

SÖMÜRGELERİ TANIYIN, TANITIN, MEDENİLEŐTİRİN: BELGESEL FİLMLERDE SÖMÜRGEÇİLİK

Özgür Adadağ

Galatasaray Üniversitesi
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

Öz

Sömürgeçiliğinin tüm çarklarıyla işleme sinemanın doğuşu ile aynı dönemdedir ve ikisinin de bir diğerine katkısı olmuştur. Bu çalışmada ilk döneminden itibaren 2. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde sinemanın "sömürge eğitimi" için kullanımı incelenmiştir. Söz konusu eğitim, bir yandan sömürgelere olan ilgiyi besleyerek sömürgeçilik fikrinin metropolde popülerleşmesini, diğer yandan sömürgelerde yerlilere metropolü tanıtmayı, onları metropolün gücü ve yaşam tarzıyla tanıştırmayı ve sömürgeleri "medenileştirmeyi" amaçlamaktadır. Çalışmada, sömürge savaşlarından bilgi aktaran haber filmleri, otomobil şirketlerinin sömürge topraklarına düzenlediği seferlerde çekilen seyahat filmleri, sömürgeleri tanıtmak amacıyla yapılan belgesel filmler gibi farklı örneklerden hareket edilerek sinemanın metropolde "homo emperialis"i biçimlendirmek, sömürgelerde ise yerlilerin kalbini kazanmak için kullanımı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sömürgeçilik, imparatorluk, eğitici sinema, sömürge eğitimi, "medenileştirmek", sömürgelere seyahat.

Explore, Display, and Civilize: Colonialism in Documentary Film

Abstract

The period of total commitment to colonialism coincides with the birth of cinema, and each contributed to the other. This study scrutinizes the use of film for "colonial education," from early cinema until the Second World War. This form of education, while aiming to popularize the idea of colonialism in the homeland by stimulating interest in the colonies, aimed at the same time to present the homeland to the native population in the colonies, displaying its power, life style, and capacity to civilize. The study includes examples of newsreels that convey information about colonial wars, travelogues shot during expeditions organized by automotive companies, and documentaries intended to reveal the wonders of the colonies. Such films were used to communicate the concept of homo imperialis in the homeland and to win the hearts of natives in the colonies.

Keywords: Colonialisms, empire, didactic cinema, colonial education, "civilizing", travel to the colonies.

Giriş

Üçüncü Cumhuriyet Fransasında (1870-1940) iki kez Sömürgeler Bakanı olmuş Albert Sarraut 1920 yılında Fransa Senatosunda yaptığı konuşmada sömürge politikalarını anlatırken şunları söyler:

Sömürgelerdeki çabalarımızın meyvelerini toplamak için Fransız halkı sömürgelerimizin değerini ve kaynaklarını daha iyi bilmeli. Sözle ve görüntüyle, gazete, konferans, film, sergi, yani modern tanıtım araçlarının hepsiyle sistemli, ciddi, sürekli bir propagandanın ülkemizde yetişkinler ve çocuklar üzerinde etkili olması mutlak bir gerekliliktir.¹

Bu sözler bir Fransız siyasetçiye ait olsa da, aynı dönemlerde benzer ifadeleri sömürgeleri olan diğer ülke temsilcilerinden de okumak şaşırtıcı olmaz. Sömürgeleri görünür ve bilinir kılmak, sömürgelere olan ilgiyi besleyerek sömürgecilik ve imparatorluk fikirlerinin geniş kitleler nezdinde yaygınlık kazanmasını sağlamak yöneticilerin olduğu kadar tüccar, sermaye sahibi girişimci, din adamı, bilim insanı, asker veya bürokrat gibi farklı kesimlerden kişilerin amacıdır.

John MacKenzie, emperyalizmi Britanya sosyal tarihinin önemli bir parçası olarak incelediği öncü çalışmasında imparatorluk fikrinin popüler kültürde önemli bir karşılık bulduğunu ileri sürer. Çalışmasında, o tarihe kadar hâkim olan genel kanıyı sorgulayarak, imparatorluk fikrinin sadece belirli bir seçkin grubun meselesi olmadığını, geniş halk kitleleri nezdinde de bir karşılığı olduğunu savunur (MacKenzie, 1986). Gerçekten de 1980'li yıllardan beri yapılan çalışmaların da ortaya koyduğu gibi imparatorluk fikri Avrupa'daki birçok ülkede geniş halk kitleleri tarafından içselleştirilmiş ve özellikle ulusal kimliklerinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur (Chafer & Sackur, 2002, s. 3-4).

İmparatorluğun merkezinde, yani metropolde yaşayanların sömürgeleşen olan ilgisini artırmak, sömürgecilik ve imparatorluk fikirlerini popülerleş-

¹ Albert Sarraut (1872-1962) iki dünya savaşı arası dönemde Milli Eğitim, İçişleri, Denizcilik gibi farklı bakanlıklarda Bakan ve iki kez Hükümet Başkanı olmuştur. Sömürgeler konusunda söz sahibi kişilerden biri olarak 1911-1914 ve 1916-1919 yılları arası Hıncin Genel Valisi, 1920-1924 ve 1932-1933 yılları arasında ise iki kez Sömürgeler Bakanı olmuştur. Bu sıfatları dışında birçok başka siyasi görev de almış olan Sarraut, 1925-1926 yılları arası Fransa'nın Ankara Büyükelçisi görevini üstlenmiştir. Yukarıdaki ifadeler 19 ve 27 Şubat 1920 tarihlerinde, Sarraut'nun Sömürgeler Bakanı olmasından birkaç hafta sonra, Fransız Senatosundaki konuşmalardan alıntıdır. Söz konusu oturumlarda sömürgelerdeki kaynakların savaş sonrası dönemde metropolün gelişmesi için daha verimli şekilde kullanılması yönünde Sömürge Bakanlığı'nın yapmayı planladıkları aktarılır ve tartışılır (Journal officiel, 1920, s. 186).

tirmek için gazeteler, reklam broşürleri, kartpostallar, konferanslar, çocuklara ve yetişkinlere yönelik roman ve hikâyeler, şarkılar, ulusal ve uluslararası sergiler, turistik seyahatler gibi birçok farklı araçtan yararlanır. Sinema ise yeni gelişen ve yaygınlaşan bir endüstri olarak 19. yüzyılın sonundan itibaren bu araçlara eklemenecek ve sömürgecilik fikrinin popülerleşmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Diğer taraftan sinema sömürgeci yerliler için de devreye girecektir. Sömürgeleerde sinema, yerlilere metropolü tanıtmak, onları metropolün gücü ve yaşam tarzıyla tanıştırmak, kısaca onları eğitmek ve “medenileştirmek” için de kullanılacaktır. Bu çalışmada sinemanın bir yandan metropoldekilere “sömürge eğitimi” vermek, diğer yandan sömürgeci yerlileri medenileştirmek için bir araç olarak kullanımı incelenmiştir.

1980’li yıllardan itibaren sömürgeciliğin kültürel boyutuna ilgiyle doğru orantılı olarak artan çalışmalar sömürgeleerin görsel sunumuna farklı boyutlarıyla yaklaşmıştır. Bu çalışmalar içinde sinema ürünlerine yer ayıranlar büyük oranda kurmaca filmlerden hareket etmiştir. Bu duruma istisna teşkil eden çalışmalar (Bloom, 2008; Murray Levine, 2000 & 2010; De Pastre, 2004) ise eğitici film ve belgesel filmlere odaklanmıştır. Bu çalışmada, sömürgeleer hakkında çekilmiş kurmaca filmlerden değil, sömürgeleerde yapılan savaşlardan bilgi aktaran haber filmlerinden, sömürge topraklarında düzenlenen seyahatlerde elde edilen görüntülerle yapılan seyahat filmlerinden, sömürgeleeri tanıtmak amacıyla yapılan belgesel filmlerden yararlandı. Sömürgeleere dair sinema ürünlerinin sayıca çokluğu dikkate alındığında farklı ülkeleri karşılaştıran tüketici bir çalışma yapmak hayli zordur. Bu çalışmada farklı ülkelerin sinema ürünleri incelenerek sömürgecilik anlayışları ve uygulamaları ele alınmakla birlikte Fransa tarafından üretilmiş filmler merkezde yer almaktadır.

Sömürge ve sinema ilişkisinde ilk adımlar

15. yüzyıl sonunda, Coğrafi Keşifler olarak adlandırılan dönemde başlayan sömürgecilik 18. ve özellikle 19. yüzyıllarla birlikte kapsamlı bir nitelik kazanır. Sömürgeciliğin tüm çarklarıyla işlediği bu dönemden itibaren sömürgeleer iktisadi, siyasi, askeri ve kültürel olarak metropolün egemenlik alanına girer. Sömürgeciliğin yeni bir nitelik kazandığı bu yıllarda sinemanın da doğuşuna şahit olunacaktır. Genel kabul gördüğü üzere sinemanın doğuşu olarak Lumière kardeşlerin ilk defa ücret karşılığı, halka açık gösterimde bulunduğu Aralık 1895 tarihi verilir. Lumière kardeşlerin ilk filmleri gösterime girdikten hemen sonra yeni yetişmekte olan ve farklı şirketler için çalışan birçok operatör dünyanın farklı yerlerine gider (Abel, 2005, s. 17-20 ve 195-198). Bu ticari amaçla yapılan bir girişimdir. Operatörler vasıtasıyla görüntüyü kaydeden ve

gösterimi yapan makineler farklı yerlerde tanıtılır ve yeni pazarlar oluşturulur, diğer yandan gidilen yerlerden elde edilen görüntüler yeni gösterimlerde kullanılır.

Böylece birkaç yıl içinde farklı kıtalardan görüntüler toplanır. Bu görüntülerin önemli bir kısmı sömürge topraklarından, zira sömürgeler kendilerine atfedilen “gizemli”, “egzotik” gibi sıfatlarla ilgi çekici görüntü depoları olarak görülür. Avrupalıların kitap, resim ve sınırlı da olsa fotoğraflardan bildiği sömürgeler artık hareketli görüntüler olarak ayaklarına gelebilecektir. Avrupalı gözüyle, bir Avrupalının seyretmesi için çekilmiş olan bu görüntülerin birçoğu Avrupalıların görmeyi bekleyeceği ve isteyeceği niteliktedir. Örneğin, Cezayir’de çekilmiş *Prière du muezzin*’de (*Müezzinin Namazı*, 1896) bir kişiyi yerel kıyafetleriyle namaz kılarken, Fransız Hindini’nde çekilmiş *Fumerie d’opium*’da (*Afyonhane*, 1900) ise iki erkeği yere uzanmış afyon kullanırken görürüz. Bu ve benzeri görüntüler günlük yaşam pratikleri açısından metropolden farklı olanı vurgulayıp “Doğu’ya ve sömürgelere özgü” olanı görselleştirir.

Sömürgelerden elde edilen ve sömürgeci dili aktarması açısından en çarpıcı sahnelerden biri gene Fransız Hindini’nde çekilmiş olan ve iki Fransız kadının Vietnamlı çocuklara bozuk para dağıttığı *Enfants annamites ramassant des sapèques devant la Pagode des Dames* [*Kadınlar Tapınağı Önünde Para Toplayan Annamlı (Vietnamlı) Çocuklar*, 1901] adlı görüntülerdir. Sömürgeci gücü temsil eden beyazlar giymiş iki kadının saçtığı paralar ve hayli düşük değeri olan bu paraları toplamak için yerli halkın mücadele vermesi sömürgecinin zenginliğini, üstünlüğünü, yardımseverliğini gösterip oradaki varlık sebebini meşrulaştırarak ve yerli halkın fakirliğini, muhtaçlığını, itaatini gözler önüne sererek, muhtemelen birçok Avrupalının o yıllarda görmeyi beklediği ve istediği şeyi ortaya koyar. Bu örnekler dışında sömürgeler hakkında elde edilen görüntülerde en yaygın olarak karşılaşılan tema yerli halkın yerel kıyafetleriyle danslarıdır.

Bu ve benzeri örnekler ilk döneminden itibaren sinemanın sömürgeciliği beslediğini ve ondan beslendiğini ortaya koyar. Ancak bu tespitle bulunmakla birlikte Lumière kardeşlerin gösterime soktuğu filmlerin tamamı dikkate alındığında sömürgelerle ilgili görüntülere aşırı anlam yüklememek gerekliliği de belirtilmelidir. Zira benzer nitelikte görüntüler Amerika ve Avrupa kıtalarında ya da Türkiye ve Japonya gibi sömürge olmamış ülkelerde de çekilmiştir. Örneğin Londra sokaklarında dans eden bir İngiliz kadın (*Danseuses des rues / Sokak Dansçıları*, 1896), Fransa’da köy eğlencesi (*Course*

en sacs / Çuvallarda Yarış, 1896), ABD’de panoramik bir şehir görüntüsü (*Broadway*, 1896), İstanbul’da bir tekneden çekilmiş Haliç görüntüsü (*Panorama de la Corne d’or / Altın Boynuz’un Panoraması*, 1897), Japonya’da savaş sanatlarından, dinsel ritüellerden sahneler (*Escrime au sabre japonais / Japon Kılıç Oyunu*, 1897; *Procession shintoïste / Şintoist Ayin*, 1897), Kanada’da yerli halkın dansı (*Danse indienne / Kızılderili Dansı*, 1898) gibi sayıları artırılabilir örnekler Lumière kardeşlerin gösterime soktuğu kısa filmler arasındadır. Dolayısıyla Lumière kardeşler için çalışan operatörlerin elde ettiği görüntülerin sadece sömürgeci söylemi beslemek için çekildiğini söylemek yanlış olur. Söz konusu olan daha az bilinen olan ilgiden yararlanarak daha fazla seyirciye ulaşmak ve bu işten kâr elde etmektir. Sinemanın ilk döneminde teknik açıdan seyahat imkânlarının sınırlılığı dikkate alındığında seyahat filmlerinin ilgi uyandıracığı aşîkârdır. Nitekim 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında ABD’li ve Avrupalı sinema şirketleri çok sayıda seyahat filmi çeker ve bu filmler büyük rağbet görür. Ancak, başka coğrafyalardan çekilen görüntüler kısa bir süre içinde sömürgeci politikaların sözcüsü olacaktır.

1898 yılının ilk aylarından itibaren ABD ile İspanya arasında Küba Adası için başlayan gerilimle ilgili elde edilen görüntüler sinemanın sömürge politikalarını desteklemek amacıyla kullanımının ilk örnekleri arasında sayılabilir. 15 Şubat 1898 tarihinde *Maine* adlı ABD savaş gemisi Havana’da batırılır ve birçok denizci ölür. Bu patlama, sebebi tam olarak bilinmese de İspanya’nın bir saldırısı olarak sunulur ve Nisan 1898’de ABD ile İspanya arasında başlayan savaşın gerekçesi olur. Stephen Bottomore’un belirttiği gibi savaş resmi olarak başlamadan birkaç ay önce ABD’den gelen operatörler Küba’dan görüntüler elde etmeye başlamıştır. Savaş başladıktan sonra ise bunlara Birleşik Devletler’de savaş hazırlıkları içindeki Amerikan ordusunun görüntüleri eklenmiş ve tüm bunlar ABD’de seyircilere ulaştırılmıştır. İlerleyen yıllarda yaygınlık kazanacak haber filmlerinin ilk örnekleri olan bu “savaştan haber” görüntüleri seyirciler tarafından ilgiyle karşılanınca savaşın yaşandığı yerlerden uzakta, aktörlerden ve bazen görsel hilelerden yararlanan canlandırma filmler de çekilir (Bottomore, 2007, bölüm 5 ve 6).

Tüm bu görüntülerde bir yandan Kübalıların “geri kalmışlığı” ve dört yüzyıldır adayı yöneten İspanyolların bu durumdaki payı, diğer yandan ABD ordusunun gücü gözler önüne serilmeye çalışılır. Emmanuel Vincenot’un tespitine göre bu filmler, yüzyıllardır İspanyol yönetimi altında oldukları için geri kalmış ve kurtarılmayı bekleyen, özgürleştirilmesi gereken kişiler olarak sunulan Kübalılar ve onlara yardım eden Birleşik Devletler askerleri görüntüleriyle ABD’nin adaya müdahalesini meşrulaştırmayı amaçlamaktadır (Vin-

cenot 2008, s. 15-17). Bu doğrultuda çekilen belgesel filmler içinde, batan *Maine* zırhlısında ölen askerler için düzenlenen cenaze korteji, ABD'lilerden erzak bekleyen Kübalı mülteciler, ABD askerlerinin Küba'ya gelişi, Küba'da askerlerin yol yapım çalışması gibi görüntüler yer alır.² ABD topraklarında çekilmiş canlandırma sahneleri arasında ise Kübalıların İspanyol askerlerine saldırısı, yakalanan Kübalı isyancıların İspanyollar tarafından kurşuna dizilmesi gibi görüntüler yer alır. Ulusal duyguları harekete geçirmek amacıyla canlandırma sahnelerinde sıklıkla kullanılan sembollerden biri de ABD bayrağıdır. Örneğin *U.S. Infantry supported by Rough Riders at El Caney (El Caney'de Rough Riders Tarafından Desteklenen Birleşik Devletler Piyade Birliği, 1899)* adlı görüntülerde bayrağı taşıyan Birleşik Devletler askerinin öncülüğünde karşılarında düşman varmış gibi saldırıya geçen birliği seyrediyoruz. *Raising Old Glory over Morro Castle (Kadim Gurur Morro Kalesi Üzerinde Yükselirken, 1899)* adlı görüntülerde ise Havana Limanı'ndaki Morro Kalesi'nin bez üzerine çizilmiş resmi fonu oluşturur ve sanki Morro Kalesi fethedilmiş gibi İspanyol bayrağının indirilip yerine Birleşik Devletler bayrağının çekildiğini görürüz.³

ABD ve İspanya arasındaki savaştan bir yıl sonra, bu defa Britanya İmparatorluğu ile Boer (*Afrikaaner*) Güçleri arasında Güney Afrika'da üç yıl süren (1899-1902) bir savaş olur.⁴ Britanya'nın Afrika'daki varlığını pekiştirmeyi amaçlayan bu savaş 1. Dünya Savaşı öncesi ilk "medya savaşı" olarak adlandırılabilir, zira savaştan bilgi ve görüntü almak amacıyla 200'ün üzerinde savaş muhabiri ve birçok amatör ve profesyonel kameraman Güney Afrika'ya gider (Bottomore, 2007, bölüm 9, s. 1-2). Bu savaşla ilgili görüntüler ABD-İspanya savaşındakilerle benzerlikler sunar. Boer Savaşında da savaşın gerçekleştiği yerlerden elde edilen görüntüler kadar savaştan uzakta canlandırma veya görsel hilelerle yapılan filmler gösterimdedir. Elizabeth Strelbel her iki grupta yer alan filmlerin ortak noktasının "emperyalist ruhu" ortaya

² Filmler *Library of Congress*'in internet sitesinden izlenebilir: <http://www.loc.gov/collection/spanish-american-war-in-motion-pictures/?q=&sp=3>

³ ABD-İspanya savaşı sırasında bayrağın günlük kullanımındaki artışının altını çizen Stephen Bottomore bu tür görüntüleri "bayrak filmleri" olarak tanımlar. "Bayrak filmleri"ne farklı örnekler için bkz. Bottomore, 2007, bölüm 6, s. 1-4.

⁴ Güney Afrika'da 17. yüzyıldan beri yerleşmiş Dutch (Hollanda) kökenli Boerler ile 19. yüzyıldan itibaren aynı bölgede hâkimiyet kuran Britanya arasındaki ilk savaş 1880-1881 yılları arası gerçekleşir. Bu savaş sonrası varılan anlaşma sorunları çözmeyince 1899-1902 yılları arası İkinci Boer Savaşı gerçekleşir. Bu "beyazlar arası savaşa" Afrikalılar da, ağırlıklı olarak Britanya güçlerine olmakla birlikte, her iki tarafa destek vererek katılmıştır. Savaş sonrası Britanya, Boerlerin kurmuş olduğu Transvaal Cumhuriyeti ve Özgür Orange Devleti'ni ilhak eder.

koymak olduğunu belirtir. Bayrak başta olmak üzere Britanya'nın emperyal gücünü sunan mit ve sembollerle bezeli bu filmlerde Britanya ordusunun düzenliliği, birliği, kahramanlığı sunulurken, Boerlerin ise "vahşiliği" ve esir alınmış halleri gösterilir. Amaç Britanya halkının bu emperyal savaşa desteğini sağlamak olduğu kadar İmparatorluğun güç ve üstünlüğünü göstermektir (Strebel, 1976/1977).⁵

ABD-İspanya ve Boer savaşlarını konu edinen filmler, sinemanın sömürgeci politikalarla bağlantılı olarak milli duyguları harekete geçirme gücü ve bu gücün siyasal alana tahvili bağlamındaki ilk deneyimlerdendir. Bu iki örneği Avrupa'daki diğer ülkeler takip eder. 20. yüzyıl başında Almanya'nın egemenlik alanında olan bugünkü Namibya, Tanzania, Togo gibi ülkelere elde edilen görüntüler Almanya'da öğrencilere, askerlere, siyasetçilere ve sermaye sahiplerine gösterilir. Benzer şekilde Belçika Sömürge Topluluğu adlı kurumun desteği ile kurulan film şirketinin Belçika Kongosu hakkında elde ettiği görüntüler Brüksel'de açılan "Kongo Sinema" adlı salonda gösterime girer ve 1909 yılında yaklaşık 50.000 izleyici ücret karşılığında bu filmleri seyrederek (Convents, 1988, s. 107-108). Fransa'da da durum farklı değildir. Evrensel sergilerde ve sömürge sergilerinde Fransız sömürge toprakları ile ilgili görüntüler gösterimdedir.

Sömürgeleri sergilemek

İlki 1851 yılında Londra'da gerçekleşen evrensel sergiler teknik, bilimsel vs. farklı alanlardaki ilerlemenin gözler önüne serildiği ve ülkeler arasındaki rekabeti temsil ettiği kadar ticareti de geliştirmeyi amaçlayan büyük organizasyonlardır. Bu sergilerin hepsinde büyük bir alan sömürge topraklarından getirilen değerli eşyalar, sanat eserleri, bitkiler, hayvanlar ve insanların sergilenmesine ayrılır (Aimone & Olmo, 1993). Evrensel sergilerde sömürge için ayrılan alanın ziyaretçiler tarafından ilgi görmesinin sonucu olarak 19. yüzyılın sonlarından itibaren sömürge, evrensel sergilerden bağımsız

⁵ Stephen Bottomore, Elizabeth Strebel'in makalesindeki canlandırma filmlere dair tespitlere katılmakla birlikte önemli bir ekleme yapar: Strebel sadece Britanya'da gösterilen filmleri dikkate alırken, Kıta Avrupası'nda ve ABD'de de Boer Savaşı hakkında birçok film yapılmıştır. Bu canlandırma filmler ise Britanya'dakilerden farklı olarak daha dengeli mesajlar içerir ve hatta Britanya'nın emperyal gücünü övmek yerine Boer taraftarı bir anlatıma sahiptir (Bottomore, 2007, bölüm 10). *Boers bringing in British prisoners (Boerlerin Britanyalı Tutsakları Getirishi, 1900)* ve *Battle of Mafeking (Mafeking Çatışması, 1900)* gibi Thomas Edison'un şirketi için yapılan söz konusu canlandırma filmlerden bazıları *Library of Congress*'in internet sitesinden izlenebilir: <http://www.loc.gov/film-and-videos/?q=&fa=subject%3Asouth+african+war>

olarak sadece bu amaçla düzenlenen sömürge sergilerinde Avrupalılara sunulmaya başlanır.

Sömürgecinin Avrupalı ülkeler için yaşamsal önem taşıdığı fikri güçlendikçe ve sömürgecilik Avrupalı ulusların güçlerini gösterdikleri bir rekabet alanı olduğu ölçüde hâkim olunan sömürge sergilemek sömürge politikalarının ayrılmaz parçası olur. Bu çerçevede düzenlenen sömürge sergilerinin en temel amaçlarından biri sömürgecilere olan ilgiyi artırmak ve bir fikir olarak sömürgecilik yaygınlaştırmak için metropoldeki halkı sömürgecilere dair konularda bilinçlendirmek ve eğitmektir.

Sömürgecilere elde edilen görüntülerin evrensel sergilerde ya da sömürge sergilerinde kullanılması yönündeki ilk girişimlerden biri 1897 yılında Tervuren’de (Belçika) düzenlenen Sömürge Sergisi’ndedir.⁶ Elektriğin baş aktör olduğu 1900 yılında Paris’te düzenlenen Evrensel Sergi ise sinemanın uluslararası alanda tanınmasında önemli rol oynar. Bu sergide panorama, diorama, sinematograf gibi farklı isim ve şekillerde fotoğraf ve sinemanın birleştirildiği gösterimlerde sömürgecilere görüntüler kullanımdadır (Toulet, 1986, s. 189-191). Uzak yerlere hayali yolculukların yapıldığı bu hareketli görüntüler sömürgecinin metropolde sunumu için gerçekleştirilen tüm girişimleri tamamlayan bir araçtır ve 20. yüzyılın başından itibaren düzenlenen tüm sergilerde sömürgecilere dair filmler yer alacaktır.

Hem sömürge sergileri tarihi içinde hem de sömürge sergilerinde sinemanın kullanımı açısından 1931 yılında Paris’te düzenlenen Uluslararası Sömürge Sergisi farklı bir yere sahiptir. 1906 ve 1922 yıllarında Marsilya’da düzenlenen sömürge sergilerinin devamında yer alan Paris sergisi Fransa’nın sömürge tarihine bir övgü niteliğindedir. Bu serginin açılış konuşmasını yapan Sömürgecilere Bakanı Paul Reynaud’nun belirttiği gibi “serginin temel amacı Fransızları imparatorlukları hakkında bilinçlendirmektir [...] Her birimiz kendini Büyük Fransa’nın vatandaşı hissetmelidir” (Reynaud, 1931, s. 2). Bu hedef doğrultusunda düzenlenmiş sergide yiyecekleri, içecekleri, müziği, sömürgecilere getirilmiş hayvanları, yerel kıyafetleriyle sergilenen insanları, sergi alanında orijinallerine benzetilerek yapılan sarayları, tapınakları, camileri ve sokaklarıyla sömürgecinin Fransızların ayağına getirilir. Nitekim serginin sloganı, Jules Verne’e nazire yaparcasına ziyaretçileri “bir günde dünya turu” atmaya çağırır (Ageron, 1984, s. 562-577). Mayıs ve Kasım ayları arası 6 ay

⁶ Belçika’nın sömürgeci Kongo’da yatırımları olan şirketlerin desteğiyle Kongo’da Belçikalı şirketlerin yaptığı çalışmaları anlatmak ve Kongo’yu Avrupalılara tanıtmak için bir film çekilmesi planlanır, ancak film, teknik sebeplerle gerçekleştirilemez (Onclincx, 1958).

süren ve 8 milyon civarında kişinin gezdiği 1931 Paris Sömürge Sergisi'nde bu sergi için çekilmiş ya da sömürgelerle ilgili var olan görüntülerden hareketle uzun metrajlı belgesel, kurmaca belgesel ve çoğunlukla kısa eğitici filmlerden oluşan en az 300 film gösterilir (Bloom, 2008, s. 129-130).⁷

1931 Paris Sömürge Sergisinde sinemaya verilen bu özel önem Fransa için bir istisna değildir. Eric le Roy, eldeki veriler doğrultusunda Lumière kardeşlere bağlı operatörler tarafından çekilen bir dakikalık görüntüler dahil olmak üzere 1896-1955 yılları arasında Fransız sömürgeleri ile ilgili 820 adet belgesel filmin çekilmiş olduğunu belirtir. Bu filmlerin sayısal artış gösterdiği dönem ise iki dünya savaşı arası ve özellikle 1920'li yıllardır (Le Roy, 2001, s. 55-56). Söz konusu artış 1. Dünya Savaşı sonrasında Fransız sinemasındaki genel üretim artışına paralel olmakla birlikte sömürgecilik politikalarıyla da doğrudan bağlantılıdır.

3. Cumhuriyet Fransı, bu adlandırmanın çağrıştırdığının aksine, imparatorluk ve cumhuriyet fikirlerinin birleştiği bir dönemi temsil eder. Her ne kadar Fransa'nın sömürgeci geçmişi daha eskilere dayansa da 3. Cumhuriyet dönemi en fazla sömürgeye sahip olunan, bu sömürgelerin merkezi bir örgütlenmeye kontrol edildiği ve sömürgeciliğin vatanseverlikle özdeşleştirilerek imparatorluk fikrinin yerleştirilmeye çalışıldığı yıllardır. 3. Cumhuriyet dönemi içinde ise özellikle iki dünya savaşı arası yıllar boyunca sömürgelerin metropol için önemine yapılan vurgu artar ve bu vurgu kendisini döneme hâkim olan “En Büyük Fransa” (*la plus grande France*) ifadesinde gösterir. 1. Dünya Savaşı sonrası ulusun yeniden yapılanma sürecinde sömürgelerin Fransa'ya her açıdan katkısı olacağı, Fransa'nın geleceğinin imparatorluğun geleceğine bağlı olduğu, metropol ile sömürgelerin bir bütünün parçalarını oluşturduğu söylemine dayalı “En Büyük Fransa” ifadesi, iki dünya savaşı arası dönemde

⁷ Sömürgeleri tanıtmak için sergilerin tek başına yeterli olmayacağı, tanıtmaya girişiminin her açıdan daha kapsamlı olması gerektiği fikri 1931 Sömürge Sergisi'nden daha erken tarihlerden itibaren Fransa Senatosundaki tartışmalarda gündeme gelmiştir. 1920 yılında cumhuriyet değerlerinin savunucusu ve Fransa Sömürge İmparatorluğu'nun önemli destekçisi Lucien Hubert alaylı bir şekilde sömürge sergilerinin etkinliğini sorgular: “Sahip olunan sömürgeleri tanıtmak lazım [...]. Bu propaganda aktif ve akılcı olmalı. Sergiler düzenlemek çok iyi, fakat, söylememe izin verin, Kahire sokakları ve güzel Fatmalar biraz fazla yer tutuyor. (Gülüşmeler). [...] Eğer sömürge propagandası tasarlıyorsanız, bu sadece tüccarlara yönelik olmamalı, aynı zamanda okuldaki çocuğa ulaşmalı, onu görüntüyle, kitapla ve filmle eğitmeli” (Journal officiel, 1920, s. 151). Genel kanaati yansıttığı söylenebilecek bu kinayeli ifadeler dikkate alınmış olsa gerek, zira ilerleyen yıllarda giderek artan oranda sinema ve diğer araçlardan sömürgeleri metropolde tanıtmak için yararlanılmıştır.

hem tarihsel bir gerçekliği hem de siyasal bir ideali ifade etmiştir (Wilder, 2001; Girardet, 1972, s. 175-199).

Sömürgelere seyahat

“En Büyük Fransa” fikrinin yerleşmesi için organize edilen sömürge sergilerini tamamlayan bir başka etmen de turizmdir. Sergiler sömürgelere sanal yolculuklar vadederken, turistik seyahatler gelir düzeyi imkân verenlere gerçek yolculuklar sunmaktadır. İki dünya savaşı arası dönemde devlet kurumları ve özel girişimler vasıtasıyla sömürgelere düzenlenen turistik seyahatler ve yazılan rehber kitapları sömürgelerin ulusal toprakların parçası olduğundan hareketle ulusal bir bilinç oluşturma çabasıdır (Furlough, 2002). Bu çerçevede 1920’li yılların başından itibaren sömürgecilik, seyahat ve sinema üçlüsünü birleştiren girişimler Fransız otomotiv şirketlerinin gündemindedir. Peugeot, Renault ve Citroën şirketleri sömürge topraklarında düzenledikleri keşif seferleriyle otomobillerinin her koşulda kullanılabileceğini kanıtlayarak birbirleriyle rekabette bir adım öne geçmeye çalışır. Bu girişimlerin rekabet boyutu olduğu kadar sömürge topraklarında turizmin gelişmesini sağlamak ve daha genel anlamda Fransa devletinin sömürge politikalarını desteklemek gibi özellikleri de vardır.

Söz konusu üç otomobil şirketi Afrika kıtasında benzer güzergâhlardan geçerek kendi başarısını seyahat boyunca elde edilen görüntülerden hareketle yaptıkları filmlerle ortaya koymuşsa da,⁸ Citroën firması adına farklı zaman ve mekânlarda gerçekleştirilen üç seyahat tüm girişimler içinde en etkili olanları ve en bilinenleridir. Bunun sebepleri arasında Citroën firmasının kurucu lideri André Citroën’in ismini ve dolayısıyla şirketini tanıtma konusunda diğerlerinden daha tutkulu olması⁹ ve Citroën şirketi tarafından gerçekleştirilen seyahatlerin hem nitelik hem nicelik açısından diğer şirketlerinden daha kapsamlı olması yer alır.

⁸ 1924 yılında Renault şirketi adına, Gaston Gradiş öncülüğünde, altı tekerlekli özel üretim arabalar ile ilki Sahra Çölü’nü aşan, diğeri Cezayir’den (Oran) bugünkü Güney Afrika Cumhuriyeti’ne (Cape Town) kadar tüm Afrika’yı geçen iki sefer düzenlenir. Renault ve Peugeot şirketlerinin gerçekleştirdiği seyahatler sırasında elde edilen görüntülerden hareketle filmler yapılır. Bunlar Renault seyahati sonrası *Les Mystères du continent noir* (Kara Kıta’nın Gizemleri, 1926), Peugeot seyahati sonrası ise *Images d’Afrique* (Afrika Görüntüleri, 1926) adlı filmlerdir (Bloom, 2008, s. 85-87).

⁹ André Citroën’in şirketini tanıtma girişimleri arasında en çarpıcı olanları 1922 yılında Paris’te düzenlenen otomobil fuarının açılışında gökyüzüne gösteri uçağının arkasına bıraktığı dumanla ve 1925 yılında bu defa Eiffel Kulesi’ne, kulenin tarihinde bir ilk olarak, ampüllerle Citroën ismini yazdırmasıdır.

Citroën'in keşif seferlerinden ilki 17 Aralık 1922 tarihinde başlar ve 20 gün sürer. Yolculukta Cezayir (Touggourt) ile bugünkü Mali (Timbuktu) arası, 1. Dünya Savaşı sırasında kullanılan tankların paletlerinden esinlenerek özel olarak üretilmiş 5 paletli arabayla geçilir. Sahra Çölü ilk defa araba ile geçilmiştir ve Audouin-Dubreuil'ün aktardığına göre André Citroën'in proje aşamasından beri dile getirdiği amaca ulaşılmıştır: Fransa ile Kuzey Batı Afrika'daki sömürgeleri arasında hızlı, güvenli ve düzenli bir bağ kurulmuş ve böylece uzun yıllardır uzakta ve izole kalmış sömürge toprakları metropolle tanıştırılmış ve ona "yaklaştırılmıştır" (Audouin-Dubreuil, 2008, s. 113-114).

Yolculuk sonrası hem yolculuğun zorluklarını ortaya koyarak Citroën firmasının reklamını yapmak hem de metropole en yakın sömürgeleri tanıtmak için seyahat sırasında elde edilen görüntülerden hareketle ve Fransız film şirketi Gaumont'un desteğiyle 1923 yılında *La Traversée du Sahara* (*Sahra'yı Katetmek*) adıyla bir belgesel film gösterime girer.¹⁰

28 Ekim 1924 tarihinde başlayıp 8 ay süren ikinci seyahatte ise tüm Afrika boydan boya geçilir. Yaygın olarak bilinen ismi *Croisière Noire* (*Kara Yolculuk*) olan bu seyahat Cezayir'den (Béchar) başlayıp Madagaskar'da (Tananarive) biter. Aslında seyahatin güzergâhına proje aşamasında Madagaskar Adası dahil değildir ve yolculuğun Afrika'nın doğu sahilinde yer alan Fransız egemenliğindeki Cibuti'de bitmesi planlanmıştır. Ancak seyahatin başlamasından kısa bir süre önce André Citroën'in öncülüğünde bir ekip Fransa Cumhurbaşkanı Gaston Doumergue'e projeyi sunduklarında Doumergue –muhtemelen 1. Dünya Savaşı sırasında Sömürgeler Bakanlığı yapmış olmasının da etkisiyle– metropolden uzakta kalan Madagaskar'ın da diğer Fransız sömürgeleri ile beraber düşünülmesini önerir ve böylece bu ada güzergâha dahil edilir (Citroën, 1932, s. 321).

Seyahate atfedilen bilimsel amaca uygun olarak seyahat sonrası sergiler düzenlenir ve keşif gezisi sırasında çekilmiş görüntülerden oluşan *Croisière Noire* (1926) adlı film gösterime girer. Filmin ilk gösterimi ünlü opera binası Opéra Garnier'de, orkestra eşliğinde ve Fransa Cumhurbaşkanı Gaston Dou-

¹⁰ Filmde kullanılan görüntüleri çeken kişi coğrafyacı, haritacı ve 1. Dünya Savaşı sırasında Ordu Sinema Bölümünde çalışmış Paul Castelnau'dur. Castelnau daha önceki yıllarda dünyanın dört bir yanından fotoğraf ve film şeklinde görüntü toplanması için verdiği finansal destekle dönemin en geniş arşivini oluşturan Albert Kahn adına da çalışmıştır. 50 dakikalık bir belgesel olarak vizyona giren *La Traversée du Sahara*'nın farklı versiyonları olduğu gibi, yolculuk sırasında elde edilen görüntülerden hareketle oluşturulan kısa metrajlı filmler de gösterime girmiştir (Bloom, 2008, s. 75-79).

mergue'in katılımı ile yapılır.¹¹

3. keşif seferi ise önceki ikisinden daha kapsamlı ve zordur. Amaç Akdeniz'den Pasifik Okyanusu'na kadar tüm Asya'yı paletli arabalar ile katetmektir. 4 Nisan 1931 tarihinde başlayıp 10 ay süren bu seferde biri Beyrut'tan diğeri Pekin'den hareket eden iki grup vardır. Beyrut'tan yola çıkan Pamir grubu Himalayaları aşarken, Pekin grubu Gobi Çölü'nü geçer ve iki grup Çin topraklarında bulunan Aksu'da birleştikten sonra tekrar Pekin'e hareket eder. Daha sonra tüm ekip Pekin'den deniz yoluyla Fransız Hindicini'ne gelir ve bugünkü Vietnam, Kamboçya ve Laos geçilir. Bu son etap, bir önceki yolculukta olduğu gibi, dönemin Fransa Cumhurbaşkanı Gaston Doumergue'in talebi doğrultusunda eklenmiştir. Doumergue, "Hindicin'de, metropolden uzakta yaşayan Fransızlara saygımızı göstermek" gerektiğini belirterek İmparatorluğun Asya'daki tüm topraklarından geçilmesi talebiyle bir kere daha Citroën adına düzenlenen seyahatin güzergâhını belirleyen kişi olur (Audouin-Dubreuil, 2002, s. 103).

Bu seyahat de en az öncekiler kadar ilgi uyandırmıştır. Bu ilgiye cevap gecikmez ve bir öncekinde olduğu gibi seyahat sırasında elde edilen malzemelerden hareketle sergi ve konferanslar düzenlenir. 18 Mart 1934 tarihinde ise *Croisière Jaune (Sarı Yolculuk)* adlı film gösterime girer. Filmin amacı "Asya kıtasının gizemini ve kâşiflerin aşukları zorlukları ortaya koymak" (Citroën, 1932, s. 322-324) olarak tanımlanır. Nitekim Pathé-Natan şirketinin yapımcı olduğu, André Sauvage'ın görüntülerini çektiği filmin kaderini de –ileride değinceğimiz gibi– bu hedef belirler.

André Citroën'in girişimleriyle gerçekleşen bu seyahatlerin ve seyahatler sonrası yapılan tüm tanıtım faaliyetlerinin temel amaçlarından biri Fransız otomobil sanayisindeki gelişmeyi dünyaya göstermek, daha özelden ise Citroën firmasının reklamını yapmaktır. Şirketin tanıtım faaliyeti dışında tüm bu seya-

¹¹ Filmin yönetmeni seyahate de katılmış olan Léon Poirier'dir. Vichy döneminde (1940-1944) yapmış olduğu 1943 tarihli *Jeannou* adlı film sebebiyle Vichy taraftarı olarak konumlandırılmasıyla tartışmalı bir sinemacı olan Poirier, *Croisière Noire* filmini yaptığı sırada Fransa'da tanınan bir yönetmendir. Seyahate katılan ve Poirier'nin yardımcısı olan Georges Specht ise Kuzey Afrika'da geçen ve bölgeyi hayli egzotik şekilde sunan Jacques Feyder'in *L'Atlantide* (1921) adlı filminde operatör olarak çalışmıştır. 70 dakikalık *Croisière Noire*, filmin başlangıcında belirtildiği üzere "Fransız gençliğine" ithaf edilir. Filmin sessiz olan ilk versiyonu 1933'de seslendirilir ve Marc Henri Piault'nun belirttiğine göre hem müzik hem de fondaki yorumlar ile filmin sömürgeci zafer anlatısı daha da güçlendirilir. Ayrıca keşif seferi sırasında elde edilen görüntülerden birçok kısa film yapılır. Bu kısa filmler seyahat filmi ve eğitici film olarak çeşitli vesilelerle gösterilir (Piault, 2001, s. 14; Bloom, 2008, s. 90).

hatlerin Citroën firması ve seyahate katılanlar tarafından sıklıkla vurgulanan amaçları ise çeşitlidir. Şirketin patronu André Citroën yolculukların üç temel amacı olduğunu belirtir: bilimsel, sanatsal ve iktisadi (Citroën, 1932, s. 322). Seyahate katılanlar ve ilerleyen yıllarda seyahatler hakkında yazanlar ise bu üç temel amaca ek olarak seyahatlerin insani ve kültürel amaçları olduğunu vurgular (Audouin-Dubreuil, 2007, s. 15 ve 78).

Ancak bu üç seyahati sadece seyahatlere atfedilen bu amaçlardan hareketle değerlendirmek ya da bir otomobil şirketinin güç gösterisi olarak görmek genel değerlendirmeyi hayli eksik bırakacaktır. Yukarıda saydığımız amaçların hepsi Fransa'nın sömürgecilik politikaları ile birlikte düşünülmelidir. Nitekim her üç seyahatin devlet örgütlenmesiyle bağı çok açıktır. Cumhurbaşkanı'nın talebi üzerine değişen güzergâhlar, Sömürgeler Bakanlığı başta olmak üzere farklı bakanlıkların her üç projenin hem oluşum aşamasında hem de gerçekleşme sürecinde verdiği destekler, seyahatler boyunca geçilen yerlerin florası ve faunası hakkında olduğu kadar iktisadi yapıları, sağlık ve eğitim durumları gibi konularda farklı bakanlıklara sunmak üzere seyahatlere katılanların hazırladıkları raporlar, gidilen sömürgelerde Fransız hâkimiyetini temsil eden ordu mensupları ya da sivil kişiler tarafından düzenlenen resmi karşılama ve uğurlama törenleri, bu kişilerin seyahate katılanlar için verdiği davetler göstermektedir ki seyahatlere katılanlar sömürgelerde sadece Citroën firmasını değil, ama ondan daha çok Fransa'yı temsil etmektedir ve bu seyahatler "ulusal bir eser" ve devlet meselesi olarak görülmektedir.¹²

Bu üç keşif seferinin ortaya koydukları Fransa'nın sömürge politikalarıyla paraleldir. Seferler aracılığıyla sömürge topraklarının uzak ve ulaşılamaz olduğu fikri kırılmaya çalışılır. Fransızlar tarafından Kuzey Afrika'ya kıyasla daha az bilinen Orta ve Güney Afrika ile Doğu Asya da görünür ve bilinir kılınır. Böylece metropolün sömürgelerle olan bağı vurgulanmış olur. "En Büyük Fransa"nın parçalarının ulaşılabilirliği gözler önüne serilir ve sömürge topraklarının bütünlüklü bir sunumu yapılır. Fransa'nın metropol dışındaki varlığı, gücü gözler önüne serildiği ölçüde sömürgelere hâkim olduğu da ortaya koyulmuş olur. Üstelik bu hâkimiyet silahla, askerle değil, teknik güç

¹² 30 Kasım 1932'de *Croisière Jaune* seferine katılanlara, 1821 yılında kurulmuş ve sömürge politikalarının önemli destekçilerinden *Société de Géographie* (Coğrafya Topluluğu) tarafından madalya verilir. Törende daha önce Sömürgeler Bakanı olmuş ve Mayıs 1932'de cumhurbaşkanı seçilmiş Albert Lebrun da bulunur. Açılış konuşmasını yapan Topluluk Başkanı Mareşal Franchet d'Espèrey Cumhurbaşkanı'na hitaben şu ifadeleri kullanır: "[...] bu büyük girişime verdiğiniz değer, bu misyonun özel çıkarların ötesinde ulusal bir esere dönüşmesini sağladı" (d'Espèrey, 1932, s.317).

ve bilimsel bilgiyle sağlanmıştır. Sömürgeci, bu topraklara bilim insanlarıyla, teknik bilgisi yüksek kişilerle, ama aynı zamanda arabası ve kamerasıyla, yani dönemin teknik ve sanayi alanlarında gelişmişliğin iki göstergesi ile gitmiştir. Özetle, yerli halka teknik, sanayi ve bilimsel ilerlemenin tüm göstergeleri ile ulaşılmakta ve yerli halk medeniyet ile tanıştırılmaktadır.

Bu saydığımız özellikler keşif gezileri sonrasında yapılan filmlerde de kendini gösterir. Her üç film de Citroën ve Fransa güzellemesidir. Öyle olmadıklarında ise, 3. seyahat sonrası gerçekleştirilen *Croisière Jaune* filminde olduğu gibi filmin kurgusu, hatta yönetmeni değiştirilir. 3. seyahat sırasında görüntüleri kaydeden üç kişilik ekibin başı André Sauvage'dır. Sauvage, Fransa'ya dönüş sonrası filmin montajını tamamlayarak filmin yapımcılarına ilk gösterimi yapar. Bu gösterim sonrası André Citroën filmde değişiklikler talep eder ancak yapılan yeni versiyonları da beğenmez. Sonuç olarak Citroën filmin tüm haklarını Pathé-Natan'dan satın alır ve yeni bir kurgu için filmi Citroën'in Afrika'daki ikinci seferinde yer almış ve *Croisière Noire* filmi yapmış olan Léon Poirier'ye verir (Marinone, 2008, s. 117-156).

Isabelle Marinone'un tespitine göre Citroën'in beğenmediği filmde André Sauvage yerel halkın günlük hayatına ve kültürüne odaklanan erken dönem etnografik çalışmalardan birine imza atmıştır (Marinone, 2008, s. 141). Oysa şirket patronu sömürgelerde yaşayanları değil, oralarda Avrupalıların ve öncelikli olarak Fransızların varlığını ön plana çıkaran bir film istemektedir. Filmde daha fazla zorluklarla mücadele eden paletli araba ve daha fazla sömürge gücünü temsil eden sivil ya da asker temsilci görülmelidir. Başka bir deyişle Citroën, Sauvage'ın filmi hem arabalarını hem de Fransa'nın başarısını yeteri kadar ortaya koymadığı için beğenmez. Léon Poirier'nin yaptığı nihai versiyon ise "dönemin sömürgeci dilinden ve patronun taleplerinden esinlenerek Fransız emperyalizmiyle bezeli bir Citroën reklam filmi olur" (Marinone, 2008, s. 142).¹³

Croisière Jaune önceki iki filmle birlikte bir bütünün parçalarını oluşturu-

¹³ Marinone'un aktarımıyla filmin André Sauvage versiyonları genel gösterime girmez sadece bu versiyonlardan ilki 30 Kasım 1932'de yukarıda değindiğimiz Coğrafya Topluluğu'nun ödül töreninde gösterilir. Léon Poirier'nin yaptığı nihai versiyon ise Mart 1934'de gösterime girer. Bu son versiyonda Sauvage'ın ismi yer almaz. Ancak 1968'de Poirier yazmış olduğu kitapta kendisinin filmin yönetmeni olmadığını belirtir. Sauvage 1975 yılında öldükten sonra kızının çabaları sonrası 1991 yılından itibaren André Sauvage'ın ismi filmin jeneriğinde geçmeye başlar. André Sauvage'ın iki ve bir buçuk saatlik filmleri bugün ulaşılabilir değil. Bir buçuk saatlik Léon Poirier tarafından montajı yapılan filmin ise farklı versiyonları bulunmakta (Marinone, 2008, s. 156, 201 ve 236-237).

Her üç film de Fransız bayrağını taşıyan paletli arabalarıyla keşif gezisine katılanların tüm zorluklarla mücadelesini görselleştirir. Filmlerde, beyaz adamın tutkusu, azmi, kararlılığı, güçlülüğü ve zaferi gözler önüne serilir. Beyaz adam geçilen topraklarda doğanın zorluklarını ve siyasal karışıklıklarından kaynaklı sorunları alt etmiştir. Yerli halk ise filmlerde tüm bu gelişmelerin izleyicisi olarak sunulur: Onlar, evrensel ilerlemeye ulaşabilmek için metropolden gelecek Avrupalıyı beklemektir. Onları filmlerde çoğunlukla ya dans ederken ya keşif gezisindekilere yardım ederken ya da Avrupalıdan farklı olan otantik, değişik, şaşırtıcı özellikleriyle görürüz. Dans etmek, şarkı söylemek, beyaz adama yardım etmek bu kişilerin en belirgin özellikleridir (Piault, 2001, s. 14-15). Nihayet, kendilerini bu topraklarda daha önce bulunmuş kaşiflerin, seyyahların, sömürge temsilcilerinin devamında konumlandırılan Citroën ekibi kendilerinden öncekiler gibi unutulmuş eski medeniyetleri yeniden keşfetmiş ve Avrupalılara tanıtmış, sömürgeleri yeniden, ama bu defa bilim ve teknikle, yeni araçlar olan paletli araba ve sinemayla fethetmiştir.

Metropolde ve sömürgelerde imparatorluk bilincini aşılama

Sinemanın sömürgeleri görünür ve bilinir kılmak için kullanımı sömürgeleri olan ve sinema sanayisi gelişmiş birçok ülkede gündemdedir. Örneğin, “üzerinde güneş batmayan imparatorluk”ta 1920’lerin ikinci yarısından itibaren devlet örgütlenmesi içinde sinemadan sömürgeler için nasıl yararlanılabileceği üzerine düşünölmeye başlanır. Bu çerçevede Smyth’e göre iki temel soru gündemdedir: Bunlardan birincisi sinemanın Britanya İmparatorluğu’nun iktisadi ve siyasi gücünün pekişmesine nasıl katkı sunabileceği, ikincisi ise sinemanın sömürgelerdekileri eğitmek, onların Batı medeniyetine intibakını sağlamak için nasıl kullanılabilirdir (Smyth, 1979, s. 437). Bu doğrultuda iki dünya savaşı arası dönemde çeşitli devlet kurumları ve özel kuruluşların sinema birimlerine yeni bir rol biçilir. Bu rol çerçevesinde sinema ürünleri imparatorluğun topraklarını genişletmeye dönük bir anlatı barındırmayıp, onun ticari ve kültürel çıkarlarını geliştirmeye dayalı yeni görüntüsünü tanıtmalıdır (MacKenzie, 1986, s. 68-95; Chapman & Cull, 2009, s. 6).

Bu amaç doğrultusunda İmparatorluk içindeki ticareti teşvik etmek için birçok film çekilir. Bunlardan biri olan *Empire Trade (İmparatorluk Ticareti, 1934)* adlı belgesel filmde İmparatorluğun parçalarının birbirlerine duyduğu ihtiyaç, ticareti geliştirmenin gerekliliği üzerinden anlatılır. Güney Afrika, Hindistan, Singapur, Avustralya, Yeni Zelanda ve Kanada’dan görüntü ve bilgiler eşliğinde bir imparatorluk turu atılan filmde bu bölgelerin Britanya’dan

satın aldıkları ürünler ile metropolde yaşayanlara sunduğu iş imkanları belirtilir.¹⁴ *British Guiana (Britanya Guyanası, 1933)* adlı film ise Guyana'da sulama sistemini, pirinç ve şeker üretim sürecini, ürünlerin pazarda satılmasını, İngiltere ve Kanada'ya gönderilmek üzere gemilere yüklenmesini anlatarak, diğer benzerleri gibi sömürge topraklarını metropolde yaşayanlara tanıtmaya çalışır. Diğer taraftan ticaret vurgusunun ön planda olmadığı ama İmparatorluğun büyük bir aile olduğu vurgulanarak imparatorluk fikrinin popülerleştirilmeye çalışıldığı *One Family (Tek Aile, 1930)* adlı kurmaca film gibi birçok filmde de söz edilebilir. Bu filmde bir İngiliz çocuğu rüyasında İmparatorluğun farklı yerlerinden topladığı malzemelerle, ulusun ve imparatorluğun popüler sembollerinden biri olan *King's christmas puding*'i (Kralın Noel keki) hazırlar.¹⁵ *One Family* metropol seyircisine yönelik bir filmken *Mr. English at Home (Bay İngiliz Evde, 1940)* alt-orta sınıf bir İngiliz ailesinin günlük hayatından kesitler aktararak Afrikalı izleyicilere İngiliz yaşam tarzını tanıtır ve ideal bir model olarak sunar. İmparatorluğun parçalarını birbirine tanıtan filmlerin temel özelliklerinden biri de metropolün sömürgelere farklı alanlarda büyük katkılar sağlamış olduğunu kanıtlamaktır. Bunlardan biri olan *Men of Africa (Afrika İnsanları, 1940)*, sağlık, tarımda verimlilik, eğitim gibi farklı alanlarda Britanyalıların yönlendirmesi, desteği ve öğretmesi sayesinde Afrikalıların gösterdiği gelişmeleri anlatır. Metropolün eğitici, hâkim ve hami rolünün vurgulandığı filmde Britanya'nın sömürgelerine karşı olan sorumluluğunu yerine getirdiği kanıtlanmaya ve Afrikalıların –ağır bir şekilde olsa da– her alanda metropolün desteğiyle ilerleme kaydettiği gösterilmeye çalışılır. Bu anlamda bu ve benzeri filmler metropol için ulusal gurur vesilesidir.

1939 yılında başlayan 2. Dünya Savaşı'yla, yukarıda değindiğimiz konu başlıkları devam etmekle birlikte sömürgelerle ilgili filmlerde merkeze koyulan hedef bir ölçüde farklılaşır. 1939 yılında bakanlık (*Ministry of Information*) bünyesinde kurulan özel bir birim (*Colonial Film Unit*) tarafından yapılan filmlerin temel amacı Afrika'nın savaşa katkı sunmasını sağlamaktır. Filmler aracılığıyla imparatorluğun bir bütün olduğu fikrinden hareketle sava-

¹⁴ Çalışmada değindiğimiz Britanya İmparatorluğu'na dair filmlerin teknik bilgileri ve analizi için bkz. <http://www.colonialfilm.org.uk>. Bu internet sitesi hem sunduğu görsel malzemenin zenginliği hem de filmler hakkındaki ayrıntılı ve nitelikli açıklamaları ile Britanya İmparatorluğu'nun sömürgeleri üzerine yaptığı filmler hakkında çok önemli bir kaynak oluşturuyor.

¹⁵ Sömürge topraklarının toplu bir şekilde sunulduğu filmler Fransa'da da gösterilir. *La symphonie exotique (Egzotik Senfoni, 1932)* adlı filmde hepsi Fransız sömürgesi olmamakla birlikte yirmi ülkeden görüntülerle masalsi bir dünya turu atılır. Film 9 Şubat 1933 tarihinde beş bin öğrencinin davet edildiği Paris'teki bir sinemada gösterilir (De Pastre, 2004, s. 140-143).

şın aynı zamanda sömürgelerin de savaşı olduğu sömürgelere anlatılmaya çalışılır ve Afrikalıların savaşta Britanya'ya destek vermesi teşvik edilir (Smyth, 1988, s. 285). Altı haber filminin derlemesinden oluşan *Africa's Fighting Men* (*Afrika'nın Savaşan Adamları*, 1943), Afrikalı askerlerin savaşta katkılarını anlatır. Afrikalı askerlerden “her türlü fedakârlığa hazır, cesur ve sadık” kişiler olarak bahseden haber filmlerinin ilk beşi Afrikalı bölüklerin savaşta çabalarını sunarken sonuncu haber filmi Peter Thomas adlı *Royal Air Force* (Kraliyet Hava Kuvvetleri) bünyesinde pilot olarak kabul edilen ilk Afrikalının bir uçuşundan görüntüler vermekte ve onu Afrikalılar için model olarak sunmaktadır (Rice, 2009). Hem Afrikalı hem de Britanyalı seyircilere gösterilmiş olan bu film bir yandan Afrikalıları savaşa katılmaya teşvik ederken diğer yandan metropoldekilere sömürgelerin kendilerine savaşta da destek verdiğini göstererek imparatorluğun işlevselliğini ve gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Tüm bu süreç içinde Britanyalı yetkililer sinema vasıtasıyla aktarılmaya çalışılan fikirlerin sömürgelerdeki etkinliği üzerine de düşünmüş ve Afrikalı seyircilerin filmlerle aktarılmak istenen algılama kapasitelerini sorgulamıştır. Farklı alanlarda uzman kişiler yaptıkları incelemeler sonrası raporlar hazırlamış ve Afrikalı seyircilere gösterilecek filmlerin bu tartışmalardan hareketle şekillenmesi öngörülmüştür (Burns, 2000). Üzerinde durulan bir diğer konu özellikle Hollywood tarafından üretilen ticari filmlerin sömürgelerde sömürgeciye yönelik yarattığı olumsuz etkiyi eğitici filmler aracılığıyla düzeltmenin gerekliliğidir (Shaka, 1999, s. 28).¹⁶

Güç ve büyüklük söylemiyle beslenen imparatorluk fikri İtalya'da da hâkimdir. İtalyan birliğinin kurulması sonrası sömürgecilik alanında geç kalmışlığı telafi etme girişimleri Mussolini'nin iktidara geldiği 1922 yılı sonrası hız kazanır ve 1936 yılında Etiyopya'nın işgali İtalya tarihinde bir dönüm noktasını simgeler, zira Roma İmparatorluğu'nun yüzyıllar sonra tekrar canlandırılması yönündeki faşist rüyanın başlangıcı olarak görülür (Milza ve Berstein, 1980, s. 333). Yeni sömürgelerin elde edilmesi imparatorluk hayalini beslediği kadar, 1. Dünya Savaşı sonrasında kazanan tarafta olmasına rağmen İtalya'nın toprak talepleri açısından tüm isteklerine ulaşamadığı için “yaralı zafer” olarak tanımladığı Versailles Antlaşması'nı aşması için bir fırsattır.

Bu çerçevede 1920'li yılların sonu ve 30'lu yıllar boyunca Afrika hakkında çekilen belgesel ve kurmaca filmler artar. James Hay'ın tespitine göre

¹⁶ Hem sömürgelerde gösterilen filmlerin nasıl alımlandığı hem de eğlence filmlerinin farklı açılardan olası olumsuz etkilerini sınırlamak gerektiği Fransız yetkililerin de üzerine düşündüğü konulardandır. Bu konuda bkz. Bloom, 2008, s. 148-150; Murray Levine, 2010, s. 69-80.

“Afrika’ya dair İtalyan filmleri, bir anlamda, faşist hükümetin İtalyan imparatorluğu kurma çabasına katkıda bulunur” (Hay, 1987, s. 182). Bu süreçte LUCE (*L’Unione per la Cinematografia Educativa* -Eğitici Sinema İçin Birlik) de önemli bir rol oynar. Hay’ın çalışmasında belirttiği üzere daha önce özel bir işletme olan ve 1925 yılında devlet kurumu haline getirilen LUCE “ulusal ruhu belgeleme” görevini üstlenmiştir ve bu amaçla farklı konu başlıklarında faşist rejimi destekleyen birçok haber filmi ve belgesel film üretir. LUCE’nin ürettiği belgesel filmler ve faşist dönemde üretilen kurmaca filmler birbirlerini tamamlayan anlatım yöntemleri ve anlatılarıyla imparatorluk fikrini bir mit olarak İtalya’da yaygınlaştırmayı amaçlar. Fetih ve bireysel kahramanlık temasının ön planda olduğu bu filmlerde İtalya’nın sömürlere katkıları da sunularak sömürge topraklarını sadece fetih yerleri olarak değil aynı zamanda idealleştirilmiş bir İtalyan medeniyetinin yeşereceği yeni topraklar olarak sunma söz konusudur (Hay, 1987, s. 181-213).

LUCE’nin üretmiş olduğu filmler arasında tüm bu özellikleri barındıran *Il cammino degli eroi* (*Kahramanların Yürüyüşü*, 1936) Etiyopya’nın İtalya tarafından işgal edilme sürecini destansı bir dille anlatır (Hay, 1987, s. 212-213; Ben-Ghiat, 2001, s. 132-134). LUCE tarafından çekilmiş olan kısa belgesel filmlerin derlemesinden oluşan bir saatten fazla uzunluktaki bu film bir yandan savaş için gerekli malzemelerin İtalya’da üretimini, askerlerin ve savaş teçhizatının İtalya’dan Afrika’ya gönderilişini, sıcak savaşı ve zafer kutlamalarını, yani Etiyopya’da kazanılan zaferin aşamalarını aktarırken, diğer yandan Afrika’da iletişim, sağlık, ulaşım gibi alanlarda yapılan altyapı çalışmalarını anlatır.¹⁷ Bu çalışmaların sadece Afrika’ya giden İtalyan askerleri için olmadığı, aynı zamanda Afrikalılar için de olduğu filmin vurguladığı temel konulardandır. Filmde sağlık hizmetlerinden İtalyan askerler kadar Afrikalıların da yararlandığını, çalışmalar sonrası elde edilen içme suyu için yerli halkın da sıra beklediğini ya da seyyar bir sinemada Afrikalıların da film seyrettiğini görürüz.

Bir yanda savaşı diğer yanda Afrika’ya katkıları aktaran bu ikili anlatı Fransızca ve Almanca arayazılar ve İtalyanca dış ses ile desteklenir. Arayazıların Fransızca ve Almanca olması uluslararası arenada bu işgali açıklama ve meşru gösterme amacının göstergesidir. Bu arayazıların birinde “medenileştirme görevinin ve güneşte kendine bir yer edinmesi gerektiğinin bilincinde olan İtalyan halkı tüm toplumsal sınıflarıyla birleşti” (9’40”) denilmekte ve ardından gelen görüntülerde Afrika’ya gitmek üzere gemiye binen asker ve

¹⁷ Bu film ve İtalya’nın sömürgecilik süreci ile ilgili LUCE tarafından çekilmiş başka birçok film <http://www.archivioluce.com/archivio/> adresinde izlenebilir.

görevliler ile onları büyük bir coşkuyla uğurlamak için limana gelmiş İtalyan halkı gösterilmektedir. Etiyopya'daki yönetimin vahşiliğinden bahsedilen ifadelerin (54'15") ardından İtalyan ordusunun savaş gücünü ve başarısını gösteren Afrika'daki savaştan sahneler gelir ve son kısımda "şimdi Roma barışı yeni bir imparatorluğun uçsuz bucaksız topraklarını besliyor" ifadesi belirir (1.04'30") ve Etiyopya'da tarlasını eken İtalyan bir çiftçiyi görürüz.

Il cammino degli eroi'de bir yandan silahla sömürgeleri fethetme, diğer yandan sömürgelere katkılar ve medenileştirme anlatılarının içiçe geçmesi İtalya'da bu dönemde üretilen filmlere özgü bir durumdur. Aslında ülkelerin içinde bulunduğu siyasal yapı ve farklı sömürge politikaları yapılan filmlerin içeriklerini de belirler. Örneğin İtalyan filmlerinde askerlerin ön planda olması, silahlı işgalin görselleştirilmesi faşizmin siyaseti nasıl kurguladığı ve uyguladığıyla olduğu kadar, filmlerin bizzat savaşın gerçekleştiği tarihte çekilmesiyle de bağlantılıdır. Faşist dönemde İtalya'da siyasal olanla askeri olan arasındaki ayrımın ortadan kalktığı, bireylerin disiplin, yiğitlik, savaşçı ruh gibi değerlere dayalı şekilde yetiştirildiği, bireysel ve kolektif hayatların askeri olarak örgütlendiği ve sonuç olarak faşizmin ideali olan "asker vatandaş"lara dayalı bir şekilde "siyasetin militarizasyonu" söz konusudur (Gentile, 2004, s. 361). Dolayısıyla, sömürge savaşının kendisi ve imparatorluğun askeri güce dayanarak kuruluyor olması önemli bir değer olarak görüldüğü ve sunulduğu için filmlerde Etiyopya'ya giden askerler ve o askerlerin savaşı görselleştirilir. İtalya için savaş, sömürgecilik sürecinin ilk adımı ve önemli bir parçası olduğu için filmlerde yer alırken sömürge imparatorluklarını 19. yüzyılda oluşturmuş Fransa ve Britanya için ise savaş görselleştirilmesine ihtiyaç duyulmayan, hatta kaçınılan bir olaydır. Örneğin Fransız filmlerinde askeri işgale dair görüntülerin neredeyse hiç yer almaması hem bu işgalin görece eski bir tarihte gerçekleşmiş olması hem de, Marcel Oms'un belirttiği gibi, askeri işgal ve şiddet hiç olmamış, bu topraklar ezelden beri Fransa'nınmış gibi bir izlenim bırakmak içindir (aktaran Barlet & Blanchard, 2003, s. 119).

Bu tür farklılıklarla birlikte *Il cammino degli eroi*'de de görülebilecek olan, sömürgelere katkılar ve medenileştirme söylemi iki dünya savaşı arası dönemde Avrupa'da sömürgelere dair çekilen filmlerdeki ortak konulardandır. Üstelik sömürgelere yapılan katkılar ve sömürgeleri medenileştirme söylemi giderek daha baskın bir nitelik kazanır. Filmlerde bu konuların ön plana çıkması sömürge politikalarındaki değişim ile doğrudan bağlantılıdır. Savaş, fetih, işgal gibi kavramlara dayalı sömürgeciliğin yerine, Peter Bloom'un vurguladığı gibi 1. Dünya Savaşı sonrası özellikle Fransa'da hâkim olan insancılık miti çevresinde ortaya çıkmış "insancıl sömürgecilik" geçmektedir

(Bloom, 2008). Söz konusu olan askeri yöntemlerle ve öncelikli hedefin toprakları genişletmek olduğu bir sömürgecilik anlayışından, bilim ve tekniğin hâkim olduğu, “barışçıl fetih” kavramsallaştırmasına dayalı bir sömürgeciliğe geçiştir (Murray Levine, 2000, s. 100).

Bu değişim sadece çalışma boyunca incelenen türdeki filmlerde değil, çalışma kapsamında değinilmemiş kurmaca filmler için de geçerlidir. 1920’li yıllardan itibaren sömürge topraklarında çekilmiş ya da sömürgeleeri konu alan kurmaca filmlerin sayısı giderek artar. Sömürgeci ile sömürgeleştirilenin arasındaki farkın zıtlıklar üzerinden tanımlandığı bu filmlerde bilimsel ve teknik açıdan ilerlemiş medeni sömürgecinin karşısında doğal halde yaşayan, vahşi sömürgeleer sunulur. Barlet ve Blanchard sömürgeleere dair çekilmiş kurmaca filmlerde sömürgeci kahraman temasının ön plana çıktığını ve sömürgeciyi temsil eden yönetici ya da asker tiplemesinin yerini zaman içinde doktor ve mühendisin aldığını belirtir (Barlet ve Blanchard, 2003, s. 123 ve 131). Çalışmada incelediğimiz seyahat filmlerinde de benzer bir durum söz konusudur. Batılı, sömürge topraklarında askeriyle değil, teknik ve bilimsel bilgiye sahip temsilcisiyle; top, tüfekte değil, kamera ve otomobiliyle; savaşmak için değil, orayı tanımak ve tanıtmak için bulunur. Belgesel filmlerde de giderek daha fazla oranda eğitim, sağlık altyapı hizmetleri gibi alanlarda sömürgeleere yardım eden Batılıları görürüz. Örneğin Afrika’da Jamot adında bir Fransız doktorun uyku hastalığı (*trypanosomiasis*) ile mücadelesini belgeleyen *Le réveil d’une race (Bir Irkın Uyanışı, 1932)* Dr. Jamot’yu sömürgeciliğin gerçek kahramanı olarak sunar (De Pastre, 2004, s. 143-146). Dolayısıyla türü ne olursa olsun sömürgeleer üzerine olan tüm filmlerde birbirlerine paralel, birbirini tamamlayan bir konu bütünlüğü vardır.

Sonuç

Sömürgeciliğin tüm çarklarıyla işleme sinemanın doğuşuyla aynı dönemdedir ve ikisinin de bir diğerine katkısı olmuştur: Sinema sömürgecilik ve imparatorluk fikirlerinin yaygınlaşması ve kökleşmesinde, sömürgecilik ise bir yandan sunduğu görsel malzemelerle gösterimlere çeşitlilik katarak, diğer yandan *cinematograf* ve türevi aletlerin yeni pazarlara ulaşmasına imkan sunarak sinemanın bir sektör olarak gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Makale boyunca verdiğimiz ve sayıları kolaylıkla artırılabilir örnekler göstermektedir ki sinema ürünleri ilk dönemlerinden itibaren artan bir oranda “sömürge eğitimi” için kullanılmıştır. Sinemanın bu şekilde kullanımı iki dünya savaşı arası dönemde eğitici sinemanın kazandığı önemle doğrudan ilişkilidir. 1. Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma sürecinde sinemanın

sadece eğlendirici yanı ile sınırlı kalmaması gerektiği, tarımsal üretimi artırmak, nüfusu çoğaltmak, hijyen kurallarını öğretmek gibi farklı konularda kitleleri bilinçlendirmek için bir rol oynaması gerektiği sıklıkla dile getirilir ve bu yönde birçok ülkede önemli girişimler gerçekleşir. Siyasal rejimleri birbirinden farklı nitelikler sunsa da iki dünya savaşı arası dönemde birçok ülkede eğitici filmler hükümetlerin siyasal, iktisadi, toplumsal meselelere dair kararlarının toplum nezdinde kabul görmesini sağlamak için kullanımdadır (Adadağ, 2012).

Sinema ve “siyasal eğitim” arasındaki bu ilişkinin sömürge eğitimi boyutu ise çok katmanlıdır. Öncelikli olarak filmlerle sömürgeler ve metropolün birbirlerine karşılıklı katkıları sunulur (Bloom, 2008; Murray Levine, 2010, bölüm 4 ve 6; De Pastre, 2004). 1. Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma sürecinde sömürgelerin metropole vereceği düşünülen en önemli katkı ekonomiktir. Bu sebeple filmlerde sömürgelerin metropol için sunduğu zenginlikler ve ekonomik potansiyeli ön plana çıkarılır. Sömürgelerin sunduğu bir diğer temel katkı ise, özellikle 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla vurgulanan farklı cephelerde imparatorluk adına savaşan Afrikalılarıdır. Diğer taraftan, metropolün sömürgelere katkısı uzun bir liste oluşturur: sömürgelerde yapılan bilimsel araştırmalarla, arkeolojik çalışmalarla yerel medeniyetlerin tarihini ve değerini ortaya koymak ve böylece eski zamanların güçlü ama bugünün geri kalmış ve unutulmuş medeniyetlerini insanlığa tanıtmak; sömürgelerde yapılan kara ve demir yolları, havaalanları, limanlar, köprüler ile mekânın dönüştürülmesi; yapılan su kanalları, tarım üretimini artırıcı modern tekniklerin kullanımını teşvik ve sanayinin yerleştirilmesiyle yerel refahın artırılması; sömürgelerde yapılan hastaneler, bu hastanelere gönderilen doktor, ilaç ve tüm bunlar aracılığıyla salgın hastalıklarla, çocuk ölümleriyle mücadele; açılan okullar, temel hijyen kurallarının öğretilmesi, verilen genel ve teknik eğitimle sömürgelerin gelişmesi.

Filmler aracılığıyla bu karşılıklı katkılar sunulurken uyumlu ve bütünlüklü bir imparatorluk görüntüsü verilmeye, imparatorluk fikri hem metropolde hem de sömürgelerde yaygınlaştırılmaya çalışılır. Metropol ve sömürgeler aynı bütünün parçaları olduklarına ikna edilirken kullanılan temel argüman iki tarafın birbirlerine katkı sunduğu ve ihtiyaç duyduğudur. Diğer taraftan filmler, metropolün sömürgelere yaptığı tüm bu katkıları görselleştirerek, sömürgelerin “medeniyet ile tanıştırıldığı” ve Batılının kendisine biçtiği “medenileştirme misyonunu” yerine getirdiğinin kanıtı olur.

Bu başarıya şahit olunduğu oranda ise sömürgelere katkılar ulusal gurur vesilesi olmaktadır. ABD-İspanya ya da Boer savaşlarında gördüğümüz gibi gerçek ya da canlandırma görüntülerle ordunun güçlülüğünü ya da sömürgeleri kalkındırdığını ve medenileştirme görevini başarıyla yerine getirdiğini ortaya koyan bu filmler, ulusal kimliğin şekillenmesi ve ulusal birliğin kuvvetlenmesi için araçtır. Ülke içindeki farklı grup ve eğilimleri sömürgecilik politikaları etrafında birleştirerek sömürgeciliğin ulusal bir uzlaşma alanı olarak şekillendirilmesinde ya da İtalya ve Portekiz’de olduğu gibi otoriter/totaliter rejimlerin konsolidasyonunun sağlanmasında (Vargaftig, 2010, s. 50-52) sinemanın da katkısı olacaktır.

Tüm bu filmleri sömürgelerdeki Batılıların varlığına ve onların uyguladığı politikalara rıza üretim süreci olarak da okumak gerekir. İmparatorluğun uyumlu ve bütünlüklü bir sunumunu vermek sömürgelerde yaşayanların onayını da gerektirmektedir. Sömürgelere yapılan katkılar görselleştirilerek sömürgeci gücün olumlu bir imajı yaratılmakta, bu gücün sömürgelerdeki varlığı meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Diğer taraftan Alison Murray Levine’in belirttiği gibi filmler, sömürgelerde yaşayanların İmparatorluğu desteklemelerinin kendi yararlarına olacağına onları ikna etmeyi amaçlamakta ve bunu bireysel bir seçilmiş gibi sunmaktadır (Murray Levine, 2010, s. 60). Böylece bir yandan sömürge politikalarına destek sağlanmaya, diğer yandan iki dünya savaşı arası dönemde sömürgelerde başlayan bağımsızlık hareketlerinin toplumsal destek bulması engellenmeye çalışılır.

Tüm bunlar Sömürgeler Bakanı Albert Sarraut’nun dile getirdiği “yerlilerin kalbini kazanma” amacını yansıtır niteliktedir. Makalenin başında Fransa Senatosundaki konuşmasına gönderme yaptığımız Sarraut, aynı konuşmada gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilecek sömürge politikalarını dile getirirken, başka bir yöneticiden alıntılar yaparak şunları söyler: “Sadece, silahlarımızla fethettiğimiz toprakların zenginliklerini artırmadık, aynı zamanda yerlilere lütfükâr davranarak, onları ortak çıkarların yönetimine giderek daha fazla dahil ederek, onların kalplerini kazanmak istedik” (Journal officiel, 1920, s. 177). Sinema metropolde “homo emperialis”i biçimlendirmek (Bancel & Denis, 2004) ve sömürgelerde yerlilerin kalbini kazanmak için devrededir.

Kaynakça

Abel, R. (Ed.). (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. New York: Routledge.

Adadağ, Ö. (2012). Ulusu Eğitmek: İki Dünya Savaşı Arası Dönemde Eğitici Sinema. *İleti-ş-im*, 17, 29-61.

Ageron, C. R. (1984). L'exposition coloniale de 1931. Mythe républicain ou mythe impérial? P. Nora (Ed.), *Les lieux de mémoire. I. La République* (s. 561-591). Paris: Gallimard.

Aimone, L. & Olmo, C. (1993). *Les Expositions universelles, 1851-1900* (P. Olivier, Çev.). Paris: Belin.

Audouin-Dubreuil, A. (2002). *La croisière jaune. Sur la route de la soie*. Grenoble: Glénat.

Audouin-Dubreuil, A. (2007). *La croisière noire. Sur les traces des explorateurs du XIX^e*. Grenoble: Glénat.

Audouin-Dubreuil, A. (2008). *La première traversée du Sahara en autochenille. Sur les pistes de Tombouctou*. Grenoble: Glénat.

Bancel, N. & Denis, D. (2004). Eduquer: comment devient-on "Homo-imperialis"? P. Blanchard & S. Lemaire (Ed.), *Culture imperiale 1931-1961* (s. 93-106). Paris: Autrement.

Barlet, O. & Blanchard, P. (2003). Rêver: l'impossible tentation du cinéma colonial. P. Blanchard & S. Lemaire (Ed.), *Culture coloniale 1871-1931* (s. 119-136). Paris: Autrement.

Ben-Ghiat, R. (2001). *Fascist modernities: Italy, 1922-1945*. Berkeley/Los Angeles: University of California.

Bloom, P. J. (2008). *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*. Minneapolis/Londra: University of Minnesota.

Bottomore, S. (2007). *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897-1902*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Utrecht Üniversitesi. <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22650>.

Burns, J. (2000). Watching Africans Watch Films: Theories of Spectatorship in British Colonial Africa. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20(2), 197-211.

Chafer, T. & Sackur, A. (2002). Introduction. *Promoting the Colonial Idea. Propaganda and Visions of Empire in France*. New York: Palgrave.

Chapman, J. & Cull, N. J. (2009). Imperialism and Popular Cinema: A Survey. *Projecting Empire, Imperialism and Popular Cinema* (s. 1-14). New York: I.B. Tauris.

Citroën, A. (1932). Allocution. *Terre, Air, Mer. La Géographie*, LVIII(6), 320-325.

Convents, G. (1988). Documentary and Propaganda Before 1914. A View On Early Cinema and Colonial History. *Framework*, 35, 104-113.

De Pastre, B. (2004). Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 51(4), 135-151.

D'Espèrey, F. (1932). Allocution. *Terre, Air, Mer: La Géographie*, LVIII(6), 317-319.

Furlough, E. (2002). Une leçon des choses: Tourism, Empire, and the Nation in Interwar France. *French Historical Studies*, 25(3), 441-473.

Gentile, E. (2004). *Qu'est-ce que le fascisme. Histoire et Interprétation* (P. E. Dauzat, Çev.). Paris: Gallimard / Folio.

Girardet, R. (1972). *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*. Paris: La Table Ronde / Hachette, col. Pluriel.

Hay, J. (1987). *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University.

Journal officiel (Resmi Gazete) (1920, 20 ve 28 Şubat). 19 ve 27 Şubat tarihli Fransa Senatosu 15. ve 16. oturumları, 149-162 ve 167-187.

Le Roy, E. (2001). Le fonds cinématographique colonial aux Archives du film et du dépôt légal du CNC (France), *Journal of Film Preservation*, 63, 55-59.

MacKenzie, J. M. (1986). *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*. Manchester: Manchester University.

Marinone, I. (2008). *André Sauvage, un cinéaste oublié. De la Traversée du Grépon à la Croisière jaune*. Paris: L'Harmattan.

Milza, P. & Berstein, S. (1980). *Le Fascisme italien 1919-1945*. Paris: Seuil/Points Histoire.

Murray Levine, A. J. (2000). Le tourisme Citroën au Sahara (1924-1925). *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 68, 95-107.

Murray Levine, A. J. (2010). *Framing the Nation: Documentary Film in Interwar France*, New York/Londra: Continuum.

Onclinx, G. (1958). Milieux coloniaux et cinématographie à l'Exposition Internationale de Bruxelles de 1897. *Cahiers Bruxellois*, 3(4), 287-309.

Piault, M. H. (2001). L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture de *La Croisière noire*. *Journal of Film Preservation*, 63, 6-16.

Reynaud, P. (1931, 7 Mayıs) Un jour et une nuit à l'Exposition Coloniale. Discours de M. Paul Reynaud. Ministre des Colonies. *Les Annales Coloniales*.

Rice, T. (2009). Africa's Fighting Men, *Colonial Film: Moving Images of the British Empire*. <http://www.colonialfilm.org.uk/node/180>.

Shaka, F. O. (1999). Instructional Cinema in Colonial Africa: An Historical Reappraisal. *Ufahamu: A Journal of African Studies*, 27(1-2-3), 27-47. <http://www.escholarship.org/uc/item/533716nn#page-1>.

Smyth, R. (1979). The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to Eastand Central Africa. *The Journal of African History*, 20(3), 437-450.

Smyth, R. (1988). The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939-1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8(3), 285-298.

Strebel, E. G. (1976/1977). Primitive Propaganda: The Boer War Films. *Sight and Sound*, 46(1), 45-47.

Toulet, E. (1986). Le cinéma a l'Exposition universelle de 1900. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 33(2), 179-209.

Vargaftig, N. (2010). Les expositions coloniales sous Salazar et Mussolini (1930-1940). *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 4(108), 39-52.

Vincenot, E. (2008). Cuba, 1898: le cinéma au service de la guerre. J.-P. Bertin-Maghit (Ed.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* (s. 13-26). Paris: Nouveau Monde.

Wilder, G. (2001). Framing Greater France Between the Wars. *Journal of Historical Sociology*, 14(2), 198-225.