

# ACININ “ÖTEKİLERİ”: *SING FOR DARFUR*



**Gamze Hakverdi**

Hacettepe Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

## Öz

İspanyol ve Hollandalı aktivist film yapımcılarının tamamen kendi kaynaklarıyla hayata geçirdikleri *Sing For Darfur* (Johan Kramer, 2008) filmi, Darfur’da yaşanan etnik temizliğe karşı Beyaz/Batılı insanın kolektif sessizliğini konu eder. Film, haber alma olanaklarının oldukça gelişkin olduğu bir çağın Beyaz/Batılı insanının, başka bir coğrafyada yaşanan etnik temizliğe karşı kayıtsızlığının dinamiklerini, Barcelona kentinin gündelik hayatının bir yapışökümünü yaparak izleyiciye aktarır. Bu yapışöküm, Beyaz/Batılı insanın despotik kartezyen bakışını deşifre ederek, izleyicinin “bakan/gören/izleyen” konumunu tersine çevirir ve izleyiciyi kendine bakmaya çağırır. Bu çalışmada *Sing For Darfur* filminin yaptığı bu yapışöküm izlenerek, yaşanan acı “öteki”nin acısı olduğunda ne’liğin Beyaz/Batılı insan için nasıl değiştiği ve öteki coğrafyalara bakışın despotik Kartezyen karakteri tartışılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** *Sing For Darfur*, Darfur soykırımı, öteki, acı, yüz.

## The “Other” in terms of Grief: *Sing For Darfur*

### Abstract

*Sing For Darfur* (Johan Kramer, 2008), an activist film produced by Spanish and Dutch activist film-makers, narrates the collective inertia of Western society in response to genocide in Darfur. *Sing For Darfur* challenges its audience by deconstructing daily life in a European city, Barcelona. In this essay, following an analysis of the film, the discussion is focused on grief and how grief is diverted in Western society when the subject of grief is the “other.”

**Keywords:** *Sing For Darfur*, Darfur genocide, the other, grief, face.

## Giriş\*

Sudan’ın Darfur bölgesinde yaşayan Darfurlular, 2004 yılında başlayan ve izleyen yıllarda da devam eden iç savaş süresince Sudan resmi hükümetinin emriyle Sudan ordusu tarafından katledilmişlerdir. Bu katliam birçok kaynak tarafından “etnik temizlik” veya “soykırım” olarak adlandırılır. Yüz binlerce kişinin ölümüne ya da zorunlu göçüne neden olan bu katliam, uzak coğrafyalardan haber almanın mümkün olmadığı bir dönemde değil, tam da dünyanın McLuhan’ın deyişiyle “küresel bir köye” dönüştüğü 2000’lerin dünyasında yaşanır. Bölgeyi Darfurlulardan temizlemek amacıyla başlatılan bu sistematik etnik temizlik uzun yıllar sürmesine rağmen, Batı dünyasının haber gündemi içinde çok kısıtlı şekilde yer alır. Haber alma olanaklarının oldukça gelişkin olduğu ve coğrafi sınırlarının engel olmaktan çıktığı bir dünyada, böyle bir soykırıma dair haberlerin dünya kamuoyuna çok geç —hatta neredeyse katliamlar bittikten ve katliamı durdurmak için yapılabilecekler tükendikten sonra— ulaşmasını, haber alma olanaklarının sınırlılıklarıyla açıklayamıyorsak nasıl açıklamalıyız? Acı çeken “Öteki” beyaz ve Batılı olmadığına çekilen acının ne’liği nasıl değişir ve dünyanın geri kalanının gündelik hayatıyla bu acılar nasıl ilişkilendirir?

İspanyol ve Hollandalı bir grup aktivist film yapımcısının tamamen kendi kaynaklarını kullanarak hayata geçirdikleri, kâr amacı gütmeyen bir projeden doğmuş *Sing For Darfur* filmi de benzer soruları sorarak Beyaz/Batılı insanı “kendine bakmaya” çağırır. Bu çağırışı ise, Barselona kentinin bir gününü çözümlenmesi gereken bir uzama dönüştürerek yapar. Gündelik hayat her ayrıntısı çözümlenebilir bir uzama dönüştüğünde Beyaz/Batılı insanın hem kendine hem de ötekine bakışının yansıtıcısı haline gelecektir. “Biliyoruz, meşgulsünüz ve biliyoruz ki bu web sitesini okumak dışında yapmanız gereken birçok şey var. Bir dakikanızı çaldığımız için üzgünüz ama *Sing For Darfur* tam da bununla ilgili” sözleriyle amaçlarını açıklamaya başlayan aktivist film yapımcıları, Darfur soykırımı ile arasına duvarlar ören ve böyle bir soykırım hiç gerçekleşmiyormuş gibi davranan dünyanın geri kalanına Darfur’un sesini duyurmaya çalışırken, şu soruları sorar: “Hâlâ önemseyecek vaktimiz var mı? Neden bu kadar umursamaz davranıyoruz? Hâlâ Darfur’da yaşayan kardeşlerimiz için bir şeyler hissedebilecek durumda mıyız? Ya da böyle bir katliam bizim hayatlarımızın parçası olmadıkça bizi ilgilendirmeyecek mi?”

Film, beklentilerin aksine Darfur ile ilgili bir belgesel değildir; katliamı tüm gerçekliğiyle kaydetmeyi amaç edinmez. Barselona’da geçen bir günü anlatan filmin öne çıkan bir ana karakteri yoktur. Filmdeki tüm karakterler kısa süreliğine kamera tarafından takip edilir ve kamera birinden diğerine geçtikçe farklı bir hikâyeyi perdeye taşır. İzleyici kameranın takip ettiği bu karakterlerin isimlerini bilmez; onları bir karakter olarak tanıma fırsatı bulamaz. Sabahın

---

\* Metni taslak halindeyken okuyup önerilerde bulunan Dinçer Demirkent’e teşekkür borçluyum.

erken saatlerinden gece geç saate kadar kentin bir gününü gösteren film, gündelik hayatın doğrudan bir kaydı değildir. Aksine gündelik hayatın sıradan konuşmalarından ve eylemlerinden sızan kolektif bilinci aktarmaya çalışır. Başka bir deyişle gündelik hayatın bir yapısökümünü yapar. Böyle bir yapısökümü için kurmacanın kapsayıcı ve eleştirel özelliklerinden yararlanan film, dünyanın uzak bir coğrafyasında yaşanan soykırımı kayıtsız kalan Batı toplumunun kent hayatının bir okumasını yapar. Bu okuma, bu kayıtsızlığın nedenlerini ortaya koyarken, bakışının vektörünü de değiştirir. Artık "bakılan", dünyanın öteki ucunda nedenleri bir türlü anlaşılamamış, siyah ve "geri kalmış" ülkelerin acı çeken insanları olmaktan çıkar. İzleyici bu film yoluyla "kendi"ne bakar; kendi kartezyen bakışındaki şiddetin farkına varır, böylelikle gündelik yaşamında çoktan yitip gitmiş olan "Ötekine" ait boşluğun içine düşer. En azından filmin yönetmeninin ve yapımcılarının umudu bu yöndedir.

Filmde gündelik hayatın sıradan anlarında, sözleri ve eylemleriyle karşımıza çıkan kent sakinleri ile kurulan bu kısa süreli karşılaşmalar Batılı/Beyaz insanın kolektif bilincine dair çok fazla şey söyler. Yönetmen ve yapımcılar kendilerini eleştirisini yaptıkları bu kolektif bilinçten ayırmazlar. Aksine, tam da bu bilincin bir parçası olduklarını fark ettikleri an bu projenin başladığını belirterek, kendilerini bu filmi çekmeye götüren özdüşünümsel süreçlerini projenin web sitesinde büyük bir içtenlikle paylaşırlar. Bu paylaşımlardan biri filmin yönetmeni Kramer'e aittir:

Bu proje benim Darfur'a kendi kayıtsızlığımı fark etmem ile başladı. Televizyondaki haberlerin çoğu beni ilgilendirmiyordu. Bununla ilgili diğerleriyle konuşmaya başladığımda diğer insanların da aynı şekilde hissettiğini fark ettim. Filmin senaryosu da bununla ilgili. Biz Batılı dünyaya ait olanlar, bizden coğrafi olarak çok da uzak olmayan böylesine bir insanlık dramıyla nasıl başa çıkıyorlar sorusunu sormak istedik.<sup>1</sup>

Bu çalışmada, filmin eleştirisi izlenerek, filmde gündelik hayatın sıradan anlarıymış gibi görünen sahneler yoluyla dikkate değer şekilde yapısökümüne uğratılan kolektif bilinçte Beyaz/Batılı olmayan Öteki'ne ait izlerin nasıl silindiği sorusuna yanıt aranmaktadır.

### **"Açıklanamaz" Olanı Açıklama Çabası: Darfur Katliamının Tarihi Arka Planı**

Darfur, Sudan Cumhuriyeti'nin Batı kıyısında Çad ve Orta Afrika sınırında yer alan ve 508.000 kilometrekarelik (yaklaşık olarak Fransa'nın büyüklüğü kadar) bir bölgedir. Siyasi olarak Kuzey, Batı ve Güney olmak üzere üç bölgeye ayrılmıştır ve her bölge bir etnisiteyi temsil eder. Kuzey Darfur, Arapların azınlıkta, Arap olmayan ve Zaghawa olarak adlandırılan grubun ise çoğunlukta olduğu bir bölgedir. Batı Darfur'da Fur, Massalit, Berti ve Daju gibi Arap kökenli olmayan diğer etnik gruplar yaşar. Güney Darfur'da kendilerini Arap olarak tanımlayan ve Arapça konuşan gruplar yaşar. Kendilerini "Arap"

<sup>1</sup> Bu açıklamalar yönetmenin konuyla ilgili görüşlerini sunduğu videodan alınmıştır. Kramer, J. (Yönetmen). (Erişim tarihi: 2012, 15 Mayıs) What is this project about? [Video] [http://www.singfordarfur.org/en/?page\\_id=2](http://www.singfordarfur.org/en/?page_id=2)

olarak tarif eden grup ile diğer bölgesel etnik gruplar arasındaki kampaşma soykırım ile sonuçlanan bölgesel gerginliğin ana nedenidir (Collins, 2006, s. 3).

Bölgedeki etnik gruplardan birçoğu, örneğin Berti ya da Tunjur gibi gruplar, bugün kendi anadillerini konuşamaz haldedir. Çoğu Sudanca-Darfurca karışık bir dil kullanmaktadır ve Araplar tarafından bu dil "*rutana*" (anlaşılmaz, vızıltı vs. anlamlarına gelen bir sözcük) olarak nitelendirilmektedir. Darfur nüfusunun tamamı Müslümandır. Dolayısıyla çatışmanın ardında dini bir kampaşma yoktur. Fakat iyi Müslüman olmak ya da olmamak üzerinden yürütülen tartışmalar vardır. İbrahim "Müslüman Araplar'ın, iyi bir Müslüman olabilmek için Arapça konuşmanın şart olduğu fikrini yerleştirmekte oldukça başarılı olduklarını" belirtir (2006, s. 12). Dilin kullanımı üzerinden işletilen ayrımcı söylem, Arapçayı iyi kullanamayan Darfurluların aleyhinedir.

Darfur, 1916 yılına kadar yaklaşık üç yüz yıl boyunca Darfur Sultanlığı adıyla bağımsız ve Akdeniz ülkeleriyle yoğun ticari ilişkileri olan güçlü bir devlet olarak varlığını sürdürür. 1916'da bölgede yaşanan savaş sonrası yapılan anlaşmalarla, İngiliz-Mısır ortak yönetimine geçen Darfur'da, hükümet adına kendi kendilerini yöneten kabileler sistemi ortaya çıkar. İngiliz-Mısır yönetimi yalnızca birkaç diplomatik temsilcisiyle bölgede bulunmakta ve bölgenin güvenliğini sağlamak dışında hiçbir şeyle ilgilenmemektedir. İngiliz otoriteleri tarafından başkent Khartoum'a yapılan büyük yatırımlardan Darfur bölgesi tamamen mahrumdur. 1935 yılında bölgede yalnızca dört ilköğretim düzeyinde okul vardır ve sağlık alanında hiçbir kurumsal işleyiş yoktur. Sudan'ın merkezine yatırımlar yapılırken, Darfur bölgesi sistematik olarak göz ardı edilir.

Nil nehri Sudan'ın Batısı ile Doğusunu her anlamda birbirinden ayırır. Arap elitlerin bulunduğu, şehirleşmiş Doğu kıyısındaki Sudanlılar, Batı kıyısından tamamen farklı şartlarda yaşamaktadır. Darfur bölgesinde hiçbir zaman merkezi yönetim etkili olmamış ve bu durum için bölgenin Sudan'ın geri kalanından farklı olan iklimi ve coğrafi şartları sebep gösterilmiştir. Sudan'ın diğer bölgelerinden farklı olarak bölgeye çöl iklimi hâkimdir ve son yıllarda uygulanan su politikaları Darfur bölgesini öncesine göre daha da çölleştirmiştir. Darfur'da halkın büyük bir bölümü bölge şartları gereği göçebe olarak yaşar. Yerleşik olanlar dâhi su kaynaklarına ve toprağın durumuna göre yıl içinde yer değiştirirler. Flint ve Waal "bölgenin merkeze uzaklığının, tamamen çölleşmiş olmasının ve yaşayanların sürekli mobilizasyonunun bölgenin yönetimini zorlaştırdığını" belirtirler (2008, s. 1).

Collins bölgedeki çatışmanın ana nedenlerini şöyle özetler:

Tarihi olarak bölgede yaşayan hayvan tüccarları ve çiftçiler, Araplar ve yerli halk arasında örtük ya da kısa süreli açığa çıkan gerginlikler her zaman var olmuş ve çetin bölge şartları nedeniyle kıt olan kaynakların paylaşımı konusundaki rekabet, zaman zaman bu gerginliği artırmıştır. 1990'lara gelindiğinde Darfur'da su kıtlığı ile beraber silah bolluğu vardır (2006, s. 6).

1956 yılında İngilizlerin yönetimi Sudan silahlı kuvvetlerine devretmesiyle, Darfur resmi olarak Sudan'ın bir bölgesi haline gelir. Tarihi olarak süregelen etnik ve ekonomik gerginlik merkezi yönetim ile Darfur halkı arasındaki

çatışmaların ana nedenidir. Darfurlular tarafından kurulan ve yönetim tarafından "isyancılar" olarak görülen Adalet ve Eşitlik Hareketi'nin kuruluşu ile bu gerginlik tırmanır. Sudan hükümeti, coğrafi olarak tam bir Arap hâkimiyeti yaratmak üzere harekete geçer. Sistematik olarak köyler yakılır ve Arap olmayan tüm etnik gruplar Sudan ordusunun desteğiyle öldürülür. Uzun yıllar süren bu etnik temizliğin temel amacı tam bir Arap hâkimiyeti yaratabilmek için bölgeyi diğer etnik gruplardan temizlemek ve böylelikle bölgenin kıt kaynaklarından daha iyi yararlanabilmektir. Katliamdan kaçabilen Darfurlular, Çad'daki mülteci kamplarına sığınır. Bu katliamlar sırasında ölen kişi sayısı konusunda kaynaklar farklı rakamlar vermektedir. Xavier'e göre 2003 yılından 2006 yılına kadar her on iki Darfurlu'dan biri öldürülmüş, 2000'den fazla köy yakılmıştır ve yaklaşık iki milyon insan zorunlu göçe maruz bırakılarak Çad'daki mülteci kamplarına gönderilmiştir (2008, s. 2-3).

### **Darfur ve Biz: *Sing For Darfur* Filmi**

*Sing For Darfur* siyah ekranda Darfurlu bir çocuğun şarkısıyla başlar: "Annemiz için, babamız için, Darfur'da iyi yaşamak için öğreniriz. Okulumuz yıkılsa da öğreniriz. Evimiz yıkılsa da öğreniriz. Kurşunları boya kalemlerine dönüştürebilmek için öğreniriz". Şarkıdan hemen sonraki sekans, Barselona'daki hava durumunu bildiren bir radyo spikerinin sesiyle açılır. Spiker, Afrika'dan gelecek kum fırtınasından söz etmektedir. Bu sırada aracı seyahat halinde olan ve hava durumunu dinleyen sokak sanatçısı boyalı yüzüyle bir yandan sıkışık trafiğe kızmakta, öte yandan hava durumuna tepki göstermektedir: "Tembel Afrikalılar. Hiçbir şeyi çözmezler. Hayatlarının hiçbir günü çalışmamışlardır. Onların hayatlarını biz organize ederiz. Onlar bize bunu nasıl öderler? Kum fırtınasıyla..." Radyo spikeri Barselona'da o akşam Darfur'a yardım için yapılacak konserin duyurusunu yapar. Ünlü Amerikalı pop müzik yıldızlarının katılacağı konser büyük ilgi çekmiştir ve yaklaşık 100.000 kişinin konserin yapılacağı stadyumu doldurması beklenmektedir. Bu konserin akşam trafiğini olumsuz etkileyeceğine dair uyarılar yapılmakta ve dinleyiciler dikkatli olmaları konusunda uyarılmaktadır. Arabasıyla şehir merkezine doğru seyahat eden yüzü boyalı sokak sanatçısı kendisine bakanlara söylenir: "Hiç mi palyaço görmedin, hiç mi boyalı bir yüz görmedin? Neden bakıyorsun?" Sonunda arabasını park edecek bir yer bulabilen sokak sanatçısı, kentin merkezinde turistik bir meydanda boyalı yüzü, kostümü ve elindeki terazisiyle "adaleti" temsil edecek ve kendisiyle fotoğraf çektirmek isteyen turistlerle birlikte sayısız kere objektife gülümseyerek poz verecektir.

Filmin giriş sekansındaki göstergeler oldukça ilginçtir. Sokak sanatçısının boyalı yüzü onu anonimleştirse de, Afrikalılar ile ilgili sözlerindeki "biz" vurgusu belirli bir kolektiviteye işaret eder. Sanatçının daha sonra elindeki teraziyle adaleti temsil etmesi "herkese karşı eşit, tarafsız, nötr" adalet fikrinin içini boşaltmakta ve özellikle "bizden olmayan Öteki özne" söz konusu olduğunda bu eşitlik idealinde nasıl çatlakların oluşabileceğini ortaya çıkarmaktadır. "Onların hayatlarını biz organize ederiz" derken sokak sanatçısı, kuşkusuz ki Afrika'daki tüm sömürgeci faaliyetleri —tam da sömürgeci hegemonyanın resmi dilini devralarak— bir "organize etme modeli" olarak ele

almaktadır. "Organize edilen hayatlar" bu yardımseverliğe karşı müteşekkir olmalı ve iklimini bile Batılı organizatörünü rahatsız etmeyecek şekilde kontrol altına almalıdır. Beyaz/Batılı adaletin siyah kıtadan temel beklentisi budur: Kendisini rahatsız edecek ya da meşgul edecek konularla karşısına gelmemesi, tembel olmaması ve çalışması...

İzleyen sekansta, sokak sanatçısıyla fotoğraf çektiren bir kadın turistin çantasının küçük yaştaki bir kapkaççı tarafından çalınışına şahit oluruz. Filmin sonlarında yeniden karşımıza çıkacak bu kadın turist (Isabel), Barselona'ya Darfur için düzenlenen yardım konserini izlemeye gelmiştir. Çantasının çalınmasından sonra konser biletini de kaybeder. Çantayı çalan kapkaççı oldukça organize bir illegal örgüt için çalışmaktadır. Koşarak çantayı kendisini bekleyen motosikletli bir gence verir. Motosikletli genç, hızla çantayı gizli bir ofise götürür. Ofisteki patron çantayı açar ve bileti bir başka çalışanına vererek ona vereceği adrese teslim etmesini söyler. Patronun dediklerini yapmak üzere arabayla yola çıkan çalışanın dinlediği radyodan şu sözler işitilir: "Bu dünyayı ben yönetiyorum! Hadi şimdi benimle birlikte tekrar edin. Bu dünyayı ben yönetiyorum!" Bu sözler dinleyicilerine özgüven aşılamaya çalışan bir radyo programının sunucusuna aittir.

Arabayı takip eden kamera, Barselona sokaklarında da hızlı bir gezintiye çıkar. Günlük hayatın tanıdık sesleri filmin ses kuşağındaki yerlerini alırlar. Kamera, bileti satın alan kişinin çarptığı bisikletliye, daha sonra başörtülü bir kadına, sonrasında ise yolda yürürken video oyunu oynamakta olan bir gence geçer. Video oyunu oynayarak yolda yürüyen gencin tişörtünde "Soykırım Olimpiyatları" (*Genocide Olympics*) yazmaktadır. Soykırım tartışmalarının önemli bir ögesi olarak sıklıkla dile getirilen "öldürülen insan sayısı" bu sekansın önemli bir göstergesine dönüşür. Böylesine katliamlar, medya için ancak rakamlar büyüüp korkutucu hale geldiklerinde haber değeri kazanırlar. Öte yandan, öldürülen insan sayısını temsil eden rakamlar büyüdükçe bir video oyunu gibi gerçekdışı hale gelecek ve böylelikle soykırım temsil edilemez bir simülasyon olarak kalmaya devam edecektir. Buradaki simülasyon kavramının Baudrillard'ın terminolojisine dayanılarak kullanıldığını belirtmek gerekir. "Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira 'gerçek' ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır" diye belirten Baudrillard, gündelik hayatın her köşesine sızmış ve gerçeğin yerini almış bir "hipergerçeklik" tanımı yapar (2005, s. 14-15). Baudrillard'ın önerdiği terminoloji, *Soykırım Olimpiyatları* baskılı tişörtüyle yolda yürürken muhtemelen bir savaş/öldürme oyunu oynayan gencin gösterene dönüştüğü ve gösterileni Darfur'un medya tarafından aktarılış biçimi olan hipergerçeklik durumunu açıklamak için oldukça önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Video oyununda skor yapan genç için, tıpkı bu soykırımla ilgili dünya kamuoyunu bilgilendirmeyi amaçlayan medya gibi, soykırımın insani içeriğinin önemi yoktur; önemli olan rakamsal bir sonuca ulaşmaktır. Hem video oyunu oynayan genç için hem de büyük medya yapımcıları için başarı, sansasyonel olabilmesi için rakamlara dayanmalı ve ilgili her türlü insani içerikten arındırılmış olmalıdır. Video oyunu oynayan genç, ancak böylelikle öldürdüklerinin insan olmadığını düşünerek kendini katil gibi

hissetmeden oynamaya devam edebilecektir. Medyadan haberleri alan izleyici için ise soykırım, bir ülkenin karışılmaması gereken iç meselesi olarak kalmaya devam edebilecektir.

Sonraki sekanslardan birinde, filmin eleştirisi medya haberlerinin alımlanışına yönelir. Bu sekansta iki Çinli göçmenin sohbetine yer verilir. Sohbet, televizyonda en son izledikleri bir haberle ilgilidir. Bu habere göre bir kedi, Çin'den yola çıkan bir yük gemisinde Amerika'ya kadar 40 gün saklanarak yolculuk etmiştir. Bu yolculuğu mucizevî olarak tanımlayan Çinli göçmen, arkadaşına Darfur ile ilgili düşüncesini sorar. Arkadaşı, Darfur'u duyduğunu ama konuyla ilgili haberlerin aldatıcı olduğunu düşündüğünü söyler. Ona göre Darfur ile ilgili haberler, tsunami kadar önemli değildir ve medya her zaman büyük ve önemli haberleri atlamaktadır. Bu sekans hangi öznelerin acısının bir diğerine göre daha önemli olduğunun, Butler'ın deyişiyle "yası tutulabilir öznelerin kimler olduğunun" olduğunun doğrudan dile getirildiği ilk sekanstır. Butler, "yası tutulabilirliğin" normatif insanın da temel belirleyicisi olduğunu belirtir:

Kimi yaşamların yası tutulabilir, ötekilerin yası tutulamaz olduğuna; hangi tür öznenin yası tutulabilir olduğuna, hangi tür öznenin ise yası tutulmaması gerektiğine karar veren ayrımcı yas tahsisi, kimin normatif olarak insan olduğuna, yaşanabilir bir yaşam ve yası tutulabilir bir ölüm sayılanın ne olduğuna dair belli dışlayıcı kavrayışlar üretmekte ve sürdürmektedir (2005, s. 12).

Bu sekansta ilk kez dile getirilen "acı çeken özneler arasındaki hiyerarşi" filmin ilerleyen sekanslarında da karşımıza çıkacak; ölen/öldürülen siyah öznenin ölümünden daha çok "varlığının" sorunsallaştırıldığı net bir biçimde ortaya konulacaktır.

İzleyen sekansta, güzellik salonunda ayağına pedikür yaptıran orta yaşlı bir erkek ile salonun sahibi arasında geçen sohbete tanıklık ederiz. Güzellik salonu sahibi, bir yandan pediküre devam ederken, diğer yandan gazetede okuduğu bir haberden söz eder. Haber, bir hastanede yaşayan bir kedinin, ölecek olan hastaları tahmin etmesiyle ilgilidir. Ayağına pedikür yapılırken hafif acı çektiğini belirtir bir yüz ifadesiyle konuşan müşterisi, ona şu sözlerle karşılık verecektir. "Eminim Darfur'da çok kedi vardır!" Bu sahne filmin ilginç sahnelerinden biridir. Beyaz adamın yüzü yakın plandadır ve kendi rızasıyla bedenine uygulattığı ayak bakımının verdiği hafif acıyla buruşmuştur. Aynı anda Darfur'dan, hiç bilmediği bir başka coğrafyadan söz etmekte ve o coğrafyadaki ölümlerle ilgili espri yapmaktadır. Beyaz adamın yakın plandaki yüzünden yansıyan, yakınlaştıkça büyüyen, büyüdükçe daha da "tahammül edilmezmiş" gibi görünen acısı, yüzü silinmiş ya da zaten hiç var olmamış siyah insanın yüzünün yokluğunu imler.

### **Yüzü Silinmiş "Öteki"**

Moyaert'in aktardığına göre Levinas'a göre yüz, ötekinin varlığının çıplak gerçekliğidir. Fiziksel olarak ötekiyle kurulabilecek en özel, en yakın ilişkidir. Aşırı çıplaklığın müstehcenliğinde herkes aynıdır. Yüzün yokluğunda

tüm farklılıklar kaybolur, insani olmayan o dayanılmaz anonimlik bir tehdit gibi geri döner. Yüzün varlığı bu anonimliği siler ve yüze sahip olan varlığa görünürlük kazandırır. Yüz, varlığa yerine başka hiçbir şey konulamaz bir tekillik kazandırır (Moyaert, 2000, s. 35-36).

Filmin bu sahnesinde pedikür yaptırırken acısı yakın planda gösterilen beyaz adam tekil bir varlık kazanır ve sahneyi izleyen izleyiciye acısını oldukça net bir biçimde duyumsatır. Acı, bir kez böylesine tekilleştiğinde onu gören izleyici için de hissedilir hale gelir. Benzer şekilde filmin devamında kedisinin ölüm haberini alan kadının yüzüne de yakın çekim yapılacak ve onun öznel acısı, yüzü üzerinden izleyiciye ulaşan duyumsanabilir bir somutluk kazanacaktır. "Eminim Darfur'da çok kedi vardır" diyerek espri yapan Beyaz/Batılı adamın, her gün bu konuyu gündeme getirdiği için yakındığı günlük gazeteler ise, katliamın mağdurlarını, yüzü olmayan fotoğraflarla temsil eder. Katliam fotoğraflarında ezilmiş, yaralanmış, tanınmayacak haldeki vücutlar, beyaz adamın bakışına sunulur. Siyah insanın kendi öznelliğini oluşturabilecek bir yüzü yoktur. Yüz, medya tarafından silinirken, Levinas'ın terminolojisiyle yaralanmış çıplak bedenler, tüm müstehcenliği ve anonimliğiyle yeniden ve yeniden beyaz bakışa servis edilir. Susan Sontag, bu katliam fotoğraflarına irkilmeden bakabilmeyi sorunsallaştırır:

Anlaşılan o ki, acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştah, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir. [...] Herhalde acının en akıl almaz ve aşırı boyutlardaki görüntülerine gözlerini kırpmadan bakabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (örneğin doktorlar vb.) ya da resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz –kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun– birer dikizciyiz (Sontag, 2004, s. 40-41).

Hepimizi birer dikizciye çeviren bedenlerin çıplaklığı değildir; katliamın mağduru olmuş bu bedenlerin hiçbirinin birer yüze sahip olmamasıdır. Yüze sahip olmayan beden, anonimleşir ve ona bakan herkesi birer dikizciye çevirecek kadar pornografikleşir. Sontag, çalışmasında Virginia Woolf'un savaş fotoğraflarına bakma deneyimi sonrası izlenimlerine de atıfta bulunur. Sontag'ın aktarımıyla, Virginia Woolf bu fotoğraflara baktıktan sonra şunları söyler:

Bu sabahki koleksiyonun içinde, bir erkeğin ya da bir kadının vücudu olabilecek bir fotoğraf vardı; resimde görünen beden o denli şeklini kaybedip bozulmuştu ki, pekâla bir domuzun gövdesine ait olduğu düşünülebilirdi. Oysa bunlar, kesinlikle ölmüş çocukların bedenleriydi ve kuşku duyulmayacak biçimde bir evin bölümündeydiler. Bir bomba binayı göçerterek onu harabeye çevirmişti; muhtemelen oturma odası olan yerin duvarında hâlâ bir kuş kafesinin asılı olduğu göze batmaktaydı (Sontag, 2004, s. 2).

Bedenler böylesine anonimleştiğinde onlarla her gün televizyonda ya da gazete sayfalarında karşılaşan Beyaz/Batılı insan için imgesel bir açmaz doğar. Yüzü olmayan ötekilerin yaşadıklarıyla hiçbir kişisel bağ kuramayan Beyaz/Batılı insan, kolay açıklanamayacak bir çelişki ile baş başa kalır. Güzellik salonunda pedikür yaptıran orta yaşlı erkeğin gazetede Çad'daki mülteci



kampının fotoğraflarını işaret ederek ortaya koyduğu tepki tam da bu bağın kurulamayışına işaret eder: "Darfur! Darfur! Darfur! Artık çok fazla oluyor!" Beyaz/Batılı adam, medya tarafından kendisine sunulan yaralanmış bedenlerden, çadır kamplarından ve yıkılmış şehir görüntülerinden oluşan fotoğraflarla temsil edilen yüzü olmayan anonim bedenlerle bağ kuramaz; bu bağı kuramadıkça da bu fotoğrafların neden sürekli karşısına çıktığını kavrayamaz. Kendisi de acı çekebilir bir var oluşa sahipken —ki pedikür işlemi sırasında yakın planda görüntüye gelen yüz bu olasılığı açıkça imlemektedir— Ötekinin kendisinininkinden daha korkunç olan acısını tahayyül edemez. Sontag'ın, Woolf'dan alıntıyla ortaya koyduğu tespiti de aynı doğrultudadır:

Bakın savaşın neye benzediğini fotoğrafların kendileri söylüyor. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşalır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş yıkıp yok eder. Bu fotoğraflara bakıp da acı duymamak, bu fotoğrafları görüp de irkilmemek, bu yıkıma, bu kıyıma yol açan şeyi ortadan kaldırmak için uğraş vermemek; bunlar Woolf'a göre vicdandan nasibini almamış bir canavarın vereceği tepkilerdir. Ve Woolf sözlerini şöyle bağlar: Biz canavar değiliz, biz eğitilmiş sınıfın üyeleriyiz. Bizim başarısızlığımız tahayyülle, empatiyle ilgili bir başarısızlıktır. Biz bu gerçekliği zihnimizde tutmakta başarısız olduk" (Sontag, 2004, s. 6-7).

Beyaz insanın başarısızlığı, yalnızca başkalarının acılarını tahayyül etmekle ilgili değildir. O, Ötekinin hikâyelerini dinlemekten de kaçınır. Konuşulmasın, anlatılmasın ister. Güzellik salonu sahibinin söylediği ve müşterisiyle diyalogunu noktalayan cümleler, bu kaçınmayı doğrudan dile getirir: "Bilmemek daha iyi. Yapabileceğimiz hiçbir şey yok!" Bu tutum, meseleye bakan Batılı/Beyaz özneyi daha da miyoplaştırır. Nasıl bir miyop, gözlük kullanmadan uzak mesafeyi göremez ise, Ötekine ait hikâyeleri dinlemeye razı olunmadan da uzak bir coğrafyaya ait gerçeklik kavranamaz. Bu noktada anlatılan hikâyeler, o bulanık olan uzağı netleştirecek birer merceğe görevi görebilir. Ama önce onları dinlemeye razı olmak gerekir. Filmin, bu sahnesinde Beyaz/Batılı adama yönelik eleştirisi de açıkça görünür hale gelir. Acısıyla bağ kuramadığı siyah insanlar için Beyaz/Batılı adamın yapabileceği hiçbir şey yoktur. Sahnenin devamında güzellik salonundan çıkan adam, eşinden gelen telefonu yanıtlar: "Sen de mi? Neden yaşamak için yaptığımız işten, tuvalet kapakları ve banyo dizaynlarından söz etmiyoruz ki? Hayır! Darfur'a para falan vermiyoruz. Bu medyanın ünlüler için düzenlediği bir aldatmaca. O Afrika ülkeleri çok yozlaşmış Gloria. Bırak kendileri çözsünler! Büyük ve saygın şirketler böyle konulara dahil olmazlar. Hem beni kim sanıyorsun sen? Bill Gates mi?" Bu sözler, silinmek istenen siyah yüzlerin varlığını tanıtlar. O yüzler gazete haberlerinden, televizyondan ve diğer kitle iletişim araçlarından çıkıp en nihayetinde gündelik hayatın içindeki pedikür yaptırmak, telefonda eşle konuşmak gibi sıradan işlere sızdığında hadlerini aşmış olurlar. Bu siyah adamın dâhi benliğinin her hücrelerine sızmış olan ve kendi yüzünü kanıksamasına neden olan köklü Beyaz/Batılı uygarlık anlatısının işleyişinde bir hata varmış görüntüsü yaratmaktadır. Neden şimdi yüzyıllardır görünür olmayan, hep anonim bir yüze sahip olmuş olan Öteki, gündelik hayatımıza girip görünürlük talep etmektedir? Beyaz adam böyle bir talebi kuşkusuz ki reddedecektir. Çünkü

yüz anonim olmaktan çıkıp, "görüldüğünde" artık kolay ölebilir/öldürülebilir olmayacaktır.

Sonraki sekanslardan birinde görüntüye gelen siyah erkeğin konuşmaları, siyah öznenin Beyaz/Batılı bakışla nasıl özdeşlik kurduğunu bize gösterir. Telefonda eşyle konuşan siyah erkek, "insanların kendilerini mutlu etmek için bu konserlere katıldığını ve Darfurluların kendi sorunlarını kendilerinin çözmeleri gerektiğini" söyler. Siyah erkeğin Darfur'a bakışı, beyaz erkek ile aynı retoriği üretmesine neden olacak şekilde özdeşleşmiştir. Bu özdeşleşme Fanon'un örneklediği gibi, bir Beyaz ile evlenmek, bir Avrupa ülkesinde yaşamak ya da bir Avrupa dilini aksansız konuşmak gibi "beyazlaştırıcı" unsurlardan biridir. Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maske* adlı çalışmasında, yapılabılır olsa siyah yüzünü söküp atmak isteyen ve beyazlaşma arzusuyla yanıp tutuşan siyah insanın kendi benliğine yönelik sevgisizliği anlatır. Fanon'a göre siyah insanın özsevgi geliştirmesini imkânsız kılan Beyaz/Batılı bakış, siyah insanı kendi yüzünü maskelemenin yollarını aramaya iten sonsuz bir endişe ile baş başa bırakır. Siyah insan, kendi siyahlığını örtecek ya da bir süreliğine erteleyecek beyaz bir maske arayışında, Beyaz bir kadın ya da erkekle evlenmek, sömürge ülkesinde değil de Avrupa'da yaşamak (Fanon genellikle Fransa örneğini verir) ya da aksansız Fransızca konuşmak gibi beyazlaştırıcı unsurlara başvurur (2009). Filmin bu sahnesinde, Beyaz/Batılı adam ile özdeşleşen siyah özne, katliam mağduru olan Darfurlular ile bağ kurmayı reddederek "beyazlaşır". Mağdur toplulukla bağlarını kopararak "beyazlaşmak", İspanya'da yaşayan siyah özne için kendi toplumsal entegrasyonunu, Beyaz/Batılı adama yeniden kanıtlama fırsatıdır.

Sonraki sahnede kamera, bir kafedeki insanların sohbetine odaklanır. Ayaküstü yapılan sohbet Çinli göçmenlerin sohbetiyle benzer içeriğe sahiptir; burada da trajedinin medyada aktarıldığı kadar büyük olmadığı konuşulur. Futbol ile oldukça ilgili olan bir adam, "Sudan'da futbol takımının olmayışının soykırımın yaşanmasında etkili olduğunu, çünkü futbolun eğlendirip, stres atmaya yardımcı olduğunu ve futbolu gelişmemiş ülkelerde insanların tüm yaptıklarının birbirlerini öldürmek olduğunu" söyler. Ona göre futbol, ülkelerin kendilerini tanımlamalarına yardımcı olur ve böyle düşünüldüğünde, katliamın hiç de karışık nedenleri yoktur. Aynı adam sohbet sonrası kafeden ayrılır ve yolda yürümeye başlar. George Bush maskesi takmış bir arkadaşını görür. Maskeli adam, kardeşiyle 500 euroluk bir iddiaya girdiğini ve bu maskeyle tüm gün dolaşırsa bu parayı kazanabileceğini söyler. "Akşamki konsere gidecek misin?" sorusunu, "Hayır! Her koyun kendi bacağından asılır. Eğer birbirlerini öldürmezlerse, hepsi buraya gelirler" sözleriyle yanıtlar. "İddiayı kazandığında ne yapacaksın?" diye soran arkadaşına maskeli adam, "Yeni oyunlar alacağım. Bioshock, Terror Planet, Oil Wars 3 mesela." diye cevap verir. Maskeli adam ve arkadaşını geride bırakan kamera, yolda koşmakta olan bir kadını izlemeye başlar. Kadın akşamki konserte "Darfur'u Seviyorum" (*I Love Darfur*) tişörtlerini satacak satıcıya, satılacak malları yetiştirmeye çalışmaktadır.

Bu sekanslar, hep birlikte okuduklarında, bir kez daha öncelikle kolektif bilinçte yerleşik bir "özneler hiyerarşisi" olduğu bilgisini ve sonrasında bu hiyerarşide siyah öznenin konumuyla ilgili ortak fikirleri ortaya koyarlar. Bu

hiyerarşinin en altında görülen siyah öznenin ölümü varlığına yeğdir; böylelikle göç edemez. Dolayısıyla göçmen ya da sığınmacı olarak gelecekleri Avrupa ülkelerinin demokrasisi, kendi kartezyen bakışının şiddetine yönelik bir sınamayla baş etmek zorunda kalmamış olur. Çünkü Batı modernliğinin kurucu nüvelerinden biri olan kartezyen bakış, kolay sınanabilir bir bakış değildir. Kartezyen özne, mutlak ve bütünlüklü bir özne kurgusuna sahiptir ve bakışının "saf bakış" olduğunu düşünür. Kartezyen perspektifçilik, Batı aydınlanma düşüncesiyle ve rasyonalizmle doğrudan ilişkilidir. Arslan bu ilişkiyi şöyle açıklar:

Batı aydınlanma projesi, algılanılabilir dünyaya ait bilgiye dolaylımsız ulaşılabilceğini savunan ve bu nedenle görüşün/bakışın merkezi olduğu bilimsel ve felsefi söylemlere dayanmaktadır. [...] Göz, hem baktığı hem de bakıldığı konumdan bağımsızdır; gözün bağımsızlığına duyulan bu inanç, görme ve bilme arasında bir özdeşliğin kurulmasını da mümkün kılar. Dolayısıyla bu bağımsız ve her şeye kadir göz, toplumsal cinsiyet / ırk / sınıf / etnisite gibi toplumsal antagonizma yaratan unsurlardan muaf saf bilgiyi ve saf bakışı sunar. Denzin'e göre modern/postmodern toplumlarda göz, bilmenin ve temsilin diğer organlara dayalı yönünü bastırmıştır ve bu durum, her şeyin merkezinde, sabit bir konumu olan, görürken görünmeyen özne kategorisine dayanmaktadır (Arslan, 2003, s. 41-43).

Kartezyen perspektifçiliğin ardında, kartezyen ikiliğin en başından koyutladığı özne/nesne ayrımının yer aldığı söylenebilir. Saf bakışa sahip olduğuna inanan kartezyen özne, bakışını kendinden ayrı bir "ötekiye" ya da "kendî zihninin nesnesi" olarak gördüğü nesneye çevirir. Bakılan nesne, kartezyen özne tarafından en ince detayına kadar soruşturulur. Bu kartezyen bakış içinde bakılan özneyi kendi bedenine her seferinde yeniden sabitleyen otoriter bir taraf vardır. Arslan, kartezyen bakışın "gözün iktidarına dayalı gözetim toplumunun ve son olarak, batılı beyaz-erkek öznenin merkezde, bakışın sahibi olduğu bakış" biçimi olduğunu söyler (2003, s. 40).

Lehtonen'in de belirttiği gibi bu bakış bir tepegöz gibi asla kendine yönelmez:

Kartezyen perspektifçilik bir tepegöz gibi işlev gören göz ile karakterize edilir. Bu göz gerçekliği dış bir gerçeklik olarak ele alan statik bir göz olarak tasarlanmıştır, o kesinlikle dinamik değildir. Kartezyen perspektifte, görmek – bir tepegöz gibi tek bir noktadan görmek– özgürce dolaşan bir görme değildir; tutuklu bir görmedir. O ölümsüz, idealleştirilmiş, bedenden ayrılmış, soyut, katılımcı olmayan bakış tarafından üretilen görmedir. Dahası, bu bakış hiçbir zaman kendisine yönelmez. Dış dünyaya yöneltilmiş bakış, gören özneyi kendini görmekten alıkoyar (Lehtonen'den aktaran Seppanen, 2006, s. 26).

Kartezyen görme, gördüğü nesneyi, kendi zihninin nesnesi olarak kavrar. Başka bir deyişle onu mülk edinme, yargılama ve onun sahip olduğu biçimsel görünümüne içerik atfetme hakkını da kendinde bulur. Görülen nesnenin kendini açıklamasına izin vermez. *Bakan* özne ile bakılan nesne arasında başa

çıkılması kolay olmayan bir bölünme yaratır.<sup>2</sup> Böylesine despotik bir göz, gündelik hayatında bakan/bakılan konumları arasında sürekli yer değiştiren modern öznenin anksiyetesinin de temel kaynağıdır. Baktığı anda iktidar konumunun tüm olanaklarına sahip olan modern özne, bakışın nesnesine dönüştüğünde kendisini niteleyen içerikten asla emin olamamanın şiddetli endişesini yaşayacaktır. Bu bakışın sınanması, hiçbir Beyaz/Batılı için kolay değildir. Önceki sahnelerden birinde görüntüye gelen siyah özne için dâhi, kartezyen bakışla özdeşleşme net ve kesintisiz olarak gerçekleştiğinde, bu sınamaya gerçekleştirilebilir değildir. Ötekini kendi bakışının nesnesine çeviren Beyaz/Batılı insan için, böyle bir katliamın dinamikleri kavranamaz, katliamın taraflarından biri olarak —Birleşmiş Milletler’in konuyla ilgili inisiyatif almasının ne kadar geç gerçekleştiği ve ne kadar yetersiz olduğu düşünüldüğünde— sorumluluk paylaşılmaz. Meseleyi “uygar olmayan ve öldürmek dışında başka çözüm üretmeyen az gelişmiş ülkelerin iç meselesi” olarak görmenin güvenli alanına sınırlıdır. Darfurlular ya da başka bir katliamın mağdurları, böyle bir kartezyen bakışın nesnesi oldukça —ki başka türlü bakmak modern birey için neredeyse imkânsızdır— gerçekten sevilmezler. Sevebilmek için, en azından asgari düzeyde bir özne-özne eşitliği yaratabilmek gerekir. Böyle bir ilişkinin en başından reddedildiği bir durumun ürettiği eşitsizlik, sevgi yerine ancak simülasyonunu üretebilir. Yardım konserinde satılmak için üretilen “Darfur’u seviyorum” tişörtleri, bu simülasyonun *kitch* bir aracı haline gelirken, sevginin yokluğu gizlenmeye çalışılır. Olmayan sevginin ruhlarda yarattığı boşluk “imal edilmiş” bir tüketim nesnesi ile kapatılmaya çalışılır.

Bu sahneden sonra benzer birçok sahne ile film ilerler. Filmin sonunda bir taksi şoförü ile filmin başında çantası çalınan Isabel’in konuşmalarına rastlarız. Isabel’in taksiye binmesiyle filmin diğer sekanslarına göre uzun sayılabilecek final sahnesi başlar. Kadın, taksi şoförüne Darfur için düzenlenen konser için İngiltere’den geldiğini, ama çantasıyla birlikte konser biletinin de bu sabah bir kapkaççı tarafından çalındığını söyler. Daha önce Darfur’un nerede olduğunu ya da ne olduğunu bile bilmediğini itiraf eden Isabel, konser biletini aldıktan sonra konuyla ilgili kısa bir araştırma yapmıştır. Bu küçük araştırma sonrasında konuyu kavrayışının nasıl değiştiğini taksi şoförüne şöyle anlatır: “Portekiz’de kaybolan küçük İngiliz kızın hikâyesini hatırlıyor musun? Bu trajik hikâye, İngiltere medyasında geniş yer bulmuştu. Büyük bir trajedydi. Aynı trajedi her gün Darfur’da yaşanıyor. Çocukları kamp ateşinde yakılan annenin

<sup>2</sup> Bu öyle bir bölünmedir ki Sartre’ın “Cehennem Başkalarıdır” mottosuyla özetlenebilir. Başkalarını cehennem olarak tarif eden Sartre’ın bu cehennem en yakıcı yönünü “başkasının bakışı” olarak gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Sartre bakışının, varlığı ele geçiren ve güçsüzleştiren yönünü başkasına köleleşmek olarak görür. Sartre’ın köleleştirici bulduğu bakış, bakan-gören ve gördüğünü niteleyen bakıştır: “Bu anlamda başkasına görüldüğümüz ölçüde kendi kendimizi “köleler” olarak düşünebiliriz. Ama bu kölelik bilincin soyut formunu taşıyan bir yaşamın –tarihi ve üstesinden gelinebilecek– sonucu değildir. Kendi varlığım içinde, benimki olmayan ve benim varlığımın bizatihi koşulu olan bir özgürlüğün bağrında bağımlı olduğum ölçüde köleyim. Beni niteleyen ve bu nitelemeyi bilemediğim gibi üzerinde etkiye de bulunamadığım değerlerin nesnesi olan olarak, kölelik durumundayım” (2010, s. 361).

hikâyesini okudum. Bununla ilgili daha önce hiçbir şey bilmiyordum". Taksici, Isabel'in yalnız olmadığını doğrularcasına "Çoğumuz aynı durumdayız. Çünkü hikâye medya için çok karışık. Onlar basit hikâyeleri seçerler" diye yanıtlar. Sonra Isabel'e "vakti varsa az bilinen bir şeye tanıklık edebileceğini" söyler. Isabel hafif bir tereddüitten sonra "Barselona'da başka bir macera, neden olmasın?" diye yanıtlar.

Taksi şoförü, Isabel'i Barselona'nın dar sokaklarından birinin sonunda yer alan bir evin balkonunun altına götürür. Bu balkonda bir kadın, her gece saat 00:00'ı gösterdiğinde, yeni günü karşılamak için şarkı söylemektedir. Eski bir folk müzik sanatçısı olan kadın, o gece de şarkısını seslendirmek üzere balkona çıkar. Şarkının sözleri şöyledir:

Kardeşler! Beyaz ayın bulunduğu yeri biliyorsanız ona, onu çok sevdiğimi söyleyin. Ama onu sevmeye gidemem, çünkü savaş sürüyor. Denizkızının bulunduğu yeri biliyorsanız, onu denizin ortasında olsa bile bulmaya giderdim, ama gidemem. Savaş var. Eğer kötü kader, savaşın bitmesinden önce beni tökezletir ve düşürürse, ona şarkılarımı ve bir demet kırmızı çiçek götürün. Savaşı kazanırsak eğer, tüm şarkılarımı o çok sevdiğime götürün.

Bir Darfur şarkısı ile başlayan film, beyaz bir İspanyol folk müzik sanatçısı tarafından seslendirilen İspanyolca bir şarkıyla sonlanır. Bu noktada şarkı anonimleşir ve hepimizin şarkısı haline gelir. Bu şarkı, herhangi bir ülkedeki rejimden ya da savaştan kaçan, bir Batı ülkesinde sığınmacı olarak yaşayan ve ülkesine dönemeyen herkesin şarkısı olabilir. Dünya üzerinde bugün "Ben" olanın, yarın "Öteki" olduğunda söyleyebileceği bir şarkı olarak da okunabilir. Bu final sekansı kartezyen bakışı tamamen yerinden eder; Ben ve Öteki arasındaki bölünmeyi ortadan kaldırır ve hükümsüzleştirir. Filmdeki İspanyol folk sanatçısının seslendirdiği ve şehrin gündelik hayatının bir parçası haline gelmiş olan şarkı, varlığın iç dünyasına ayna tutar; böylelikle bakışını kendine hiç yöneltmeyen ve hep sabit bir noktadan dış gerçekliğe bakan kartezyen bakışı kırar. Kendine de ötekine baktığı gibi bakabilen özne için gerçeklik, başka bir şekle bürünecektir. Kendine tam da gündeliğin içinden ve gündeliğin olanaklarıyla bakabilen insan, kolektifin o hiç bozulmayacakmış gibi duran keskin çerçevesinin içinde önemli bir farklılık yaratabilir. Yönetmenin ve filmin yapımcılarının da belirttikleri –ve bu projeye başlarken yaptıkları gibi– önce kendinden başlamak gerekir. Onların kendi sözleriyle belirtirsek: "*Sing For Darfur*'un okyanusta küçük bir damla olduğunun farkındayız, ama yine de, o bir damladır!"

### Sonsöz Yerine

*Sing For Darfur* projesi okyanusta küçük bir damla olsa da önemlidir, çünkü okyanusun genel görünümü bu damlaların sayısı artıka değişecektir. *Sing For Darfur*'un aktivist çabasına destek vermek; izleyiciye yaptığı "kendine bakma" çağrısını ise yanıtız bırakmamak gerekir. Benzer bir çağrı Reemtsma'nın *Vahşeti Kavramak* adlı çalışmasında da tekrarlanır: "Sevgili okuyucular, 'başkası'nı ya da 'yabancı'yı, öldürülerek psikolojik bir sorun haline getirilmeden önceki adıyla anın" (1998, s. 168). Ötekinin varlığını ölmeden/öldürülmeden önce tanıyıp, adıyla anmak, bu çalışmada sıklıkla

değinen ve filmin eleştirisinin de temellerini oluşturan "özneler arası hiyerarşi"ye büyük bir darbe indirmek demektir. Bu varlığını her an hissettiren, bir kültürel ideal yaratarak ondan uzak kalan öznelere varlıklarına dair sonsuz bir endişe ile baş başa bırakan kötücül hiyerarşi elbirliğiyle alaşağı edilmelidir. Ancak bu şekilde okyanus, özellikle kültürel idealden uzak özneler için dar ve sıkıştırıcı bir alan olmaktan çıkacak ve kelimenin doğrudan anlamının içerdiği anlamlarına yeniden kavuşacaktır: Herkes için serinlik verici, engin ve açık bir deniz.

## Kaynakça

Arslan, U. T. (2003). Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık. *İletişim Araştırmaları*, 1(1), 39-64. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8485.pdf>

Baudrillard, J. (2005). Simülakrlar ve Simülasyon (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.

Butler, J. (2005). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.

Collins, R. O. (2006). Disaster in Darfur: Historical Overview. S.Totten & E. Markusen (Ed.), *Genocide in Darfur: Investigating the Atrocities in the Sudan* (s. 3-24). New York: Routledge.

Fanon, F. (2009). *Siyah Deri Beyaz Maske* (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Versus.

Flint, J. & Waal, A.D. (2008). *Darfur A New History of A Long War*. Revised and Updated Edition New York: Zed Books

İbrahim, F. (2006). Introduction to the Conflict in Darfur/West Sudan. *Explaining Darfur: Lectures on the Ongoing Genocide by Agnes Van Ardenne/ Mohamed Salih/Nick Grono/Juan Mendez with an introduction by Fouad İbrahim*. (s.9-18). Amsterdam: UVA

Kramer, J. (Yönetmen). (2008). *Sing For Darfur* [Film] İspanya/ Hollanda: Christel Palace.

Kramer, J. (Yönetmen). What is this project about? [Video] (Erişim tarihi: 2012, 15 Mayıs) [http://www.singfordarfur.org/en/?page\\_id=2](http://www.singfordarfur.org/en/?page_id=2)

Moyaert, P. (2000). The Phenomenology of Eros: A Reading of Totality and Infinity, IV.B. *The Face of the Other & Trace of The God Essays on Philosophy of Emmanuel Levinas*. J. Bloechl (Ed.), (s.30-42.) New York: Fordham University.

Reemtsma, J. P. (1998). *Vahşeti Kavramak* (E. Ateşman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Sartre, J. P. (2010) *Varlık ve Hiçlik Fenomolojik Ontoloji Denemesi* (T. Ilgaz & G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul:İthaki

Seppanen, J. (2006). *The Power of the Gaze: an introduction to a visual literacy*. Lang, Peter Publishing.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acılarına Bakmak* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora.

Xavier, J. (2008). *Darfur African Genocide*. US: Read How You Want.