

Araştırma Makalesi – Gönderim Tarihi: 16 Eylül 2019 - Kabul Tarihi: 10 Aralık 2019

“Chronique des années de braise” ve “Samt El-Qusur” Filmlerinin Postkolonyal Teori Çerçevesinden İncelenmesi¹

Bilge İpek²

Öz

Bu çalışmada postkolonyal teori içerisinde yer alan tartışmaların genel bir analizi çıkarılmıştır. Bu tartışmaların yoğun bir şekilde sürdürüldüğü “Maduniyet Çalışmaları”, postkolonyalizmin genel yapısını anlamlandırmak açısından verimli bir zemin sağlamıştır. Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee gibi “Maduniyet Çalışmaları”nın önemli yazarlarının siyasi tabanda ortaya koyduğu analizlerin, sinemasal temsil noktasında incelenmesi bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Çalışmada bu tartışma zemininin sürdürüldüğü alan olarak, uzun yıllar Fransız kolonyalizmin uygulamalarına maruz kalmış Tunus ve Cezayir ülkesinden iki film seçilmiştir: “*Chronique des Annes de Braise* (Yönetmen: Mohammed Lakh-dar-Hamina/Cezayir)” ve “*Samt El-Qusur* (Yönetmen: Moufida Tlatli/Tunus)”. Seçilen filmler betimsel analiz yöntemi çerçevesinde bir doküman olarak değerlendirilerek tematik analize tabi tutulmuştur ve postkolonyal literatürdeki temel kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Postkolonyal literatürde ortaya çıkan yerli “burjuvazi-batı ilişkisi”, “hibrit yapı”, “geçmiş”, “hafıza”, “resmi tarih”, “madun”, “direniş” temalarının film analizi esnasında da tartışılabilirdiği görülmüştür. Bu bağlamda, seçilen filmler üzerinden, postkolonyal dönemde ortaya çıkan sinemanın, teoride tartışılan genel temalarla arasında bağlantı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyalizm, Maduniyet Çalışmaları, Postkolonyal Sinema

Atıf: (2019). İpek, B. “‘Chronique des années de braise’ ve ‘Samt El-Qusur’ Filmlerinin Postkolonyal Teori Çerçevesinden İncelenmesi”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (32), s. 117-140

¹ Bu makale, Bilge Gökçe'nin “1950 Sonrası Kuzey Afrika Sineması'nın Postkolonyal Teoriler Çerçevesinde İncelenmesi” Başlıklı Yüksek Lisans Tezinden Üretilmiştir.

² Arş. Gör., Gelişim Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, bgokce@gelisim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2237-0323

Analysis of “Chronique des Annes de Braise” and “Samt El-Qusur” films within the Postcolonial Theoretical Framework

Abstract

In this study, a general analysis of current discussions in postcolonial theory is given. Subaltern Studies, in which current discussions take place densely, provides an effective base to interpret the general structure of the postcolonial theory. The main purpose of the study is to examine the cinematic representation of authors' analysis (as Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee). In the study, as the field of discussion, two films have been chosen from Tunis and Algeria, countries exposed to French colonialism for long years: “Chronique des Annes de Braise (Director: Mohammed Lakhdar-Hamina/Algeria)” and “Samt El-Qusur (Director: Moufida Tlatli/Tunis)”. The selected films were evaluated as documents within the framework of the descriptive analysis method and subjected to thematic analysis and they are associated with the basic concepts in the postcolonial literature. Some of postcolonial themes such as the relationship between “local bourgeois and the West”, “hybrid structure”, “memory”, “official history” and “the subaltern” has been detected as they can be discussed in the film analysis. In this context, relationship between the general themes discussed in theory and the cinema that emerged in the postcolonial period was determined through the selected films.

Keywords: Postcolonialism, Subaltern Studies, Postcolonial Cinema

Giriş

Kolonyalizm sonrasında bağımsızlığını kazanan devletlerin uluslaşma çalışmaları yoğun bir şekilde hız kazanmaya başlamıştır. Bağımsızlık savaşlarının temel ateşleyicisi “milliyetçilik” vurgusu olmuştur. Bağımsızlığını kazanan ülkelerin liderleri, uluslaşma adına küresel düzenle aralarına bir sınır çizmek istemişler ve bağımsızlığın arifesinde halka bunu vaat etmişlerdir. Ancak bu durumun sonuçları devrimci güçler³ ve yerel halk için istenilen aşamaya geçememiştir. Ortaya çıkan yeni ulus-devletin endüstriyel anlamda kendilerinden çok daha düşük seviyede olduklarını bilen eski kolonyal devletler, yeni sömürgeci çıkarları için yerel elitleri “iç destek” olarak kullanmak istemişlerdir (Baumama, 2016: s. 23). Böylelikle ortaya çıkan yeni sömürgecilik ilişkilerinin postkolonyal dönemde sorgulanmaya başlanmış olmasıyla “Maduniyet Çalışmaları” içinde kendine yer bulmuştur. Bağımsızlık sonrası Hindistan tarihi içerisindeki yerel elitlerin konumunu sorgulayan Ranajit Guha (2010), “Sömürge Hindistan’ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine” makalesinde madun sınıfın “yeniden tarihyazımı” olanaklarını tartışmaya açmıştır. Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Partha Chatterjee gibi postkolonyal çalışmaların öncü araştırmacıları “yeniden tarihyazımının” geliştirilmesinde Avru-

3 Demokratik Özgürlüklerin Zaferi Hareketi (MTLD), Ulusal Kurtuluş Çephesi (FLN) vb.

pa-merkezci Marksist literatürün yeterli olamayacağı üzerine çalışmalar yapmışlardır. Temel argümanları, Hindistan işçi sınıfının ya da genelde doğu toplumlarındaki madun sınıfın pratiklerinin "evrensel işçi" profilinden farklı bir konumda oluşturulduğu ve bu sorunu çözmek için evrensel işçi profilin dışında cemaat, etnik sınıf gibi parçalı grupların "stratejik siyaseti"nin gerekli olduğudur (Chatterjee, 2016: s.47). Hindistan'da İngiliz sömürgesine ait tartışılan bu söylemler bir süre sonra büyüyerek Batılı akademisyenlerin de katıldığı evrensel bir boyuta ulaşmıştır.

Postkolonyal teorinin içinde sayabileceğimiz özne, kimlik, bellek, yeniden tarih yazımı gibi kavramsal çerçevelerin karşılaştığı temel sorunlardan en önemlisi, istenilen direniş mekanizmalarının küreselleşmiş dünyanın kaygan zemininden etkilenme boyutunun yeterince ortaya konulmadığı üzerinedir⁴. 21. yüzyılda bahsedilen özne, kimlik ya da geçmiş değil bunların geniş bir çerçeve içinde değerlendirilen birbiriyle bağlantılı olan disiplinler arası bir bakış şeklidir (Sustam, 2010: s.131). Postkolonyal teorinin disiplinlerarası çerçevesi teorinin "sinema" üzerinden tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Maduniyet çalışmalarının önemli makalelerinden biri olan Gayatri Spivak'ın (2016) *Madun Konuşabilir mi?* çalışması film incelemelerine farklı bir yaklaşıma olanak sağlar. Postkolonyal dönemde kendi sinemalarını icra eden yönetmenlerin filmleri, Spivak'ın makalesine referansla Madun Film Yapabilir mi?⁵ sorusu argümanı üzerinden değerlendirilebilmektedir. Spivak'ın özne ve temsil kavramları kapsamında üçüncü dünya öznesini tartıştığı çalışması, üçüncü dünya ülkelerinin sık sık başvurduğu "ortak yapım" filmler üzerinden verimli bir tartışma sağlayabilir. Batı ile sürdürdüğü ilişkisel süreçte temsil problemlerinin var olduğu iddiası Spivak'ın çalışmaları ile desteklenebilmektedir. Bu problemlerin bir diğer kaynağı ise film festivallerinin kabul koşulları çerçevesinde festival literatüründe yoğun bir şekilde tartışılmaktadır⁶. Postkolonyal ülkelerin sinemasal temsillerinde ortaya çıkan özne, batı, temsil tartışmaları çalışmanın çerçevesinin dışında tutularak yine de önemli bulunmaktadır. Postkolonyal teorinin, bağımsızlık sonrası eski sömürgeci güçler ile yerli burjuvazi arasındaki iş birliğinin dinamiklerini incelemesi ile "madun" sınıfın bir

4 Arif Dirlik, bu bağlamda postkolonyal çalışmaların bir eleştirisini sunmaktadır. Postmodernizm ile postkolonyalizm birbiriyle ilişkili olarak, bütünsel sistematik olguları parçalayan bir çerçeve 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 üzerine örttüğü için bu düzene "av olmayı sürdürür" (Dirlik, 2010, s169).

5 Serpil Kirel (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* kitabında postkolonyal 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 yapacağını düşünen yönetmenlerin filmleri, ister istemez bir egemen-bağımlı ilişkisi içine girmektedir. Bu noktada Kirel, postkolonyal 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 sorunsalı 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.

6 De Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press., Wong Hing-Yuk, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press., Öcal, H. L. (2013). *Film Festivalleri ve Anlatı. Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, SBE., Batık, E. (2008). *International Film Festivals and Local Forms of Colonialism*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Zaim, D. (2008). *Odaklandığı Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul – 1*. Bölüm. Altyazı. 48-55.

anatomisini çıkarması, bölgenin bağımsızlık dönemindeki sinemasal hareketlerinin incelenmesi açısından bir temel oluşturmuştur. Bu bağlamda çalışmada, postkolonyal teori ile postkolonyal dönemde yapılan filmler arasında bir ilişki olup olmadığı sorusu üzerinde durulmuştur. Çalışmanın temel sorusunu oluşturan kolonyal dönemin ve bağımsızlık sonrasının toplumsal temsilinin filmsel anlatıya nasıl yansıdığına postkolonyal eleştiri bağlamında bakılmıştır. Çalışmada, öncelikle postkolonyal teori kapsamında maduniyet çalışmalarının ve bu bağlamda postkolonyal sinemanın genel bir çerçevesi çizilmiştir. Daha sonra bağımsızlıklarını kazanan iki sömürge ülkesi Cezayir ve Tunus'tan iki film seçilmiştir: "Chronique des Annes de Braise" ve "Samt El-Qusur". Araştırma kapsamında bu filmlerin seçilmesinin sebebi, içerisinde yer alan göstergelerin ve anlatı yapısının postkolonyalizmin kuramsal çerçevesinde ortaya çıkan temaları tartışmaya olanak sağlamasıdır. Çalışmada, betimsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Nitel bir araştırma yöntemi olan betimsel analiz, önceden belirlenmiş olan temalar çerçevesinde verilerin incelenmesiyle yapılır (Sığırı, 2018: s.276). Bu bağlamda, bir veri olarak değerlendirilen filmler, postkolonyal teori bağlamında ortaya çıkan temel kavramlar üzerinden tematik incelemeye tabi tutulmuştur. Tematik incelemede literatür taraması sonucu postkolonyal teoride ortaya çıkan "yerli burjuvazi-batı ilişkisi", "resmi tarih", "melezlik", "geçmiş", "hafıza", "direniş", "madun" kavramları ele alınmıştır. Film incelenmeleri bu temaları yansıtan sahneler ön plana çıkarılarak gerçekleştirilmiştir. Postkolonyal teorinin filmler içerisindeki imgeler ve filmlerin anlatı yapısı üzerinden nasıl anlamlandırıldığı ve bir temsil boyutuna ulaştığı incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmada betimsel analiz, filmde yer alan sinemasal imgelerin ve filmin anlatı yapısının teoride ortaya çıkan temalarla bağlantılı bir değerlendirmesini yapabilmeye olanak sağlaması noktasında kullanılmıştır. Film analizleri sonucunda iki filmde de geçmiş ve hafıza temasının filmlerin anlatı yapısının temel taşı oluşturduğu görülmüştür. Diğer temalar ise filmlerin kendi anlatı yapısına bağlı olarak farklı filmsel düzlemlerde yer aldığı tespit edilmiştir.

1. Postkolonyal Teorinin Kuramsal Çerçevesi

Postkolonyalizm, "sömürgeciliğe ve emperyalizme karşı bir direniş" sonucunda yoğunlaşan teorik tartışmalarla kendi yönünü çizmiştir (Young, 2016: s. 19). Postkolonyal çalışmalarda ortaya çıkan bu "direniş" olgusu, evrenselleştirilen Batı değerlerine karşı verilen mücadeleyi kapsar. Postkolonyal çalışmalar, 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 (Young, 2016: s. 80). Postkolonyalizm, sömürge dönemine ait tarihsel gerçekleri 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, 2016: s. 77).

Genel olarak postkolonyal çalışmalar içinde incelenen konulardan ilki sömürgecilik sonrası oluşan yeni siyasal sistemin, Batı ile sürdürdüğü emperyalist bir ilişkinin sonucu olarak, madun ile yerli elit arasında oluşan boşluk üzerinedir. İkincisi ise sömürgecinin asimilasyon pratiklerinin bir sonucu olarak yerli halk üzerinde oluşan

kimlik bunalımının incelenmesidir. Asimilasyon hareketleri yerli halkın kendi dilinde ve hafızasında sınırlılıklar meydana getirmiştir. Avrupa kolonyalizminin "ilerleme"nin bir unsuru olarak görülmesi ile sömürgecilik, olumlu bir atılım olarak birçok resmi tarih kaynaklarında yer almış ve bunun hafızalara aktarılması sağlanmıştır. Sömürgeci için sömürge halkı her zaman için yozlaşmış bir geleneğin ürünüdür ve sömürge halkının bu yozlaşmadan kurtulması için elinden geleni yaptığını söyler. Böylece sömürge halkı üzerinde uyguladığı yaptırımları aslında onlara "modernizm"i getirdiğini söyleyerek meşrulaştırır (Fanon, 2014: s. 113). Bunun sonucunda, yerli halk kendini kanıtlamak için "Batılı gibi olmak" zorunluluğunu hissetmekte ve konuşma, giyinme gibi toplumsal pratiklerini "Batılı gibi olma" yolunda dönüştürmektedir. Ortaya çıkan bu "taklitçilik" olgusu ve bu durumun etkileşimleri postkolonyal çalışmalarda incelenen temel argümanlardan biri olmaktadır (Erdoğan, Alemdar, 2010: s. 409). Albert Memmi için sömürge insanının kendini bu taklitten arındırmasının ve kendini keşfetmesinin yolu, "sömürgecinin reddi"nden geçmektedir (Memmi, 2014: s. 133) ve "sömürgecinin reddi" sorunsalı, hem ekonomik hem de kültürel anlamdaki bağımlılık ilişkilerinden kaynaklı olarak postkolonyal çalışmalar içinde tartışılmaya devam etmektedir.

Memmi, sömürgeci ırkçılık için üç ideolojik süreç çizer: Birincisi sömürgeciyle sömürgeleştirilen arasındaki farkları keşfetmek ve ortaya koymaktır. İkincisi, bu farklılıkların kolonyalist yararına ve sömürge halkı aleyhine değerlendirilmesidir. Üçüncüsü ise varsayılan bu farklılıkların kesin olduğunu ileri sürerek bunları mutlaklaştırmaktır (Memmi, 2014: ss.82, 83). Sömürgecinin uyguladığı bu ideolojik süreçler postkolonyal dönemdeki aydının "geçmişe dönüş", "hafıza" gibi olgulara yönelmesini getirmiştir. Bu bağlamdan baktığımızda "hafıza" postkolonyal çalışmaların temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. 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.

Postkolonyal çalışmaların hızla yayılmasında Madun Çalışmaları'nın [Subaltern Studies] önemli bir yeri vardır. 1980'li yıllarda Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakrovarty Spivak gibi akademisyenlerin bir araya gelerek oluşturduğu 'Madun Çalışmaları' dizisi, Hindistan'daki milliyetçi yapının sürdüğü bağımlı ilişkilere bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmıştır. 1947 yılında sömürgeci güçlerin geri çekilmesiyle ülkede modernleşme sürecine bağlı olarak gelişen bir milliyetçilik söylemi hâkimdir. Bu söylem 1960'lar ve 1970'lerde Hindistan'da çoğalan tartışmaların ana konusunu oluşturmaktadır. Milliyetçiliğin emperyalizmin bağımlı ilişkisini yürütmek için sürdürülen planlanmış bir yapı olarak ortaya çıktığını söyleyen madun çalışmaları, 'madun' kavramını Antonio Gramsci'nin "proleter" yerine kullandığı Hapishane Defterleri'nden almıştır (Spivak, 2016: s.12; Chakrabarty, 2010: s. 30). Ancak maduniyet çalışmaları teorisyenleri kendilerini Marksizmden ayırmaktadır. Bunun sebebi, marksist literatürde yer alan sermaye sorununun madun sınıfı tanımlamakta yetersiz kalmasıdır. Örneğin Gayatri Spivak'a göre "toplumun en alt/aşağı düzeyi sadece sermaye mantığıyla biraraya getirilmemiş olabilir" (Spivak, 2010: s. 55). Bu noktada Chakrabarty, Avrupa merkezci bir yaklaşım olarak gördüğü Marksizmi, Hindistan işçi sınıfı pratikler-

ini anlamlandırmakta yetersiz kalacağını ifade etmektedir. Ona göre, Hindistan işçi sınıfının Batılı kısımdan farkı, yaptıkları tercihlerin maddi çıkarların aksine, topluluk, din ve namus gibi kültürel niteliklerden kaynaklanabilmesidir.

Maduniyet Çalışmaları dizisinin temel yazarlarından olan Ranajit Guha (2010) “Sömürge Hindistan’ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine” makalesinde Hint milliyetçilik tarihyazımını tartışmaya açar. Guha’ya göre (2010: s.23), 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.

Geniş bir çerçeveden bakıldığında, sömürge olmuş bir coğrafyanın üç belirgin dönemi vardır: Sömürgecilik dönemi, Bağımsızlık Dönemi ve “postkolonyal” dönem. Sömürgecilik döneminde sömürgeci, her ne kadar bazı yerli kesimin desteğini alsa da yönetimlerini doğrudan kendi kaynaklarıyla sürdürmektedir. 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 katılabilmektedir (Young, 2016: ss. 80, 82). Postkolonyal dönemin genel çerçevesi, Batılıların yerli eliti kullanarak sürdürdüğü bağımlılık ilişkisi olarak çizilmektedir. Yerel yönetimler bağımsızlık savaşında madun sınıfın desteğini alarak kazandıkları zaferlerini, madun sınıfı 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 ise ‘karşılıksız ağır yükün yerini, muhtemelen daha büyük, ama ulusal özdeşleşme sağlayan yük alır’ (akt. Young, 2016: ss.80,82) şeklinde açıklar. 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.

Sömürge sonrası toplumların içinden çıkan yerel burjuvazinin modernleşme çabası içindeki Batı’ya yönelişi, sömürgecinin resmi anlamda bitirdiği sömürge ilişkilerinin tekrar sürdürülmesi için önemli bir “avantajdır”. Bu noktada ulus-devlet olmayı başarmış bir toplumun milliyetçilik söylemi kendi içinde oldukça ateşli görünse de Batıya olan bağımlılığını çözebilmiş değildir. Ulus-devlet bağlantısı ile eski sömürgeci, kaybettiği topraklardaki yönetimi yeni sömürgecilik ilişkileri çerçevesinde sürdürmeye devam etmektedir. Chakrabarty’ye göre (2010: s. 87); “Avrupa emperyalizmi ve üçüncü dünya milliyetçilikleri birlikte ulus-devleti en arzu edilir siyasal topluluk biçimi olarak evrenselleştirmişlerdir”.

Postkolonyal teoride tartışılan bir diğer unsur “sivil toplum” olgusudur. 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. Ancak Chatterjee'ye göre (2016: ss. 68, 69) sivil toplum, ulus bilincinin düzgün ilerleyebilmesi için marjinal grupları onlara destek olduğunu söyleyerek yumuşatmaktadır. Yönetimsellik sonucu ortaya çıkan çeşitli sivil toplum örgütleri görüldüğü gibi heterojen bir siyaseti ifade etmemekte aslında homojen siyaseti sürdürmeye yarayan bir araç görevi görmektedir. 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 hâkim olmaları gerekmektedir. Bu terminolojiye hâkim olmayan halk grupları barınma ve korunma temel haklarından yararlanamamaktadır. Bunun aşılabilmesi ve sahip olmaları gereken temel haklara ulaşabilmeleri için bir "siyasi toplum"un oluşturulması şarttır.

Homi Bhabha (2017) ve Gayatri Spivak (2016), öznel değerler üzerinden "Maduniyet Çalışmaları"na destek vermişlerdir. Bhabba, sömürgeci öznenin "melezlik" durumuna vurgu yaparken Spivak, madun sınıfın kendini temsil etme biçimini tartışmaya sokmuştur. Postkolonyal çalışmalarda madunun temsiliyeti için gerekli olan en önemli şeylerden biri evrensel tarih yazımına karşı çıkarak madunun tarihini ortaya koymaktır. Bunu yaparken kullandıkları yöntem Derrida'dan ödünç aldıkları "yapısöküm"dür.⁷ Spivak'ın (2016: s.34) "Madun Konuşabilir mi?"de ortaya attığı temel soru; Batı'nın hatta dünyanın her alanına yayılmış toplumsal, siyasi ve hukuksal "epistemik şiddet" içerisinde Madun sınıfın yer alabilme imkânı nedir üzerine olmuştur.

Bhabba'nın (2017: s.71) tartışması "Kültürel Konumlanış" kitabında öne sürdüğü bir soruyla temellendirilebilir; "Polemik yapmak için sürekli kutuplaşmak zorunda mıyız?". 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/dönmüşürme alanı, bir melezlik alanı açma nisbetinde etkilidir" (Bhabba, 2017: s. 81).

Young'a göre (2000: s. 227) de 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.

2. Postkolonyal Teori ve Postkolonyal Sinema İlişkisi

Postkolonyal çalışmaların 1980'li yıllardan sonra oldukça hızlı bir şekilde yoğunlaşmasının ardından, postkolonyal sinema dikkat çeken bir alan oluşturmaya

7 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 ulaşılabileceğini söylemektedir (Hitchcock, 2015: s. 185).

başlamıştır. Ülkelerin kolonyal süreçleri farklı uygulamalar vasıtasıyla gerçekleştirmesi, postkolonyal sinemanın belli kalıplarda şematikleştirilmesine izin vermez. Ancak her kolonyal sürecin toplum üzerinde aynı olmasa da benzer yaptırımları olabildiğini göz önüne aldığımızda, postkolonyal sinema kavramı sömürgecilik tarihi geçmiş ülkelerin sinemalarının değerlendirmesinde verimli bir sınıflandırma sağlayabilmektedir. Zeliha Hepkon (2007: s. 185), Afrika sinemasını genel olarak iki türlü başlık altında ele alabileceğimizi söyler; birincisi Afrika toplumların kültürel ve tarihsel süreçlerini ele alan filmleri inceleyen tür; ikincisi ise ülkelerin siyasi ve kültürel yaşamının içiçe geçmişliğine referansla Üçüncü Dünya Sineması, Üçüncü Sinema ya da 1980'lerden sonra postkolonyal teorinin de işin içine girmesiyle film yapımında eski sömürge ülkelere bağımlılık gibi meselelerin tartışıldığı türdür.

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 için gelen filmler ya da yerel halka Batı ideolojisini benimsetecek didaktik filmlerden oluşmaktadır. Ayrıca kolonyal dönemin sinema gösterim yerleri, çalışmada tartışılan postkolonyal dönemin iktidar biçimindeki öncelik sırasının somut bir göstergesini ifade etmektedir çünkü "en iyi koltuklar Avrupalılar, ikinci sınıf yerler Afrikalı elitler, üçüncü sınıf yerler ise Afrikalı kitleler" için tasarlanmıştır (Gökçek, 2015: s. 228).

Bir ulusal sinema incelemesinin yapılabilmesi için dünya sinema endüstrisinin de gelişimine bakılmalıdır. Bu durum, postkolonyal dönemde kâğıt üstünde egemenliklerini kazanan ulusların ekonomik anlamda hâlâ sömürgelere bağlı olmasının verdiği siyasal durumun bir yansıması olarak görülmektedir. Dünya sinema sektöründe egemen bir güç olarak beliren Hollywood'un, ulusal sinemanın gelişimine köstek olduğu söylemi oldukça yaygındır. Dağıtım sistemini elinde tutan Hollywood, filmlerinin pazarlamasından elde ettiği kârın çoğunu az gelişmiş ülkelere elde etmektedir ve bu kârı kaybetme ihtimalini göze alamaz. Yerel sinema endüstrisinin de yavaş yavaş gelişmeye başladığı dönemde, bu kâr karşılıklı bir ilişkiye dönüşmeye başlamıştır. Artık yerel endüstriler de Hollywood filmlerinden elde ettikleri kârı kaybetme riskini göze alamamaktadır. Böyle bir durumda Armes'in (2011: s.140) önerisi oldukça önemlidir: "Üçüncü Dünya'da ulusal sinemanın gelişimi ancak devlet politikalarıyla olabilir, kişisel çabalarla değil". Postkolonyal dönemde yaratılmak istenen bağımsız sinemanın gelişiminin devlet politikalarıyla olabileceği savını anlamlandırabilmek için, postkolonyal teoriler içinde tartışılan bağımsızlık sonrası oluşan devlet modeline bakmak yararlıdır. Postkolonyal teorilerin 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 savaşlarının ideolojik atmosferi yavaş yavaş dağılmaya başladığında postkolonyal politikaların yaptırımları ile beraber küresel düzenin gelişimine ayak uydurmaya başlayan Üçüncü Dünya ülkelerinin sinemasal gelişimlerinde ve filmlerin

konusunda bazı değişiklikler olmuştur. Bağımsızlığın hemen sonrasında kameralarını alternatif bir tarih yazma amacıyla kullanan yönetmenler, 1980'ler ve 1990'larla beraber filmlerinde devrimin amacına hizmet etmekten çok cinsiyet, yabancılaşma, gündelik hayatın içinde yer alan kişisel hayat hikâyelerine odaklanmaya başlamıştır (Shohat, 2004: s.74).

Ötekinin karşı kültür olarak yaratmaya çalıştığı dilin politik süreci geçmişten, yaşadıklarından ve ötekileştirildiği tarihten bağımsız olarak düşünülemez. Bu yüzden, üçüncü sinema filmlerinin incelemeleri toplumun geçmişte yaşadığı sömürgecilik tarihinden bağımsız değildir. 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 görecektir olması postkolonyal sinemanın en önemli özelliklerinden biri olmaktadır. Mike Wayne (2009), bir 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. Wayne (2009: ss.133, 134), 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. Üçüncüsü ise toplumsal, ekonomik ve politik modernleşmenin aslında geleneksel bağlarla sarıldığı üzerinedir. Bu bağlamda, üçüncü sinemada ya da postkolonyal sinemada kültürel bir direniş olarak sinemanın kullanımı önemli bir alan teşkil etmektedir. Örneğin, 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 götürülebilir işlevinden yola çıkarak, Ousmane Sembene'yi bir "organik aydın" olarak tanımlamıştır. Sembene'nin filmlerinde hafıza, bir direniş açısından kullanılarak sadece geçmişte yaşanan acıların bir yansıması olarak değil, yaratılan "ortak duyu"nun nasıl bir dönüşüm ve direnişle yıkılabileceği üzerine kurgulanmıştır (Landy, 2012: s. 60).

Teshoma Gabriel (2007: s. 107), 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 pırıltılı bir gösteri dünyası yaratmak için kullanılmaktadır. İkinci aşama hatırlama aşaması; hâlâ sinema endüstrisinin mutlak hâkimiyeti Hollywood'da olsa da 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 hikâyeyi oluşturur. Ancak bu aşamadaki filmlerin geleneksele yapılan aşırı vurgusu sonucunda oluşacak ırkçı söylemlerine dikkat etmek gerekir. Üçüncü aşama mücadele aşaması; bu aşama yavaş yavaş üçüncü sinema söyleminin oluşmaya başladığı mücadele aşaması olarak değerlendirilir. 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 ve halkı sömürge sonrası dönemde zincirlerinden kurtaracak bir atmosfer yaratma sürecine gidilir.

FEPACI (Federation Pan-Africaine Des Cineastes Pan African Federation), 1975'te yaptığı ikinci toplantısında Afrıkada film yapımının desteklemesinin yanı sıra filmlerin sadece Afrikalılar tarafından yapılmış olmasının yeterli olmadığını ifade ederek, ticari sinemanın ve batı filmi kodlarının da reddedilmesini vurgulamıştır. 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 (2000), Afrika kıtasında ortaya çıkan bu çelişkili yapıyı Xala, Touki-Bouki, Yeelen filmleri üzerinden incelemiştir. Murphy (2000: s.241) “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 eleştiriyi ileriye taşımamaktadır. Çünkü kültürel etkilenmeler basit bir dille keskin bir çizgiyle ayırlanamamaktadır. Edward Said (1993: s.87), bir sömürge sanatçısının iki aradalılığını ünlü İrlanda'lı şair Yeats üzerinden incelediği makalesinde, milliyetçiliğin ve bu doğrultuda oluşturulan sanat eserlerinin alternatif bir direniş göstermekte yetersiz kaldığını vurgulamaktadır. Bağımsızlık sonrası geleneklere ve milli değerlere geri dönüş birçok postkolonyal teorisyen tarafından ortaya konulmuş ve bu durum dönemin genel özelliklerinden biri olmuştur. Bu noktada bir sanat eserinin yaratımında ortaya çıkan hafıza, dil, eğitim, yaratıcılık toplumsal varoluş sürecinden bağımsız olamayacağı gibi, ortaya çıkan bir eser de bu süreç göz ardı edilerek incelenememekte, incelenenekte de yeterli çıkarımlar yapılamamaktadır. Said'e göre (1993: s.87) İrlandalı olan ancak İngiliz sömürgesinin gerekliliklerine göre yetişen bir yazarın direniş uğruna yaptığı “native” vurgusunun fazlalığı, emperyalizme karşı çıkış olarak yeterli bir direniş dinamiği değildir.

Afrika sinemasında postkolonyal dönemde tartışılan “otantiklik” ve “folklor” vurgusu 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 (Zaim, 2008: s.53). 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. Bunun sonucunda filmler, içinde geleneksel motifler barındıran ancak batı filmlerindeki gibi sınıfsal ayrımların altını çizen parçalı bir yapı taşımaktadır. Örneğin, Osmana Sembene ilk filmlerini Fransızca çekmiştir ancak daha sonra halkın bu duruma verdiği tepki sebebiyle filmlerinde yerel halkın dilini kullanmaya başlamıştır (Armes, 2011: s.203). Yerel halkın şimdiye kadar Batı egemenliği süzgecinden gelen filmler karşısında kendi dillerini ve hikâyelerini gördükleri filmler 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. Örneğin, Mısır sinema endüstrisinin

bu kadar gelişmesinin ardında yatan sebep, yerel halkın anlayacağı dilden oluşan filmleri Hollywood tarzına ait özellikler çerçevesinde yapmalarıdır. Bu dil değişimi postkolonyal teorilerde tartışılan "bağımlılık ilişkisinin hala sürdüğü" durumuna paralel olarak değerlendirilebilir. 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. Bu durum filmlerin temalarında bile değişikliğe sebep olabilmektedir(Hepkon, 2007:181). 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 (Fanon, 2014: s. 217). Bu durum, bu tarz filmlerin sadece festival odaklı yapılmalarını değil, içgüdüsel olarak da oluşabileceği bir süreci ifade etmektedir.

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 gelişme göstermişlerdir ancak bu durum yukarıda tartışılan bağlamı ile "...postkolonyal egemenlik karşıtı anlatıların aynadaki ters yansımalarına dönüşme ihtimali"ni ortaya çıkarmıştır (Zaim, 2008: s.54). Bu bağlamda, postkolonyal sinema tartışmaları postkolonyal teoride ortaya çıkan temel argümanlarla benzerlik göstermektedir. Postkolonyal teorinin politik ve kültürel argümanları postkolonyal sinemanın hem tematik hem de endüstriyel yapısını inceleyebileceğimiz çok boyutlu bir alan sunmaktadır. Bu çalışmada ise postkolonyal teoride ortaya çıkan , "yerli burjuvazi-batı ilişkisi", "hibrit yapı", "hafıza", "geçmiş", "resmi tarih", "madun" olguları ile çalışmada incelenen iki film arasında tematik bağlamda bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır.

3. Chronique des Annes de Braise (Chronicle of The Years of Embers-1975)

Chronicle of the Years of Embers filmi 1975 yılında Mohammed Lakhdar Hamina tarafından çekilmiştir.⁸ Film, Fransız sömürgeci durumundaki Cezayir halkının açlık, susuzluk, hastalık gibi maruz kaldığı felaketleri gözler önüne sererek, Cezayir halkının kolonyal yaşamından izler sunar. Filmin kolonyalizm dönemine bir atıf niteliğinde olması ile film, Tashome Gabriel'in (2007) Fanon'dan referansla oluşturduğu üç aşamalı film-sel anlatım tekniklerinden "hatırlama aşaması" olarak adlandırılan ikinci aşamaya denk gelir (Gabriel, 2007: s.107).

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 kuraklığın ve açlığın izlerini görürüz. Bu bölüm, üçüncü bölüm "The Years

8 Yönetmen, 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 (Armes, 2008:s.87).

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 bilgiler verir. Ayrıca bu bölümde yerel burjuvazinin bu süreçte kolonyalizme olan desteğinin neler olduğunun yansımalarını buluruz. Son bölüm, “The Years of the Fire”da ise önceki iki bölümün ortaya koydukları sorunlara karşı yerli halk tarafından gösterilen tepkiler yer alır.

Roy Armes’e göre, (2011: ss.402) “*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 epik bir anlatım formu oluşturmaktadır. *Chronicle of the Years of Embers* filminde Armes’in bahsettiği “lirik” atmosfer ile doğrudan karşılaşıldığı söylenebilir.

“The Years of the Ashes” bölümünde kuraklığın en yoğun yaşandığı bölgelerde, halkın kendi içinde bir bölünmeye gittiğini ve su yüzünden sürekli çatışmaların çıktığı görülür. Bu sahneler, kolonyal ülkelerin Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinde uyguladığı yaptırımların somut bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Bu sahneler, kolonyal sistemin ekonomik anlamda Üçüncü Dünya toplumları üzerinde bıraktığı etkilerin bir dışavurumudur. Halk, kendi suyunu ve topraklarını ancak Fransa hükümetinin izniyle kullanabilmektedir. Halkın susuzluğun son bulması için gerçekleştirdiği eylemler sadece yağmur yağması için geceleri geleneksel törenler düzenlemeleri, kurban vermeleri ve dua etmeleridir. Sabaha karşı herkes bu kutsal görevi tamamlayarak evlerine döner.



Görsel 1: Yerli halkın topraklarına su gelmesi için beklediği anlar.

Filmde dikkat çeken noktalarından biri uşuz 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 hissedilir. Filmin birinci bölümü aslında kolonyal dönemde ilk zamanlarına paralel olarak görülen yerli halkın

"bekleyişleri"nin bölümü olarak adlandırılabilir. Albert Memmi, sömürgecilik tarihine şahit olmuş insanların durumundaki umutsuzluğu böyle bir dönemin sonucu olarak aktarır. Sömürge insanı toplumsal anlamda hiç bir hakkı olmamakta, 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 taşır, ama o her zaman bir nesnedir. Tarihe etkin şekilde nasıl katılacağını unutmuştur ve artık böyle bir talebi bile yoktur" (Memmi, 2014: s.103).

Film, koyunlarının açlık ve kuraklık yüzünden ölmesinden sonra Ahmed'in ailesini de alarak kuzeninin köyüne gitmesini ve bir umutla gittiği bu köyde de köyü saran hastalık yüzünden ailesini kaybetmesi üzerine kurulur. Filmin başlarında Ahmed köyden göç edenleri durdurmaya çalışırken, bir süre sonra kendisi de burada durmanın bir anlamı olmadığını farkına vararak kuzeninin 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 kuzeninin evine götürür. Bu tanıtımlar film içerisinde sömürge dilinin bariz göstergeleri olur. Deli, hükümet binaları, karakollar, kilise gibi yapıların önünden geçerken; "işte burası bizi emen güçlerin yeri, burası halkı kükümseyenlerin binası" gibi sözler söyler.

Filmin ikinci bölümü olan "The Years of Cards", kolonyal uygulamaların resmileşme sürecini anlatır. Cezayir halkı, Fransız kimlik kartı almak zorundadır ve bunun için sıraya girer. Ahmed kuzeninin köyünde bir tarlada iş bulur, bu işi 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 bu beyaz adamı öldürür. Ahmed bu süreçten sonra emeğinin karşılığını alamayacağına iyice inanır ve halk içinde bağımsızlık savaşı yürüten gizli bir örgüte katılır. Bu örgüt ile Fransızları destekleyen yerli burjuvazi arasında çıkan çatışmada birçok insan ölür. Filmin bu sahnesi bize kolonyal yönetimle yerli burjuvazi arasında sürdürülen iş birliğini gösterir. Yerel burjuvazi bu noktada sömürgeciye bir destek unsuru olarak ortaya çıkar, toplumun yönlendirilmesinde hatta sömürülmesinde yerel burjuvazinin desteğini alan kolonyal yönetimler, uygulamalarında sadece şiddet unsurlarının değil, aynı zamanda "rıza"nın da kullanılması gerekliliğini hissetmişlerdir (Lomba, 2000: s.50). Yerli direnişçiler ile yerli burjuvazi arasında kolonyal süreçte oluşan bu mesafe, postkolonyal dönemde de kendini göstermeye devam etmiştir.

Sömürgeci, sömürge topraklarında sadece mekânı ele geçirmez, mekânlarla beraber halkın kültürel belleklerini ve tarihini de değiştirecek yaptırımlarda bulunur. Sömürgeci bu yaptırımlarını polis ve ordu kurumu gibi zorla ya da baskının meşru kanallarıyla gerçekleştirir (Fanon, 2014: s.44). Polis ve ordunun görünür baskıcı işlevleri dışında, baskının görünmeyen meşru kanalları da yasalar sayesinde sömürgeci yönetim tarafından işlenir. Tarihin tesadüfü olarak geldiği toprakları sömüren sömürgeci, geldiği topraklarda kendisine ayrıcalıklar yaratmış bu durumu geleneğin kurallarına göre değil, tamamen var olan kuralları kaldırarak yapmıştır (Memmi, 2014: s.30). Bu

bağlamda, sömürgecinin elindeki en önemli ideolojik araç kültür olmuştur. Ve bunun için kullanacağı 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 yaptırımı 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 (Armes, 2011: s. 93). Fransa'nın 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 (2014: s.116), 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.

Partha Chatterjee (2016: s. 63), kimliklerin devlet tarafından kayıt altına alınmasını ve “soruşturma sürecinin nesnesi” haline gelmesini Michel Foucault'dan ödünç alarak kullandığı “devletin yönetimleştirilmesi” olgusu ile açıklar. Foucault, devletin yönetimleştirilmesini 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 hâkimiyetine tek başına sahip çıkan bir sistemin oluşturulduğunu ifade etmektedir (Baştürk, 2012: s. 66).



Görsel 2: Cezayirli çocukların Fransız Ulusal Marşına eşlik ettiği plan



Görsel 3: Yerel müzik aletleriyle Fransız Marşının çalındığı plan

Filmin ikinci bölümünde bu tarz bir yönetimleştirilmenin kolonyal devletler tarafından resmi tarih adı altında nasıl gerçekleştiğini yansıtan bir tören sahnesi yer almaktadır. Fransız generalin gelmesini kutlamak amacıyla Fransız hükümeti, yerli halkı meydana toplar ve generalı karşılamak için bir organizasyon düzenler. Bu sahne, bir resmi tarih aracı olarak uygulanan resmi törenlerin bir örneğini sunmaktadır. Bu organizasyon sırasında yerli bir grup davul ve zurna ile Fransız ulusal marşı çalarken, küçük çocuklar marşa eşlik etmektedir. Bu sahne, "hibrit yapı"nın oluşumunda hem insanların hem de nesnelerin nasıl dönüşüme uğradığının bir göstergesi olarak okunabilir. Arap halkının geleneksel müzik aletleri olarak bilinen davul ve zurnanın kendine has folklorik müziklerinin yerine Batı bestesi çalması, seyirciye oldukça çelişkili bir yapının yansımalarını sunmaktadır. Aynı zamanda yerli öğrencilerin Fransız ulusal marşına eşlik etmeleri ve Fransız flamalarını sallamaları kolonyalizm tarafından dönüştürülen resmi tarihin ironik bir dışavurumunu oluşturmaktadır.



Görsel 4: Papaz ile Cezayirli Şeyh'in yanyana oturdukları plan



Görsel 5: Papaz ile Cezayirli Şeyh'in yanyana oturdukları plan, alt çekim

Yukarıdaki iki film karesi, 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 izleyiciye 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; "İş, Aile, Vatan ve Gelenekler" olduğunu söylemektedir. Yönetmenin gelecekle ilgili bir duruma referans veren mottonun söylendiği zamana bu iki planı koyması, postkolonyal dönemde var olan "yerli burjuvazi- Batı" ilişkisine bir gönderme olarak okunabilir.

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 dışlanmışlıkla kendileriyle baş başa kalan bir halk başlarda kolektif bir duyguyla bütün hisseder (Sennet, 2014: s.33). 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. 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 yaşananların anlamlandırılmasını sağlayarak, postkolonyal çalışmaların temel problemine bir referans olarak görülebilir. Özellikle Chatterjee'nin madun sınıf paradigmasında bulunduğu duygusal refleksleri böyle bir dışa itilmişliğin verdiği bir çerçeve ile oluşturduğu yorumunu düşünürsek, Akıl olgusunu Batı'yla eşleştiren Maduniyet Çalışmaları, doğu toplumlarına ait oryantalist imajı kendi çizmektedir (Chibber, 2016: s. 239).

Bir süre sonra Ahmed hapse girer ve film, ailede yalnız kalan çocuğun uzun süre koştuğu sahneyle son bulur. Saf bir çocuğun uçsuz bucaksız topraklarda özgürce koşması, yaklaşan bağımsızlığın bir habercisi gibidir. Filmin sonunun açık anlatı ile bitmesi ve yaşananlarla ilgili nihai bir bilgi vermemesi izleyiciye bağımsızlığın hiçbir zaman net bir şekilde ulaşılmadığını tartışan postkolonyal dönemin düşünsel

yolculuğundan bir hikâye sunmaktadır.

4. Samt el-qusur (The Silence of the Palace/1994)

Samt el-qusur filmi Tunuslu yönetmen Moufida Tlatli'nin birçok festivalden ödülle döndüğü bir film olmuştur⁹. Film, ilk sahnesi ve son sahnesi hariç, tek bir mekân içerisinde kurgulanmaktadır. Film, bu mekân içerisinde postkolonyal dönemdeki toplumsal yaşamının, kadın-erkek ilişkilerinin, kadının toplumsal anlamdaki konumunun ve burjuvazi ile yerli halk arasında yaşanan ilişkilerin izdüşümlerini sunar. Filmin ana karakteri, 13 yaşından itibaren sarayda hizmetçi olarak yaşayan Kedjha'nın kızı Alia'dır. Alia yaşadığı saraydan çıkarak şarkıcı olmuştur, aldığı bir cenaze haberiyle çocukluğunu geçirdiği ve uzun zamandır uğramadığı anlaşılan saraya geri döner. Film, Aila'nın saraya geri döndüğü cenaze gününde orada yaşadığı anıları hatırlamasıyla bir "geçmişe dönüş" portresi çizer.

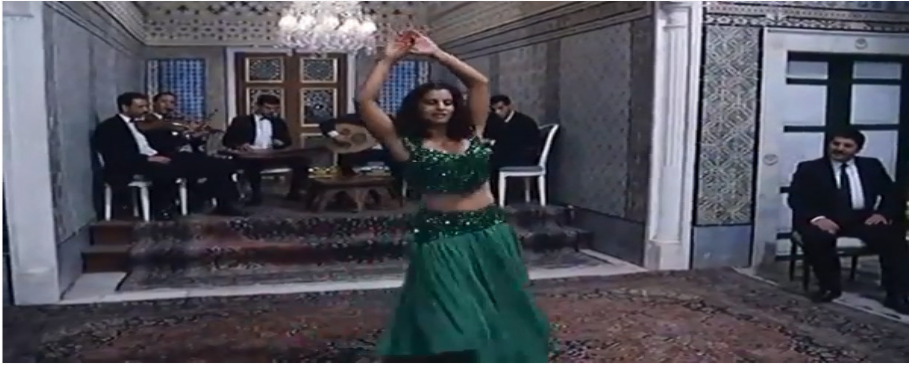
Filmin mekânını, iki ayrı toplumsal sınıfın temsil edildiği bir alan olarak okuduğumuzda; burjuva sınıfını ev sahipleri, madun sınıfı ise evin bodrum katında kendilerine bir yaşam alanı oluşturan hizmetçiler temsil etmektedir. Bu iki sınıfın birbirleriyle ya da kendi içlerinde sürdürdükleri ilişkiler postkolonyal dönemin izinin sürülebilmesi açısından ipucu sağlamaktadır. Çalışmada toplumsal bir temsilin dışavurumu olarak ele alınan sinema, Tunuslu bir yönetmenin perspektifinden bağımsızlığını kazanmanın ardından oluşturulan bir yeniden tarihyazımı olarak düşünülebilir. Film, genel olarak 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.

Alia'nın hatıraları, onun kimliğini oluşturmasındaki temel etkenlerin neler olduğunu görebilmemiz açısından önemlidir. Filmin yönetmeni Tlatli de filmdeki "flashback"leri dünyayı anlamlandırmanın bir parçası olarak kullandığını söylemektedir. Tlatli'ye göre arzularımız ve korkularımızın kaynağı, bizden çok daha önce yaşamış olan ailelerimizden ve onların geleneklerinden gelmektedir (Akt. Martin 2004: s.177). Arzularımız ve korkularımızın oluşmasını sağlayan geçmişimiz, kimliğimizi oluşturmamızın en temel olgusu olarak görülmektedir. Bu bağlamda Aila'nın kimliği ülkenin yaşadığı dönüşümden ve bu doğrultuda ailenin içinde yaşanan geleneksel düzenden bağımsız değildir. Filmin içinde yer alan her olay bu oluşumun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁹ British Film Institute Awards (1995), İstanbul International Film Festival (1995), Cannes Film Festival (1994), Carthage Film Festival (1994), Chicago International Film Festival (1994), Toronto International Film Festival (1994).



Görsel 6: Evin hizmetçisi Kedjha'nın misafirlere hizmet ettiği plan.



Görsel 7: Kedjha'nın misafirleri eğlendirdiği başka bir gün

Film iki farklı toplumsal dönemde geçmektedir; ilk dönem Alia'nın şarkısıyla başlayan Tunus'un bağımsızlığını kazandığı 1965'li yıllardaki 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 yansıtmaktadır (Zayzafoon, 2007: s. 50). İki dönem karşılaştırıldığında Tunus'un bağımsızlığını kazanmasının ardından toplumsal anlamda sürdürülen bağımlılık ilişkilerinin sona ermediği görülür. Her ne kadar ülke olarak bağımsızlık sürecinde olsalar da madun ile elit arasında oluşan mesafe devam etmektedir. Florance 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 etmek için yukarıya çıkabilmektedirler. Martin'e göre (2004: s.178), 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, saraydaki hizmetçi kadınların konumu haremdeki köle kadınların fantezi objesi olarak kullanılmasını hatırlatmaktadır. Bu noktada, *The Silence of the Palace* filmi, Arap halkının kolektif belleklerinin bir dışavurumunu

içermektedir.

Ev sahibi ailenin yetişkin erkekleri (beyleri), hizmetçi kadınları istedikleri zaman yataklarına alabilme hakkına sahiptirler. Bu bağlamda, seyirci kendini filmde bu durumun sorgulan(a)madığı bir evrenin içerisinde bulur. Kedjha, kızı Aila'ya dokunmaması için ev sahibinin erkek kardeşi Sidi Bechir'in tecavüne sessiz kalır ve bu birliktelikten hamile kalır. Ancak yaşının da geçmesi ile beraber çocuğu doğurmak istemez ve düşürebilmek için ilaç içer. Bir kaç gün sonra Kedja'nın, tam da kızının evin salonunda misafirlere seslendirdiği şarkıya şahit olurken, kanaması başlar ve hayatını kaybeder.



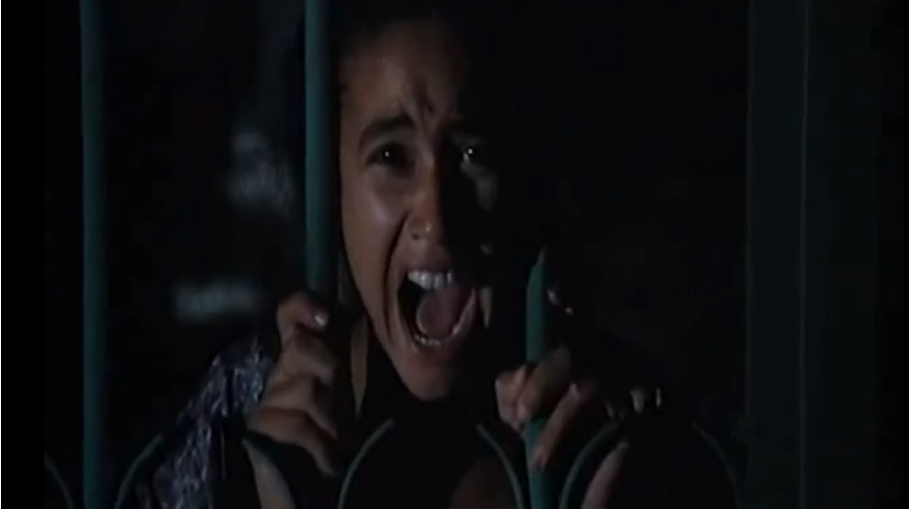
Görsel 8: Kedjha'nın düşük yaptığı sahneden bir plan.

Kedjha'nın bedenine bu şekilde bir tahakküm kurulmasına karşı verdiği bu savaşı olayların olağan sırasından farklı bir yöne sapması olarak değerlendirebilir ve bu eylem bir "direnış metaforu" olarak okunabilir. Aila'nın annesinin ölümünden hemen sonra evde saklanan bir Tunus devrimcisi ile beraber kaçması da bu olağan sürecin dışında bir hareket olarak görülür. Ancak bu iki direniş göstergesi de olumsuz bir açıdan sonuçlanmıştır; Kedjha hayatını kaybeder, sürekli kürtaj yaptıran ve istediği üne bir türlü kavuşamayan bir kadın olarak hayatını sürdürmekte olan Aila ise kaçtığı devrimci Lotfi ile istediği özgürlüğü bulamaz. 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.

Ella Shohat'ın(2009: s. 80) "*Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus Diaspora*" makalesinde örnek filmler üzerinden "kadınların (neo) sömürgeci ve ırkçı sistemler içerisinde son dönemdeki konumlanışları" nı tartışmaktadır. Ele aldığı filmlerinden biri olan "*The Silence of the Palace*"da da görüldüğü gibi 1950'li yıllarda kadınlar daha çok evin içinde, kapalı mekânda 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.

Tunus’un bağımsızlığını kazanması için devrimi destekleyen Lotfi, Fransız birliklerinden kaçmak için saraydaki hizmetçilerden birinin oğlu sayesinde alt katta kendine saklanacak bir yer bulur. Aila ile bu şekilde tanışan Lotfi, Aila’nın sesinin güzelliğini över ve 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, daha sonra Lotfi ile diyaloglarından ve iç konuşmalarından yaşadığı umutsuzluk hissedilir ve Lotfi’nin bağımsızlık kazanılmış bile olsa “bazı şeyleri kendi içinde bile değiştiremediği” anlaşılır. Zamanında ateşli bir devrimci olarak görülen Lotfi, soyadı olmayan ve “bir günahın çocuğu” olan Aila’nın çocuk doğurmasına izin vermez. Lotfi, dönemin milliyetçi hareketinin savunucusu bir devrimci olarak kodlandığında ve film içinde gelişen duruma bakıldığında; bağımsızlığını kazanmış bir ülkenin devrimci liderlerinin bile toplumsal çerçevenin çizdiği tahakkümlerin sınırını aşamamış olduğu görülür (Zayzafoon, 2007:s. 59). Bu bağlamda, postkolonyal teorinin içerisinde feminist siyaset yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. Sömürgecilik sonrasında devletlerin anayasal hükümlerinde kadınlara eşit haklar verilmesine yönelik adımları, gündelik hayat içerisindeki kadınların baskılanmış konumlarında herhangi bir değişiklik yaratmamıştır. Ulusal siyasi özgürleşmenin varlığının kadınların eşit haklara ulaşması noktasındaki problemleri yapısına vurgu yapan feminizm, postkolonyal teorinin önemli bir alanı olmaktadır. Postkolonyal feminizm içerisinde öne çıkan en önemli tartışmalarından biri ulusların bağımsızlık hareketlerini gerçekleştirmelerinde kadınların yaptıkları fedakârlıkların, bağımsızlık sonrasında unutulması ve kadınlara yapılan baskıcı tavırlara yönelik düzenleyici bir yapının ortaya çıkmaması üzerine olmuştur (Young, 2016:ss. 510, 511).



Görsel 9: Aila’nın evden kurtulmak için attığı çığlık

Filmin olay örgüsüne bakıldığında, adının “sarayın sessizliği” olmasında sessizliğin kadınlara atfedilen bir durum olduğu görülmektedir. Filmde kadınlar tüm yaşamlarını dört duvar arasında geçirmektedirler. Bu sadece hizmetçilere özgü bir durum değildir,

Sid Bechir'in kızı Sarra bile okul eğitimini evde sürdürmektedir. Filmin başlarında demir kapıyı açıp çıkmaya çalışan Sarra ve Alia'yı evin bekçisi, "annenize şikayet ederim sizi" diyerek engeller. Zayzafoon'un (2007: s.57) aktardığı Tunuslu bir atasözü filmin kadınları yansıttığı çerçeve açısından oldukça anlamlıdır; "Bir kadın evden iki kez ayrılır; kocasının evine ve mezarına giderken". Tlatli'nin filminde "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. Kamal Salhi, postkolonyal dönemdeki bu durumu "ironik olarak kadınların sömürgeleştirilmişler tarafından sömürgeleştirilmesi" olarak değerlendirmektedir (Salhi, 2007: s.365)

Sonuç

1980'lerden sonra yoğunluk kazanan postkolonyal çalışmalar, evrensel bir dil çerçevesinde tartışılmaktadır. Ancak postkolonyalizmin, her sömürge ülkesinin kendi ekonomi-politik yapısının farklılığına vurgu yaparak, öznel bir tartışmayı içerdiği görülmektedir. Bu çalışmada Kuzey Afrika'nın postkolonyal dönemdeki izdüşümleri, Tunus ve Cezayir ülkelerinden seçilen filmler aracılığıyla incelenmiştir. Cezayirli yönetmen Mohammed Lakhdar-Hamina ve Tunuslu yönetmen Moufida Tlatli postkolonyal dönemde gerçekleştirdikleri "*Chronique des Annes de Braise*" (1975) ve "*Samt El-Qusur*" (1994) filmlerinde, geçmişe dönerek kolonyal dönemin izlerini filmlerine konu etmişlerdir. Postkolonyal literatürün genel çerçevesinin izleri bu filmler üzerinde görülmektedir. Seçilen örnek filmlerin karakterleri, olay örgüsü, yönetmenlerin perspektifleri bu bakış açısının somut bir açıdan yorumlanmasını sağlamıştır. Bu noktada sinema, toplumsal temsili anlamlandırmada önemli bir araç görevi görmüştür. Sinema, Doğu toplumlarının kendi hafızasında, dilinde, davranışlarında yer eden kolonyal etkinin neler olabileceğinin görülmesine bir aracı olmuştur. Bu açıdan her ne kadar kolonyalizm tarihinde ülkeler farklı süreçlerden geçseler de postkolonyal dönemde benzer etkiler yaşadıklarına referansla, incelenen filmlerde postkolonyal literatürü destekleyen temalar ortaya çıkmıştır. Her iki filmde de "geçmişe dönüş" önemli bir temadır. Lakhdar-Hamina'nın *Chronicle of the years of embers* filmi tamamıyla geçmiş üzerinden kurgulanırken, *The Silence of the Palace* filmi ilk ve son sahnesinde kolonyalizm sonrası dönemde geçse de filmin çoğunluğu Aila'nın hatıraları aracılığıyla geçmişte ilerlemektedir. İki film de açık uçlu bir anlatıya sahiptir. Herhangi bir sonuca bağlanmamış bu filmler, postkolonyal dönemdeki belirsizliklerin bir yansıması olarak okunabilir. *Chronicle of the years of embers*'de küçük çocuğun geniş bir dağlık alanda koşuşu bağımsızlık sürecinin gelişini müjdeleyen bir haber mi yoksa postkolonyal dönemdeki belirsizliklerin bir göstergesi mi tam olarak anlaşılmaz. *The Silence of the Palace*'da ise Aila'nın Lotti'ye karşı çıkararak artık kürtaj yaptırmayacağını söylediği sahnede, kadının kendi bedenine dair verdiği karar olumlu bir süreci yansıtırsa da bunun gerçekleşip gerçekleşmediği anlaşılmaz. Bu kararın sonucunda yaşananların ucunun açık bırakılması ilzleyicinin hayalinde tamamlayacağı bir parçanın bütünü oluşturur. *The Chronicle of the years of embers* postkolonyal teoride tartışılan "resmi tarih" olgusunun kolonyal ülkeler

üzerinde nasıl bir etki yarattığının bir göstergesi olmuştur. Kolonyalizm sürecinde sömürülen topraklar üzerinde sadece ekonomik dinamikler değil, tarih ve dil gibi kültürel dinamikler de kolonyal sürecin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu dinamiklerin bir sonucu olarak postkolonyal dönemde tartışılan “hibrit yapı” ve melezlik gibi kavramlar yönetmenlerin postkolonyal dönemde yaptıkları filmler üzerinde de görülür. Mareşal Petain’in Cezayir topraklarında gerçekleştirdiği tören sahnesi hem dil hem de kültürel açıdan bunun simgesel bir dışavurumunu sunmaktadır. Aynı zamanda bu sahnede postkolonyal literatürde oldukça yoğun bir şekilde tartışılan “yerli elit ve Batı” arasındaki ilişki de görülmektedir. Bu durum hem ekonomik hem de kültürel batı bağımlılığının dışında değerlendirilen toplum içindeki “burjuva-madun” ilişkilerindeki sorunların hala çözülmediğinin bir göstergesidir. Aynı göstergeyi kadın-erkek ilişkisi bağlamında *The Silence of the Palace* filmindeki bağımsızlık sürecindeki devrimci karakterin, bağımsızlık sonrasında kadına karşı sürdürdüğü tutumda da net bir şekilde görülebilir. Bu bağlamda, Gramsci’nin toplumun dönüştürülmesi için aydına verdiği önem dikkate alındığında, böyle bir bağımlılığın toplum içinde onarılmasını sağlayacak “organik aydın”ın varlığı bir çıkış yolu göstermesi açısından dikkate alınabilir.

Kaynakça

- Armes, R. (2008). *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. Z. Atam (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Baştürk, E. (2012). Michel Foucault’da Liberalizm Eleştirisi: İktidar, Yönetimsellik ve Güvenlik. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 14:s. 65-78.
- Baumama, S. (2016). *Afrika Devriminin Figürleri: Kenyatta’dan Sankara’ya*. Ş. Ünsaldı (Çev.), İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Bhabha, H. (2017). *Kültürel Konumlanış*. T. Uluç (Çev.), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Chakrabarty, D. (2010). Madun Çalışmalarının Küçük Bir Tarihi. E. Deveci (Çev.), *Toplumbilim*, 25: s. 29-39.
- Chatterjee, P. (2016). *Mağdurların Siyaseti*. V. F. Bozçalı (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chibber, V. (2016). *Post-Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti*. A. Y. Yılmaz (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chronique des Annes de Braise, Yönetmen: Mohammed Lakhdar Hamina (1975)
- Dirlik, A. (2010). *Postkolonyal Aura*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi. İstanbul: Erk Yayınları.
- Fanon, F. (2014). *Yeryüzünün Lanetlileri*. Ş. Süer (Çev.), İstanbul: Versus Yayınları.
- Gabriel, T. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru. Z. Ç. Erus ve E. Biryıldız (ed.). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları, s. 106-137.
- Gökçek, Z. Y. (2015). Kolonyal Hafıza’dan Dekolonizasyon Öforisi’ne: Afrika Sinemasını

Hikayeleştirmek. *Doğu Batı*. 74: s. 217-240.

Guha, R. (2010). Sömürge Hindistan'ın Tarih yazımı Üzerine. (Çev. E. Yetişkin, A. Köksal). *Toplumbilim*. 25: s. 23-29

Hepkon, Z.(2007). Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema. Z. Erus ve E. Biryıldız (ed.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları, s. 171-200.

Hitchcock, A. L. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünceler Antik Edebiyat.S.* Pekşen(Çev.),İstanbul: İletişim Yayınları.

Landy, M. (2012). Gramsci, Sembene ve Kültür Politikası. (Çev. E. Yılmaz), M. Wayne (ed.). *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. Ankara: De Ki Basım Yayın, s. 59-84

Lomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm*. M Küçük(Çev.),İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Martin, F. (2004). Silence and scream: Moufida Tlatli's cinematic süite. *Studies in French Cinema*. 4 (3): s. 175-185.

Memmi, A. (2014). *Sömürgecinin Portresi, Sömürgeleştirilenin Portresi.Ş. Süer(Çev.)*,İstanbul: Versus Yayınları.

Murphy, D. (2010). Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema. *Journal of African Cultural Studies*, 13 (2):s. 239-249.

Said, E. (1993). Yeats ve Sömürgeleşme. (Çev. Ş. Kaya). *Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın*. İstanbul: Kabcacı Yayınları, s.65-92.

Salhi, K. (2007). Imaging Silence—Representing Women: Moufida Tlatli's Silences of the Palace and North African Feminist Cinema. *Quarterly Review of Film and Video*. 24 (4): s. 353-377.

Samt El-Qusur, Yönetmen: Moufida Tlatli (1994)

Sennet, R. (2014). *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*.T. Birkan(Çev.),İstanbul: Metis Yayınları.

Shohat, E. (2004). Post Third-Worldist culture: gender, nation, and the cinema. A. R. Guneratne, W. Dissanayake (ed.). *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, s.51-79.

Shohat, E. (2009). Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus ve Diaspora. (Çev. O. Akınhay), H. Dabaşı (ed.). *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 65-92.

Sığı, Ü. (2018). Nitel Araştırma Yöntemleri. Beta Yayınları: İstanbul

Spivak, G. (2016). Madun Konuşabilir mi? (Çev.) D. Hattatoğlu, E. Koyuncu, G. Ertuğrul. Ankara: Dipnot Yayınevi.

Sustam, E. (2010). Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: "Temsilin Krizinden Güvensizlik Toplumuna Mı?". *Toplumbilim*. 25: s. 129-141.

Wayne, M. (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. E. Yılmaz(Çev.), İstanbul: Yordam Kitap.

Young, R. (2000). *Beyaz Mitolojiler*. C. Yıldız (Çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Young, R. (2016). Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş. B. T. Köprülü ve S.Şen (Çev.), İstanbul: Matbu Yayınları.

Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm. *Altyazı*, 78: s. 48-55.

Zayzafoon, L. B. Y. (2007). 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*. 21: 47-67.