizm ile Marksizm arasında belirtilen farklardan kaynaklı olarak belli ayrımlar vardır. İkisi de köken olarak Marksist teoriden gelse de, Madun tarih yazımı üç temel alanıyla aşağıdan tarihyazımından ayrılmaktadır; “Madun tarihyazımı zorunlu olarak iktidar tarihinin her türlü evrensel sermaye tarihinden ayrışmasını, ulus biçiminin eleştirisini ve iktidar ile bilgi arasındaki ilişkinin (dolayısıyla arşivin kendisinin ve bilginin bir biçimi olarak tarihin) sorgulanmasını gerektiriyordu.”<sup>157</sup> Bu noktada postkolonyalizm kendini evrensel sermaye tarihinin dışında değerlendirdiğine koşul olarak kendini Marksizmden ayırtmış olmaktadır.

“Malum olduğu üzere, Maduniyet Çalışmaları’nın aleni bir amacı madun sınıfları milliyetçiliğin ve ulusun tarihine dahil etmek ve tarihçiliğin bütün seçkinci ön yargılarına karşı savaşmaktı. Madunu tarihin egemen öznesi yapmak, onların seslerini dinlemek, (Sadece maddi koşullarını değil) deneyimleri ve düşüncelerini ciddiye almak; bütün bunlar planlayarak açıkça önümüze koyduğumuz amaçlardı”.<sup>158</sup>

Bu bağlamda aşağıdan tarihyazımı her ne kadar geleneksel bütüncül bir tarih anlayışını sorgulasa da Batı’ya özgü bir literatürden besleniyordu ve Maduniyet Çalışmaları’na göre bu literatür doğuyu anlamakta ve temsil etmekte oldukça yetersiz kalıyordu. Bu farklılığın en temel eleştirilerinden biri de Guha’nın Marksist düşünür Hobsbawn’ın köylü ayaklanmaları için kullandığı ‘prepolitik’, “ilkel isyan”, “sosyal eşkiyalık” gibi kavramlarına verdiği tepki olmuştur. Buna göre; “Guha, köylü bilinçliliğinin pre-politik olarak karakterizasyonu açıkça reddederek ve evrimci bilinçlilik modellerinden kaçınarak, sömürge Hindistan’da sömürüye karşı kolektif eylemin doğasının, etkili bir şekilde, yeni bir politik gruba yol açacak bir karakter taşıdığını öne sürmeye hazır”.<sup>159</sup> Bu anlamda Madun çalışmalarının asıl tartışması, Hindistan köylü ayaklanmalarını siyaset öncesi gören aşağıdan tarihyazımına karşı yeniden tarihyazımının gerekliliğine vurgu yapmaktır.

Buradaki temel argüman doğunun kendi halkını tanımlayabilmek ve bulunduğu toplum içerisindeki iktidar-madun arasındaki ilişkisinde var olan dinamikleri çözümleyebilmek için, doğunun genel bir marksist literatüre ait burjuva-proleter arasındaki ilişkiden farklı, kendine ait teorilere ve en önemlisi yeniden tarihyazımına ihtiyacı vardı.

<sup>157</sup> Chakrabarty, *Madun Çal...*, a.g.e. s.32.

<sup>158</sup> Chakrabarty, *Avrupayı...*, a.g.e., s.163.

<sup>159</sup> Chakrabarty, *Madun Çal...*, a.g.e., s.32.

## 2.2 Postkolonyal Sinema

Postkolonyal sinema, postkolonyal kavramının içinde barındırdığı çeşitli toplumsal ve siyasi teorileri içine alarak incelenebilen bir alandır. Postkolonyalizm sineması altında kolonyalizm sonrası bağımsızlığı kazanan halkların sineması, kolonyal dönemin ve kolonyalizmin sonrasında yaşanan tüm sosyo-ekonomik ve siyasi perspektifi ile incelenmektedir. Postkolonyal çalışmaların da 1980'li yıllardan sonra oldukça hızlı bir şekilde yoğunlaşmasının ardından, postkolonyal sinema dikkat çeken bir alan olmaya başlamıştır. Amerika ve Avrupa kolonyalizmine farklı uygulamalar çerçevesinde maruz kalmış ve bağımsızlığın da her postkolonyal ülkenin aynı yaşamadığı vurgusuna dikkatle, postkolonyal sinemanın belli kalıplarda şematikleştirilmesi çok da doğru bir uygulama değildir. Ancak her kolonyal sürecin toplum üzerinde aynı olmasa da benzer yaptırımları olabildiğini göz önüne aldığımızda, belli bazı başlıkları postkolonyal sinema altında değerlendirebiliriz.

Bunlardan en önemlisi hibrit/melez/çokkültürlü/ikili kültür gibi kavramsallaştırmaların yoğunlaştığı bir sürecin gelişimi ile ilgili olarak ortaya çıkan sanatsal formlardır. Küreselleşmenin yoğunlaştığı süreçte dijital medyanın uzakları yakına getirme gibi uygulamalarının hibrit bir kültür oluşturduğu tartışmasının da ötesinde, kolonyal süreci yaşamış olan halklar bu iki aradalığı çok daha önce yaşamışlar ve hala da yaşamaya devam etmektedirler. Kolonyalizm ve hafıza bölümünde bahsedildiği gibi özellikle Fransa'nın "mission civilisatrice" uygulamaları bu oluşumun bir yansıması olarak görülebilir. Kısaca hem geçmiş kolonyal süreçten kalan hem de şimdiki kozmopolit dünyanın etkisiyle devam eden etkileşimler, kolonyal sonrası sinema serüveninin oluşumunda da etkili olmaktadır

Laura Marks, böyle bir oluşumdan çıkan sinemayı "çokkültürlü" (multi-cultural) sinema kavramı altında değerlendirmeyi tercih etmiştir. Hibrit sinema kavramı, kültürel etkileşimi ifade eden bir terim olarak kullanılsa da, sinema üzerinde farklı araçsal kodların birleşebildiği bir yapı anlamında da kullanılabilir. Örneğin, bir filmin içinde belgesel, kurmaca vb. gibi farklı tekniklerin aynı anda kullanılması da hibrit sinema başlığı altında tartışılabilir. Postkolonyal kavramı da oldukça geniş bir tartışma alanını içine alan bir başlık olduğu için, Marks, hem Üçüncü Dünya'da hem de Birinci Dünya'da kolonyal sürecin etkisini yaşayan kişilere ulaşabilen bir kavram olmasından kaynaklı çokkültürlü sinema kavramını tercih etmektedir.<sup>160</sup>

<sup>160</sup> Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000, ss. 7-8.

Ancak bu çalışma, belirlenen bir bölgenin, belli bir tarihini ifade etmektedir. Bu nedenle postkolonyal sinema Kuzey Afrika'nın 1950 sonrası sinemasını ifade edecek yerinde bir kavramdır. Fakat Kuzey Afrika'nın ulusal sinemasını incelerken tartışılan durumlar, multi-kültürel sinema kavramsallaştırmasında kullandığı şekline oldukça benzerdir. Altı çizilen nokta, Marks'ın da ifade ettiği gibi sadece ulusal bir sinemanın varlığı değil; "ırksal azınlık grup ile (Siyah, Asyalı, Latin, ilk uluslar ve diğerleri) Avrupa merkezli ulusal söylem arasındaki ilişki"<sup>161</sup> ve kültürün hatta ekonomik dönüşümün sınırları aşan çok yönlülüğüdür.

Daha önce de bahsedildiği gibi postkolonyal çalışmalarının bu çok yönlülüğün araştırılmasında önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda bağımsızlığını kazanmış ülkelerden çıkan sinemaların postkolonyal perspektif ile incelenmesi oldukça yerinde bir durumdur. Bu durum sinema ve siyasetin bir aradalığının yansıması olarak okunabilir. "Film üretimi ile politik yaklaşım, Üçüncü Dünya Sineması ya da Üçüncü Sinema gibi bir kategoriye faydalı kılmaktadır. 1960'lı 1970'li yıllarda farklı biçimlerde de olsa Üçüncü Dünyacılık etrafında gelişen sinema anlayışı 1980'lerle beraber postkolonyalizme evrilmiştir".<sup>162</sup>

Postkolonyal sinema çalışmaları, bölgenin toplumsal dönüşümü ile paralel olarak çeşitli aşamalardan geçmiştir. Üçüncü dünya ülkelerinin bağımsızlık öncesi sinemaları çoğunlukla Batı'nın egemenliğinde yürütülmekteydi. Sömürge ülkelerde sinema, ya sömürgelerde bulunan Avrupalı yerleşimcileri eğlendirmek ya da yerel halka Batı ideolojisini benimsetecek didaktik filmlerden oluşmaktaydı. Kolonyal dönemin sinema gösterim yerleri, çalışmada tartışılan postkolonyal dönemin iktidar biçimindeki öncelik sırasının somut bir göstergesini ifade etmekteydi; "Avrupalılar sinema gösterim yerlerini Afrika'da üç kompartımana ayırarak tasarımıladılar. En iyi koltuklar Avrupalılar, ikinci sınıf yerler Afrikalı elitler, üçüncü sınıf yerler ise Afrikalı kitleler içindi".<sup>163</sup>

Bu ülkeler bağımsızlıklarını kazandıktan sonra uzunca bir süre Batı sinema endüstrisi baskısını hissetmeye devam etmiştir, hala da bu bölgelerde Amerika'nın ve Avrupa ülkelerinin bağımlı ilişkileri sürdürülmeye devam edilmektedir. Yerel endüstrilerin ekonomik anlamda gelişiminin ancak bağımlı ilişki çerçevesinde sürdürülmesine izin veren Batı hegemonyası, sinemanın da önünde en büyük engeli teşkil etmiştir. Kültürün hegemonik süreçteki yerine baktığımızda bu engel mantıksız

<sup>161</sup> Marks, a.g.e., s. 9.

<sup>162</sup> Zeliha Hepkon, "Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema", Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 171-200, s.185.

<sup>163</sup> Yusuf Ziya Gökçek, "Kolonyal Hafıza'dan Dekolonizasyon Öforisi'ne: Afrika Sinemasını Hikayeletirmek", *Doğu Batı*, Sayı:74, 2015, 217-240, s. 228.

görünmemektedir çünkü sinemanın egemenliği hem ekonomik hem de kültürel hegemonyanın sürdürülmesinde oldukça önemli bir “avantaj” olarak görülmektedir.

Bu temel argüman bize postkolonyal dönemi yaşayan ülkelerin yerel sinemasını küresel düzenden bağımsız olarak değerlendiremeyeceğimizi göstermektedir. Bir ulusal sinema incelemesinin yapılabilmesi için dünya sinema endüstrisinin de gelişimine bakılmalıdır. Bu durum postkolonyal dönemde kağıt üstünde egemenliklerini kazanan ulusların ekonomik anlamda hala sömürgelere bağlı olmasının verdiği siyasal durumun bir yansıması olarak görülmektedir. Dünya sinema sektöründe egemen bir güç olarak beliren Hollywood’un, ulusal sinemanın gelişmesine köstek olduğu söylemi oldukça açık bir ifade olmaktadır. Dağıtım sistemini elinde tutan ve Hollywood filmlerinin pazarlamasından elde ettiği karın çoğunu az gelişmiş ülkelere eden ekonomik gücün, bu karı kaybetme ihtimali göz ardı edemeyeceği bir durumdur.<sup>164</sup>

Yerel sinema endüstrisinin de yavaş yavaş gelişmeye başladığı dönemde, bu kar karşılıklı bir ilişkiye dönüşmeye başlamıştır. Artık yerel endüstriler de Hollywood filmlerinden elde ettikleri karı kaybetme riskini göze alamamaktadır. Böyle bir durumda Armes’in önerisi oldukça önemlidir; “Bu yüzden Üçüncü Dünya’da ulusal sinemanın gelişimi ancak devlet politikalarıyla olabilir, kişisel çabalarla değil”.<sup>165</sup> Postkolonyal dönemde yaratılmak istenen bağımsız sinemanın gelişiminin devlet politikalarıyla olabileceği savını anlamlandırabilmek için, postkolonyal teoriler içinde tartışılan bağımsızlık sonrası oluşan devlet modeline bakmak yararlı olmaktadır. Postkolonyal teorilerinin genel yapısı Guha’nın da bahsettiği gibi, devleti burjuva-elit kesiminin yürütmesi ile devletin madunla arasında oluşan boşluk üzerinedir. Bu duruma ulusal sinema bağlamından baktığımızda burjuva-elitin bu sinemaya yerel bağları güçlendirmek ya da hem ekonomik hem kültürel bağımsızlığın kazanılmasına aracı olacak bir ulusal sinema gücünün yaratılmasına ne derecede katkıda bulunabileceği umut edilen ancak aşılabilmesi için çok yönlü bir çabanın gerektiği tartışmalı bir konudur.

Bağımsızlık sonrası oluşan milliyetçi atmosferin ardından, hem burjuva yönetimi hem de madun perspektifinden sinemanın kullanılması çeşitli boyutlara ulaşmıştır. Postkolonyal ülkelere çıkan sinema kavramsal bir zeminde tartışılmaya başlanmış ve dünya sinema tarihine “Üçüncü Dünya Sineması” başlığı girmeye başlamıştır. Bu atmosferde ortaya çıkan devrimci sinema manifestolarının genel özelliklerine göre, üçüncü dünya sinemasının devrimci ve dolayısıyla halkı devrim

<sup>164</sup> Roy Armes, a.g.e., ss. 140, 141.

<sup>165</sup> Armes, a.g.e., s. 143.



hakkında bilinçlendirecek bir yapıya sahip olması gerekiyordu. Ancak üçüncü dünyanın içinde yer alan her sinemanın bu yaklaşımla yapılmadığı ya da üçüncü dünya ülkelerinin kapsamına girmeyen ülkelerde bu özelliklere uyan filmler yapılması göz önüne alarak, kavram “üçüncü sinema” olarak dönüşmeye başlamıştır.

“1954’te Fransızlara karşı Vietnamlıların zaferi, 1959’da Küba devrimi ve 1962’de Cezayir’in bağımsızlığının hemen sonra üçüncü-dünyacı sinema ideolojisi kristalleşti, 1960’ların sonunda militan film manifesto-makale dalgası –Glauber Rocha’nın “Aesthetics of Hunger” (1969) [Açlığın Estetiği], Fernando Solanas ve Octavia Getino’nun “Towards a Third Cinema” (1969) ve Julio Garcia Espinosa’nın “For an Imperfect Cinema” (1969’da yazılmıştı.)- Üçüncü Dünya film festivallerinden gelen deklarasyonlar ve manifestolar (1967’de Kahire, 1973’te başkent Cezayir’de) üç kıtayı kapsayan, politikada bir devrim ve estetik ve sinema formunda anlatımsal bir devrime çağrı yapıyordu.”<sup>166</sup>

Üçüncü sinema teorisyenleri toplumsal, ideolojik bağlamıyla devrimci nitelik taşıyan bu filmlerin birinci ve ikinci sinemadan bağımsız olduklarının, aralarında oldukça farklılıklar olduğunun altını çizerler. Her ne kadar İtalyan yeni gerçekçiliğin kamerayı sokağa taşıması ve olaylara teknik anlamda kusurlu görüntülerle doğal yöntemlerle ekrana taşıyan filmlerinden etkilenilse de, ikinci sinema olarak görülen sistem karşıtı Avrupa filmleri yine de sistemin içinde var olmasından kaynaklı olarak eleştirilmiştir. “Bunlar Hollywood’a göre ileri bir adımdır, standart olmayan bir dil kullanır, sisteme muhalefet eder. Ancak bu muhalefet sınırlarına yaklaşmıştır. Solanas ve Getino’nun Godard’dan aktardığı deyimle, bu sinemalar “kalenin içinde tuzağa düşürülmüştür”<sup>167</sup> İkinci sinema bir süre sonra bireysel öykülere odaklanmaya başlarken üçüncü sinema filmlerini toplumsal çerçevede çizer. Ayrıca ikinci sinemanın kent mekanları üçüncü sinemada kendini köylü ve işçilerin yer aldığı mekanlarda oluşturur. Özellikle üçüncü sinemanın seyirciyi pasif bir izleyici modelinden aktif bir izleyici konuma getirmesi diğer sinemalardan ayrılmasının bir diğer nedenidir. Yeni Dalga akımında Godard’ın filmlerindeki karakterlerin birden durup kameraya konuşmasından ve seyirciyi bir filmde olduğunu hatırlatan Brechtien tarzı yabancılaşmanın biraz daha ötesinde bir seyir izler.

<sup>166</sup> Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014 s.106.

<sup>167</sup> Zeynep Çetin Erus, “Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları”, Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 19-51, s.28.

Solanos ve Getino'ya göre üçüncü sinema ile sistem içine yedirilen tüm sanatsal formların reddedilmesini gerekmektedir. Ortaya konulmaya çalışan kültür ve dolayısıyla sinema sisteme karşı bir direniş göstermeli ve bunu sadece teorinin varlığıyla değil, pratiği de işin içine katarak gerçekleştirilmelidir. Bu bağlamda Solanos ve Getino, "Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestolarında sinemayı "saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah" <sup>168</sup> olarak tanımlayarak, bir direniş aracı olarak sinemanın nasıl geliştirebileceği üzerine bir tartışma ortaya koymuşlardır. Solanas ve Getino'nun manifestolarının ardından hızlanan bu mücadele aşaması ortaya kendi dilini temsil etmeye çalışan birçok film çıkarır. İtalyan yeni-gerçekçiliğinden etkilenen bir grup Latin Amerikalı sinemacının birleşimiyle oluşan bu yeni akım bahsettiğimiz temsil, öteki, oryantalizm ve sömürge olgularından bağımsız biçimlenen oluşumlar değildir.

"Solanas ve Getino'ya göre, devrimci mücadele Üçüncü Sinema'yı Birinci Sinema'dan ayıran en önemli nokta, seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkarıp aktif hale getirmektir. Birinci sinemanın tüketim odaklı ideolojisi, sinemayı pasif bir seyirlik olarak konular. Oysa Üçüncü Sinema'da, seyirci, gösterim sürecinin bir parçasıdır. Yönetmenler bu doğrultuda Kızgın Fırınlara Saati filminde seyirciyi aktif bir şekilde katılmaya itecek yöntemler izlemişlerdir. Filmde yer yer gösterim durur, "Peron hükümeti neden devrildi? Halkı silahlandırmalı mıydı?" gibi sorular perdede belirir ve seyirciler tartışmaya davet edilir". <sup>169</sup>

Bağımsızlık savaşlarının ideolojik atmosferi yavaş yavaş dağılmaya başladığında ve neo-kolonyal politikalarının yaptırımları ile beraber küresel düzenin gelişimine ayak uydurmaya başlayan üçüncü dünya ülkelerinin sinemasal gelişimlerinde ve filmlerin konusunda da bazı değişiklikler olmaya başlamıştır. Bağımsızlığın hemen sonrasında kameralarını alternatif bir tarih yazma amacıyla kullanan yönetmenlerden sonra 1980'ler ve 90'larla beraber filmler devrimin amacına hizmet etmekten çok cinsiyet, yabancılaşma, gündelik hayatın içinde yer alan kişisel hayat hikayelerine odaklanmaya başlamıştır. <sup>170</sup>

<sup>168</sup> Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World", Michael T. Martin (ed.), **New Latin American Cinema: Volume One Theory, Practices and Transcontinental Articulation**, Wayne State University Press, Detroit, 1997, 33-59, s.50.

<sup>169</sup> Erus, a.g.e., s. 29.

<sup>170</sup> Ella Shohat, "Post Third-Worldist culture: gender, nation, and the cinema", Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, Routledge, New York, 2004, 51-79, s. 74.

### 2.2.1 Postkolonyal Sinema ve Hafıza İlişkisi

Ötekinin, karşı kültür olarak yaratmaya çalıştığı dilin politik süreci geçmişten ve yaşadıklarından, ötekileştirilmeye varılan tarihten bağımsız olarak düşünülemez. Bu yüzden üçüncü sinema filmlerinin incelemeleri toplumun geçmişte yaşadığı sömürgecilik tarihinden bağımsız olamaz. Toplumun sahip olduğu “kültürel bellek” bu filmlerin temel argümanlarının oluşmasını sağlamaktadır çünkü şimdiye kadar sinemada bir “öteki” olarak yansıtılan halkın “ben” olabilmesi için, uzun zamandır bastırılmış olan kültürel belleklerini tekrar hatırlamaları gerekmektedir. Dolayısıyla sinemanın bir hatırlatma görevi göreceği olması postkolonyal sinemanın en önemli özelliklerinden biridir.

“Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir “simgesel anlam dünyası” yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirine bağlar. Bu yapı aynı zamanda önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatsal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkanı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır”.<sup>171</sup>

Mike Wayne<sup>172</sup> de karşı strateji olarak hafızanın önemine vurgu yapar. Çünkü ilerlemenin verdiği o müthiş kaos geçmişi unutturmaya yönelik en önemli adımları atar. İlerledikçe geçmişten bir adım tek tek silinir. İlerlemenin bu akıl almaz yapısını Harvey şu şekilde özetler; “Zaman ve mekanı yok etme ideali, yüce olanın kapitalist ve burjuva versiyonunun nasıl oluşturulduğunu belirgin biçimde ima eder. O halde zaman ve mekanın alt edilmesi, dünyaya hakim olma, (Doğa Ana'ya) sayısız kapitalist fantezide cinsel arzunun yer değiştirmiş ama yüce bir ifadesi olarak ortaya çıkar”<sup>173</sup> Hem ekonomik hem de kimlik temelli sömürünün kaynağını oluşturan bu ilerlemenin bir etkisi olarak kültürel belleğin yozlaşması kaçınılmaz bir sonuç olarak ortaya çıkar. Wayne, ilerlemenin üç vurgusuna dikkat çeker. Birincisi, en son kuşakları, geçmişin adaletsizliklerini ve ihanetlerini unutmaya ikna etmeye çalışır. İkincisi, ilerlemenin olması gerektiği inancının sorgusuz bir şekilde kabul edilmesidir,

<sup>171</sup> Ahsen Deniz Morva Kablamacı, Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, Babamın Sesi'nde, (ed.), **Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, 255-289, s.261.

<sup>172</sup> Mike Wayne, **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**, Yordam Kitap, İstanbul, 2009

<sup>173</sup> David Harvey, **Paris: Modernitenin Başkenti**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.69.

üçüncüsü ise toplumsal, ekonomik ve politik modernleşmenin aslında geleneksel bağlarla sarıldığı üzerinedir.<sup>174</sup> Belleğin unutturma ve hatırlatma işlevinden bahseden Ariel Doffman'a göre "acı veren şeyler bastırılabilir, ancak her zaman başka biçimlerde yeniden yüzeye çıkar. Ve bu durum bireyler için olduğu kadar kolektif genel bellek için de geçerlidir. Geçmiş arkada bırakılmaz ve onu baskılamanın insanı geçmişe, yaşanan acıların ve şiddetin kabul edilmesinden çok daha güçlü ve hasar verici biçimde bağlama eğilimi vardır"<sup>175</sup>

Bu bağlamda sinema hem bireysel hem de toplumsal hafızaların aktarımını sağlayan önemli bir araçtır. Şimdiye kadar sinema çift yönlü bir durumun ifadesini kendinde bulmuştur; unutturma ve hatırlatma. Postkolonyal sinema alanının içinde daha çok "hatırlatma" olgusu üzerinden değerlendirilmiştir. Çünkü karşı tepkinin bir yansıması olarak ortaya çıkan üçüncü sinema manifestolarının kaynağı, topluma kolonyal dönemde neler yaşadıklarını hatırlatmaları ve bu sayede emperyalizme karşı verilecek mücadeleye zemin hazırlamak üzerine olmuştur. Bu anlamda postkolonyal dönemde geçmişe dönüş bir direniş durumu yaratmaktadır. Şimdiye kadar sömürgecinin tarihini, dilini, kurallarını yaşayan sömürge halkı bağımsızlıkla beraber kaybettiklerini geri kazanmak, tarihi yeniden yazmak adına geçmişe döner. Sinema bu bağlamda yeniden tarihyazımın bir aracı olarak kullanılabilir. Buradaki temel amaç hafızayı ve tarihi ele geçiren sömürgeciye karşı kültürel bir direniş yaratmaktır.

"Öykü anlatımı belleğin kendisidir ve bellek bir halkın türetmesidir...Geçmişteki insanların miti değil, ama gelecek bir halkın öykü anlatımıdır. Konuşma-edimi kendisini egemenlik altında yaşamının olanaksızlığını ifade etmek için kesinlikle egemen bir dil içinde yabancı bir dil olarak yaratılmalıdır".<sup>176</sup>

Sinemasında kültürel bir direnişin izini süren yönetmenlerden biri Güney Afrikalı Ousmane Sembene'dir. Marcia Landy, Gramsci'nin aydınların ve sanatçıların kültür ve politik çabalarıyla toplumu ileriye götürebilme işlevinden yola çıkarak, Ousmane Sembene'yi bir "organik aydın" olarak tanımlamıştır. Sembene'nin filmlerinde hafıza, bir direniş açısından kullanılarak sadece geçmişte

<sup>174</sup> Wayne, a.g.e., ss.133, 134.

<sup>175</sup> A. Dorfman, On memory and truth", *Amnesty*, 1997, aktaran Mike Wayne, a.g.e., s.136.

<sup>176</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989, aktaran Marcia Landy, "Gramsci, Sembene ve Kültür Politikası", Mike Wayne (ed.), *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*, De Ki Basım Yayın, Ankara, 2012, 59-84, s. 65.

yaşanılan acıların bir yansıması olarak değil, yaratılan “ortak duyu”nun nasıl bir dönüşüm ve direnişle yıkılabileceği üzerine kurgulanmıştır.<sup>177</sup>

Teshoma Gabriel “Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru” adlı makalesinde postkolonyal dönemde ortaya çıkan sinemayı, Fanon’un üç aşamalı kuramından yola çıkarak açıklar; Birinci aşama mutlak asimilasyon aşamasıdır; bu aşama Batılı Hollywood film endüstrisi ile bağımlı olunan dönemdir. Az gelişmiş ülkelerdeki sinema kuruluşlarının isimleri bile Hollywood endüstrisinden izler taşır. Eğlence temasının ön planda olduğu bu dönemde biçem, sadece pırlıtlı bir gösteri dünyası yaratmak için kullanılmaktadır. İkinci aşama hatırlama aşaması; hala sinema endüstrisinin mutlak hakimiyeti Hollywood’da olsa üçüncü dünya ülkelerinde yavaş yavaş alternatif bir yapı, dağıtım kanalı oluşmaya başlamıştır. Bu aşamada ortaya çıkan sinemaların temasını Üçüncü Dünya’nın gücünü yansıtan kültür ve tarihine dönüş gibi konular oluşturmaktadır. Ayrıca kır-kent, zengin-yoksul, geleneksel-modern gibi çeşitli toplumsal sorunlar ana hikayeyi oluşturur. Ancak bu aşamadaki filmlerin geleneksele yapılan aşırı vurgunun sonucunda oluşacak ırkçı söylemlerine dikkat etmek gerekir. Üçüncü aşama mücadele aşaması; bu aşama yavaş yavaş üçüncü sinema söyleminin oluşmaya başladığı mücadele aşaması olarak görülür. Bu aşamada film yapmak kamu hizmeti olarak görülür. Sadece hükümetin ortaya attığı bir ulusal bilinç yaratılma süreci değil, aynı zamanda halkın da bu sürece katılımını teşvik edecek, onların da bu bilinci yükseltecek, sömürge sonrası dönemde zincirlerinden arınacak bir atmosfer yaratılma sürecine gidilir. Bu aşama “film yapımcısının olgunluğuna işaret eder ve filmi ideolojik sonuçlarıyla görme eğilimiyle Birinci ve İkinci Aşamadan ayrılır”.<sup>178</sup> Bu üç aşamada emperyalist mücadeleye dönüşmemiş hatırla döneminden, emperyalizmle kavgaya dönüşen bir seyrin izini süreriz. Fanon’un da dediği gibi “kültürün bir silaha dönüştüğü dönemin izini”.<sup>179</sup>

### 2.2.1.1 Madun ve Sinema İlişkisi

Serpil Kirel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema kitabında post-kolonyal çerçevede tartışılan Afrika sinemasının bir süre sonra bağlamından kopmak zorunda kaldığı üzerinden giderek sinema ve temsille ilgili bir tartışma zemini oluşturur. Özellikle kendi iç pazarında verimli bir film yapımının izini süremeyen ya da Avrupa bağlantılarıyla daha iyi bir film yapılacağını düşünen yönetmenlerin filmleri, ister

<sup>177</sup> Landy, a.g.e., s. 60.

<sup>178</sup> Tashome Gabriel, “Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru”, Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 106-137, ss.107.

<sup>179</sup> Erus, a.g.e., s. 34.

istememez bir egemen-bağımlı ilişkisi içine girmektedir. Bu noktada Kirel, post-kolonyal çalışmaların önemli isimlerinden biri olan Spivak'ın Madun Konuşabilir mi? makalesinden yola çıkarak "Madun film yapabilir mi?" sorusunu ortaya atar. Çünkü bu bağımlılık ister istemez oryantalizm vurgusunu doğunun kendi içinde yaşadığı sorunsalını ortaya çıkarır. "Kendi kendine oryantalizm" olarak adlandırılan bu durum Kirel'e göre "uluslararası festivaller ve film üretim zincirinde yer alan dinamiklerin tekrar gözden geçirilmesi" gerekliliğini getirir.<sup>180</sup>

"Kendi kendine oryantalizm" kavramını ilk ortaya atan 1927 yılında Antoni Chuffat Lotour olmuştur. Kendi kendine oryantalizmin ilk aşamasının başladığı yer olarak, bağımsızlığını kazandıktan sonra yerli elitin Batı'yla ilişkisini sürdürdükleri "temas" bölgeleri gösterilmektedir. Bu durum yerli elitin batıyla olan ilişkilerinde sürdürdüğü tutumun, bir doğulunun batı gözlülüğüyle doğuyu değerlendirmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Buna duruma göre "post-kolonyal intelijansiya ve post-kolonyal devlet pratiklerinde oryantalizm içselleştirilmiştir".<sup>181</sup> Bu içselleştirme süreci modernizmin oluşumuyla paralel ilerlemiştir. Nasıl ki ulus-devlet yapılanması modernleşmenin bir ayağı olarak görülüyorsa, kendi kendine oryantalizm olgusu da modernleşmenin ortaya koyduğu yapılanmayı destekleyici bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Yerel ve Batı arasında kurulan bu temas bölgelerinde rol oynayan en büyük aktör olan yerli elitin yanında aydın, sanatçı ve entelektüel kesim de bu durumu sürdürmektedirler. Bu noktada ortaya çıkan sonuç Antonio Gramsci'nin organik aydın/geleneksel aydın ayırımına bir dayanak oluşturmaktadır. Gramsci'nin geleneksel aydın kavramsallaştırmasından yola çıkarak tanımlanabilecek üçüncü dünya aydını veya eliti, temas bölgelerinde batıyla etkileşim halinde olan "taşıyıcı elit" statüsünde değerlendirilmektedir.<sup>182</sup>

"Şüphesiz ki hiçbir taşıyıcı elit, kendisinin kendi toplumuna oryantalizm uyguladığını ya da kendi toplumuna yabancılaştığını kabul etmeyecektir. Ancak "ironik olarak Doğudaki bu eylemler bir alternatif modernite geliştirememiş ve yalnızca Avrupa-merkezli hegemonyanın ya da global sermayenin hegemonyasını pekiştirmişler" ve "Avrupa'nın zaten geride bıraktığı gelişme basamaklarını" takip etmişlerdir. Buradan hareketle self oryantalizmin temeli olarak temas bölgelerinin, Batı-tipi aydın ürettiği ve hiçbir suretle Batıya karşı alternatif bir aydın duruş meydana getiremediği söylenebilir."<sup>183</sup>

<sup>180</sup> Kirel, a.g.e., s.480.

<sup>181</sup> Yusuf Çifçi, *Self Oryantalizm ve Türkiye'de Kürtler*, Orient Yayınları, Ankara, 2013, s. 8.

<sup>182</sup> Çifçi, a.g.e., s. 32.

<sup>183</sup> Çifçi, a.g.e., s.39

Chatterjee bu durumu “Akıl” olgusunu büyük harfle tanımlayarak kullanır. Yerli elitin postkolonyal dönemde sürdürdüğü bağımlı ilişkilerin bir aracı olarak ön plana çıkan “entelektüel çerçeve”, Batı tarzı bir “Akıl” sistematüğinden geçerek Avrupa merkezci eğilimi sürdürür. Bu bağımlılık sadece ekonomik anlamda değil, bağımsızlık sonrasında sürdürülen kültürel bağımlılığın da bir ifadesi olarak görülmektedir.<sup>184</sup> Ancak bu kültürel bağımlılığı sürdüren “taşıyıcı elit/aydın” Batı tarafından ortaya konulan oryantalist uygulamalarının kendi tarafından da sürdürüldüğünün çoğu zaman farkında değildir.<sup>185</sup> Dirlik, “kendi kendine şarkiyatçılık” olarak kavramsallaştırdığı bu durumu, Asya toplumlarında sürdürülen “Avro-Amerikanlarla işbirliği”nin bir sonucu olarak ortaya çıkarmıştır.<sup>186</sup>

Vivek maduniyet çalışmalarının öncü teorisyenlerinin de kendi kendine oryantalizm olgusunu sürdürdüğünü ileri sürer. Vivek’e göre Chatterjee’nin tartıştığı milliyetçilik teorisi “oryantalizmi diriltmeye” sebep olan bir alan yaratmıştır. Maduniyet çalışmalarının en temel argümanlarından biri olan Batı Aklı, modernizm ve burjuva yönetimine karşı teorilerinin varlığına rağmen Vivek’in ortaya attığı bu tez, “kendi kendine oryantalizm” vurgusunun oldukça soyut bir perspektiften üçüncü dünya aydınının veya yerlisinin içinde bulunduğunu ifade etmektedir.

“Chatterjee’nin milliyetçilik teorisi, benim Maduniyet Çalışmaları projesine atfettiğim her iki kusuru da bünyesinde barındırıyor ki bu kusurlar, kapitalizmin, sömürge dünyası üzerindeki etkisini gizlediği ya da tamamen inkar ettiğine ve Doğu’ya dair oryantalizmin dile getirdiği en kabul edilemez efsaneleri tekrar dirilttiğine dairler”.<sup>187</sup>

Vivek’e göre Maduniyet Çalışmaları’nın ortaya attığı teorilerinin başında kendilerini Batı’dan farklı görerek değerlendirilmesi gerektiği vurgusu, aslında oryantalizmin temelinde yatan doğu-batı ayrımının yeniden canlandığı bir ifadesidir. Ayrıca Maduniyet Çalışmaları’nın bilim, rasyonellik, akıl gibi durumları sadece Batı’ya atfetmeleri, 19. yüzyıldan bu yana Batı’nın Doğu’ya karşı oluşturduğu “uygarlık öncesine ait olma” algısını devam ettirdiği için oldukça sorunludur.<sup>188</sup>

Kendi kendine oryantalizmin yerli elite beraber sürdürülmesinde rol oynayan araçlar birçok açıdan çeşitlilik göstermektedir. Bunlar bağımsızlıkla beraber

---

<sup>184</sup> Chibber, a.g.e., s. 386.

<sup>185</sup> Çifçi, a.g.e., s. 39.

<sup>186</sup> Dirlik, a.g.e., s.36

<sup>187</sup> Chibber, .a.g.e., s. 428.

<sup>188</sup> Chibber, a.g.e., ss. 436, 437.

meşrulaşan ulus-devlet olgusunun bir yansıması olan hukuksal düzen ya da “entelektüel çevre” tarafından yürütülen sanat alanı olabilmektedir. “Madun film yapabilir mi” sorunsalının tartışılabileceği kuramsal temel, “taşıyıcı elit”lerin kendi kendine oryantalizmi sürdürdüğü sanat alanında şekillenmektedir.

“Oryantalizmin özellikle sanat alanında pek çok argüman ürettiği ve bu argümanlarını da self oryantalizm ile beraber, III. Dünya ülkelerinin zımnı icazeti neticesinde meşrulaştırdığı söylenebilir. Bu bağlamda; III. Dünya ülkelerinde Avrupa merkezli Doğulu öznelerin diğer bir deyişle, taşıyıcı elitlerin kendi toplumlarında meydana getirmiş oldukları 'ikincil nesne' olgusu, self oryantalizasyonu kurumsallaştıran bir metodoloji olarak ifade edilebilir. Bu kurumsallaşmadan sonra mevcut self oryantalist paradigmayı devam ettiren araçlardan bir tanesi ise, popüler güçlendiriciler olarak resmedilen televizyon, sinema ve moda gibi araçlardır.”<sup>189</sup>

Kendi kendine oryantalizmin başlamasının ve gelişmesinin altında yatan temel argümanları bir arada değerlendirdiğinizde sinemasal temsil alanında iki tür ayırım ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri sömürge yerlisinin kolonyal dönemden bu yana kolonyal ülkeyle arasında sürdürdüğü kültürlerarası ilişki ve bağımsızlık sonrası ekonomik veya teknik anlamda yetersizliğinden kaynaklı olarak Avrupa ile sürdürdüğü ortak- yapımlardır. Hem ekonomik hem de kültürel anlamda kendine ait/ saf bir temsil probleminin ve bu probleminden kaynaklı olarak ortaya çıkan oryantalist imgelerin varlığı, sinemanın oluşumundaki “kendi kendine oryantalizm” olgusunun ve “madun film yapabilir mi?” sorunsalının temelini oluşturmaktadır.

Kimi teorisyenlere göre doğu ve batının yıllardır birbiri üzerinde bulunan etkileşimine karşı saf bir Afrikalı filmi yapılamayacağı üzerineydi. Ancak burada göz önüne alınması gereken nokta, Doğu'nun Batı'da yer alabilmek için ortaya çıkardığı oryantalist imgelerin varlığıdır. Bu durum “otantikliği gerçekleştirmeye çalışan bir öznenin kendi hayatına dair dürüst bir temsil nasıl inşa edeceği”<sup>190</sup> konusunu tartışmaya açmaktadır.

FEPACI (Federation Pan-Africaine Des Cineastes Pan African Federation), 1975'te yaptığı ikinci toplantısında Afrikada film yapımının desteklemesinin yanı sıra filmlerin sadece Afrikalılar tarafından yapılmış olmasının yeterli olmadığını ifade

<sup>189</sup> Çifçi, a.g.e., s. 51.

<sup>190</sup> Derviş Zaim, "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm". *Altıyazı*, Cilt: 78, 2008, 48-55, s. 49.



ederek, ticari sinemanın ve batı filmi kodlarının da reddedilmesine vurgusu yapmıştır. Ancak Afrikalı filmler geçmiş ve çağdaş siyasi yapısının da etkisiyle “karmaşık ve çelişkili” bir yapı sürdürmeye devam etmiştir. “Bir Afrika filmi nasıl olmalıdır?”, “Batı eleştirisinin doğru bir Afrika filmi okuması sağlaması mümkün müdür?” sorularını tartıştığı makalesinde Murphy, Afrika kıtasında ortaya çıkan bu çelişkili yapıyı Xala, Touki-Bouki, Yeelen filmleri üzerinden incelemiştir. Murphy “otantik” olduğu öne sürülerek eleştirilen Afrika filmlerinin keskin bir şekilde “batı etkisi” vardır diyerek göz ardı edilmesini eleştirmektedir. Bugüne kadar gelinen noktada Afrika halkının ve bu kıtadan çıkan filmlerin etkileşimli bir yapıya sahip olması doğal bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Doğu ve Batı arasında yapılan bu keskin ayırım sinemasal anlamda eleştiriye ileriye taşımamaktadır. Çünkü kültürel etkilenmeler basit bir dille keskin bir çizgiyle ayrılamamaktadır.<sup>191</sup>

Jameson’a göre üçüncü dünya ülkelerinin bağımsızlık sonrası gelişen yazın ve sinemasal temsillerinde ve yeni dünya düzeninin gelişen küresel yapısını da göz önüne aldığımızda sadece üçüncü dünyanın değil birinci dünyanın da üçüncü dünyadan etkilendiği durumlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Bu sesler artık görmezden gelme özgürlüğümüzün olduğu marjinal sesler de değildir; en azından biri –patlayış’tan bu yana Latin Amerika yazını- bugün belki de dünya kültür sahnesinin baş oyuncularından biri haline gelmiştir ve yalnızca diğer üçüncü dünya ülkelerinde değil, birinci dünya yazın ve kültürü üzerinde de kaçınılmaz ve kaçılmaz etkisi vardır.”<sup>192</sup>

Said, bir sömürge sanatçısının iki aradalılığını ünlü İrlanda’lı şair Yeats üzerinden incelediği makalesinde, milliyetçiliğin ve bu doğrultuda oluşturulan sanat eserlerinin alternatif bir direniş göstermekte sorunlu kaldığını vurgulamaktadır. Buradaki temel nokta “emperyalizme ideolojik bir lisans veren kültür”ün daha dikkatli oluşturulması gerektiği üzerindedir. Bağımsızlık sonrası geleneklere ve milli değerlere geri dönüş birçok postkolonyal teorisyen tarafından ortaya konulmuş ve bu durum dönemin genel özelliklerinden biri olmuştur. Çalışmanın temelinde de bu genel özelliği meydana getiren hafıza dinamikleri vardır. Bu noktada bir sanat eserinin yaratımında ortaya çıkan hafıza, dil, eğitim, yaratıcılık toplumsal varoluş sürecinden bağımsız yaratılamıyacağı gibi, ortaya çıkan bir eser de bu süreç göz

<sup>191</sup> David Murphy, “Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema”, *Journal of African Cultural Studies*, Cilt: 13, 2000, 239-249, s.241.

<sup>192</sup> Fredric Jameson vd., “Modernizm ve Emperyalizm”, *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1993, s.48

ardı edilerek incelenememekte, incelenecekse de yeterli çıkarımlar yapılamamaktadır. İrlandalı olan ancak İngiliz sömürgesinin gerekliliklerine göre yetişen bir yazarın direniş uğruna “native” vurgusunun fazlalığı, emperyalizme karşı çıkış olarak yeterli bir direniş dinamiği değildir.

“Ne yazık ki nativizm, daha zayıf ya da köle ortağı yeniden değerlendirerek ayrımı güçlendirir. Yerli geçmiş tarih ya da yalnızca sömürgeciden değil fakat zamandan da bağımsız görünen gerçek hakkında zorlayıcı fakat çoğu zaman demagojik olan iddialara yol açar”.

193

Afrika sinemasında tartışılan “otantiklik” ve “folklor” vurgusu bu demagojik iddiaları canlandırdığı için eleştirilmektedir. Yabancı güçlere karşı gelmenin bir dışavurumu olarak ortaya çıkan milliyetçilik, kendini ifade etmenin yolunu modern terimler ile değil, geçmişe dönüşü sağlayan “gelenek” figürüyle bulacaktır.<sup>194</sup> Ancak ortaya çıkan gelenek modern zamanın içinde “bulanık”laşmaktadır. Sanatçı kendi özünü yansıtmaya çalışırken aynı zamanda bulunduğu modern sınıfsal ve ekonomik koşullara göre hareket etmektedir. Bu durum sonucunda filmler içinde geleneksel motifler barındıran ancak batı filmlerindeki gibi sınıfsal ayrımların altını çizen parçalı bir yapı taşımaktadır.

“Bu tehdit edici kararsızlığa yönelik genel geçer tepki, toplumu verili olarak alan, statik-durağan, sorgulanmaz bir varlıkmiş gibi resmetmektedir; ileriye gören toplumsal değişimin, bu resmedişte imkansız gibi görünürler. Bu resmediş merkezinde istenilen seyirciyi de oluşturan kentli burjuvazinin kendisidir. Köylü hayatı, yerel yöneticiler kadar uzaktır ve her birinin resmedilişleri, içsel bilgiye dayanmaktan çok daha farklı olarak ya kopuk kopuk ya da dışsal olarak gözlemlenen bir tarzdadır”<sup>195</sup>

Osmana Sembene'nin ilk filmlerini Fransızca çekmesi üzerine halkın verdiği tepkiye karşılık filmlerinde yerel halkın dilini kullanmaya başlamıştır.<sup>196</sup> Yerel halkın şimdikiye kadar Batı egemenliği süzgecinden gelen filmler karşısında kendi dillerini ve

<sup>193</sup> Edward Said vd., “Yeats ve Sömürgesizleşme”, *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 78.

<sup>194</sup> Manthia Diawara, “Sözlü Edebiyat ve Afrika Sineması: Wend Kuuni (Tanrı'nın Armağanı)'de Anlatıbilimi, Manthia Diawara, Jim Penes, Paul Willemen (ed.), *Üçüncü Sinemasının Soruları*, Lonra, 1989, aktaran Derviş Zaim, a.g.e., s. 51.

<sup>195</sup> Armes, a.g.e., s.186.

<sup>196</sup> Armes, a.g.e., s. 203.

hikayelerini gördükleri sinemaları elbette toplumsal dönüşüm açısından halkı bir yerden bir yere taşıyacakmış hissi yaratabilir ancak konuşulan dilin yerel olması filmin sinematografik dilinin de yerel olduğu anlamına gelmemektedir. Mısır sinema endüstrisinin bu kadar gelişmesinin ardında yatan sebep, yerel halkın anlayacağı dilden oluşan filmleri Hollywood tarzına ait özellikler çerçevesinde yapmalarından kaynaklanmaktadır. Bu dil değişimi postkolonyal teorilerde tartıştığımız bağımsızlığın gerçek anlamda bağımsızlık yaratmadığı yeni- bağımlı ilişkisinin hala sürdüğü durumuna paralel olarak tartışılabilir. Burada diyalog dilinin yerele dönüştürülmesi küresel film endüstrisine karşı yeterli bir direniş sergilememektedir.

Hem hükümetin bu yöndeki baskıları hem de kendi sinemalarını kendi pazarlarında sergileyemedikleri için yönetmenler, çeşitli festivaller aracılığıyla Avrupa ülkelerinden destek almaktadırlar. “Cezayirli film yönetmeni Merzak Allouache bu durum karşısında “kendi gerçeklik duygumuzu kayıp mı ediyoruz” sorusunu ortaya atmıştır”<sup>197</sup>

Fanon da sömürge aydınının yaratmaya çalıştığı sanat eserinin oluşumunda kullandığı tekniğin ve dilin Batı’dan yani Fanon’un diliyle “işgalciden ödünç aldığı”nın farkına varmadığını vurgular. “Bu araçları, ulusal olmasını istediği, ama nedense egzotiklik kokan bir tarzda kullanmakla yetinir”.<sup>198</sup> Bu durum, bu tarz filmlerin sadece festival odaklı yapılmalarından değil, içgüdüsel olarak da oluşturulabildiği bir süreci ifade etmektedir.

Bhabba “melezlik” olgusunun verdiği bir içgüdüyle yeşerttiği “sınırdaki kültür” durumunu böyle bir düzenin içinde var olmanın temel şartı olarak değerlendirmektedir. Geçmişe dönme ve yerel olanı yüceltmenin de ötesinde bir özne veya bir sanat eserine aktarılması gereken form, şimdinin ve geçmişin bir aradalığını gerektirmektedir.<sup>199</sup>

“Güncel sanat pratiklerini” böyle bir süreç içerisinde tanımladığımızda ortaya çıkan sonuç Sustam’a göre “yerelin dilinden kopmaya çalışan, merkezin içinde olmaya çalışan” bir sanat pratiğini göstermektedir. Bu merkezi olana kayma durumu Bhabha’nın “kaygan sınırları” ile karşılaştırıldığında Batı’nın sınırında daha çok yer alma sorunuyla karşılaşılabılır. Çünkü; “Postkolonyal anlatı, sömürgeciliğin tasfiye

---

<sup>197</sup> Hepkon, a.g.e., ss.180,181.

<sup>198</sup> Fanon, a.g.e., s.217.

<sup>199</sup> Bhabha, a.g.e., s.51

edildiği ülkelerin tecrübe ve bellekleri dahilinde gelişmekte, oradaki tecrübeler ve kodlara yönelmekteydi".<sup>200</sup>

Uluslararası festivallerde boy gösteren ulusal sinemaların kendi iç pazarlarında ne ölçüde dikkat çektiği ya da ulusal sinemanın gün geçtikçe başta çıkan üçüncü sinema manifestolarından ayrıldığı ve "Avrupa'nın radikal tarzı haline" dönüşmeye başladığı tartışılmaktadır. Yerel vurgusunu yaparak merkezde yer alabilmek için çalışan yönetmenler çelişkili bir yapının oluşmasına neden olmaktadır.

"Dolayısıyla siyasal, avantgarde ya da bağımsız sinemacıların, televizyonların da içinde yer aldığı ortak yapımlarla film yapmaya devam etmiş olmaları, ironik olarak sanat sineması değerlerinin ve sinema endüstrisinin gelişmesini değil, bu festivallerde gösterilen filmlere yaptıkları yapımçılık nedeniyle "ulusal" televizyon kanallarının "uluslararası" ortak yapımlara girmelerini sağlamıştır. Bu "ulusal sinema"nın değil, televizyon ortak yapımlarının kalitesini yükseltmiştir."<sup>201</sup>

Sonuç olarak bu tartışma şu şekilde noktalandırılabilir; Kolonyalizm süresince kendi topraklarında çekilen filmlerde söz hakkı olmayan Arap halkı, çekilen filmlerde sadece bir nesne statüsünde yer alabilmekte veya hiç görünmemekteydiler. Postkolonyalizm sürecinde yavaş yavaş kendi ulusal endüstrisini yaratmaya başlayan Kuzey Afrika halkı, daha önce de bahsedilen çeşitli ulusal sinema birliklerinin de desteğiyle sinemasal anlamda Batı'ya karşı bir direniş yaratma çabası içine girmişlerdir ancak bu durum yukarıda tartışılan bağlamı ile "...postkolonyal egemenlik karşıtı anlatıların aynadaki ters yansımaya dönüşme ihtimali"<sup>202</sup> ni ortaya çıkarmıştır.

---

<sup>200</sup> Sustam, a.g.e., s.135.

<sup>201</sup> Pembe Behçetoğulları, Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, Yayınlanmamış Doktora Tezi, ss. 95, 96.

<sup>202</sup> Zaim, a.g.e., s.54.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KUZAY AFRIKA SİNEMASI VE SEÇİLEN FİMLERİN ANALİZİ

### 3.1 Metodolojik Yaklaşım

Postkolonyal dönemde yapılmış Kuzey Afrika Sineması'nın içerisinde Kuzey Afrika'nın geçmişten etkilenecek ilerleyen mevcut toplumsal ilişkisi hakkında çıkarımlar yapabilmemizi sağlayan yöntem göstergebilim olmuştur. Bu bağlamda, Roland Barthes'in "içeiğin gerçek dünyayla ve kültürle ilişkisi" olarak tanımladığı göstergebilimi, bir filmi toplumsal bağlamında değerlendirebilmemiz için yol gösterici bir kaynak sunmaktadır.

Genel olarak bir anlam bilimi olarak değerlendirilen göstergebilim, Ferdinand Saussure'ın dilbilimi üzerine yaptığı çözümlerden yeşermeye başlamıştır. Özellikle imgelerin bu kadar çok hayatımızda yer kaplamaya başlamasının da sonucuyla göstergebilim içinde görüntüyü de bir dil olarak kodlayan çalışmalar yoğunlaşmaya başlamıştır. Böylelikle sinemanın anlam yaratan bir dil olarak değerlendirildiğinden yola çıkarak filmin içindeki anlamı çözümlenme de göstergebilimsel analiz kullanılmaktadır. Göstergebilim "bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamayı, her filme özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Göstergebilimci, doğrudan doğruya sinematografik olayın çekirdeğindeki anlam sürecine yönelir."<sup>203</sup>

"Görsel gösterge çözümlenmesi, bir anlamda imgesel göstergenin içerdiği anlamı ve diğer göstergelerle ilişkileri bulup çıkarmayı ve yorumlamayı aramaktadır. Anlam çalışmaları, mesajları göstergelerine göre yorumlamayı arayan göstergebilimsel yöntemden yararlanılmaktadır".<sup>204</sup>

Sinemanın göstergebilimsel metotla çözümlenmesi ile ilgili ilk çalışmaları yapan Christian Metz olmuştur. "Metz semiyoloji projesine sessizce hatta gizlice, "anlam"ın (signification) tanımını formüle ederek başlar. Anlam, mesajların izleyiciye taşındığı süreçtir. Semiyoloji (Göstergebilim), bir metin kodu aracılığıyla sistematik biçimde taşınan mesajlar dışında bir anlam türünü ele almayı reddeder. Böylece dolayimsız (immediate) anlam kavramını reddeder. Sinemada mümkün olan her

<sup>203</sup> Ali Sivas, Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2, 2012, 527-538, s. 533.

<sup>204</sup> Seyide Parsa, Göstergebilim Çözümlenmeleri, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2012, s.132

olası anlam (meaning) bir kodla aracılık edilmiş (mediated) olmalıdır.”<sup>205</sup> Filmin anlamını oluşturmak için kullanılan bu kodlar, göstergebilimsel analizle incelendiğinde var olan toplumsal ve ideolojik süreci yorumlayabilmemize aracı olmaktadır. Her film kendi içinde yer aldığı dönem ve bölgeye ait kodları taşır. Örneğin Andrew filmin kendine ait özel kodlara sahip olmasını kovboy filmleri üzerinden açıklar. Bir kovboy filmi izlediğimizde geniş açıdan çekilen manzara sahneleri, oyuncuların giydikleri şapkalar ya da botlar bize filmin hangi türe ait olduğu ve nasıl bir dönemden geçtiğini anlamlandırmamızı sağlayan kodlar olarak değerlendirilmektedir.

“Sinemacı kodları kullanarak malzemesini izleyiciye konuşturur. Semiyotikçi tersi yönde çalışır; filmin mesajlarından yararlanarak, bu mesajları aşan kodlar inşa eder. Çoğu sinema tartışması ve film eleştirisi, bir filmin ne söylediği (mesajları) üzerinde yoğunlaşır. Semiyotik ise, sinemanın kendi olanakları ölçüsünde, bu mesajları yönelen yasaları keşfetmeyi amaçlar. Semiyotik metnin (filmin) söylediğini tekrar etmez. Bunun yerine hammaddeyi mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar.”<sup>206</sup>

Postkolonyalizm ve sinema bölümünde tartışılan “kendine kendine oryantalizm” ve “hibrit yapı” olgularının Kuzey Afrika Sineması içerisinde nasıl yer aldığını görebilmemiz için filmlerde yer alan toplumsal temsiller ve imgeler göstergebilimsel analizle incelenmiş ve filmlerin içerisinde birinci ve ikinci bölümde tartışılan teorik arka planında elde edilen bulgular çıkarılmaya çalışılmıştır. Postkolonyalizm ve sinema bölümünde de ortaya çıkan “kendine kendine oryantalizm” olgusunun filmler içindeki kodlarını değerlendirdiğimizde, öncelikle oryantalizmin genel sinema tarihi içinde nasıl konumlandığını görmek gerekmektedir. Mevcut Doğu’nun dışında bazı imgelerin öne çıkartılarak, Doğu’nun ötekileştirilmesini sebep olan sistemi Said, Şarkiyatçılık olarak tanımlamıştır. Yüzyıllardır süren bu ötekileştirme sistematigi toplumsal değişim ve dönüşümlere göre yeni şekiller almaktadır. Bu bağlamda sinema da Doğu imgesinin sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılan yeni bir “metin” oluşturma görevi üstlenebilmektedir. Böylelikle göstergebilimsel analiz belli kodlara atfedilerek

---

<sup>205</sup> J. Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 331, 332.

<sup>206</sup> J. Dudley Andrew, a.g.e., s.332.

oluşturulan doğu=öteki algısının bu kodlar aracılığıyla çözülebilmeye olanak sağlamaktadır.

“Oryantalist gelenekte ortaya çıkarılan Doğu imgesi ve kategorilerini neredeyse hiçbir değişikliğe uğramadan sabitleyen, Doğu imgesinin sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılan –bir metinden ötekine alıntılama yolu olarak da ifade edilen- metinlerarasılıktır. Bir metinden diğerine geçerek pekiştirilen ve kültürel bir tortu haline getirilerek geçerlilik kazandırılan Doğu, Oryantalist söylemin köklü geleneği içinde daha kolay elde edilebilir, yönetilebilir ve sömürebilir bir kaynağa dönüştürülmüştür”<sup>207</sup>

Bu bağlamda Batı sinemasında, özellikle Hollywood filmlerinde Doğu imgesinin hangi kodlarla stereotipleştirildiği ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Hilal Erkan'ın Hollywood Sinemasında Oryantalizm kitabında da Indiana Jones, Mummy, Mummy Return gibi Hollywood filmlerindeki söylem analizlerini ve kadın-erkek temsillerini inceleyerek Doğu'nun Batı tarafından nasıl stereotipleştirildiğini incelemiştir. Örneğin Indiana Jones filminde yerli erkeğe ilişkin temsiliyi şu şekilde oluşturulduğunu tespit eder;

“Yerli erkeğin anlatı içindeki sunumu, olay örgüsü içindeki konumlandırılışları ve birlikte sunuldukları eylemler bakımından belirgin karakter özellikleriyle ön plana çıkarılan tiplerin (Akrep Kral, İmhotep, Hafız, Jacques, Med-Jai ve Izzy) ve ayrıca kolay gözden çıkarılabilir bedenlere indirgenerek sunulan ifadesiz yığınların gösterildiği sahneler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bilinçsiz kalabalıklar olarak sunulan isimsiz yerli erkekler, anlatı boyunca Batılı ya da Doğulu efendilerinin hizmetindeki değersiz toprak kazıcıları olarak resmedilirken, belirgin bir karaktere karşılık gelen tipler Oryantalist metinlerde Doğuların karakter özelliklerine ilişkin olarak üretilen klişeler dolayısıyla temsil edilmektedir”.<sup>208</sup>

Batı'da Doğulu kadınların temsil edilme biçimleri de genellikle cinsellik üzerinden ilerlemektedir. Örneğin peçeli bir kadın keşfetmeye açık sömürge toprakları ile özdeşleştirilerek fantazyaya açık bir durum konumuna getirilir. “Peçe, Batılı'nın, Doğulu gizemlerinin içine sızmasını ve öteki'nin iç dünyasına girebilmesini

<sup>207</sup> Hilal Erkan, a.g.e., s.21.

<sup>208</sup> Hilal Erkan, a.g.e., .s.95.

fantazmatik düzeyde sağlayan figürlerden biridir”. Sinemada doğulu kadının temsili böyle bir fantezinin gerekliliklerine göre kodlanmaktadır. Bu bağlamda, Batı sinemasından yer alan oryantalist kodlar aslında genel olarak Şarkiyatçılığın 21. yüzyıl aracı olmaktadır. Ancak Batı sinemasında yer alan bu kodların benzerlerini Doğu’nun kendi sinemasının içinde de karşılaşmaktayız.

Çalışmanın amacını oryantalist kodların Doğu hakkında yarattığı ötekileştirme olgusunun, Doğunun kendi sineması içerisinde görmeye çalışmaktır. Doğunun kendi ile ilgili devam ettirdiği oryantalist kodlar, birinci ve ikinci bölümde tartışılan teorik arka planın çerçevesinde incelenmiştir.

Çalışmanın alanını Fransız kolonyalizmini yaşamış Fas, Tunus, Cezayir ülkelerinden seçilen 4 film oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçiminde kuramsal çerçevede çizilen hafıza ve postkolonyal teorinin ortak noktalarının bir analizi çıkartılarak, teorik arka planın gösterdiği ideolojik süreçlerin tartışabilmesi odak noktası olarak alınmıştır. Göstergebilimin kültürden bağımsız olarak incelenmesinin eksik kalacağına referansla seçilen filmlerdeki kullanılan kıyafetler, mekan, müzik ve filmin olay örgüsü postkolonyal ve hafıza ikiliğinden çıkan hibrit yapının sonuçları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

### **3.2 Kuzey Afrika Sineması**

Üçüncü dünya kavramsallaştırılması adı altında en çok tartışılan kıtalardan biri Afrika olmuştur. Afrika kıtası kendi içinde farklılık gösteren toplumsal yapılara paralel olarak sinemasında da farklı perspektiften temsiller yaratmıştır. Ancak kıtanın sömürgeci geçmişinden kaynaklı olarak bu kıtada ortaya çıkan sinema ile siyaset varlığını bir arada sürdürmüştür. Kuzey Afrika sineması “üçüncü sinema” kavramı içinde diğer üçüncü dünya ülkeleri gibi (Örneğın; Latin Amerika, Güney Afrika, vd.) geniş yer bulan bir konu olmamıştır. Kuzey Afrika sineması bölgenin din ve dil dağılımının Araplar ve Müslümanlardan oluştuğu için daha çok Mağrip sineması olarak da adlandırılmaktadır. Bu çalışmadaki Kuzey Afrika sineması incelemesi Tunus, Fas ve Cezayir ülkeleri perspektifinden ele alınmıştır. Mısır, diğer Kuzey Afrika ülkelerine göre endüstriyel anlamda gelişmiş olması hem de daha çok İngiliz sömürgesi altında kaldığından dolayı çalışma kapsamını alınmamıştır. Zaten Mağrip sineması genellikle Fransız sömürgesi olmuş ve bağımsızlığını kazanmış üç yeni ulusal sinemayı ifade etmek için kullanılmaktadır; Fas, Tunus, Cezayir. Bunun



dışında bu bölgeden çıkan sinema “Arap Sineması, Akdeniz Sineması, Kuzey Afrika Sineması ve Afrika sineması olarak ifade edilebilmektedir”.<sup>209</sup>

Kuzey Afrika'nın kolonyal geçmişi üzerindeki Batı hegemonyası, teknolojik geleceğin üzerinde de etkisini hissettirmeye devam etmektedir. Bu durum Kuzey Afrika sinemanın keskin sınırlarla çevrilmiş ulusal sınırlar içerisinde incelenmesini mümkün kılmamaktadır. Endüstriyel anlamda gelişmekte olan bir bölge kategorisinde olmasından dolayı bu durum, Kuzey Afrika sineması üzerinde de etkisini devam ettirmektedir. Neo-kolonyal politikalar, eski kolonileri ekonomik anlamda bağımlı hale getirme stratejileri, toplumsal ve siyasi bağdan ayrı düşünülmemeyen sinemanın da şekillenmesinde önemli bir payı göstermektedir. Bu bağlamda dil ve bölgeden kaynaklı olarak adlandırılan Mağrip Sineması/Arap Sineması/Kuzey Afrika sineması uluslararası/hibrit/multi-kültürel bağlamda değerlendirilebilmektedir.

Bağımsızlık öncesi Kuzey Afrika'da ilk gösterimler Avrupalılar tarafından, Avrupalı yerleşimcilerin yoğun olduğu bölgede yapılmıştır. Bağımsızlık öncesi bölgede Avrupalılar haricinde yerli bir sinema endüstrisinden bahsetmek mümkün değilken, bağımsızlık sonrasında da endüstriyel anlamda Avrupa'yı geçebilecek bir sinema endüstrisi gelişmemiştir.

Lumiere kardeşlerin 1896 yılında Avrupa'da yaptığı ilk gösterimlerin ertesinde benzer gösterimler Cezayir ve Tunus'ta da gerçekleştirilmiştir. Tunus'ta ilk sinema gösterimi 1897 yılında Tunuslu Alber Shamama tarafından yapılmıştır. Aynı yıl gösterimler Fas'ta da düzenlenmeye devam etmiştir. Bu gösterimler Avrupalı yerleşimcilerin yaşadığı yerlerde yoğunlaşmıştır ve kolonyal dönem boyunca çok az yerli insan sinema gösterimlerine katılmıştır.<sup>210</sup>

Bağımsızlık öncesi Mağripililer tarafından yapılan filmlerin sayısı oldukça azdır. Bu filmlere örnek olarak Abdülaziz Hasan'ın Tergui (1935) ve J. A. Creusi'nin Madman from Kairoun'u verilebilir.<sup>211</sup> Bunun haricinde daha çok Fransız kolonyal sinema endüstrisi tarafından Fransız yönetmenlerin yaptıkları filmler yer almaktaydı. 1919 yılında J. Pinochin tarafından çekilen Mektoub ve D. Quintin tarafından çekilen Allah's Blood, In the Shadows of the Harem filmleri bu dönemin filmlerine örnek olarak gösterilebilir. Bu filmler aracılığıyla Fransız kolonyal döneminin en temel özelliklerinden biri olan “mission civilisatrice” uygulamaları varlığını sürdürmeye

<sup>209</sup> Patricia Caille, “ ‘Cinemas of the Maghrep’: Reflections on the transnational and polycentric dimension of regional cinema”, *Studies in French Cinema*, Cilt: 13, 241-256, ss. 241, 242.

<sup>210</sup> Viola Shafik, *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, The American University in Cairo Press, Cairo, 1998, s.11.

<sup>211</sup> Armes, a.g.e., 399.

devam ettirmiştir. Bağımsızlık öncesi gösterilen filmlerin çoğu “uygarlaştırma” misyonuna göre şekillenmiş ve kolonyalizmin yerel halkın uygarlaşması için gerekli olduğunu gösteren didaktik bir bakış açısıyla yapılmıştır. Bu filmlerde Araplar hep mutlu ve kolonyalizmin kendilerini uygarlaştırdığı için Allah’a dua eden insanlar olarak gösterilmiştir. Bölge ise genellikle “palmiye ağaçları, develer ve dansözler”in olduğu egzotik bir arkaplanla yansıtılmıştır.<sup>212</sup>

1945 yılında yoğunlaşmaya başlayan devrimci atmosfere ve yerli halkta oluşmaya başlayan ulusal bilince karşı Fransa, yerli halk üzerinde sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda pozitif imaj çizmek için uğraşmaya başladı. Ve bu dönemde kolonyal yetkililer Fransız askeri birliği ile birlikte çalışarak sinemayı, oluşan devrimci atmosferi dağıtacak şekilde bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Bu yüzden Fasta-CCM (Centre Cinematografie), Cezayir’de SAC(Sevice Algerian du Cinema), CNC (Centre National de la Cinematographie), SDC ( Service de Diffusion Cinematographique) birimleri faaliyet göstermeye başladı.<sup>213</sup>

Bağımsızlık mücadelelerinin yoğunlaşmasıyla beraber Mağrip ülkelerinde 1954-1962 arası bağımsızlık mücadelesi için kurulan sinema kurumları artmaya başlamıştır. Hatta bağımsızlık mücadelesinin başlamasıyla ulusal sinema vurgusu paralel ilerlemiştir. Bunlar arasında Chronicle of the Year of Embers filminin yönetmeni Muhammed Lakhdar Hamina tarafından kurulan Office des Actualites Algeriennes de vardır. Yine bu dönemde devrimci akımı güçlendirecek filmler yapılmaya başlandı. Bu anlamda “ilk film birimi Ulusal Özgürlük Cephe’sinin (FLN) parçası olarak bir Fransız olan Rene Vautier tarafından 1957 yılında kuruldu”.<sup>214</sup>

Bağımsızlık sonrası 1960’ların ve 70’lerin başına kadar Kuzey Afrika’da ulusal film yapımı oldukça seyrek bir şekilde ilerlemiştir. Ancak bu dönemde çekilen filmler kolonyal dönemi yansıtan toplumsal içerikli meselelerden oluşmaktaydı. Cezayir’de 1965 yılında Ahmed Rachadi tarafından çekilen The Dawn of the Damned, kolonyalizme karşı verilen mücadeleyi aktarmaktaydı. Aynı şekilde Muhammed Lakhdar-Hamina tarafından çekilen The Way (1968), December (1972) ve Chronicle of the Years of Embers (1975) filmleri kolonyal dönemde yaşanan toplumsal ve siyasi olayların izdüşümü niteliğindedir.<sup>215</sup>

Bağımsızlık sonrası Tunus’ta çekilen ilk kurmaca film Omar Khelifi’nin yönettiği 1966 yapımı al- Fajr (The Dawn) olmuştur. Bunu daha sonra yine Khelifi’nin yönettiği

---

<sup>212</sup> Shafik, a.g.e., s.16.

<sup>213</sup> Shafik, a.g.e., ss.16,17.

<sup>214</sup> Armes, a.g.e., ss. 399, 400.

<sup>215</sup> Armes, a.g.e., s. 400.

Le Rebelle (Rebel, 1968), Les Fellaghas (Bandits, 1970) ve Hurlements (The Roaring, 1972) izlemiştir. Tunus'ta yeni ulusal sinemanın üretimine ve gelişimine katkıda bulunmak için 1959 yılında SATPEC (Societe Anonyme Tunisienne de Production et d'Exploitation Cinematographique) kurulmuştur ve 1967'de yapımı tamamlanan film laboratuvarı Gammarth faaliyete geçmiştir. Tüm çabalamalara rağmen filmlerin maliyetlerini karşılayamadığı için zarara uğrayan SATPEC, 1994 yılında kapatılmıştır.<sup>216</sup>

Fas ise Tunus ve Cezayir'e göre en zengin üretim olanaklarına sahip olmasına rağmen, "bağımsızlık Sultan Muhammed V zamanında elde edildikten sonra hiçbir toplumsal devrimin izi"<sup>217</sup> görülmemesinden kaynaklı olarak ulusal sinemanın gelişimi kayda değer bir gelişme gösterememiştir. Ayrıca 1944 yılında kolonyal hükümet tarafından kurulan CCM'nin (The Centre Cinematographique Marocian) hala aynı yasalara göre yürütülüyor olmasının da bu konuda oldukça büyük etkisi vardır.<sup>218</sup>

1960'lardan sonra Üçüncü Sinema dalgasının da etkisiyle ortaya çıkan politik sinema manifestolarına Kuzey Afrika'dan da destek gelmiştir. "1967-1968'de Kahire'de bir grup eleştirmen ve film yapımcısı Yeni Sinema Hareketi (Jamaat as Cinima al Jadida) ve Fas'ta Nourdine Sail'in "Cinema 3" dergisi" bu manifestolara benzer metinler oluştururlar."<sup>219</sup>

Böylece Kuzey Afrika bölgesinde toplumsal gerçekliğin ve kültürel belleğin aktarım yolu olarak sinemanın kullanımı da yaygınlaşmaya başlamıştır. Sömürgeci yönetimlerin daha önce de bahsettiğimiz sinemanın unutturma işlevini kullanarak halkı uyutma yöntemlerinin bir başvurusu olarak kullanılan sinema, sömürge sonrası yerel yönetimler için ulusal temsile vurgu yapılan önemli bir araç olmuştur. Yerel yönetimlerin sömürge sonrası ulusal temsil için attığı adımların başında 1969 yılında Cezayir'de kurulan FEPACI gelir.

"Üçüncü dünya sineması paradigması bağlamında kurulan FEPACI, film yapımcılarının bilincini yükseltmek ve onlar aracılığı ile hükümetler üzerinde lobi yaparak Afrika sineması yaratmayı hedeflemektedir. Afrika'nın ekonomik, politik, ve kültürel özgürleşmesi, film dağıtımında Fransız-Amerikan temelinin kırılması da diğer amaçlar olarak belirlenir. Afrika'nın özgürleşmesine bağlılık ve kendi estetiğin yaratılması

<sup>216</sup> Kmar Kchir-Bendana, "Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema", *Nation, Society and Culture in North Africa*, James McDougall (ed.), Frank Cass Publisher, London, 2013, 34-42, s.35.

<sup>217</sup> Armes, a.g.e., ss, 405, 406.

<sup>218</sup> Armes, a.g.e., 406.

<sup>219</sup> Hepkon, a.g.e., s.182.

amaçlanır. Film yapımcılarının sömürgeciliği teşhir eden yarı belgesel filmler yapması, ülkenin siyasal bağımsızlığı ile kültürel ve ekonomik olarak Batı'ya bağımlılığın getirdiği yabancılaşmayı didaktik bir biçimde anlatması gerektiği vurgulanır".<sup>220</sup>

FEPACI'nin en önemli amaçlarından biri Afrika'da üretilen sinema filmlerinin Afrikalılar tarafından yapılmasını desteklemek ve giderek önemi artan sinema ve görsel-işitsel endüstri alanlarında kıtasal olarak bölgesel işbirliği sağlamaktır. Kendi resmi sitelerinde yayınladıkları tanıtım filmlerinde misyonlarını; "Afrika film yapımcısının hikaye yaratma hakkının ortaya çıktığı ve istikrarlı ve uygulanabilir bir kültürel görsel-işitsel sinema endüstrisinin varlığıyla [bu hakkın] sağlamaştığı yetkin ve rekabetçi bir ekonomiyi gerçekleştirmek"<sup>221</sup> olarak açıklamışlardır.

Ancak ulusal gücü henüz elde etmiş devletler, ulusal sinemasını geliştirmesinde çeşitli engellere maruz kalmışlardır. Bunlardan en önemlisi dağıtım sorunudur. Bu açıdan Batı ihracatının hegemonyası, gelişmekte olan ulusal sinemanın önünde bir engeldi. Çünkü Amerika, Avrupa ve birkaç Mısır şirketi, Arap bağımsızlığı sırasında sinema endüstrisi bağlamında oldukça yaygın bir ağa sahiptiler. Bu engelleri aşmak için Mağrip ülkeleri çeşitli stratejiler denemişlerdir. Bunlardan ilki, bazı ülkelerin sinema sahiplerine filmleri blok şeklinde kiralama zorunluluğu getirmesi olmuştur. Uygulanan bu strateji kamu kuruluşları aracılığıyla önemli bir tekel oluşturulmasını sağlamıştır. İkinci strateji, dağıtım ağlarını ulusallaştırılması üzerine olmuştur. Cezayir'de ONCIC'in (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinematographiques) kurulmasından 5 yıl sonra, ONCIC dağıtım ağı üzerinde tekelleşmiş sayılıyordu. Tunus'ta kurulan SATPEC'te bu amaçla faaliyete başlayan kurumlardan biriydi ancak yine de 1972'ye kadar 7 Tunus'lu şirket ve 6 Batı şirketi Tunus'ta aktif bir şekilde faaliyetlerine devam etmişlerdir. Aynı durum Cezayir için de geçerliydi, ONCIC'in ulusal anlamda tekelleşme çabaları çok küçük ölçüde Arap prodüksiyonuna katkı sağladı. Cezayir'de 1978 yılında yüzde 55.5 oranıyla Batı filmleri ulusal film yapımına göre öndeydi.<sup>222</sup>

Ulusal sinemanın gelişmesindeki engel sadece dağıtım sorunu değildi. Aynı zamanda yetersiz teknik ekipman ve en önemlisi teknik ekipmanları kullanabilecek bir eğitim sistemi henüz bu bölgede oluşmamıştı. Cezayir'de 1964 yılında bu amaçla açılan National Du Cinema üç yıl sonra kapanmıştır. Bu yüzden çoğu yönetmen ve

<sup>220</sup> Hepkon, a.g.e., s.179.

<sup>221</sup> <http://www.fepacisecretariat.org/engage/>, (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

<sup>222</sup> Shafik, a.g.e., s.21.

ekibi Batı'dan destek almak zorunda kalıyordu. Cezayir sineması bugün bile kamera, ses, ışık, set tasarımı gibi teknik yetersizlik yaşamaktadır. Cezayirli yönetmenler ve teknisyenler genellikle eğitimlerini Avrupalılar tarafından almaktadırlar. Örneğin; "Faslı Ahmed Maanouni-Jilalli Ferhati/ Cezayirli Merzak Allouche bir süre Fransız film şirketi için çalıştılar. Hamid Benani Fransız Sinema okulu IDEC'te eğitim gördü. Tunuslu Mahmoud Ben Mahmoud, Nouri Bouzid, Nejia Ben Mabrouk, ve Cezayirli Brahim Tsaki Brükselde eğitim gördü. Cezayirli Mohamed Lakhdar Hamina da sinema eğitimini Avrupa'da tamamlamıştır."<sup>223</sup> Hem devlet destekli bir film oluşturmakta yetersiz imkanlarla karşılaşan, hem de eğitim anlamında geliştirici bir ortama sahip olamayan bağımsız ulusal sinemacılar kendilerini Batı'nın "avantajları"ndan yararlanırken bulmaktadırlar. Bu tarz durumlar postkolonyal dönemin sinemasının hem ulusal hem de toplumsal anlamda temsillerinin yaratılmasında farklı etkiler yaratmıştır ve yaratmaya da devam etmektedir. Ayrıca hükümetin sadece propaganda filmlerinin yapımına olanak sağlaması gibi yaptırımlar bir süre sonra yönetmenlerin yaratıcılığının sınırlandırıldığını gösterir.

Fransa, Arap film yapımının en büyük destekçilerinden biri olmuştur. Kendi ülkelerinde gösterim imkanı bulamayan bir çok Arap filmi, Avrupa televizyonlarında ve sinema salonlarında, Avrupa tarafından düzenlenen festivallerde kendi ülkelerinden önce gösterim olanakları bulabilmektedirler. Bunun yolunu açan en temel adım da Arap film yapımcılarının Avrupa ile özellikle Fransa ile yürüttükleri ortak yapım seçeneğidir. Özellikle uluslararası festivaller, Arap sinemasının tanınması açısından büyük önem taşımaktadırlar. Bugüne kadar Arap filmleri Berlin, Cannes, London, Paris, Rotterdam gibi festivallerden çeşitli ödüllerle dönmüşlerdir. Cezayirli yönetmenler Mohamed al-Akhdar Hamina Chronicle of the Years of Embers filmi ile 1975 Cannes Film Festivali'nden, Merzak Allouache ise Bab el-Oued City yine aynı festivalden 1994 yılında ödül kazanmıştır. Tunuslu yönetmen Moufida Tlatli, The Silences of the Palace filmi ile 1995 yılında San Fransisco Film Festivali'nden aldığı ödülle, sınırlı sayıdaki Arap kadın yönetmenlerden biri olarak oldukça dikkat çekmiştir.<sup>224</sup>

Mısır'ın Mağrip ülkelerine göre sinema endüstrisi açısından oldukça gelişmiş olmasının sebebi, batılı film kodlarını kendi sinemalarında oldukça başarılı bir şekilde kullanmasından kaynaklanmaktaydı. Bu açıdan kendi sinemalarının ticari başarısını oluşturabilmek için Fas'ta bazı yönetmenler kendi filmlerini Mısırlı

<sup>223</sup> Shafik, a.g.e., s.21.

<sup>224</sup> Shirin Ghareeb, "An overview of Arab cinema", *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, Sayı: 6:11, 119-127, s.122.

müzikallerden uyarlayarak yapmışlardır. *Life is struggle* ve *Silence Is a One Way Street*, Faslı yönetmenler tarafından ticari başarı için Mısırlı müzikallerin etkisiyle yapılmış filmlerden bazılarıdır. Ayrıca bağımsızlık savaşı hakkında yapılan filmlerin de oluşturulmasında Amerikan western filmlerinin kodları oldukça etkili bir şekilde kullanılmaktaydı; yasaları koyan kahraman Cezayirli direniş savaşı, Fransızlara ya da feodal beylere karşı tek başına savaşı. Bu konsept Amerikan western filmlerindeki yalnız kovboy kodlamasına oldukça benzer bir anlatım şeklini oluşturmaktadır.<sup>225</sup>

“Bu filmler çok az bir politik içgörüyü sahip eserler olarak nitelenebilir, daha ziyade saf bir şekilde lirik protestoları bize aktarmaktaydı: Sömürgeleştirilmiş olmanın getirdiği sefalet ve çekilen acılar çok açık bir şekilde güzel imgeler üretebilir, ama bunlarda filmin kendi içinde taşıdığı kızgınlık ve öfkeyi etkisiz hale getiriyordu”.<sup>226</sup>

Batı akademisinde postkolonyal teorilerin bu kadar yoğun olarak konuşulmaya başlanmadığı dönemde, kolonyalizm ve ulusal bağımsızlık adına yapılan çalışmalar daha genel ve milliyetçi çalışmalar çizgisinde yürütülürken, 1980’lerden sonra postkolonyal teorinin gündeme gelmesiyle, toplumsal konulara daha parçalı bir açıdan yaklaşılmaya başlanmıştır. Bu durum postmodernizm, post yapısalcılık gibi kavramların da daha çok konuşulmaya başlandığı yeni bir akademik ortam yaratmıştır. Aynı şekilde post-kolonyal dönemde sinemasal sürece baktığımızda da Kuzey Afrika Sineması tarihinde de benzer bir dönüşümün somut örnekleriyle karşılaşmaktayız. 1970’lerin sonlarına soğru bağımsızlık atmosferinin yavaş yavaş dağılması ve ulusal bilincin aşılması için çekilen filmlerin ardından yavaş yavaş daha farklı toplumsal olaylar hakkında filmler yapılmaya başlanmıştır. Cinsiyet, gençlik, kent yaşamı gibi daha öznel ve parçalı konular hakkında yapılan filmler, postkolonyal dönemin siyasi dönüşümünün somut bir örneği olarak da okunabilir. Ulusal mücadelenin kır ve işçi, köylü temalarından farklı olarak ortaya çıkan ilk film 1977 yılında çekilen Merzak Allouache’nin çektiği Omar Gatlato adlı filmidir. Bu filmde Allouche “çağdaş kentli gençliğin yaşam koşullarına ve yönelimlerine zekice ve alay dolu sorgulayıcı bir şekilde yaklaşıyordu, gençliğin müzik için sahip olduğu açık tutkularından ve gizli kadın korkularından anlamlı bir kuşak portresi çıkarabilmişti”<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> Shafik, a.g.e., s. 31.

<sup>226</sup> Armes, a.g.e., s. 402.

<sup>227</sup> Armes, a.g.e., s.401.

Ayrıca bu dönemde yine daha öznel bir anlatım olarak iki kültürlülük meselesi Kuzey Afrikalı yönetmenlerin sinemalarında yer alan konulardan biri olmuştur. Yönetmenler, Doğu ve Batı arasında kalan kültürel kimliklerinin bir yansıması olarak görülebilecek çeşitli filmler yapmışlardır. Toplumun arada kalmışlığının gündelik hayatta ne tür durumlarla yarattığı komik veya dramatik unsurlarla filmlerde yer almıştır. Tunuslu yönetmen Abdellatif Ben Amar'ın 1980 yapımı Aziza filmi, geleneksel hayattan modern hayata dönüşen toplumsal yapının getirdiklerine ayak uydurmaya çalışan bir karakterin hayatını ele almaktadır. Ayrıca Mahmoud Ben Mahmoud ve Fadhel Jaibi'nin Chickhane(1991) , Mohamed Ali Okbi'nin Les Zazous de la Vague filmleri ise Tunus kimliğinin zorlukları ve kültürel karmaşası üzerine kurulmuştur.<sup>228</sup>

### **3.3 Chorique des Annes de Braise (Chronicle of The Years of Embers-1975)**

**Chronicle of the Years of Embers** filmi 1975 yılında Mohamad Lakhdar Hamine tarafından çekilmiştir. 1934 yılında Cezayir'in kuzeyinde yer alan M'sila şehrinde dünyaya gelmiştir. Sinema eğitimini Prag'da bulunan FAMU (The Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts)'da almıştır ve yine Prag'da bulunan Czech stüdyolarında çalışmıştır. Cezayir'e döndüğünde ilk olarak OAA( Office des Actualites Algeriennes)'nın başına geçmiştir, daha sonra ise Cezayir Ulusal Sinemayı destekleyen bir kuruluş olan ONCIC (l'Industrie Cinematographique)'e geçmiştir. Diğer önemli filmleri arasında; The Wind from the Aures (1966), Hassan Terro (1968), December (1972), Sand Storm (1982), The Last Image (1986) bulunmaktadır.<sup>229</sup>

Bir film tartışması içinde yönetmenlerin kişisel geçmişi çeşitli ipuçları sunabilmektedir. Tartışılan bu filmde yönetmenin kişisel geçmişinden yararlanarak çizilen çerçeve daha çok, Armes'in de katkısıyla, "Batılı formların derin yansımaları" görmemizi sağlamıştır. Armes'e göre "Chronicle of The Years of Embers" filmi ulusal bilinçliliğin epik bir tarzda sunulmasından öteye geçememiştir. Film, ulusal bilinç üzerine kurulsun da daha çok duygusal süreci ifade etmesinden kaynaklı olarak epik bir anlatım formu oluşturmaktadır.

Bu filmler çok az bir politik içgörüyü sahip eserler olarak nitelenebilir, daha ziyade saf bir şekilde lirik bir protestoları bize aktarmaktaydı: sömürgeleştirmiş olmanın getirdiği sefalet ve çekilen acılar çok açık bir

<sup>228</sup> Bendana, a.g.e. s. 38.

<sup>229</sup> Roy Armes, *Dictionary of African Filmmakers*, Indiana University Press, Bloomington, 2008, s.87

şekilde güzel imgeler üretebilir, ama bunlarda filmin kendi içinde taşıdığı kızgınlık ve öfkeyi etkisiz hale getiriyordu. Lakhdar- Hamina'nın seçkinliği ve düzeyinin etkili bir şekilde kendine güvenmenin yansımalarını içermesine rağmen, ulusal devrimin resmedilmesi çabalarında hiçbir şey onun yaptığı kadar belirsizleştiremez ve gizemli bir havaya bürünmezdi.<sup>230</sup>

**Chronicle of the Years of Embers** filminde Armes'in bahsettiği " lirik" atmosfer ile doğrudan karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Film, Fransız sömürgeci durumundaki Cezayir halkının açlık, susuzluk, hastalık gibi maruz kaldığı felaketleri gözler önüne sererek, Cezayir halkının toplumsal yaşamından izler sunar. Filmin kolonyalizm dönemine bir referans niteliğinde olması, Gabriel'in Fanon'dan referansla oluşturduğu üç aşamalı filmsel anlatım tekniklerinden "hatırlama aşaması" olarak adlandırılan ikinci aşamaya denk gelir.

Yönetmen kolonyalizm temsil sürecini üç bölümde anlatmıştır. Bölümler The Years of Ashes, The Years of Cards ve The Years of Fire olarak adlandırılmıştır. Her bölüm kolonyal sürecin farklı bir boyutunu yansıtmaktadır. İlk bölümde kolonyal süreçte halkın yaşadığı kuraklık ve açlığın izlerini görürüz. Bu bölüm üçüncü bölüm "**The Years of Fire**"a doğru giden sürecin nerelerden geçtiğini göstermesi açısından önemlidir. İkinci bölüm "The years of the Cards" ise kolonyalizmin resmi sürecinin nasıl işlediği hakkında ve yerel burjuvazinin bu süreçte kolonyalizme olan desteğinin neler olduğunu yansımalarını buluruz. Son bölüm, "**The Years of the Fire**" ise önceki iki bölümün ortaya koydukları sorunlara karşı yerli halk tarafından gösterilen tepkileri ele alır. Bu bölümle beraber artık Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın yaklaştığını anlarız.

"**The Years of the Ashes**" bölümünde kuraklığın en yoğun yaşandığı bölgelerde halkın kendi içinde bir bölünmeye gittiğini ve su yüzünden sürekli çatışmaların çıktığını görürüz. Bu sahneleri kolonyal ülkelerin Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinde uyguladığı yaptırımların somut bir ifadesi olarak yorumlayabiliriz. "Karlara her daim anayurda aktığı" kolonyal sistemin Üçüncü Dünya toplumların üzerinde bıraktığı etkilerin ekonomik anlamda bir dışavurumdur. Halk, kendi suyunu ve topraklarını ancak Fransa hükümetinin izniyle kullanabilmektedir. Ancak bu yaptırımların bir sonucu olarak halkın kendi içinde yaşadığı çatışmaların olduğu sahnelerde yer alan duygusal müzikler, savaşı duygusal bir perspektiften değerlendiren hislerimize dokunur ve aslında bu sahnelerde Solanas ve Getino'nun

<sup>230</sup> Armes, *Üçüncü Dünya Sineması...*, a.g.e., ss. 402, 403.



üçüncü sinemanın direniş vurgusu için gerekli olarak bahsettiği “müdahale” duygusunu hissetmeyiz. Halk susuzluğun son bulması ve yağmur yağması için geceleri geleneksel törenler düzenlerler, kurban verirler ve dua ederler. Sabaha karşı herkes bu kutsal görevi tamamlayarak evlerine dönerler. Filmde dikkat çeken noktalarından biri uçsuz bucaksız kurak toprakların üzerinde evlerinin duvarlarına yaslanarak sadece saatlerce bekleyen erkeklerin olmasıdır. Kadınlar evlerin içinde azla yetinerek yemek hazırlarlar, erkekler ise evin dışında duvara yaslanarak sadece beklerler. Bu bekleyişlerde işsizliğin ve kuraklığın halka beklemekten ve açlıktan ölmekten başka bir şans tanımadığını hissederiz. Filmin birinci bölümü aslında kolonyal döneminde ilk zamanlarına paralel olarak görülen yerli halkın “bekleyişleri”nin bölümü olarak adlandırılabilir. Kolonyal yöntemlere karşı yapılan sitemler, ya oldukça sessiz, “onlar iyi tarafları aldı bize kötü”, ya da “aklı başında olmayan”, deli rolündeki bir karakterle ifade edilir. Albert Memmi, tarihin bu tarz bir felaketine şahit olmuş insanların durumundaki umutsuzluğu böyle bir dönemin sonucu olarak aktarır. Sömürge insanı toplumsal anlamda hiç bir hakkı olmayan, ekonomik ve siyasi sürecin hatta tarihin dışında yer almaktadır. Bütün tarih sömürge insanın etrafında dönerken ona beklemekten başka bir eylem bırakılmaz.

“Öte yandan sömürge insanı kendisini ne sorumlu, ne suçlu ne de kuşkulu hisseder, çünkü o bu oyunun dışındadır. Artık hiç de tarihin bir öznesi değildir. Kuşkusuz tarihin yükünü taşır, hem de çoğunlukla ötekilerden daha amansızca tair, ama o her zaman bir nesnedir. Tarihe etkin şekilde nasıl katılacağını unutmuştur ve artık böyle bir talebi bile yoktur”<sup>231</sup>

Film koyunlarının açlık yüzünden ölmesinden sonra Ahmed’in ailesini de alarak kuzenin köyüne gitmesi ve bir umutla gittiği orada da köyü saran hastalık yüzünden ailesini kaybetmesi üzerine kurulur. Filmin başlarında Ahmed köyden göçenleri durdurmaya çalışırken bir süre sonra kendisi de burada durmanın bir anlamı olmadığını düşünerek kuzenin köyüne gider. Köyün girişinde tesadüfen karşılaştığı bir “deli” bize filmin tüm alt metnini veren diyalogları aktarır. Ahmed deliye adres sorar ve deli onlara şehri tanıtarak kuzenin evine götürür. Bu tanıtımlar sömürge dilinin bariz göstergeleri olur. Hükümet binaları, karakollar, klise gibi yapıların önünden geçerken; “işte burası bizi emen güçlerin yeri, burası halkı küçümseyenlerin binası” gibi sözler söyler.

---

<sup>231</sup> Memmi, a.g.e., ss. 103, 104.

Filmin ikinci bölümü olan *The Years of Card* bölümünde kolonyal uygulamaların resmileşme sürecini anlatır. Cezayir halkı Fransız kimlik kartlarını almak zorundadırlar ve halk bunun için sıraya girer. Ahmed yeni köyünde bir tarlada iş bulur, bu iş de kamyonunun içinde kahkahalar atarak önünde dizilen fakir halktan istediğini seçen “beyaz adam” sayesinde elde eder. Fakat bir süre sonra işler yolunda gitmez ve öğle yemeği saatinde yemeğine taş atan beyaz adamı öldürür. Ahmed bu süreçten sonra emeğinin karşılığını alamayacağına iyice inanır ve halk içinde bağımsızlık savaşı yürüten bir gizli örgüte katılır. Bu örgüt ile Fransızları destekleyen yerli burjuvalar arasında çıkan çatışmada birçok insan ölür. Filmin bu noktasında gördüğümüz sahne bize kolonyal yönetimle yerli burjuvazi arasında sürdürülen iş birliğini gösterir. Bu bağlamda daha önce de tartışıldığı gibi kolonyalizmin başlı başına sadece tek taraflı yürütebildiği uygulamaların da belli bir sınırını vardır. Yerel burjuvazi bu noktada sömürgeciye bir destek unsuru olarak ortaya çıkar, toplumun yönlendirilmesinde hatta sömürülmesinde yerel burjuvazinin desteğini alan kolonyal yönetimler, uygulamalarını sadece şiddet unsurlarıyla değil, aynı zamanda “rıza”nın da kullanılması gerekliliğini hissetmişlerdir.<sup>232</sup> Yerli direnişçiler ile yerli burjuvazi arasında kolonyal süreçte oluşan bu mesafe, post-kolonyal dönemde de kendini göstermeye devam etmiştir.

Filmin bir sahnesinde Fransız generalin gelmesini kutlamak amacıyla Fransız hükümetinin yerli halkı meydana toplar ve generali karşılamak için bir organizasyon düzenler. Bu organizasyon sırasında yerli bir grup davul ve zurnayla Fransız ulusal marşı çalarken, küçük çocuklar marşı eşlik etmektedir. Bu sahne hibrit yapının oluşumunda hem insanların hem de nesnelere nasıl dönüşüme uğradığının bir göstergesi olarak okunabilir. Arap halkının geleneksel müzik aletleri olarak gördüğümüz davul ve zurnanın kendine has folklorik müziklerinin yerine Batı bestesi çalması, seyirciye oldukça çelişkili bir yapının yansımasını sunmaktadır. Aynı zamanda yerli öğrencilerin Fransız ulusal marşına eşlik etmesi, kolonyalizm tarafından dönüştürülen resmi tarihin ironik bir dışavurumunu oluşturmaktadır.

---

<sup>232</sup> Loomba, a.g.e.,

Resim 1: Tören Sahnesi 1- Zaman: 1.02.52



Resim 2: Tören Sahnesi 2- Zaman: 1.02.53



Yukarıdaki iki resim resmi törenin düzenlendiği sahnenin artarda gelen iki planını yansıtmaktadır. Bir papaz ile Cezayirli bir Şeyh'in yan yana oturdukları plan ve kameranın aşağıya doğru kayarak ellerine odaklandığı plan, yerli burjuvazi ve batı ilişkisini göstermektedir. Fransız bayrağını direğin tepesine çıkardıkları bu resmi törende konuşan Fransız yönetici, Mareşal Petain'in Cezayir topraklarına getirdiği güzelliklerin neler olduğunu sıralayarak mottolarının yukarıdaki iki planda da görüldüğü gibi; "Work, family, fatherland and of the traditions he stands for" olduğunu söylemektedir. Yönetmenin gelecekle ilgili bir duruma referans veren mottunun söylendiği zamana bu iki planı koyması, postkolonyal dönemde var olan yerli burjuvazi- Batı sistematiğine bir gönderme olarak görülebilir.

Filmin son bölümü olan The Years of Fire'da ise Ahmed'in ailesi tifo yüzünden ölür ve geriye tek bir çocuğu hayatta kalır. Ortaya çıkan salgın hastalığın yaşandığı

süreçte Ahmed tüm ailesini kaybetmeden önce köyü terk etmek ister ancak Fransız hükümeti şehrin terk edilmemesi için yasa koymuştur ve hastalık saran şehri terk edebilen sadece Fransız vatandaşı olanlardır. Vedenik'te şehrin dışına itilen Yahudilere ait gettolar, gücü elinde bulunduran Ben'in Öteki'ni dışarı attığını gösteren önemli bir örnektir. Böyle bir dışlanmışlığın ve aslında kendileriyle baş başa kalan bir halkın başlarda kolektif bir duyguyla bir bütün hissetmeleri aslında "mekânsal ayrılmışlık cemaati kirlenmekten azade kıldığından bir erdem haline getirebildi".<sup>233</sup> Ancak böyle bir hissin yarattığı atmosfer bir süre sonra sadece cemaat duygusuyla bir arada olmanın yüceltilmesini ortaya çıkarmaktadır. Sennet'in bu duruma yaklaşımı aslında postkolonyal çalışmalardaki Batı karşıtı duruşa getirilen eleştirilere paralel olarak düşünülebilir.

"Kant gibi Aydınlanma düşünürlerinin içine düştüğü yanılsama, toplumsal olayın siyasal olan içinde kavranabileceğini sanmalarıydı; bugün bu yanılsamanın karşısına, özellikle ezilen gruplar arasında toplumsal kaynaşmanın yüceltilmesi çıkarılıyor. Sırf toplumsal kaynaşma edimi sayesinde fiili haklar yaratılabileceği fikri, bana Kant'ın evrensel yurttaşlık kavramının düşmüş olduğu anlaşılacak kadar ciddi bir hataymış gibi geliyor".<sup>234</sup>

Sennet'in bu yorumu, her ne kadar gettolardaki Yahudileri referans olarak aktarsa da, dışa itilmişliğin verdiği psikolojisi sömürge halkının yaşadığı durumla da özdeşleşebilmektedir. Salgın hastalığın yayılmasıyla kapana kısırılan ve sömürgeci tarafından ölüme terk edilen bir halkın cemaat psikolojisiyle birbirlerine bağlanmaları doğal bir süreçtir. Bu sahnede somut bir temsilini gördüğümüz bu dışa itilmişlik kolonyalizm sonrasında yaşananları anlamlandırmamızı sağlayarak, postkolonyal çalışmaların temel problemine bir referans olarak görülebilir. Özellikle Chatterjee'nin madun sınıfı paradigmasında bulunduğu duygusal refleksleri böyle bir dışa itilmişliğin verdiği bir çerçeve ile oluşturduğunu düşünürsek, Akıl olgusunu Batı'yla eşleştiren Maduniyet Çalışmaları, doğru toplumlarına ait oryantalist imajı kendi çizmektedir.<sup>235</sup>

Bir süre sonra Ahmed hapse girer ve film yalnız kalan çocuğun uzun süre koşan sahnesiyle son bulur. Saf bir çocuğun uçsuz bucaksız topraklarda özgürce koşması, yaklaşan bağımsızlığın bir habercisi olarak görülmektedir. Çocuk bağımsızlığın hiçbir zaman net bir şekilde ulaşamadığı bir geleceğe doğru koşmaktadır.

<sup>233</sup> Richard Sennet, *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, .s.33

<sup>234</sup> Sennet, a.g.e., s. 47.

<sup>235</sup> Vivek, a.g.e., s. 239.

Sonuç olarak; 1975 yılında Cannes Film Festivali'nden ödülle dönen bu film, üçüncü sinemanın devrimci niteliklerini tam olarak karşılamadığı düşünülmektedir. Yönetmenin olay örgüsünü kuruş şekline bakıldığında yazının başında da bahsettiğimiz hatırlama, unutturma işlevinden biraz daha farklı bir işleve sahiptir. Film, seyirciyi aktif hale getirme amacına göre değil, seyircinin Kaplan ve Wang travmanının dört temsilinden yola çıkarak, “şok” yöntemi ile “travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmatik bir biçim alarak seyirciyi şok etmesine” dayanır. Bu yöntem için Kaplan ve Wang “seyircinin travmatik olay hakkında bilgi edinme gereksinimi duymak yerine, izlediklerinin etkisiyle filmde gördüklerine yüz çevirip kaçmalarına neden olacaktır”<sup>236</sup>Böyle bir dramatik üslupla yaratılan Ahmad karakteri western filmlerindeki “kahraman” motifiyle işlenmiştir ve bireysel bir direniş olgusu yaratmaktadır. Bu bağlamda bu üslup batılı formun bir yansıması olarak okunabilmektedir.

### 3.4 Asfour Stah (Halfaouine: Boy of the Terraces-1990)

**Halfaouine: Boy of the Terraces** filmi Tunuslu yönetmen Ferid Boughedir tarafından 1990 yılında çekilmiştir. Film ergenlik dönemine henüz giren bir çocuğun (Noura) etrafındaki olaylar aracılığıyla kadın bedenini tanınması ve erkeklik cinsel güdülerinin farkına varması üzerine kurulmuştur. Çocuk, annesi ile beraber hamama gittiğinde karşılaştığı çıplak bedenli kadınlar ve kendisinden yaşça büyük iki erkek arkadaşının tavsiyeleriyle bu tanıma sürecini hızlandırır. Beraber Tunus sokaklarında gezdiği iki arkadaşı günlerini boş içki şişeleri toplayarak ve Tunus'un toplumsal yaşamının bir parçası olan peçeli genç kızlara laf atarak, kendilerine vücutlarını gösterecek bir kız bulma çabalarıyla geçirmektedirler. Kocasından boşanan çocuğun evine gelen dul bir teyze, Şeyh'in kendisi ile beraber olmasını isteyen bir hala, dükkanına gelen kızlara asılan bir baba, hamamda görülen kadınlar ve son olarak eve gelen hizmetçi kız gibi filmin içinde geçen ve cinsel bir obje niteliği taşımayan hiç bir kadın oyuncu yoktur.

Film, 12 yaşındaki Noura'nın annesi tarafından hamamda yıkandığı sahneyle açılır. Hamamda yarı çıplak kadınların ve yıkanmak istemediği için ağlayan küçük çocukların gürültüleri duyulur. Nouri'nin bakışları seyirciye aslında buraya ait olmadığını, sadece tanıklık ettiği hissini uyandırır. Filmin ana mekanlarından olan “Hamam”, Batı oryantalist bakışının tasvir edildiği en önemli mekanlardır. Hamam Şark'ın Batılılarca stereotipleştirilmiş, egzotik, otantik ve cinsel öğelerin

<sup>236</sup> Ann Kaplan, Wang Ban, *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University, Honkong, Aktaran Ahsen Deniz Morva Kablamacı, Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, Babamın Sesi'nde, (ed.), *Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, 255-289.

dolayısıyla fantazyanın varlığını sunan bir tasvirin sunulduğu en gözde yerlerden biridir. Çünkü doğunun sokaklarda peçeyle dolaşan şevhetli kadını, bu mekan içinde tüm kıyafetlerinden arınmış şekilde vücut buluyor ve Batı için şematikleştirilmiş bir cinsel obje niteliğine bürünüyor. Hamamda kadın, hem şarkı söyleyen hem de dans eden, gizeminden arınmış şekilde var olabiliyordu.

“Dans izleyiciyi hayran eden bir teşhire dönüşmüştü: İzleyici, bunu tüm Doğuyu canlandıran simgesel bir gösteri olarak algılamıştı. 19. yüzyıl tablolarında bu, genellikle doğuya atfedilen bir benzetme olmuştu. Batılı tarzlardan çok farklı bir dans biçimiydi bu. Yalnızca toplumsal olanın ifade edilmesi değildi, zira kadın (Resimdeki gibi yarı-çıplak bir şekilde) seyirciyi memnun etmek için oradaydı, buna katılamayan ve sadece izleyen seyirciyi..Dans doğunun niteliklerini canlandıran bir medyum gibi kullanılabilirdi. Kadın çıplaklığını, zengin ve tecrit edilmiş bölgeleri, mücevherleri, seyirciliğin belirtilerini cinsel isteksizlik ve cinsel vahşeti çizebilirdi, kısaca renkli bir Doğuyu canlandırıyordu.”<sup>237</sup>

Kabbani’ni bahsettiği bu perspektifle baktığımızda Boughedir’in filmi 1800’lerde Batılı seyyahlar tarafından anlatılan, ressamlar tarafından çizilen oryantalist imgelerin benzerliğini tanımaktadır. Filmdeki yer alan sahneler, dönemin oryantalist ressamlarının çizdiği, Doğu’yu Batı’ya tüm şevhetiyle anlatan tablolara benzemektedir.

---

<sup>237</sup> Rana Kabbani, *Avrupa’nın Doğu İmajı*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1993, s.87.

Resim 3: Hamam Sahnesi/ Zaman: 00:01:52



Resim 4: Jean Auguste Dominique Ingers/ La Bain Turc (1863)



Birinci resim, filmin hamam sahnelerinden birinden alınmıştır, ikinci resim ise Fransız ünlü ressam Jean Auguste Dominique Ingers'in "La Bain Turc" isimli tablosudur. Oryantalist bir ressamın Doğu'yla ilgili yansıttığı gözlemlerin, Boughedir'in Halfouine filmindeki sahnelerle olan benzerliği çalışmada yürütülen "kendi kendie oryantalizm" tartışmasının somut bir ifadesi olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Halfaouine filminde kadınlar, sadece temel bir kadın=cinsel obje sistematiği olarak değil, ayrıca şimdiye kadar şematikleştirilen “doğunun egzotik kadını” imgesi olarak yansıtılmıştır. Yönetmen ise verdiği bir röportajda filimindeki bu durumu, Tunuslu kadınların son yıllarda medyada “örtülü ve hapsedilmiş” olarak gösterilmesine bir karşı çıkış olarak yorumlamaktadır. Boughedir’e göre filminde yapmayı amaçladığı şey, gerçek bir Tunuslu kadın profili ortaya koymaktır. Böylelikle Arap ve İslam kadını tabularından kurtarılmış, neşeli ve mutlu olarak görünmektedir.<sup>238</sup> Ancak yönetmenin bu bakış açısı kadınların özgürlüğünü onların çıplaklığı olarak eşitlemesindeki sorunlu yapıyı göstermektedir.

Nouri'nin hamamdaki kadınları gözlemlediği sahnelerdeki şaşkınlığı, ergenliğe yeni girmenin ve kadın bedenini keşfetmenin verdiği ilk heyecan oldukça ön plandadır. Oryantalist imgenin bu kadar çok yer aldığı filmde, Nouri'nin bakışlarında, Batılı seyyahlar Doğu'nun o esrarengiz topraklarını keşfetmesinin verdiği hazı görebiliriz. 17. yüzyıl seyyahlarından olan “Tavernier'in anlattığı doğa ve insan manzaralarında ötekine karşı kimi zaman şaşkınlıkla, kimi zaman da bir üstünlük duygusuyla örtülmüş bakışın izleri görülmektedir. Antikçağ rüyasından uyanan bir gezginin, bugünkü Doğu'yu olduğu haliyle anlattığı izlenimi veren eserde, seyreden Batılı göz için Doğu seyirlik bir nesnedir”.<sup>239</sup> Bu bağlamda, Nouri'yi Batı olarak kodladığımızda, kadınlar seyirlik bir nesne olan Doğu'yu karşılamaktadır.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur politik ifadenin oldukça yüzeysel ve komedi unsurlarıyla verilmiş olmasıdır. Politik ifadenin tek ve soluk ifadesi olan karakter, tiyatro oyunları yazan ve ayakkabacılık yapan Salih'tir. Salih dükkanının önünde Nouri ile beraber oturur ve sürekli ona yazdığı tiyatrolardan bahseder. Salih de filmde yer alan diğer erkek karakterler gibi kadınlara karşı kayıtsız değildir ve dükkanına müşteri olarak gelen kadınlarla birlikte olur. Aynı zamanda Nouri'nin yakın zamanda boşanan ve evlerine kalmaya gelen teyzesinin kalbini kazanmaya çalışır. Salih'in tiyatro oyunu yazan sanatsal kimliği ve ayrıca yönetime karşı olan insanların dükkanlarını kapatmaya gelen polisler gösterdiği tepkiler ile onun film içinde yer alan politik karakteri yansıttığını anlarız. Ancak Salih'in filmin içindeki politik ifadesi oldukça soluk ve yüzeyseldir.

<sup>238</sup> Ferid Boughedir, “Interview”, Pat Aufderheide tarafından gerçekleştirilen röportaj, *Black Film Review*, Sayı 6:4, 1991, s. 30.

<sup>239</sup> Hilal Erkan, *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, s.73.



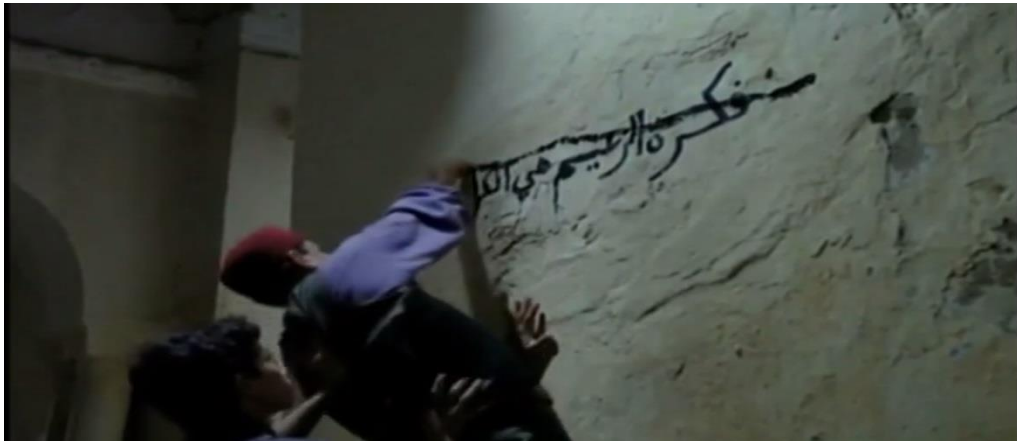
Resim 5: Salih 1/ Zaman:1.20.51



Resim 6: Salih 2/ Zaman: 1.21.04



Resim 7: Salih 3/ Zaman: 1.21.25



Yukarıdaki üç resim Salih'in sarhoş olduğu ve Nouri'nin onu zar zor yürütmeye çalışarak eve götürdüğü sahneleri göstermektedir. Art arda gelen bu sahneler, filmin en dorukta ama genel olarak baktığımızda bir o kadar da düşük seviyede gösterilen politik bir anını ifade etmektedir. Resim 3 olarak adlandırılan sahnede Salih, "West" yazısı yazan duvara çişini yapmak için yanaşır, ancak çok pis koktuğunu ifade eden

bir hareket yaparak geri çekilir. Burada “Batı”ya karşı gösterilen bir tepkinin kısa bir yansımasını görürüz. Resim 4’te yer alan sahnede Salih, “Tüm fikirler başkanın” yazan duvar yazısını “onaylamıyorum” diyerek karalar ve üzerine, ayakta zor durduğu için Nouri’nin desteğiyle, “Bizim fikirlerimiz, başkanın değil” yazar. Ancak bu politik eylemler filmin içinde oldukça yüzeysel kalmakta hatta komedi unsurlarıyla verildiği için politik ifadenin seyrini yumuşatmaktadır. Gösterilen tek direniş oldukça sembolik bir biçimde yer alan duvar yazısının silinmesidir. Fakat yazıyı silerken bile Salih’in sarhoş olması bu yüzden sallanarak direniş yazısı yazması, yönetmenin politikayı yüzeysel olarak yansıttığının bir ifadesi olarak okunabilir.

### **3.5 Samt el-qusur (The Silence of the Palace-1994)**

**The Silence of the Palace** filmi Tunuslu kadın yönetmen Moufida Tlatli’in birçok festivalden ödülle döndüğü bir film olmuştur. İlk sahnesi ve son sahnesi hariç, film tek bir mekanda sadece Tunuslu zengin bir ailenin sarayında geçmektedir. Film, tek bir mekan içerisinde kurgulanmaktadır ve bu mekan içerisinde çağın toplumsal yaşamının, kadın-erkek ilişkilerinin, kadının toplumsal anlamdaki konumunun ve burjuvazi ile yerli halk arasında yaşanan ilişkilerin izdüşümlerini görebiliriz. Filmin ana karakteri, 13 yaşından itibaren sarayda yaşayan ve evin sahiplerine hizmet eden Kedjha’nın kızı, Alia’dır. Alia bir şarkıcı olmuştur ve aldığı bir cenaze haberiyle çocukluğunu geçirdiği ve uzun zamandır gelmediği anlaşılan bu saraya geri dönmektedir. Alia’nın malikaneye geri dönmesiyle film karşımıza bir “hatırlama” eylemi olarak ortaya çıkar.

Alia, evin beyi Sid Ali’nin evin hizmetçisi Kedjha ile birlikteliğinden doğmuştur. Alia sarayda geçirdiği çocukluk yıllarını, evin sahiplerinden birinin kızı Sarra ile beraber ancak ona ait zengin hayattan mahrum olarak geçirmiştir. Sarah ile arası oldukça iyi olmasına rağmen kendisinde o aileye ait olmayan bir eksiklik hissetmektedir. Bunun en belirgin örneği çalmak istediği udu Alia’nın değil, Sarra’nın sahip olmasıdır. Alia böyle bir çocukluk geçirirken evin içinde Tunus’un toplumsal yapısının izlerini bulmaya devam ederiz.

Film iki ayrı toplumsal sınıfın temsil edildiği bir mekanda geçmektedir bu iki sınıf; ev sahiplerini temsil eden burjuva sınıfı ve evin bodrum katında kendilerine bir yaşam alanı oluşturan hizmetçiler de madun sınıftır. Bu iki sınıfın birbirleriyle ya da kendi içlerinde sürdürdükleri ilişkiler bize postkolonyal dönemin izini sürebilmemiz açısından ipucu sağlamaktadır. Toplumsal bir temsilin dışavurumu olarak ele aldığımız sinemayı Tunuslu bir yönetmenin perspektifinden bağımsızlığını kazanmanın ardından oluşturulan bir yeniden tarihyazımı olarak düşünülebilir.

Film, Tunusluların Fransız sömürgeciliğinden bağımsızlıklarını kazanma arifesindeki dönemde geçmektedir. Dışarıda neler olduğunu, ancak aile içi sohbetlerden ve evde bulunan radyoda aktarılan haberlerden öğreniriz. Bu anlamda radyo dışarıdan bir bağlantı sunması açısından filmin önemli bir nesnesi olarak konumlanmaktadır.

Aslında toplum içerisinde kadınların yaşadığı sorunlara yaptığı vurguyla ya da Tunus toplumunda kadının nasıl konumlandırıldığı ile ilgili önemli bir noktaya vurgu yapsa da *The Silence of the Palace*, “nostaljik” kategorisine koyabildiğimiz bir film olmaktadır. Çünkü Alia'nın malikaneye geri dönmesiyle başlayan geçmişle kurduğu ilişki oldukça lirik bir şekilde aktarılmıştır. Bu bağlamda geçmişe dönüş her zaman bir karşı çıkış olarak var olmayabilir. Geçmişe dönüşün yüceltilmesi postkolonyal teoriler içerisinde tartışılan en önemli problemlerden biridir ancak bu filmle örneğini gördüğümüz gibi, nostalji filmlerinin genelinde tartışabileceğimiz durum geçmişin “şeyleştirilmesi” olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Nostalji filmlerinde geçmiş şeyleştirilir, bir tür toplumsal çocukluk dönemi olarak tasavvur edilir, toplum çocuksulaştırılır. Bu filmler geçmişteki taşra yaşantısında cisimleşen bir kolektif kimlik, bir “biz” anlatısı, bir tür “içsel hakikat alanı” kurarlar. “Biz”i tarif eden kendinden menkul bir iyilik, saflık, çocuksuluktur. Bu “biz” anlatısı bir yandan toplumu şirin, afacan bir çocuk olarak tasavvur ederken, bir yandan da hesap verebilir olma sorumluluğundan arındırır. Nostalji filmleri böylece toplumu tarihin yükünü taşımaktan kurtarmış olur. Bu filmler her ne kadar sürekli geçmişe dönse ve geçmişi özlemle ansalar da, aslında ortaya koyduklarının bir hatırlatma değil, unutmaya çabası olduğunu söyleyebiliriz.”<sup>240</sup>

Alia'nın hatıraları, onun kimliğini oluşturmasındaki temel etkilenlerin neler olduğunu görebilmemiz açısından önemlidir. Filmin yönetmeni Tlatli de filmdeki “flashback”leri dünyayı anlamlandırmamızın bir parçası olarak kullandığını söylemektedir. Tlatli'ye göre arzularımız ve korkularımızın kaynağı bizden çok daha önce yaşamış olan ailelerimizden ve onların geleneklerinden gelmektedir.<sup>241</sup> Arzularımız ve korkularımızın oluşmasını sağlayan geçmişlerimiz, kimliğimizi oluşturmamızın en temel olgusu olarak görülmektedir. Bu bağlamda Alia'nın kimliği ülkenin yaşadığı dönüşümden, ailenin içinde yaşanan geleneksel düzenin bir

<sup>240</sup> Asuman Suner, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006 s. 99.

<sup>241</sup> M. Tlatli, “La Saison des Hommes”, aktaran Florence Martin, “Silence and scream: Mofida Tlatli's cinematic suite”, *Studies in French Cinema*, Cilt:4, 2004, 175-185, s.177.

parçasıyla oluşmaktadır. Filmin içinde yer alan her bir olay bu oluşumun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ev sahibi ailenin yetişkin erkekleri (beyleri), hizmetçi kadınları istedikleri zaman yataklarına alabilme hakkına sahiptirler. Bunun sorgulanmadığı, daha doğrusu sorgulanmadığı bir evrenin içerisinde buluruz kendimizi. Kedjha, Aila'ya dokunmaması için ev sahibinin erkek kardeşi Sidi Bechir'in tecavüne sessiz kalır ve bu birliktelikten doğan çocuğu, yaşının da geçmesi ile beraber, doğurmak istemez. Bunun sonucunda evin dışından gelen bir kadın, Kedjha'nın çocuğu düşürebilmesi için bir ilaç verir. Bir kaç gün sonra Kedja tam da kızının evin salonunda misafirlere seslendirdiği şarkıya şahit olurken kanaması başlar ve hayatını kaybeder. Kedjha'nın bedenine bu şekilde bir tahakküm kurulmasına karşı verdiği bu savaş aslında artık olayların olağan sırasından farklı bir yöne sarmış olarak görülmekte ve bir direniş olgusu olarak ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca Aila'nın eve saklanmaya gelen bir Tunus devrimcisi ile beraber kaçması da bu olağan sürecin dışında bir hareket olarak görülebilmektedir. Ancak bu iki direniş göstergesi de olumsuz bir açıdan sonuçlanmış, Kedjha hayatını kaybederken, Aila kaçtığı devrimci Lotfi ile istediği özgürlüğü bulamamış, sürekli kürtaj yapan ve istediği üne kavuşamayan bir kadın olarak hayatını sürdürmüştür. İkisi de olağanın dışına çıkmış ancak her şeyden önce bir kadın olarak bağımsızlıklarını kazanamamışlardır. Aila, filmin sonunda son çocuğunu artık kürtaj yaptırmayacağını ve onunla mutlu bir beraberlik sürdüreceğini söyler ve film bu sözlerle sona erer.

Shohat'ın "Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus Diaspora" makalesinde tartıştığı durum, "kadınların (neo) sömürgeci ve ırkçı sistemler içerisinde son dönemdeki konumlanışları"dır. Shohat, Postkolonyal döneme ait kadın temsillerini örnek filmler üzerinde tartışmaktadır. Ele aldığı filmlerinden biri olan "*The Silence of the Palace*"da da görüldüğü gibi 1950'li yıllarda kadınlar daha çok evin içinde kapalı mekanda gösterilmektedir. Kadınlar, Kuzey Afrika'nın bağımsızlık sürecini anlatan "Cezayir Bağımsızlık Savaşı" filminde çizilen ulusal mücadeleye yardımcı, "bomba taşıyan kadın" imajından, tekrar evlerine kapanmak zorunda bırakılan bir toplumsal çerçevenin izlerini taşımaktadır.<sup>242</sup>

"Sömürge karşıtı mücadelelere ne kadar destek vermiş olurlarsa olsunlar, öncelikle toplumun bütün seviyelerinde eşit haklar ve eşit erişim için ortaya çıkan bir güç olan ve hala da bunun için mücadele eden

<sup>242</sup> Ella Shohat, "Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus ve Diaspora", *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*, Hamid Dabaşı (der.), Agora Kitaplığı, İstanbul,2009, 65-92, s. 80.

feminist hareketler, ulusun siyasi bağımsızlığıyla hedefine ulaşamamıştır”<sup>243</sup>

Tunus’un bağımsızlığını kazanması için devrimi destekleyen Lotfi, Fransız birliklerinden kaçmak için saraydaki hizmetçilerden birinin oğlu sayesinde alt katta kendine saklanacak bir yer bulur. Alia ile bu şekilde tanışan Lotfi, Aila’nın sesinin güzelliğini överek Aila’nın sıkışıp kaldığı bu ev içerisindeki haline bakarak ona “bazı şeyler değişecek” sözünü verir. Annesinin ölümünden sonra Lotfi ile özgürlüğünü kavuşacağını düşünen Aila’nın, Lotfi ile diyalogundan ve iç konuşmalarından yaşadığı umutsuzluğu hissederiz ve Lotfi’nin bağımsızlık kazanılmış bile olsa “bazı şeyleri kendi içinde bile değiştiremediğini” anlarız. Zamanında ateşli bir devrimci olarak görülen Lotfi, soyadı olmayan ve “bir günahın çocuğu” olan Aila’nın çocuk doğurmasına izin vermez. Lotfi’yi genel bir milliyetçi bir devrimci olarak kodladığımızda çıkaracağımız sonuç; bağımsızlığını kazanmış bir ülkenin devrimci liderlerin bile toplumsal çerçevenin çizdiği tahakkümlerin sınırını aşamamış olmasıdır.<sup>244</sup>

“Bağımsızlıkla beraber sömürge yönetiminden kurtulan birçok devlet, anayasalarında kadınların eşit haklarını garanti altına aldı, ancak bu, kesinlikle kadınların günlük hayatta eşitlikten faydalandıkları veya geniş kapsamlı sosyal baskı türlerine maruz kalmaya devam etmedikleri anlamına gelmiyordu. Siyasi bağımsızlık mücadelenin sonu değildi; bu nedenle postkolonyal eleştiri, anayasal bir siyasi eşitlikten öteye giden, kadınların eğitime, çalışma hayatına ve sosyal alandaki başka pek çok sahaya erişimi için yürütülen kampanyalarla özdeşleşmiştir”.<sup>245</sup>

Filmin isminin evin sessizliğini ifade etmesi aslında yönetmenin kadınların sessizliğini vurgulamasından gelmektedir. Filmde kadınlar tüm yaşamlarını dört duvar arasında geçirmektedirler. Bu durum sadece hizmetçiler açısından değil, Sid Bechir’in kızı Sarra bile eğitimini dışardan gelen bir öğretmen sayesinde evde sürdürmektedir. Filmin başlarında demir kapıyı açıp çıkmaya çalışan Sarra ve Alia’yı evin bekçisi, annenize şikayet ederim sizi diyerek engeller. Zayzafoon’un aktardığı

<sup>243</sup> Young, *Postkolonyalizm:...*, a.g.e., s. 511.

<sup>244</sup> Lamia Ben Youssef Zayzafoon, “Memory as allegory: the spectre of incest and the (re) naming of father in Moufida Tlatli’s *The Silence of the Palace* (1994)”, *Critical Arts South-North Cultural and Media Studies*, Cilt: 21, 2007, 47-67, s. 59.

<sup>245</sup> Young, *Postkolonyalizm:...*, a.g.e., s. 509.

Tunuslu bir atasözü filmin kadınları yansıttığı çerçeve açısından oldukça uygundur; “Bir kadın evden iki kez ayrılır; kocasının evine ve mezarına giderken”.<sup>246</sup>

Resim 8: Kedjha/ Zaman: 00:48:15



Film iki farklı toplumsal dönemde geçmektedir; ilk dönem Alia'nın şarkısıyla başlayan sahne, 1965'li yıllar Tunus'un bağımsızlığını kazandığı postkolonyal dönemi ifade etmektedir. İkinci dönem ise Alia'nın Sid Ali'nin cenazesine gitmesiyle döndüğü geçmişi yani Fransız kolonyalizmin iş birliğini sürdüren Lamin Bey dönemini ifade etmektedir.<sup>247</sup> Burada tartışılacak temel argümanlardan biri, Tunus'un bağımsızlığını kazanmasının ardından toplumsal anlamda sürdürülen bağımlılık ilişkilerinin sona ermediği üzerinedir. Her ne kadar ülke olarak bağımsızlık sürecinde olsalar da madun ile elit arasında oluşan mesafe devam etmektedir. Martin bu ayrımı “üstkattakiler” ve “altkattakiler” olarak göstermiştir. Evin alt katında kendilerine bir yaşam alanı yaratan hizmetçilerin, üst kata çıkabilmeleri sadece ev sahibi beylerin isteğiyle olmaktadır. Hizmetçi kadınlar sadece beyleri eğlendirmek, onlara şarkı söylemek ya da onların cinsel arzularını tatmin etmeleri için yukarı kata çıkabilmektedirler. Martin'e göre bu yaşam şekli aslında Arap halkının kolektif belleklerinde yer eden, geçmişten gelen geleneklerin bir dışavurumu olarak devam etmektedir. Örneğin 13 yaşından beri bu sarayda yaşayan ve burada çıkamayan Khedija'nın konumu *Bin Bir Gece Masallarındaki* kadının tek bir odada sürdürdüğü ilişkinin bir yansıması olarak görülmektedir. Ayrıca Tunus'ta köleliğin 1890 yılında yasaklanmasına rağmen, sarayda hizmetçi kadınların konumu haremdeki köle kadınların fantezi objesi olarak kullanılmasını hatırlatmaktadır. Bu noktada Martin'e

<sup>246</sup> Zayzafoon, a.g.e., s.57.

<sup>247</sup> Zayzafoon, a.g.e., s.50.

göre *The Silence of the Palace* filmi, Arap halkının kolektif belleklerinin bir dışavurumunu içermektedir.<sup>248</sup>

Resim 9: Alia/ Zaman:1:04:21



“Harem” ve “Bin Bir Gece Masalları” gibi olguların Batı’nın Doğu ile ilgili fantezi öğelerini yücelttiği iki ayrı ifade olmasına referansla, Martin’in bu sonucu, bizi *The Silence of the Palace* filminin “oryantalizmi dirilttiği” yargısına götürür. Bu demek değildir ki, özelde Tunus toplumu ya da genelde Arap toplumu içerisinde kadının konumu aslında özgürdür ve yönetmenler bunu oryantalist bir imge olarak sunarak Batı festivallerinden fon almaya çalışmaktadırlar. Elbette, Arap toplumu veya daha birçok toplum içerisinde “kadın”ın konumu oldukça sorunlu bir yapı içerisinde şekillenmektedir hatta filmin de ortaya koyduğu gibi sadece hizmetçi kadınların değil, Bey’in karısı da kocasının hizmetçi bir kadınla yaşadıklarına sessiz kalacak kadar “madun” bir kadın imajı çizmektedir. Filmin ismine de vurgu yapan “sessizlik”, sadece madun sınıfı kadını içerisinde değil, burjuva sınıfı kadını için de oldukça geçerli bir yargıdır. Ancak burada ifade edilmek istenen, birçok festivalden ödülle dönen bir filmin daha, konusunun sadece “oryantalizmi diriltten” bir yapıyla sunulması ve bu yapının değiştirip, dönüştürülmesi için fazla bir “şey” söyle(ye)memiş olmasıdır.

### 3.6 L’armee du Salut (Salvation Army-2013)

Salvator Army, Abdellah Taia isimli Fas’lı bir yönetmenin 2013 yapımı filmidir. Yönetmenin otobiyografik romanından uyarladığı bu filmi Abdellah isimli 13-14

<sup>248</sup> Florence Martin, “Silence and scream: Mouflida Tlatli’s cinematic süite”, *Studies in French Cinema*, Cilt:4, 2004, 175-185, s. 178.

yaşındaki gay bir çocuğun ailesi ve komşularıyla arasında geçen olaylara odaklanmaktadır. Filmin tartışmasına geçmeden önce dikkat çeken bir başka nokta, Taia'nın Fas'ta tanınan ilk gay yazar ve yönetmen olmasıdır. Müslüman bir toplumda homoseksüelite gibi bir konunun tartışılabilmesi ve onaylanabilmesi oldukça güç bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen böyle bir durumun karşısında durabilmek için üniversite yıllarından sonra önce İsviçre'de okumaya, daha sonra da yaşamak için Paris'e yerleşmesinin büyük bir önemi vardır. Özgürlüğün ve bir toplumda sıkışıp kalmanın bir tercihi olarak görülen Batı'ya yolculuk, şimdiye kadar tartışılan postkolonyal literatürün bir başka boyutuna bakabilmemiz açısından çeşitli avantajlar sağlamıştır. Bu filmle beraber ortaya çıkan tartışma, şimdiye kadar eleştirilen bazı noktaları tekrar değerlendirmemiz gerekliliğini ortaya koymuştur.

Film, Abdellah'ın bir odaya sessizce girmeye çalıştığı bir sahneyle açılır. Bu odada Abdellah daha önce yatılmış olduğu belli, hala dağınık olan yatağa uzanır. Odaya gizlice girmesi ve yatağa tedirginlikle uzanmasından yaptığı şeyin kimse tarafından bilinmesini istemiyor gibi bir hali vardır. Abdellah yatağa uzandığında ve kokladığında, sanki o yatakta yatan kişiye karşı beslediği derin hisler olduğu izlenimine kapılırız. Odadan yine sessizce çıkmaya çalışırken, annesinin “abinin odasına bir daha girme” uyarısından, bu odanın Abdellah'ın abisine ait olduğunu anlarız. Böylelikle film “normal” olduğu kabul edilen toplumsal rol dağılımından farklı bir durumun yaşanacağına dair ilk ipucusunu verir.

Abdellah'ın abisi Slimene'nin odası Fransızca kitaplar ve dergilerle dolu, büyük bir yatağı olan geniş bir odadır. Odanın genişliği ve tek kişiye ait olduğunu anladığımızda, evin içinde 4 kız kardeşin, bir küçük erkek kardeşin ve annenin küçük bir odada kalıyor olması bize Arap toplumlarında ilk erkek çocuğa verilen önemin bir yansımasını gösterir. Evin ilk erkek çocuğu ve abisi olarak Slimene, erkek egemen bir toplumun normlarına uygun olarak evin başköşesinde yer almaktadır.

Abdellah'ın durumu ise böyle bir toplumsal düzene ait olmanın çok daha ötesinde, ne sokakta ne de evde kendini bir yere ait hissedemiyor olması üzerine kuruludur. Ancak filmle beraber tartışmaya açılan konu, Abdellah'ın sokakta, pazarda yaşadığı, şehrin her köşesinde karşılaştığı adamların tacizine karşılık, suçlananın Abdellah olmasına karşı verilen bir mücadeleyi göstermektedir.

Abdellah, fırına giderken yaşlı bir adam onun kolundan tutarak bir inşaat alanına götürür. Abdellah sessizce olayı kabullenerek arkasını döner ve adamın onunla cinsel ilişkiye girmesine ses çıkarmaz. Sahne bize bu olayın ilk defa



yaşanmadığını gösterir. Yine aynı şekilde babasıyla pazara gittiğinde, meyve satıcısının Abdellah'a seslenip çağırması üzerine babası kısaca adamı nereden tanıdığını sorar ve hadi git, pazarın çıkışında bekleyeceğim diyerek uzaklaşır. Abdellah sokakta karşılaştığı diğer adamla yaşadıklarının benzerini bu adamla da yaşar.

Film iki ayrı bölümden oluşmaktadır; ilk bölüm Fas'ta geçirdiği çocukluk döneminde gay kimliği ve ailesiyle arasında yaşananlara odaklanmakta, diğer bölüm ise bundan on yıl sonra öğrenci değişim programıyla İsviçre'ye gittiğine tanıklık ettiğimiz kısa bir zaman dilimine odaklanmaktadır. İlk bölümde, sürekli değişen ruh haline şahitlik ettiğimiz şiddet yanlısı bir baba, otoriter bir anne, Abdellah'ın feminen hareketleri ile dalga geçen kız kardeşler ve evde sadece Fransızca okuduğuna ve konuştuğuna şahit olduğumuz tek karakter olan abi ile Abdellah arasında geçen ilişkilere odaklanmaktadır. İkinci bölümde Abdellah kazandığı bir bursla Cenevre'de bir okula gider ancak ilk bir ay bursunu alamayacağını öğrenince, yeterli parası olmadığı için birkaç gün banklarda yatar. Daha sonra filminde adını buradan aldığını anladığımız "Salvation Army" isimli Protestan bir hayırsever kurumuna yerleşir.

Filmin ilk bölümünde Abdellahi oldukça yalnız bir çocuk olarak ve aynı zamanda bedeninde yaşadığı şeyleri anlamlandırma yolunda çeşitli duygu karmaşası yaşadığına dair bir tasvirle sunulur. Sokağa çıktığında yaşlı adamların onu sıkıştırmaları Abdellah için bir sorun mu, değil mi pek anlayamayız. Taia bir röportajında "benden hoşlandıklarını, çekici olduğumu düşündüklerini sanıyordum"<sup>249</sup> ifadesi sahneyi anlamlandırmamızda zihin açıcı nitelikte olmaktadır. Abdellah yaşadığı cinselliği anlamlandırmaya çalıştığı bir dönemden geçmekte ve Fas toplumunda bir sapkınlık olarak görülen bu durumun içinden kendine manalı bir ifade çıkarmaya çalışmaktadır. Hem toplumsal anlamda hem de filmin içinde oldukça çelişkili bir yapı olarak karşımıza çıkan, çok sert bir şekilde sapkınlık olarak ifade edilen bu durumun aslında oldukça yaygın olduğu<sup>250</sup> ve herkesin bu konuda sessiz kalmayı tercih etmiş olmasıdır.

Taia, anlattığı bir anısında, evlerinin önüne gelen sarhoş bir adamın, Abdellah'a seslenerek "aşağıya gel küçük kız, hepimiz seni istiyoruz" bağırımlarına karşı ailesinin gösterdiği sessizliği şu şekilde ifade eder;

"Abim de dahil ailemin tamamı hiçbir şey yapmadı. Herkes bana arkasını döndü ve aslında o gece herkes beni öldürdü. Gücümü nereden buldum

<sup>249</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=THnQ9JmR\\_tk](https://www.youtube.com/watch?v=THnQ9JmR_tk), (Erişim Tarihi, 23.05.2017).

<sup>250</sup> S. Berrada vd. "Homosexuality in Morocco: Between cultural influences", *Sexologies*, 2010, sayı 19, 153-156, s.155.

bilmiyorum ama ağlamadım. Sadece gözümü kapattığımda küçük bir damla düştü. Artık her şey değişmişti. O geceden sonra bir daha asla aynı Abdellah Taia olmadım. Bedenimi korumak için kendimi öldürdüm”.<sup>251</sup>

Filmin ilk bölümde dikkat çekici olan bir başka nokta “dil” konusudur. Daha önce de bahsedildiği gibi filmde ilk Fransızca konuştuğuna şahit olduğumuz karakter Slimene’dir ve sürekli Fransızca roman okur. Birinci bölümün son kısmında Slimene, Abdellah ve küçük kardeşleri Mustapha beraber tatile giderler. Deniz kenarında güneşlendikleri bir gün Abdellah ile Slimene arasında geçen diyalogda, Abdellah Slimene’nin kendisiyle Fransızca konuşmasından rahatsız olduğunu belirtir ve neden Arapça değil de Fransızca konuştuğunu sorgular. O sırada Nicos Kazancakis’in “Yeniden Çarmıha Gerilen İsa” kitabını okuyan Slimene ise Fransızca konuşmanın başarısına yardımcı olacağından bahseder. Slimene’ye göre Fas’ta kalmak ve Arapça konuşmak tüm hayatının harcanıp gitmesinden başka bir şey değildir.

Resim 10: Sahil Sahnesi/ Zaman: 00:44:25



Yönetmenin kişisel geçmişine baktığımızda kendini ifade edebilmesinin yolunu Fransa’ya gidip, Fransızca konuşmak ve orada kendi geleceğini orada kurması sonucu bulmuştur. Bu noktada filmin ikinci bölüme geçmeden önceki bu sahnesi Homi Bhabha’nın “Üçüncü Alan”<sup>252</sup> olarak değerlendirdiği dil olgusunu tartışabilmemiz açısından kritik bir önem taşımaktadır.

<sup>251</sup> <http://www.nytimes.com/2012/03/25/opinion/sunday/a-boy-to-be-sacrificed.html?mcubz=1>, (Erişim Tarihi: 25.05.2017)

<sup>252</sup> Bhabha, a.g.e.,

Gibson Ncube, iki Faslı ve gay yazar olan Abdellah Taia ve Rachid O. 'nun Fransızca yazmasının altında yatan nedenleri değerlendirdirirken Bhabha'nın "Üçüncü Alan" kavramından yararlanır. Buna göre yazarlar Arapça ve Fransızca açısından sıkışık kalmış ve kendilerini en iyi ifade edebilecekleri dili seçmeyi karar vermişlerdir. Buradaki temel argüman Arapça diyalektiğiyle düşünüp, Fransızca dilinde yazmaları olmuştur. Çünkü Arapça dilinde yazarlarken queer terminolojisine yeterince hakim bir temsil süreci yaşamayacaklar ve birçok şey eksik kalacaktır, bu anlamda Fransızca'yı kullanmak daha verimli bir ifade süreci sunabilmektedir.<sup>253</sup>

Bu durum, melezlikten yaratıcı bir ifade ortaya sunulabileceğini öneren Nandy'nin görüşlerini hatırlatmaktadır. Nandy'e göre Batı'ya ait olduğu düşünülerek modernitenin üstünü çizmek yerine, kendi kültürüyle öteki arasında bir bağın kurulduğu alternatif bir yol bulmak önemlidir.

"...moderniteye ilişkin diyalektik bir görüşte, toplumsal cinsiyet ve melezlik kültürlerinin kaynaştırılmasının dönüştürücü potansiyeli aracılığıyla bir karşı modernitenin yaratılmasında, hayali ve saf bir yerel bilgiye dönmek yerine, klasik ve halk bilgilerinin, safın ve karışımın, yükseğin ve alçağın, erkeksinin ve kadınının diyalektik bir karışımından türetilen bir repertuar olacak yeni gelenekler yaratılmasında yatmaktadır: melezleştirilmiş modernitede".<sup>254</sup>

Bhabha'nın "üçüncü alanı" da böyle bir melezleşmiş modernite olgusunun var olabilme imkanını ortaya çıkarır. Ancak dikkat çekilmesi gereken nokta, böyle bir kültürel melezlik olgusunun alternatif bir direniş olarak görülmesi geç kalınmış bir süreci ifade edip etmediğidir. Çünkü artık küresel düzenin kodları kültürel alanda kendine yer etmekten ziyade çok daha büyük bir sürecin içerisinde. Yeni emperyalist tahakküm, postkolonyal dönemde kendini ulusaşırı kodlarla beraber var eden "biyopolitik" bir sürecin içinde var etmektedir.<sup>255</sup>

Filmin ikinci bölümünü 10 yıl sonra yazısıyla açılır. Abdellah'ı kendinden yaşça büyük zengin bir adamın yanında görürüz ve sevgili olduklarını anlarız. Abdellah birinci bölüme göre kendinden ve yaptıklarından çok daha emin bir imaj çizmektedir. Bu durumda yaşının da artık büyümüş olmasının da büyük bir etkisi vardır. Ancak Abdellah'ın tavırlarından beraber gezintiye çıktığı İsviçreli partnerinden hoşlanmadığını hissederiz. Daha sonra Abdellah'ı Cenevre'de bir üniversitede

<sup>253</sup> Gibson Ncube, "Sexual/textual politics: rethinking gender and sexuality in gay Moroccan Literature", *Journal of Contemporary African Studies*, 2014, Cilt.21, 476-490, s.488

<sup>254</sup> Young, *Beyaz Mitolojiler*, a.g.e., s. 475

<sup>255</sup> Sustam, a.g.e., s.132

gördüğümüzde tesadüf eseri bu partneriyle karşılaşır. Ancak onunla olmak istemediğini söylemesi üzerine, partneri ona kendisini kullandığını söyleyerek bağırır. Böyle bir diyalogda Abdellah'ın gerçekten adamı kullandığı ve o şekilde mi Cenevre'ye gelebildiği muallakta kalmaktadır. Bu, on yıl öncesinde sokaktaki adamlarla olan ilişkisinde ne hissettiğini anlayamadığımız gibi bir durumdur.

Film, "Salvation Army"nin küçük bir odasında sonlanır. Bu sahne, hem mekan hem de içerisinde geçen diyaloglarla beraber filmin daha doğrusu aslında ne demek istediğini okuyabildiğimiz bir alanı ifade etmektedir. Bu sahnede tartışılacak üç temel argüman vardır; Öncelikle, Abdellah'ın müslüman bir toplumdan gelerek kendini sokaklarda yatmaktan kurtaran protestan bir hayırsever kurumu olan "Salavation Army"e sığınması. İkincisi, yatağında uzanırken Abdellah'ın abisinin sahilde okuduğu "*Yeniden Çarmıha Gerilen İsa*" kitabın aynısı okurken görürüz. Üçüncüsü ve filmin son dakikası, odaya yeni gelen, yine kendisi gibi Kuzey Afrika kökenli bir göçmen ile aralarında geçen diyalogdur. Abdellah, yeni gelenle portakalını paylaşmak ister ancak yeni gelen arkadaş ona şarkı söylemeyi teklif eder. Abdellah'ın istediği Arapça şarkıyı seslendir ve film biter.

Üç temel argüman da seyirciye "orta yol" bulmak üzerine bir referans vermektedir. Salvation Army vurgusu yönetmenin, iki karşıt ilişki içinde kendine bir orta yol bulmaya çalıştığını ve bu orta yolu seyirciye aktarmaya çalıştığını görürüz. Salvation Army'nin protestan bir kurum olması ve Kuzey Afrikalı müslüman bir gence yardım etmesi kurulan ilişkinin bir örneğidir. Abisinin okuduğu romanı kendisinin devam etmesi ile ortaya çıkan ikinci argüman bize, sahilde abisinin neden Arapça konuşmadığını sorgularken artık kendisinin de gelişmek için Fransızcanın gerekliliğini anladığını gösterir. Filmin son sahnesindeki Arapça şarkısı ise, her şeye rağmen mantıklı gördüğü Batı'nın içinde olmasına karşın, memlekete duyduğu nostaljik bir durumu ifade etmektedir.

## SONUÇ

Madun çalışmalarının başlangıç noktası postkolonyal dönemde eski sömürge toplumlarındaki yerli burjuvazinin Batı'yla olan ilişkisine tepki göstermekti. Bu noktada yerli burjuvazinin, sömürgeci burjuva yönetiminden aldığı sistemi devam ettirmesi oldukça sorunludur. Cesaire'in de vurguladığı gibi bu burjuva ideolojisi hali hazırda kendi proletarya sorununu çözemeyen bir yönetim şeklini ifade etmektedir.<sup>256</sup> Yerli yönetimin burjuva ideolojisinden miras kalan bu tarz bir yönetiminin sömürgelerde sorgulanması gereken önemli bir durumdur. Bu problemden yola çıkarak Hindistan özelinde yerli burjuvazinin konumunu eleştiren Maduniyet Çalışmaları serisi, bağımsızlığını kazanan diğer sömürgelerde de benzer sorunların konuşulmasına ön ayak olmuştur. Sömürgelerde aydınların ve politika insanlarının yükseldiği ancak madun sınıfın sömürsünün devam ettiği bu yönetim biçimine karşı yazılar, başlarda ekonomi-politik bir analize tabi tutulmuştur. Bağımsızlık savaşına katılan aydınların sömürgeciye karşı teorik olarak öne sürdükleri analizleri pratikte de sürdürebilmeleri önemli bir özelliktir. Ancak postkolonyal çalışmaların hızla yayılması sonucunda oluşan yeni analizlerde eleştirilen nokta ekonomi-politik zeminin göz ardı ederek, sorgulanan yönetimin yaptığını kendi içinde sürdürmeleri olmuştur.

Çalışmada, Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyeti sorgulanmasının yanında artık Doğu'nun da kendi içindeki Batı'nın sorgulanmasını gerektiren bir durumla karşılaşmıştır. Seçilen örnek filmlerin karakterleri, olay örgüsü, yönetmenlerin perspektifleri bu bakış açısını somut bir açıdan yorumlamamızı sağlamıştır. Bu noktada sinema toplumsal temsili anlamlandırmada önemli bir araç görevi görmüştür. Sinema, Doğu toplumlarının kendi hafızasında, dilinde, davranışlarında yer eden Batı'nın neler olabileceğini görmemizin bir aracı olmuştur.

"Hafızanın toplumsal çerçevesi" ve "resmi tarih" olgularının dönemin ideolojik süreçlerle bağlantısı gösterilerek var olan bütün temsil biçimlerinin dönemin politikalarından ayrı düşünülemediği görülmüştür. Bir temsil biçimi olarak sinema da bu perspektiften değerlendirilmiştir. Ortaya çıkan sonuç Doğu toplumlarında oluşturulan filmler iki türlü yapının yansımalarını taşımaktadır. Birincisi kolonyalizm sürecindeki asimilasyonlar sonucu, hafızalarının kolonyal devletler tarafından dönüştürülmesi, kendi diline, kültürüne "yabancılaşan" bir halk oluşturmuştur. Bu durum Üçüncü Dünya aydınının da bu sürecin meyvesi olduğu düşünüldüğünde, yönetmenlerin oluşturduğu sinemalar böyle bir etkileşimin ürünü olarak ortaya

---

<sup>256</sup> Cesaire, a.g.e., s.65.

çıkılmaktadır. Birinci etkeni kültürel bağımlılığın bir sonucu olarak ifade edersek, ikinci etkeni ekonomik bağımlılık olarak adlandırabiliriz. Bu durum, genel anlamıyla bağımsızlığını kazanan ülkelerde ulus-devlet yapılanmasının küresel düzene ayak uydurarak çok uluslu şirketlerle sürdürdüğü bağımlı ilişkiyi ifade etmektedir. Doğu'nun sinemasal anlamda Batı'yla ilişkisinin, sinemanın zaten bir Batı icadı olması sebebiyle başladığını düşünebiliriz. Daha sonra kolonyal süreçte kendi sinemalarını oluşturabilmek herhangi bir adımda bulunamayan Mağrip ülkeleri, bağımsızlık sonrasında da devlet desteğini görememeleri ya da bu desteği ancak belli ideolojik kalıplar çerçevesine sadık kalarak elde edebilmeleri sebebiyle Batı ülkelerindeki "ortak yapılara" başvurma ihtiyacı duymaktadırlar. Bu iki etken filmlerdeki bu hibrit yapının sebebinin oluşturmaktadır.

Bhabha'ya göre böyle bir coğrafyaya ait filmlerin veya genel olarak sanat eserlerine ait teori dili ise yine bir aradalığın ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Batılı söylemin oluşturduğu teori dili sadece Batıya özgü bir durumu tanımlamak için kullanılmamaktadır. Bhabha'ya göre Batı ve Doğu arasında kurulan bir melez teori bir çok açıdan daha geliştirici bir siyasi ifade yaratabilir. Örneğin, Üçüncü Sinemaya ait en önemli görüşlerin ortaya çıktığı ortam İngiliz Film Enstitüsü'ne ait olan Screen dergisinde yer almıştır veya Hindistan'ın kötü şartlarına tanıklık eden bir film yine Batı'da yer alan bir film festivalinde yer alarak Hindistan içerisinde dağıtım şansı elde etmiştir.<sup>257</sup> Böyle bir çıkarımın ve melezliğin durumuna vurgu yaparak teori dilinde de uygulanmasını istediği melezlik durumu, aslında bize geniş bir perspektiften çok fazla ayrıntıya girmeye gerek kalmadan bir soruya ulaşmamızı sağlamaktadır; neden Üçüncü Dünya entelektüelinin görünebilmek için Batı'nın kanalından geçmek zorunda olduğu?

Çalışmada amaçlanan durum, yönetmenlerin böyle bir sisteme ayak uydurdukları için suçlamak değil, var olan ulus-devlet yapısındaki ekonomik ve kültürel bunalımların çözümlenmesinde bir gelişme olmadıkça, Kuzey Afrika Sineması'nın "ulusal sinema" olarak oluşabilmesi de sorunlu olmaya devam edeceği üzerine bir savdır. Her ne kadar belirli fonlara sahip olmak için "kendi kendine oryantalist" vurguyu devam ettirdikleri aşamalar ya da aldıkları eğitimin de verdiği sonuçla filmlerinde kullandıkları Batılı formlar, ulusal film eleştirisi bağlamında ciddi bir eleştiriyi gerektirse de bu çalışmada ayrıca ifade edilmek istenilen Üçüncü Dünya aydınının da bu bağımlı ilişkilerin farkında olmadığı durumların da olabildiğine dikkat çekmektir.

---

<sup>257</sup> Bhabha, a.g.e., s. 74.

Örneğin Ferid Boughedir'in kadın bedeninin çıplaklığını Arap toplumunda kadının özgürleştirici bir ifadesi olarak görmesi, bağımsızlığın sadece kağıt üzerinde gelmediği tartışmaların bir başka boyutu olarak yorumlanabilir. Bu durum hem ekonomik hem de kültürel batı bağımlılığının dışında değerlendirilebileceğimiz, bir toplumun içindeki burjuva-madun ya da kadın-erkek ilişkilerindeki sorunların hala çözülmediğinin bir göstergesidir. Aynı göstergeyi *The Silence of the Palace* filmindeki bağımsızlık sırasındaki devrimci karakterin, bağımsızlık sonrasında kadına karşı sürdürdüğü tutumda da net bir şekilde görebiliriz. İçselleştirilen bu bağımlı durum, Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabında da bahsettiği gibi üçüncü dünya toplumunun kendini konumlandığı "aşağılık kompleksi"nin "farkında bile olmadığı" bir ifadeye karşılık gelebilmektedir. Bu bağlamda Gramsci'nin toplumun dönüştürülmesi için aydına verdiği önem dikkate alındığında böyle bir bağımlılığın toplum içinde onarılmasını sağlayacak "organik aydının" varlığı bir çıkış yolu göstermesi açısından dikkate alınabilir.

Bu çalışmada vurgulanan en temel ifadelerinden biri "hafıza"nın bu ilişkisel problemde önemli bir etken olarak görülmesidir. Bu bağlamda tartışılan hafıza olgusu, kimliklerimizin oluşmasında ve oradan da "toplumsal çerçeve"mizin oluşmasına geçen bir süreci ifade eder. Bu yüzden sadece Batı'nın kültürel ve ekonomik etkisinin yoğunluğuna değil, post-kolonyal dönemde toplum olarak baş başa kalan Doğu toplumlarının kendi içerisindeki, hafızaları aracılığıyla oluşturdukları etkileşimlerine de odaklanmak gerekmektedir. Bu odak, Doğu-Batı karşılıklı ilişkisinin değil, Doğu'nun içindeki döngüsel süreci ifade etmektedir. Bunun etkili bir tartışmasını Arif Dirlik, "The Chinese History and The Question of Orientalism" makalesinde Asya toplumlarının kendi içlerinde oryantalist süreci inceleyerek yapmıştır. Bu açıdan her ne kadar kolonyalizm tarihinde ülkeler farklı süreçlerden geçseler de postkolonyal dönemde benzer etkiler yaşadıklarına referansla, Kuzey Afrika Sineması bu çerçeveden değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda **Halfouine** filmi, oryantalist ressamın tablolarına benzer nitelikte oluşturulmuş sahneleriyle "oryantalizmi içselleştirme"nin somut pratiklerini ortaya koymuştur. Filmin sahnelerinden bir alt metin okuma çabasına girmeden, sahneler üzerinden direkt Doğu'nun içindeki oryantalist imgeleri görebilmekteyiz. Ayrıca politik ifadenin yüzeyselliği oldukça net bir şekilde görülmektedir. Politik ifadenin yüzeysel bir şekilde yer aldığı sahneler, sanki sömürge tarihinin aktif bir sürecine eşlik etmiş bir halka ayıp olmasının nitelikte "göstermelik" bir ifadeyle sunulmuştur.

**The Silence of the Palace** filminde ise postkolonyalizm bir başka boyutunu görüyoruz. Bağımsızlık öncesi ve bağımsızlık sonrası “kadınların” konumunun çok da farklı bir boyuta ulaşmadığına şahit olmaktayız. Buradaki temel mesele Spivak gibi postkolonyal teorisyenlerin de tartıştığı sadece ekonomik bağımlılığın değil, toplumsalın içindeki bağımlılık ilişkisine de vurgu yapmaktır. Son zamanlarda daha da öznenleşen postkolonyal çalışmalar, bu duruma çözüm getirebilmek için postkolonyal feminist çalışmaların da yoğunlaşmasını sağlamışlardır. Böyle bir “sorunun” özellikle doğu toplumlarındaki madun sınıfı içerisinde çözümlenmesi iki kat zorlaşan bir durumu ifade etmektedir.

Hamina ise **The Chronicle of the Years of Embers** filmi ile kolonyalizm sürecini aktarırken Batılı formları kullanmış olmasından kaynaklı olarak eleştirilmektedir. Batılı formların kullanılması basit bir tercih meselesi değil, şimdiye kadar tartışılan postkolonyal döneme ait paradigmalardan siyasal yapısı ile ilgili bir durum olduğunu anlamamız gerekmektedir. Bu siyasal yapı, yerele ait bir sanat eserinin ancak mevcut küresel düzen içinde tartışmamız gerektiğinin vurgulamaktadır. Hem içerik, hem teknik anlamda gelişmeye izin vermeyen bir küresel gücün varlığını onaylıyorsak, bu küresel düzene ait bir direnme noktasının çoklu bir perspektiften yaratılması gerektiğinin de farkında olmalıyız. Bu çoklu perspektif temel bir kültür eleştirisinin ardında yatan ekonomik boyutu görmek açısından oldukça verimli olacaktır. Maduniyet Çalışmalarındaki yerele ait olduğunu söyleyerek yaratılmaya çalışılan ‘yerli profiline’ bu küresel düzen içerisinde oluştu(ruldu)ğuna dikkat çektiğimizde, yeniden tarihyazımı olgusunun yerelin Batı’dan ayrı duygusal reflekslerinin varlığına vurgu yaparak oluşturulmaya çalışılması hatalı görünmektedir.

**Salvator Army** filmi postkolonyal çalışmalar çerçevesinde incelenen önceki üç filmde biraz daha farklı bir yönü tartışma alanı olarak kurmamızı sağlar. Öncelikle dünya genelinde ama 21. yüzyılın genel bir atmosferine baktığımızda daha çok İslam toplumlarında homoseksüelitenin bir tabu ve günah olarak görüldüğünü söylenebilir. Bunun dışında homoseksüellik konusu, son yıllarda giderek artan daha öznel konulara olan ilgisi bağlamında postkolonyal çalışmalara eklenebilir. Ancak bu tartışmada öne sürülen durum, hem Faslı hem de gay olan bir entelektüelin “sesini duyurabilmek” için Batı’dan başka şans var mıydı sorusunun çalışmada tartışılan olgulara bir başka açıdan eklemleyebilmektir. Batı’nın dili bir alternatif yaratarak kendi sesini duyurmaya çalışan bir madunun (burada filmin karakterinin gay olması bağlamında değerlendirilmiştir) sesi, hem de Fas’ta ortaya çıkan ilk gay entelektüel olarak, etkili bir ses olmasını sağlamıştır. Bu durum yönetmenin kendi öznel başarısı



bağlamında oldukça başarılı, ancak ulusal ve toplumsal bağlamda başarının ancak bir kaçış yolu ile geleceğini görmek oldukça sorunlu görünmektedir. Başarının ancak Fransa'ya gitmek ve Fransızca konuşmak dışında temelde çok daha derinden aşılması gereken problemlere odaklanılarak oluşturulması, bireyselden çıkıp toplumsal anlamda bir başarının oluşmasını sağlayabilir.

Ulusal film endüstrisini geliştirmek için ortaya çıkan FEPAC'nin resmi sitesini incelediğimizde tanıtım filmlerinde gördüğümüz ana imge "otantik" Afrika olmaktadır. Afrika'ya ait folklorik müzikler ve danslar, geleneksel kıyafetlerini giyen Afrikalılar gibi otantik görsellerin ortaya çıktığı bir tanıtım filmi olmuştur. Bu bağlamda, "Afrika'nın Birliği" olarak ortaya çıkan alternatif yapının kendini tanıtırken kullandığı görsel dil, bir zamanlar Batı'nın onları tanımladığı Şarkiyatçılık kavramsallaştırmasına birebir oturmaktadır.

Sonuç olarak, bu sistemin sinemasal yapısı, temelde "ulus-sineması" oluşumundaki sınırlılıkları ama daha da genelde yeni kolonyal hareketlerin varlığıyla şekillenmeye başlayan emperyalist bir sistemin varlığını göz önüne sermiştir. Sinemanın postkolonyal literatüründe bir "direnış" olarak yaratılmaya başlanması, basit bir tanınmışlığın çok daha dışında ekonomik, kültürel, melezlik, entelektüel vb. gibi çok daha derin konuların görünmeyen yüzü ile tartışılmasını gerektirmektedir. Geriye dönüş bir kurtuluş pratiği değil, sadece yaşanmış olanları bir hatırlatma niteliğindedir. Bu çalışmada amaçlanan, Kuzey Afrika özelinde sınırlı birkaç filmin üzerinden sanatın bir direniş olarak ortaya çıkma sınırlılıklarını tartışırken, aynı zamanda genel olarak yaşanan ideolojik sürecin dışına çıkabilme amacına karamsar bir çerçeve çizmek değil, var olan sınırlılıkları yok etmeye çalışırken hangi eksikliklere odaklanmamız gerektiğine dair sınırlı da olsa birkaç şey söyleyebilmiş olmaktır. Böylelikle bu sınırlılıkların belirlenmesi ve aşılması, alternatif bir direniş veya postkolonyal literatürden söylersek yeniden tarihyazımı olarak sinemanın kullanılmasının olanaklarını açacaktır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- ANDREW J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2010
- ARENDR Hannah, **Geçmişle Gelecek Arasında**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- ARMANOĞLU Fahir, **19. Yüzyıl Siyasi Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2010.
- ARMANOĞLU Fahir, **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2010.
- ARMES Roy, **Dictionary of African Filmmakers**, Indiana University Press, Bloomington, 2008.
- ARMES Roy, **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.
- ASSMAN Jan, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- ATAM Zahit, "Önsöz", **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.
- BAUMAMA Said, **Afrika Devriminin Figürleri: Kenyatta'dan Sankara'ya**, Nota Bene Yayınları, İstanbul, 2016.
- BENEVOLO Leonardo, **Avrupa Tarihinde Kentler**, İstanbul, 1995.
- BERGSON Henri, **Madde ve Bellek**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2015..
- BHABHA Homi, **Kültürel Konumlanış**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.
- BHAMBRA Gurminder K., **Moderniteyi Yeniden Düşmek: Post-kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015.
- BİLGİN Nuri, **Tarih ve Kolektif Bellek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- CARR Edward Hallet, **Tarih Nedir**, İletişim, İstanbul, 2013.
- CESAİRE Aime, **Sömürgecilik Üzerine Söylev**, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2005.
- CHAKRABARTY Dipesh, **Avrupayı Taşralaştırmak: Postkolonyal Düşünce ve Tarihsel Farklılık**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.
- CHATTERJEE Partha, **Mağdurların Siyaseti**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- CHATTERJEE Partha, **Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- CHIBBER Vivek, **Post – Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- CONNERTON Paul, **Modernite Nasıl Unutturur**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- CONNERTON Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

- ÇİFÇİ Yusuf, **Self Oryantalizm ve Türkiye’de Kürtler**, Orient Yayınları, Ankara, 2013.
- DEBORD Guy, **Gösteri Toplumu**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- DİRLİK Arif, **Postkolonyal Aura**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010.
- ERDOĞAN İrfan ve ALEMDAR Korkmaz, **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi**, Erk Yayınları, İstanbul, 2010.
- ERKAN Hilal, **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, s.73.
- FANON Franz, **Yeryüzünün Lanetlileri**, Versus Yayınları, İstanbul, 2014.
- FOUCAULT Michel, **İktidarın Gözü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- GALEONO Eduardo, **Latin Amerika’nın Kesik Damarları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- HALBWACHS Maurice, **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, Heretik, Ankara, 2016.
- HARVEY David, **Paris: Modernitenin Başkenti**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- HITCHCOCK Louise A., **Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünceler Antik Edebiyat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- HOBBSAWM Eric J., **Tarih Üzerine**, Agora Kitaplığı, 2009.
- IGGERS George G, **Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı: Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011.
- KABBANI Rana, **Avrupa’nın Doğu İmajı**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- KIREL Serpil, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012.
- LOOMBA Ania, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- LURAGHI Raimondo, **Sömürgecilik Tarihi**, E Yayınları, İstanbul, 2016.
- LUTSKIY Borisoviç, **Arap Ülkelerinin Yakın Tarihi: 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla**, Yordam Kitap, İstanbul, 2011.
- MARKS Laura, **The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses**, Duke University Press, Durham and London, 2000.
- MCNEIL William H., **Dünya Tarihi**, İmge Kitabevi, Ankara, 2013.
- MEMMİ Albert, **Sömürgecinin Portresi, Sömürgeleştirilenin Portresi**, Versus Yayınları, İstanbul, 2014.
- NORA Pierre, **Hafıza Mekanları**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- PARSA Seyide, **Göstergebilim Çözümlenmeleri**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2012.

- RICOEUR Paul, **Hafıza Tarin Unutuş**, Metis, İstanbul, 2012.
- SAID Edward, **Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.
- SENNETT Richard, **Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme**, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.
- SHAFIK Viola, **Arab Cinema: History and Cultural Identity**, The American University in Cairo Press, Cairo, 1998.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, **Madun Konuşabilir mi?**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016.
- STAM Robert, **Sinema Teorisine Giriş**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- SUNER Asuman, **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- SUSAM Asuman, **Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- TOCQUEVILLE Alexis de, **Sömürge ve Kölelik: Öteki Üzerine Seçme Yazılar**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
- WAYNE Mike, **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**, Yordam Kitap, İstanbul, 2009.
- YELİSEYEVA N. V., **Yakın Çağlar Tarihi**, Yordam Kitap, İstanbul, 2010.
- YOUNG Robert, **Beyaz Mitolojiler**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- YOUNG Robert, **Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş**, Matbu Yayınları, İstanbul, 2016.

## MAKALELER

- BAŞTÜRK Efe, "Michel Foucault'da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik", **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 2012 Güz, Cilt:14, 65-78.
- BAYRAKTAR Levent, "Bergson'da Ruhun ve Kişiliğin Temeli: Hafıza", Lapsus, Galatasaray Üniversitesi, **Felsefe ve Sosyoloji Bölümleri Dergisi**, 2007, 95-107.
- BENDANA Kmar Kchir, "Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema", **Nation, Society and Culture in North Africa**, James McDougall (ed.), Frank Cass Publisher, London, 2013, 34-42.
- BERRADA S. vd. "Homosexuality in Morocco: Between cultural influences", **Sexologies**, 2010, sayı 19, 153-156.
- BOUGHEDIR Ferid, "Interview", Pat Aufderheide tarafından gerçekleştirilen röportaj, **Black Film Review**, Sayı 6:4, 1991.

- CAİLLE Patricia, " 'Cinemas of the Maghrep': Reflections on the transnational and polycentric dimension of regional cinema", **Studies in French Cinema**, Cilt: 13, 241-256.
- CHAKRABARTY Dipesh, "Madun Çalışmalarının Küçük Bir Tarihi", **Toplumbilim**, 2010, Cilt:25, 29-39.
- ÇETİN ERUS Zeynep, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 19-51.
- GABRIEL Tashome, "Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru", Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 106-137.
- GHAREEB Shirin, "An overview of Arab cinema", **Critique: Critical Middle Eastern Studies**, Sayı: 6:11, 119-127.
- GÖKÇEK Yusuf Ziya, "Kolonyal Hafıza'dan Dekolonizasyon Öforisi'ne: Afrika Sinemasını Hikayeleştirmek", **Doğu Batı**, Sayı:74, 2015, 217-240.
- GUHA Ranaji, "Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine", **Toplumbilim**, 2010, Cilt:25, 23-29.
- HEPKON Zeliha, "Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema", Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız (ed.), **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2007, 171-200.
- JAMESON Fredric vd., "Modernizm ve Emperyalizm", **Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1993.
- LANDY Marcia, "Gramsci, Sembene ve Kültür Politikası", Mike Wayne (ed.), **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, De Ki Basım Yayın, Ankara, 2012, 59-84.
- MARTİN Florence, "Silence and scream: Moufida Tlatli's cinematic süite", **Studies in French Cinema**, Cilt:4, 2004, 175-185.
- MORVA KABLAMACI Ahsen Deniz, "Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, Babamın Sesi'nde", **Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, 255-289.
- MURPHY David "Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema", **Journal of African Cultural Studies**, Cilt: 13, 2000, 239-249.
- MUTMAN Mahmut, "Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatire Defteri", **Toplumbilim**, 2010, Cilt: 25, 117-129.
- NCUBE Gibson, "Sexual/textual politics: rethinking gender and sexuality in gay Moroccan Literature", **Journal of Contemporary African Studies**, 2014, Cilt.21, 476-490.
- ROEDIGER Henry L. III vd., "Kolektif Belleğin Şekillendirilmesinde Tekrarlanan Hatırlamanın Rolü", **Zihinde ve Kültürde Bellek**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, 175-217.

- SAID Edward vd., "Yeats ve Sömürgeleşme", **Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın**, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1993.
- SCHUDSON Michael, "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", **Cogito**, Sayı: 50, 2007, SAYFA ARALIĞI.
- SHOHAT Ella, "Post Third-Worldist culture: gender, nation, and the cinema", Anthony R. Guneratne ve Wimal Dissanayake (ed.), **Rethinking Third Cinema**, **Routledge**, New York, 2004, 51-79.
- SHOHAT Ella, "Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus ve Diaspora", **Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri**, Hamid Dabaşı (der.), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009, 65-92.
- SOLANAS Fernando ve GETİNO Octavio, "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World", Michael T. Martin (ed.), **New Latin American Cinema: Volume One Theory, Practices and Transcontinental Articulation**, Wayne State University Press, Detroit, 1997, 33-59.
- SİVAS Ali, Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme, **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı: 2, 2012, 527-538.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, "Madun: Gramsci, Guha, Spivak- Gayatri Spivak ile Mülakat", Röportajı Yapan Ebru Yetişkin, **Toplumbilim**, 2010, cilt:25, 75-87.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, "Yeni Madun: Ses-siz Bir Mülakat", **Toplumbilim**, 2010, Cilt:25, 55-67.
- SUSTAM Engin, "Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: "Temsilin Krizinden Güvensizlik Toplumuna Mı?", **Toplumbilim**, 2010, Cilt: 25, 129-141.
- WERTSCH James V., "Kollektif Bellek", **Zihinde ve Kültürde Bellek**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, 149-175.
- YILMAZ Levent, "Geçmiş Nedir, Ne İşe Yarar", **Defter**, Sayı: 29, 1997, 40-45.
- ZEKA Necmi, "Hatırlama ve Tarih", **Defter**, Sayı:1, 7-20, 1987.
- ZAİM Derviş, "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm". **Altyazı**, Cilt: 78, 2008, 48-55.
- ZAYZAFOON Lamia Ben Youssef, "Memory as allegory: the spectre of incest and the (re)naming of father in Moufida Tlatli's The Silence of the Palace (1994)", **Critical Arts South-North Cultural and Media Studies**, Cilt: 21, 2007, 47-67

## TEZ

- BEHÇETOĞULLARI Pembe, Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, **(Yayınlanmamış Doktora Tezi)**

## **İNTERNET**

<http://www.fepacisecretariat.org/engage/>, (Erişim Tarihi: 05.05.2017)

<http://www.nytimes.com/2012/03/25/opinion/sunday/a-boy-to-be-sacrificed.html?mcubz=1>, (Erişim Tarihi: 25.05.2017)

[https://www.youtube.com/watch?v=THnQ9JmR\\_tk](https://www.youtube.com/watch?v=THnQ9JmR_tk), (Erişim Tarihi: 23.05.2017)

