



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Safae DRAOUI

SÖMÜRGEÇİLİĞİN MAĞRİP SINEMASININ KİMLİĞİNİ
ŞEKİLLENDİRMEDEKİ ROLÜ

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2021



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Safae DRAOUI

SÖMÜRGEÇİLİĞİN MAĞRİP SİNEMASININ KİMLİĞİNİ
ŞEKİLLENDİRMEDEKİ ROLÜ

Danışman

Doç.Dr. Gül YAŞARTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2021

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Safae DRAOUI'nin bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç.Dr. Gül YAŞARTÜRK (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Engin SARI (İmza)

Tez Başlığı: Sömürgeciliğin Mağrip Sinemasının Kimliğini Şekillendirmedeki Rolü
--

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi : 24/06/2021

Mezuniyet Tarihi : 02/09/2021

(İmza)
Prof. Dr. Suat KOLUKIRIK
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ Sömürgeciliğin Mağrip Sinemasının Kimliğini Şekillendirmedeki Rolü ” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Sfae DRAOUI



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE
ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı-Soyadı	Safae DRAOUI
Öğrenci Numarası	20175256007
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç.Dr. GÜL YAŞARTÜRK
Tez Başlığı	Sömürgeciliğin Mağrip Sinemasının Kimliğini Şekillendirmedeki Rolü
Turnitin Ödev Numarası	1633212708

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 80 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 19/08/2021 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 8

alıntılar dahil %10 'tür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

23/08/2021

(imzası)

Danışmanın Unvanı-Adı-Soyadı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MAĞRİP ÜLKELERİNDEKİ (FAS, CEZAYİR, TUNUS) SÖMÜRGEÇİLİĞİN KISA BİR TARİHİ

1.1 Fas	5
1.2 Cezayir	8
1.3 Tunus	9

İKİNCİ BÖLÜM

POSTKOLONYAL ÇALIŞMALAR

2.1 Postkolonyalizmin Kökeni	12
2.2 Edward Said	15
2.3 Frantz Fanon	18
2.4 Post-kolonyal Teorinin İlkeleri	21
2.5 Sinemada Post-kolonyal Teori	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖMÜRGE SİNEMASI

3.1 Tanım	26
3.2 Mağrip Ülkelerinde Fransız Sömürge Sineması (1911-1956)	31
3.2.1 Fas'ta Sömürge Sineması	33
3.2.2 Cezayir'de Sömürge Sineması	39
3.2.3 Tunus'ta Sömürge Sineması	42

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
DEKOLONİZASYON-SONRASI MAĞRİP SİNEMASININ ORTAYA ÇIKIŞI

4.1 Dekolonizasyon : Tanım.....	45
4.2 Mağrip Ülkelerinin Dekolonizasyonu.....	47
4.3 Post-Kolonyal Mağrip Sinemasının.....	50
4.3.1 Postkolonyal Mağrip Sinemasının genel bakışı	50
4.3.2 Cezayir Sineması	58
4.3.3 Fas Sineması	64
4.3.4 Tunus Sineması	72
SONUÇ	78
KAYNAKÇA.....	80
EK.1 TANIMLAR LİSTESİ.....	84
ÖZGEÇMİŞ	86

ÖNSÖZ

Öncelikle yüksek lisans çalışmam ve ilgili araştırmalarım süresinde desteği, sabrı, motivasyonu için danışmanım Doç.Dr. GÜL YAŞARTÜRK'e içten teşekkürlerimi sunarım. Onun rehberliği sonucunda yüksek lisans tezimi başarılı bir şekilde tamamlayabildim.

Çeşitli dil problemlerimde bana yardımcı olan arkadaşım Seda SAĞLAM'a minnetimi de bildirmek isterim. Bana hayatımdaki maddi ve manevi desteği veren babam ve annem Ahmed ve Fatima Zahra 'ya minnettarım. Ayrıca bana bu yol boyunca destek olan diğer aile üyelerime ve arkadaşlarımla için minnet ve Őükranlarımı ifade etmek istiyorum.

Safae DRAOUI

Antalya, 2021

ÖZET

Mağrip sineması her zaman dünya sinema tarihine damgasını vurmuştur. Sömürgecilikten kurtulma sürecinde ve 1960'larda başlayan sinema karşıtı olan akımlarda, Fransız sömürgeciliğinin kalbinden ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, sömürge dönemi miraslarının yeniden üretimini dikkatlice incelemkte ve Mağrip film yapımcılarının filmlerinde geçerli olan yollardan direniş tarzlarını bir araya getirmiştir. Mağrip Sineması, diğer Afrika sinemaları gibi temelde topluluğa dayanmaktadır. Sömürge geçmişi, göç olgusu, az gelişmişlik, bağımsızlık mücadeleleri, diktatörler ve sosyal baskı gibi sosyal yaşamı etkileyen faktörler Mağrip sinemasının yolunu değiştirmiştir. Bu çalışma, özellikle Fransa olmak üzere Batı ülkelerinin sömürge politikalarına karşı çeşitli muhalefetlere sahip Mağrip sinemasının önemli yönetmenlerinin filmlerini kronolojik olarak tartışmaktadır. Bu tezde, sömürge ve sömürge sonrası dönem arasında önemli bir kültürel, siyasi ve tarihi ilişki olduğu ve Mağrip sinemasının ortaya çıkışında sömürgeciliğin oynadığı rolün var olduğu sonucuna varılmaktadır.

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

SUMMARY
THE ROLE OF COLONIALISM IN SHAPING THE IDENTITY OF MAGHREB
CINEMA

Maghreb cinema has always had its mark on the history of world cinema. From the heart of French colonialism, it emerged in the decolonization process and movements for oppositional cinema which started in the 1960s. This study scrutinizes the reproduction of colonial period heritages and raises resistance styles in a reasoned way in films of Maghreb filmmakers. Maghreb Cinema like other African cinemas is basically community-based.

The factors that affect social life such as colonial pass, immigration phenomenon, underdevelopment, struggles for independence, dictators, and social oppression have modified the way of Maghreb cinema. This study chronologically discusses the films of significant directors from Maghreb cinema, which have various oppositions against colonial policies of Western countries and especially France. The study concludes that there is an important cultural, political and historical relation between colonial and postcolonial period and the role that colonialism played regarding the emergence of Maghreb cinema.

Keywords: Colonialism, Postcolonialism, Maghreb Cinema, Postcolonial Maghreb

GİRİŞ

Fransa, Mağrip Ülkeleri'ni¹ işgalinin başlangıcından bu yana, halkla çatışmasında otoriterliğe dayalı amaçlarına hizmet etmesine yönelik olarak silahlı kuvvetlerin yanı sıra sinemayı kullanmaya çalışmıştır.

1930'larda, Mağrip bölgesi , Fransız film yapımcılarının çöllerin, develerin ve palmyelerin bulunduğu basmakalıp Doğu imajını tanıtan filmleri çekmede kullandıkları en gözde yer olmuştur. Mağrip ve Kara Afrika, bazıları Baroncelli, Feyder veya Renoir gibi sinemanın büyük isimler tarafından yönetilen binden fazla film için bir fon görevi görmüştür... Bu filmler, Fransa'nın Afrika'da ve Batı Hint Adaları'nın veya Çin'deki "uygarlaştırma misyonunu" yücelterek Fransız sömürgeciliği propagandasının geliştirilmesine ve yayılmasına katkıda bulunmuş ve öncelikli olarak Fransız ve Avrupalıların umutlarını, hayallerini, korkularını ve endişelerini genel anlamda yansıtmıştır.

Mağrib ülkelerinde sinemacılık, esasen 1960'larda elde edilen bağımsızlığın ardından doğmuştur. "Yerli"nin "egzotik" ortamlarda ve durumlarda evrimleşen sessiz bir varlık olarak görüldüğü sömürge dönemi sinemasından farklı olmak isteyen Mağrip'te yeni ortaya çıkan sinemalar, hor görülen bir kimliği savunma arzusuna karşılık gelmektedir. İlk olarak, propaganda kayıtlarını ortaya koymuşlar, sonrasında ise yavaş yavaş toplumu ilgilendiren "konuları" açığa çıkarmışlardır.

Mağrip sinemasının özünde; "gerçek", "özgün" filmler sorusu yatmaktaydı ve Mağrip sineması sömürgelerin gerçek yaşamını anlatma ihtiyacı ve sömürgecilik tarihinin inşa ettiği kimliğin izinden kaçma ihtiyacı arasındaki kırılğan denge içerisinde ikincisini seçmiştir.

İlk hikayeler, artan duygusallık ve politik konuşmalar arasında yatıştırıcı bir nitelik taşıyordu. Bununla birlikte, mutlakiyetçi bir vizyon olarak sömürgecilik olgusunu bazen etkili bir şekilde muhasebe etme erdemine, aynı zamanda, insanların sadece savaşta olduğunu değil, aynı zamanda anlatacak hikayeleri olduğunu gösterme erdemine de sahipti.

¹ Bundan sonra Fas Tunus ve Cezayir yerinde tezin kalanında mağrip ülkeleri ifadesi kullanılacaktır

Başlangıcından bu yana, eski sömürgeci güç olan Fransa'nın etkisi, gücünü korumaya devam etmektedir. Yapımcılık, Mağripli film yapımcılarının filmlerinin her boyutundan sorumlu bağımsız auteurlar olmaları gerektiği anlamına gelir.

Üç ülkede de, film yapımı bağımsızlık sonrası doğan yeni neslin ortaya çıkmasıyla güçlenmiş ve kadınlar genç film yapımcılarının artık dörtte birini oluşturmaktadır. Mağripli film yapımcıları, dünya mediasındaki dijital devrimin sunduğu zorluklarla ve yeni fırsatlarla yüzleşmekte yavaş kalmış olsalar da, çalışmaları küreselleşmenin ve Kuzey Afrika diasporasının artan etkisini göstermektedir.

Mağrip sineması postkolonyel teoriden, 1960'lardaki dekolonizasyon süreçlerinden, dönemin kavramsallaştırılmasının analizini görevini üstlenerek dönüşüme katkıda bulunan düşünürlerden ve sömürgeci söylemin dekonstrüksiyon yöntemiyle yorumlanmasının öneminden bağımsız olarak değerlendirilemez.

Kısacası, Mağrip sinemasını tarihsel, entelektüel ve teorik arka planı olmadan ve ayrıca sömürgeciliğin bu sinema sürecinde, bu ülkelerin sömürgecilik sinemasında baskı altındaki sömürgeler olarak bulunmasından, yeni sinemacıların dekolonizasyonla birlikte kendi özerk sinema dilini bulmaya çalıştıkları bağımsızlık dönemine kadar oynadığı önemli rolden bağımsız olarak incelemek mümkün değildir.

Mağrip sinemasının gelişiminin incelenmesi, bu sinemanın sömürge sonrası dönemde ulusal etkileşimlerin ve dönüşümlerin tüm belirtlerinin bir yansıması olarak kimliğini araştırma ve araştırma girişimidir.

Bu bağlamda, "Sömürgeciliğin Mağrip Sinemasının Kimliğini Şekillendirmedeki Rolü" başlıklı çalışmamız, sömürge sonrası dönemde üretilen sinema eserlerinin içeriklerini bazı problemler ortaya koyarak incelemeye odaklanmaktadır:

- Dekolonizasyon ve Mağrip ülkelerine özgü ulusal sinema kimliğinin oluşumu arasında bir ilişki kestirebilir miyiz?
- Dekolonizasyon, Mağrip sinemasının ulusal kimliğini şekillendirmede nasıl bir rol oynadı?
- Sömürge sonrası Mağrip sinema filmlerinin gerçekçi, politik ve toplumsal olarak yansıttığı imaj nedir?
- Mağrip sineması - gösterge niteliğinde sanatsal yazı ve gerçeği yansıtan bir ayna olarak - toplumun gerçekliğinde var olan sosyal değerleri temsil etmek ve yansıtmak için uygun ifade yeri olabildi mi?

- Bu filmlerin içerikleri, sinema ve Mağrip toplumu arasındaki ilişkiyi güçlendirebildi mi?

Sunulan soruları cevaplamak için araştırma, giriş ve sonuç bölümlerinin yanı sıra dört bölüme ayrılmıştır. Post-kolonyal çalışmalara dayanarak ve Edward Said'in Oryantalizm teorisi gibi en önemli öncülerin teorilerine ve ayrıca Franz Fanon'un fikirlerine atıfta bulunarak, İkinci bölümde, sömürge öncesi ve sonrası dönemde Mağrip sinemasının yapıtlarını ve filmografisini analiz etmek için benimsenen metodolojiyi açıkladık.

Birinci bölümde Mağrip ülkelerinin sömürge tarihine odaklandık ve üçüncü bölümde, sömürge sinemasının bir biçimi olarak başlangıcından ve sömürge dönemiyle başlayan Mağrip sinemasının tarihine geçtik.

Bu nedenle, dördüncü bölümde, Mağrip sinemasının devrimin amaç ve ilkelerinin aynası olarak görüldüğü altmışlar dönemine ve dekolonizasyonun ilk aşamasına odaklandık, daha sonra Mağrip sineması yetmişli yıllarda toplumun siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel ideolojilerini ifade eden sözcülüğünü yapmıştır.

Doksanlara kadar ülkeleri etkisi altına alan siyasi krizin ilk belirtilerine tanık olan seksenlerin sonuyla durum değişti. Ülkelerin durumu Mağrip film üretimini, özellikle devletin sektörden desteğini kaldırması ve finansman eksikliğini de olumsuz etkiledi.

2000 yılından itibaren Mağrip sineması, sektörün yirminci yüzyılın doksanlı yıllarda tanık olduğu durgunluk döneminden sonra, özellikle finansman ve içerik açısından bu önemli üretim dönemine tanıklık etmektedir.

İncelenen film örneklerinin seçimi birçok nedenden dolayı isteğe bağlı yapılmamıştır ve en önemli nedenlerin bazıları da yeterli sayıda film olmaması ve arşive ulaşmanın zorluğu olmuştur.

Bu konuyu, bazıları öznel ve bazıları nesnel olan birkaç nedenden dolayı seçtik:

İlk olarak, nesnel nedenler şunlardır:

- Konuyla ilgili araştırma ve akademik meşguliyet ve Mağrip sineması çalışması
- Mağrip sinemasının söz konusu zaman dilimindeki durumunu ele alan araştırma çalışmalarının azlığı

İkincisi olarak öznel nedenler şunlardır:

- Sinema konusuna kişisel ilgi ve Mağrip sinema sürecine ayak uydurma arzusu

- Özellikle Mağrip ülkelerinin son yıllarda siyasi, sosyal ve ekonomik alanda tanık olduğu değişimlerin ardından Mağrip sinemasının yeni trendlerini tanınması

Mağrip sinemasının ortaya çıkış ve gelişim aşamalarının izini sürerek, adımlarını izlemek için tarihsel yöntemi benimsedik. Tematik ve teknik açıdan analitik yaklaşımı benimsedik, bir yandan filmlerin temalarına yaklaşırken, diğer yandan da sinema eserini oluşturan teknik unsurları tespit ettik.

Genel olarak Mağrip sineması üzerine yapılan çalışmaların azlığının yanı sıra diğer filmler gibi piyasada satılmadığı için Mağrip filmlerinin temin edilmesinin zorluğu başta olmak üzere araştırmamız sırasında karşılaştığımız zorluklar var.

Son olarak, konunun tüm yönlerine hakim olduğumu iddia etmiyorum, ancak başarılı olduğumu ve Mağrip sinemasında başka çalışmalar için fırsatlar açtığımı umuyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

MAĞRİP ÜLKELERİNDEKİ (FAS, CEZAYİR, TUNUS) SÖMÜRGEÇİLİĞİN KISA BİR TARİHİ

1.1 Fas

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yıllarında Fas'ın siyasi çöküşü ve beraberinde alevlenen sorunlar kendini belli etti. 1894'te o dönemin kralı olan 1. Mevlây Hasan'nın vefatının ardından, henüz hazır olmayan oğlu Sultan Abdül Aziz'in yerine, krallığı yönetme görevini Bakan Ahmed bin Musa devraldı. Yeni yüzyılın başlarında bakanın vefatının ardından, seleflerine kıyasla oldukça küçük ve ülkeyi yönetmek için hazır olmayan Sultan Abdül Aziz'e güç kapıları açılmış oldu.

Böylece, genç sultan, krallığın sonu gelmeyen iç ve dış sorunlarını, özellikle de 1844'teki Isly Savaşı'nda Krallığın Fransız ordusu karşısında çok konuşulan, o sırada, Fas ile işgal altındaki Cezayir arasındaki güneydoğu sınırını çizmekten kaçınarak Fransa ile Fas'taki sömürgeciliğin önünü açan ve Fransa'nın sömürgecilik faaliyetlerini başlatan ünlü "Lalla Mughniyeh" anlaşmasıyla son bulan sert koşullarla sonuçlanan yenilgisi başta olmak üzere kendisini çok zor bir görevle karşı karşıya buldu.²

Öte yandan Faslı bir devrimci ve muhalif olan Bouhemara'nın, Doğu Fas'ın kontrolünü ele geçirmek için Kral Mevlây Hasan'nın en büyük oğlu olduğunu iddia etmesiyle 'Bouhamara devrimi' başlamış ve ülkede büyük bir kaos yaşanmıştır. Bouhemara, Fransa ve İspanya ile işbirliği yaparak bölgenin kaynaklarını kendi çıkarları için kullanmış ve bu nedenle merkezi otorite için bir tehdit haline gelmiştir. Bu devrim, devletin hazinesini tüketerek devlet ekonomisinin yoksullaşmasına ve yabancıların eline düşmesine neden olmuştur. Çünkü krallık bu devrimi bastırabilmek için tüm kaynaklarını kullanmış ve masrafları karşılayabilmek için borçlanmaya başvurmak zorunda kalmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında Fas, Avrupalı emperyalist güçlerle, 1856'da İngiltere, 1861'de İspanya ve 1863'te Fransa ile birçok anlaşma imzaladı. Bu anlaşmalar Avrupalılar'a önemli ekonomik, hukuki ve vergi imtiyazları sağlamış ve bu durum da Fas'ın mali tablolarında

² Laroui, Abdallah. *L' Histoire Du Maghreb: Un Essai De Synthèse*. Paris: Maspero, 1976. Print.

olumsuz yansımaları neden olmuştur. 1880'deki Madrid Konferansı'nda alınan kararlar neticesinde Fas'taki Avrupalı varlığının artması ve daha da önemlisi konsoloslukların güvenliğinin artırılması, korunma imtiyazı verilmesi ve aynı zamanda vergiden muaf anlamına gelen Fas yasalarına tabi olunmaması ülkenin ekonomik ve sosyal durumunun değişmesine neden oldu. Sömürgeci güçlerin Fas'a hücum etmesi, Avrupalı kapitalistlerin ülkeye sızmasına, Faslı zanaatkarların iflasına, yerel para birimindeki düşüşe, ticaret dengesinde açığa, yabancı paraların piyasaları işgaline ve yerli halkın borç batağına batmasına yol açtı.

Fransa, sömürgeci güçlerle birçok anlaşma imzalayarak Fas'ı ele geçirmenin yolunu açtı ve Avrupalı güçlerle yapılan birçok anlaşmaya ek olarak 1902'de, Fas'taki çıkarlarını tanıması karşılığında İtalya'nın Libya'daki çıkarlarını tanıdı. Ardından 1904'te İngiltere ile dostane bir anlaşma imzaladı ve bu anlaşma ile Fransa'nın Fas'taki hareket özgürlüğü karşılığında İngiltere'nin Mısır'ı kontrol etmesini tanımış oldu.

Fas meselesi uluslararası bir mesele haline geldikten sonra, 1906'da Fas egemenliğini etkileyen ve Avrupa'nın Fas üzerindeki gücünü genişleten bir dizi kararla sonuçlanan Algeciras Konferansı düzenlendi. 1908 yılında Mevlây Abdül Hafız'a, kardeşi Mevlây Abdül Aziz'in yerine tahta çıkma sözü verildi. Bunun karşılığında, Yeşil Ada Konferansı'ndan sonra Faslılara verilen zarar giderilecek ve bireysel koruma riski azaltılacaktı, ancak yeni hükümdar bu koşulları karşılamadı ve 1912'de sömürgeleştirmeye geçişi sağlayamaya yönelik bir koruma anlaşması imzalamaya zorlandı.³ 1912'de Koruma Antlaşması imzalandıktan sonra İspanya, Sidi Ifni bölgesinin yanı sıra Fas'ın kuzey ve güney kesimlerinin kontrolünü ele geçirirken, Fransa ülkenin merkezini kontrolünü ele geçirdi.

Böylelikle Fas, sömürgeci devlet çıkarları için topraklarını ele geçirip doğal kaynaklarını tüketirken kendi egemenliğini kaybetmeye başladı. En verimli tarım arazileri ele geçirildi, sahipleri kovuldu ve Fransızlara verildi. İspanyol ve Fransızlar Fas'ın dış ticaretini kontrol etmeye başlarken yabancı şirketler de aynı zamanda madencilik ve enerji arama süreçlerini tekelleştirdi.

Toprak mülkiyetinin Avrupalılara devredilmesi nedeniyle Fas'ın servetinin tükenmesi, Fas vatandaşına zarar verdi ve modern sanayi ürünlerinin Fas pazarına girmesi nedeniyle geleneksel ürünler göz ardı edildi.

³ İnternet kaynağı: <https://www.britannica.com/place/Morocco/Education#ref487933>

Faslılar, koruma antlaşmasının imzalanmasının hemen ardından, sömürgecilerin topraklarına el koymasını kabul etmediler, bu yüzden ülkenin farklı yerlerinde ülkelerini savunmak için yola çıktılar, anavatanı kurtarmak için silahlanıp fedakarlıklarda bulundular. Ülkenin güneyindeki ilk direniş hareketleri Ahmed Al-Haiba Bin Maa Al-Ainain ile oldu, ancak bu uzun sürmedi ve işgalcileri pek fazla yavaşlatamadı. 1912'de işgalciler, Sidi Bou Othman Savaşı'nda Ahmed El-Heiba'nın kahramanlarını çok az sayıda asker ve savaş ekipmanına sahip olmaları nedeniyle yenmeyi başardı.

İkinci direniş hareketi, 1914'te sömürgeciyi Khenifra şehrinden kovmak için askerlerini kaybetmeyi göze alan Hamo al-Zayani liderliğindeki Orta Atlas'taki direnişti, ancak Fransız kuvvetleri şehrin kontrolünü yeniden ele geçirdi. Orta Atlas savaşçıları, liderleri 1921'de şehit olana kadar cesaretlerini kanıtlamaya devam ettiler.

Yaklaşık yarım milyon Avrupalı (çoğu nitelikli işgücüne sahip) göçü ile güçlendirilen Fransız ve İspanyol sömürge yönetimleri, ulaşım, eğitim ve sağlık gibi alanlarda maddi anlamda önemli ilerlemeler kaydetti. Ancak sömürgecilik hareketlerinin başlarında yabancı yönetime karşı sürekli direniş hareketleri vardı ve bunlardan en önemlisi, Abdül-Kerim'in beş yıl boyunca süren isyan hareketiydi.

Abdül-Kerim, 1921'de Annual'da 20.000 kişilik bir İspanyol ordusuna karşı sansasyonel bir zafer kazandı. 1926'da yaklaşık 250.000 kişilik Fransız-İspanyol ortaklığıyla oluşturulan bir orduya karşı kaybetmesine kadar geçen süreçte Rif'in (Tetouan'dan Melilla'ya kadar olan dağlık kıyı bölgesi) kontrolünü elinde tuttu.⁴

Daha sonra siyasi özgürlük ve hatta bağımsızlık için değişim baskısı genç eğitimli Faslı gruplar tarafından sürdürüldü. II.Dünya Savaşı, Kasım 1942'de Vichy Hükümeti'nin Fas sahiline ayak basan Amerikan kuvvetleri tarafından mağlup edilmesi ile Faslıların bu tür bağımsızlık taleplerinde büyük bir artış yaşanmasında etkili oldu. Başkan Roosevelt 1943'te Kazablanka Konferansı'na geldiğinde, devam eden Fransız sömürge yönetimine karşı olduğunu ifade etti. 1944'te İstiklal Partisi kuruldu ve Fas sultanının (şuan V. Muhammed) üstü kapalı desteğini aldı. 1952'de Fransa bağımsızlık hareketine karşı kararlı bir adım attı ve İstiklal liderleri tutuklandı. 1953'te sultan tahttan indirildi ve sürgün edildi.

⁴ El, Alami M, and Ktiri M. *El. Mohammed V: History of the independence of Morocco. Rabat: High commission for former resistance fighters and former members of the Liberation Army.*, s.24 2015.

Tüm bunlar sonucunda terörizmde ani bir artış ve ardından 1955'te silahlı bir ayaklanma oldu. Bu durum, Fransa'nın çok daha fazla sayıda Fransız yerleşimci nüfusa sahip bir sömürge olan Cezayir'de daha büyük krizin başlamasıyla aynı zamanda yaşandı. Fransız hükümetinin hızlı bir çöküş yaşadığı bu süreçte, V. Muhammed sürgünden geri getirildi ve Kasım 1955'te Fransız hükümeti Fas için bağımsızlık ilkesini kabul etti. Mart 1956'da yürürlüğe girmesinin ardından bir ay sonra İspanyol Fas'ı için de aynı statü kabul edildi. 1960 yılında ulusun geri kalanıyla tamamen bütünleştirilerek Tangier'in uluslararası statüsünü sona erdirmek için Kasım ayında anlaşmaya varıldı. Fas, sömürge öncesi sınırlarına geri döndü ve şuan hâlâ sömürge öncesi hanedan tarafından yönetilmektedir. Bağımsızlığını elde etmiş olan halkı yöneten Sultan V. Muhammed, anayasal bir monarşiye dönüştürme niyetini ilan etti. Bu yöndeki ilk eylemi, kendisini bir hükümdar haline getirmek oldu ve 1957'de de kral unvanını aldı.⁵

1.2 Cezayir

Cezayir'in sömürgeleştirilmesi, bir zamanlar parçası olduğu Osmanlı İmparatorluğu yönetiminden sonra yeni bir çağ başlattı. Korsanlar, Fransa ve İspanya için büyük bir sorun oluşturan Akdeniz'deki ticaret yollarını kontrol etmeye başladı. Cezayir, Osmanlı Amiralî Barbaros Hayrettin Paşa ve kardeşi Oruç Bey'in işgal edip Osmanlı İmparatorluğu'na katılmasıyla Batı Osmanlı devletlerinden biri oldu.

Cezayir, 1517'den 1830'da Fransız işgaline kadar, üç yüz yıldan fazla Osmanlı yönetimi altında kaldı. Bu yüzden Osmanlı kültürü ülkeyi derinden etkiledi ve etkileri bugün hala görülebilmektedir.

Cezayir valisi Hüseyin Paşa, Fransa'nın Cezayir'i almak için Osmanlı Devleti'ne savaş açması için fitili yaktı. Vali, Fransa'nın Cezayir'e olan borcunu ödememesinden dolayı duyduğu memnuniyetsizliği dile getirdi. Hüseyin Paşa bir gün öfkelenerek Fransız konsolosa yelpazesini fırlattı. Bu olay, Fransa'nın Cezayir'i işgal etmesi için bahane oldu, ardından Hüseyin Paşa mağlup edilerek esir alındı. Cezayir, ikinci en büyük sömürge devleti olarak Fransa'nın sömürgeleştirilmiş ülkeler listesine eklendi.

"Pied Noirs (Kara Ayak)" olarak anılan çok sayıda Avrupalı, Cezayir'e gönderildi ve Fransız askerleri Cezayirli çiftçilerin topraklarını gasp etti ve bu topraklar çoğu Avrupalı

⁵ A.g.e.

sömürgecilere ücretsiz verildi. Ancak bu, Osmanlı İmparatorluğu gibi bilim, teknoloji, eğitim ve askeri teknolojiyi geliştirmede geç kalmış bir toplumda bir dönüşümün başlangıcıydı.

1832 ile 1847 arasında, dini ve askeri bir lider olan Emir Abdülkadir El Cezayiri, Fransa tarafından yakalanana kadar bir bağımsızlık hareketine liderlik etti. Daha sonra sosyalist Ulusal Kurtuluş Cephesi (NFL) Cezayirlileri bir araya getirmeyi başardı. Sovyetler Birliği, hareketin sosyalizmle bağlantısını açıklayan askeri yardım sağlayarak Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nı destekledi. Bu destekler Cezayir'in bağımsızlığını kazanmasından sonra da devam etti. Cezayir'in işgali Fransız siyasetini de etkiledi. Fransa Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle, Fransız halkının çözüm, Cezayirlilerin de bağımsızlık istediğini anladı. 1962'de Evian Anlaşması iki ülke tarafından imzalandı. 1 Kasım 1954'te başlayan mücadele 65 ay sürdü; 1 milyondan fazla Cezayirli, 26 bin Fransız öldü ve Mart 1962'de Cezayir'in zaferiyle sona erdi.⁶

1.3 Tunus

Fransızlar 1830'da Cezayir şehrini işgal etti, ancak Türklerin de bir türlü hakimiyeti altına alamadığı Berberi bölgesindeki uzun süren direniş nedeniyle Cezayir'in fethi 1847'ye kadar tamamlanamadı. Bu sıkıntılı bölgeyi yönetim altında tutmak Avrupa'nın işine yarıyordu.

1881 yılında Tunus, 1912 yılında Fas ise Marinid hanedanlığının sona ermesinden beri kendi sultanlarının yönetimi altında istikrarsız bir bağımsızlığa sahip olan Fransız himayesine girdi. 1912'de İtalya Libya'yı Türklerden kurtarır ve sonuç olarak, Berberi sahil bölgeleri bağımsızlık öncesindeki son sömürge dönemine girer. 1881'de Fransızların Tunus üzerinde kontrolü sağlaması ile birlikte, üç sömürge gücü olan Fransa, İngiltere ve İtalya arasındaki on yıllarca süren diplomatik yarış sona erer. Her üçü de 1869'dan itibaren bölgeye resmen dahil olmuştur.

Teknik olarak Türk padişahına bağlı, ancak pratikte bağımsız yerel beyler hanedanı, Avrupa'dan borç aldıkları fonları kullanarak ülkelerini modernize etmek için cömert harcamalar yaptı. Vergileri artırmak için gerekli girişimlerin eşlik ettiği program, yerel olarak derin bir

⁶ Renkveren, Deniz. "How French Colonization Shaped Algeria's Future." *Daily Sabah*, Daily Sabah, 17 June 2016, www.dailysabah.com/feature/2016/06/18/how-french-colonization-shaped-algerias-future.

kızgınlık yarattı. 1869'a gelindiğinde eyaletin artık iflas ettiği ortadaydı. Tunus'un ekonomisi uluslararası bir anlaşma ile Fransa, İngiltere ve İtalya'nın ortak kontrolüne verildi.⁷ Bu düzenleme, kaçınılmaz olarak, üç rakip sömürge gücünün pozisyon için rekabet ettiği ve ticaret yaptığı bir platform oldu. 1871'de İtalyanlar Tunus'ta en fazla İtalyan yatırımlarının olmasına ve diğer sömürgeci rakip ülkelerden daha fazla vatandaşını yerleştirmiş olmasına dayanarak güçlü iddialar ortaya atmaya başlayınca Fransa ve İngiltere birlikte taraf oldu.

1878'de Fransa ve İngiltere, Kıbrıs'ta yeni oluşturulan İngiliz varlığını Fransızların kabul etmesi karşılığında İngilizlerin Tunus'un Fransa'nın himayesi altında olmasına izin vereceği konusunda sessiz bir anlaşmaya vardılar. İtalya'nın Tunus'taki sömürgeci varlığının asıl hak sahipliği, Fransızların 1881'deki önleyici karşılığına kadar devam etti.

Bazı Tunuslu aşiretlerin sınıra komşu Fransız Cezayiri kolonisine girdiği bahanesiyle, sınırdan yaklaşık 36.000 kişilik bir Fransız ordusu gönderildi. Fransız ordusu Tunus şehrine doğru ilerlerken, Tunus Beyi uzlaşmanın tedbirli olacağına karar verdi. 1881 Bardo Al Kasr as-Sa'id olarak da bilinen Antlaşması, Bey'in topraklarının ve hanedanlığın Fransızlar tarafından korunacağını garanti etti, ancak aynı zamanda yetkisini yalnız içişleri ile sınırladı. Bunun haricindeki diğer Tunus politikaları bundan sonra Fransızlar tarafından yönetildi.

Sömürge statüsüne bu ani düşüş, aslında Tunus'a birçok maddi fayda sağladı. Ancak, sonraki on yıllar boyunca, bir direnişin doruk noktasına çıkmasına neden oldu. 1907'de Tunus'un özerkliğini harekete geçirmek için Genç Tunus Partisi kuruldu. 1920'de, kendisine Destour 'anayasa' adını veren daha atılgan bir grup, tam bağımsızlık talebinde bulundu. 1922'den itibaren Destour, Bey'in desteğini aldı. Ancak Fransızlar, makul bir baskı ve taviz karışımıyla bağımsızlık arayışlarının büyük bir ilerleme kaydetmelerinin önüne geçti.

1934'te Neo-Destour olarak bilinen daha genç milliyetçilerden oluşan bir grup Destour ile yollarını ayırdı. Bu olay, Fransa ile Tunus arasındaki gelecekteki ilişkilerde ve yeni bağımsızlığını kazanmış bir Tunus'un meselelerinde kilit rol oynayacak bir politikacıyı öne çıkardı; Habib Burgiba.

Tunus'un 1956'da kazandığı bağımsızlığı, 1881'de kurulan Fransız himayesini sona erdirdi. Bağımsızlık hareketinin lideri olan Cumhurbaşkanı Habib Ali Burgiba, 1957'de Tunus'u

⁷ *History Of Tunisia*, www.historyworld.net/wrldhis/plaintexthistories.asp?historyid=ac93.

bir cumhuriyet ilan ederek Osmanlı Beylerinin sözde yönetimine son verdi. Haziran 1959'da Tunus, bugün hâlâ devam eden yüksek derecede merkezileştirilmiş başkanlık sisteminin temel taslağını oluşturan Fransız sistemini model alan bir anayasayı kabul etti. Orduya, siyasete katılımı kısıtlayan sınırlandırılmış bir savunma rolü verildi.⁸

⁸ Boddy-Evans, Alistair. "A Brief History of the African Nation of Tunisia." *ThoughtCo*, www.thoughtco.com/brief-history-of-tunisia

İKİNCİ BÖLÜM

POSTKOLONYAL ÇALIŞMALAR

2.1 Postkolonyalizmin Kökeni

Geri dönüp de insanlık tarihine baktığımızda, dünya ülkelerinin üçte ikisinin işgal ve sömürgeciliğe maruz kaldığını görmekteyiz. Antik çağdaki sömürge güçleri daha çok Mezopotamya'da; antik Mısır, Yunanistan, Roma, Pers İmparatorluğu, Türkiye, Hindistan ve Çin gibi bölgelerde yoğunluk göstermekteydi. Bu medeniyetler, güçlü ulusların ilke ve anayasalarını siyasal alanda başarıyla uygulayarak uygarlık tarihinde korkulacak birer imparatorluk haline gelmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılda Rönesans'ın başlangıcından modern çağa kadar geçen süre içerisinde Portekiz, Rusya, Hollanda, Britanya, Fransa, İspanya, Japonya, Almanya ve Amerika gibi yeni sömürge güçleri ortaya çıkmıştır. Bu güçler tarafından uygulanan sömürgecilik, sadece siyasal alanla sınırlı kalmayıp işgal topraklarının ekonomik alanlarının yanı sıra kültür ve ulusal kimliklerini de kapsamaktaydı. Avrupa sömürgeciliğinin bilimsel araştırması, uzun bir süre büyük ölçüde siyasi, askeri ve ekonomik boyutları ile sınırlı kalmıştır. Fetih, yönetim ve ekonomik sömürü stratejileri ve uygulamaları, 19. ve 20. yüzyılın başlarında dünya genelindeki Avrupa nüfuzunu araştıran tarihçiler için tercih edilen konulardı.

Postkolonyal çalışmalar 1970'lerin sonlarına doğru yaşanan yapısalçılık krizinin ardından ortaya çıkmaya başlar. Bugün, heterojenliği sayesinde, postkolonyal çalışmalar akademik, entelektüel ve aynı zamanda uluslararası siyasal alandaki en aktif araştırma alanıdır. Tarih, felsefe, edebi eleştiri, antropoloji, sosyoloji, siyaset, ekonomi ve dilbilim gibi çeşitli disiplinlerle ilişkilidir. Bu çok disiplinli özelliği nedeniyle, postkolonyal çalışmaları küresel ve genel olarak tanımlamak zordur ancak; tüm alanların buluşma noktasının (aynı zamanda başlangıç noktasının), medeniyetlerin ve kültürlerin sömürgeleştirme, dekolonizasyon ve bunlarla ilgili tüm diğer olaylarla yüzleşmesi sonucunda ortaya çıkan eleştirel düşüncelerin yansıması olduğu söylenebilir.

“Sömürgeleştiren Avrupalı imajı onurlu bir imaj olarak kalmalı, öyle ki o sömürgeci değil aksine öğretici bir amaç taşıyordu ve yalnızca kazanmaya çalışmakla kalmayıp, onun yüksek seviyesine çıkacak kadar şanssız olanlara yardım ederken bile yaratıcısına ve kralına karşı

görevini yerine getirmiştir. Bu tüm kıtaları boyun eğdirmesine izin veren ‘beyaz adamın sorumluluğu’ slogandır.”⁹

Batı sömürgecilerinin bu ‘asil’ amaç bahanesi ile birlikte, kökünden kazıma anlayışına dayalı öncelikle toprak ve zenginliği sonra kimlik ve kültürel bağları hedefleyen korkunç politikalar izlenerek sömürge alanları bu ülkelerin özel mülkleri haline getirilmiştir. Bu kısıtlama faaliyetlerinin gözlemlenmesi sonucunda üçüncü dünya ülkelerinden göç etmiş ya da sınır dışı edilmiş olan bir entelektüel topluluğu, batı merkezliyetçiliğinin söylemini ortaya çıkarma ve ifşa etme arzularını gerçekleştirebilecek bir araştırma alanına kendilerini dâhil etmek amacıyla baskın söylemleri ele alırken bir reddetme bilincini açığa çıkardılar. Sömürge söylemini parçalarına ayırıp dekonstrüksiyon yöntemiyle yapısal analizini yapmayı amaçlayan bu alan ‘postkolonyal çalışmalar’ olarak adlandırılmıştır.

“Bu Foucault’cu anlayış, Edward Said’in temel eseri Oryantalizm hakkında bilgi verir. Bu eser Avrupa’da ortaya çıkan ve yayılan ‘Şark’ hakkındaki anlayışın aslında sömürgeci gücün ideolojik bir eşliği olduğuna işaret eder. Bu kitap, Batılı olmayan kültürler hakkında değil de bu kültürlerin, özellikle Oryantalizm denilen bilimsel disiplin çerçevesindeki Batılı temsili hakkındadır. Said, bu disiplinin Avrupa’nın Yakın Doğu’ya girmesiyle birlikte nasıl yaratıldığını ve filoloji, tarih, antropoloji, felsefe, arkeoloji ve edebiyat gibi çeşitli diğer disiplinler tarafından nasıl beslendiğini ve desteklendiğini göstermektedir.”¹⁰

Postkolonyalizm teriminin dilbilimsel çağrışımı düşünüldüğünde post kavramı, sabit bir zaman sürecinde bir dizi zamansal değişiklik anlamına gelebilecek geçici bir dönemi ya da; sömürgecilik olayının sömürgecilik anında ve sonrasında gerçekleştiği ardışık bir zaman diliminin evrimini ifade edebilir.¹¹ Bu açıdan baktığımızda, ‘post-kolonyal’ teriminin sömürgecilik sonrası bir dönemi ifade ettiğini görüyoruz ancak bu kavram, sadece sömürgecilğe karşı verdiği tepkiler ile sömürge hareketi sırasında yazılan edebi kuramlara atıfta bulunan dilbilimsel tanımıyla daraltılmamalıdır.

‘Postkolonyalizm’ terimi, ilk kez yetmişli yılların başında, II. Dünya Savaşı’nda Avrupa imparatorluklarının egemenliğinden kurtulan uluslara yönelik sömürgeci faaliyetlerin uygulanması ile ortaya çıkmıştır, ancak terim kültürel ve eleştirel alanda seksenlere kadar Bill

⁹ Kabbani, Rana. *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*. London: Pandora, 1988. P20

¹⁰ Loomba, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge, 2015. P43

¹¹ Sohaimi Abdul Aziz. *Teori dan Kritikan Sastera*. (Kuala Lumpur 2014 m/s 166-167).

Ashcroft'un *The Empire Writes Back* (İmparatorluk Karşılık Yazıyor)¹² adlı kitabında 'postkolonyal alan' terimini kullanmasına kadar bir anlam kazanmamıştır.¹³ Üçüncü Dünya edebiyatı ile postkolonyal çalışmaları karıştırmamak gerekir. Aynı zamanda postkolonyal çalışmaları bir okul, bir yaklaşım ve hatta bir disiplin olarak da değerlendiremeyiz. Bu çalışmalar, 1970'lerin sonunda ortaya çıkan araştırmalar, teorik yazılar, edebi ve sanatsal çalışmaların heterojen bir karışımıdır. Sosyal grupların fiziksel bölgeler, topluluklar, hayal gücü ve sosyal uygulamalar üzerinde yaptıkları sosyal, kültürel, politik ve ekonomik etkileri eleştirirler. Postkolonyal çalışmaların, hem geçmişin etkisi hem de bugünkü sonuçları ile ilgilendiğini söyleyebiliriz.¹⁴

Postkolonyal çalışmaların büyük çoğunluğunu, eski İngiliz sömürgelerinden veya etki evrenlerinden (Hint Yarımadası, Afrika, Karayipler ve Orta Doğu) gelen yazarların çalışmaları oluşturur. Bazı postkolonyal çalışmalar Osmanlı, Avusturya-Macaristan, Rusya veya Japon emperyalizmine odaklanırken, bazı postkolonyal çalışmalar da esas olarak İngiliz emperyalizmine ve kısmen de Batı Avrupa'daki (Fransa ve Belçika gibi) ülkelerin sömürgeciliğine odaklanır.

Postkolonyal çalışmalar edebiyat ve felsefe alanlarından yararlanır. İlk postkolonyal çalışmalar, 1950'lerin başlarında, özgürleşme edebiyatının temelini atan ve Avrupa sömürgeciliğini eleştiren bir çalışmalar bütününden yararlanmıştır. Örneğin, Martinique Aimé Césaire, Frantz Fanon ve postkolonyal çalışmalara damgasını vurmuş olan Tunuslu Albert Memmi'nin çalışmaları gibi. Bu nedenle, yazarların her gün karşılaştığı sömürge gerçeğini sorunsallaştıran çalışmaların tümünün, postkolonyal edebiyat olarak değil de, daha ziyade teorik bir kaynak ve sömürge karşıtı edebiyat olarak görülmesi gerekir. Fransız sömürgelerinin çoğunun özgürleşmesinden sonra, bu yazarlar ve eserleri, baskılara yönelik daha kapsamlı düşünceleri körüklemeye yardımcı olmuş ve çeşitli sosyal ve politik mücadelelerin temelini oluşturmuştur. Postkolonyal çalışmalar, daha sonra Fransız Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault ve

¹² Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Brantford Ont., W. Ross Macdonald School Resource Services, 2011.

¹³ Laid, Djellouli. "الخطاب النقدي العربي وأسئلة العلاقة مع الآخر: قراءة في ضوء النظرية ما بعد الكولونية." *Arab Critical Discourse and Questions of Relationship with the Other: A Reading in Light of Post-Colonial Theory*. University Kasdi Merbah de Ouargla.

¹⁴ Juang, Richard M, and Noelle A. Morrissette. *Africa and the Americas: Culture, Politics, and History a Multidisciplinary Encyclopedia*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO, 2012. Internet resource.

Jacques Lacan'ın en ünlü temsilcileri arasında yer aldığı postyapısalcı felsefeden esinlenmiştir.¹⁵ 1960'larda bu filozoflar güç, bilgi ve konu analizine yönelmişlerdi. Filozof Deleuze, Derrida, Foucault ve Lacan, hümanist, modernist ve 'evrenselleştiren' Avrupa söylemlerinin eleştirel bir analizine dayanarak insan bilimi ve sosyal bilimlerin dilini, kategorilerini ve terminolojisini yapısızlaştırmak amacıyla radikal bir girişim başlatmıştır.¹⁶ Tıpkı Césaire, Fanon ve Memmi gibi, bu filozofların Frankofoni-(Fransızca konuşan ülkeler) dışında daha olumlu tepkiler alması dikkat çekicidir. Bu nedenle, postkolonyal edebiyatın ana temellerinin frankofon; postkolonyal çalışmaların ise özellikle anglofon olması biraz ironiktir. Benzer şekilde, (Frankofoni'deki)-Fransızca konuşan ülkelerdeki eleştirel çalışmalar Césaire, Fanon ve Memmi'yi keşfeder veya yeniden keşfeder ve Fransız postyapısalcılığın uluslararası çalışmalara sağladığı anlayışla ilgilenirler.¹⁷

Postkolonyal teorisyenler çağdaş dünya düzenini, genellikle bölücü ve istismarcı sömürge süreçlerini -Avrupalı güçlerin yabancı devlet ve topraklara yerli halkların iradesine karşın yerleşmesi- kurtulmuş bir dünya olarak övmeler aksine postkolonyal bilim adamları materyalist ve özgün sömürgecilik uygulamalarının yirminci ve yirmi birinci yüzyılın sonlarına kadar devam ettiğini ortaya koyarlar. Sad, Spivak ve Bhabha üçlüsü, İngiliz teorisyen Robert Young tarafından postkolonyal çalışmaların 'Kutsal Üçlüsü' olarak adlandırılmıştır.¹⁸

2.2 Edward Said

İlk öncü, önemli eserleriyle ünlü psikiyatrist Franz Fanon olsa da, Edward Said'in bu bilgi alanını (postkolonyal çalışmalar) geliştiren ilk kişi olduğunu söylemekle yeni bir şey öne sürmüş olmayız. Ayrıca Said hakkında, postkolonyal çalışmaların kutuplarına ilişkin görüşlerimiz bağlamında konuşacak olursak, konu yine onun en önemli eserlerinden biri olan 'Orientalism (Oryantalizm)'e' gelecektir. Çünkü Edward Said'in Oryantalizm'i meşru bir başlangıç olarak

¹⁵ Simon Gikandi. Poststructuralism and postcolonial discourse. in Neil Lazarus, The Cambridge companion to postcolonial literary studies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004;

¹⁶ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, 1968; Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 1967; Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966; Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

¹⁷ David Murphy, Francophone Postcolonial Studies, Interview with Dr David Murphy, University of Stirling. (2004), source: University of Portsmouth

<http://www.port.ac.uk/special/france1815to2003/chapter12/interviews/filetodownload,18934,en.pdf>

¹⁸ Robert Young, *Colonial desire: Hybridity in theory, culture, and race*, New York, Routledge, 1995 p 163.

kabul edilmektedir. Bunun nedeni oryantalizm hakkında konuşan ilk kişi olması değil, onu diasporadan toplayıp bir araya getiren ve destekleyici ve desteklenen bir tez haline getiren kişi olmasıdır.

Said, Oryantalizm adlı kitabında temel varsayımlarını şu temellere dayanarak ortaya koymaktadır;¹⁹

1- Her iki alanın, entelektüel ve zihinsel tarihini göz önünde bulundurarak dilini, gelenek göreneklerini ve kavramlarını kapsayan Doğu ve Batı arasındaki karşıtlık durumu

2- Güç ve hegemonya alanı kapsamını tanımlama çabası ve daha güçlü grubun diğer tarafa karşı üstünlüğünün özelliklerini de dikkate alarak öteki hakkında konuşma inisiyatifini alma konusundaki istekliliği

3- Batı'nın siyasal ve sosyal düzenine ilişkin Oryantalizm söylemini benimsemek, alanı derinleştirmek için yapılan çalışmalara ve üniversite çalışmalarına güvenmek, işçilerin çabaları ve onların politik, kültürel ve eğitim alanındaki sinerjileri aracılığıyla faaliyetlerini koordine etmeye çalışmak.

Edward Said'in yazıları, çağdaş Avrupa kültür teorilerinden geliştirilen eleştirel müfredatı aktif olarak uygulaması ve 1970'lerde Anglo-Amerikan akademik dünyasına dâhil olması nedeniyle dikkat çekicidir. Said, metinsel uygulamalara ve Anglofon kültür tarihine yapısökümcü filolojik bir yaklaşımı nedeniyle türünün ilk örneği olarak kabul edilen fikrini Oryantalizm'de ortaya koyabilmiştir. Bu yeni teorinin bazı unsurlarını, öncelikle tüm Batı kültürel yapılarının ve emperyalizminin ayrılmaz bir şekilde güç politikaları, bakış açıları ve stratejiler ile ilişkili olduğunu göstermek ve Batı kültürü ile emperyalizm arasındaki bağlantıları araştırmak için kullanmıştır. Araştırmasına göre: "Bu, sadece Batı siyasetini ve Batı dünyasını değil, aynı zamanda genellikle sadece bir üst yapıya ait olmak olarak yanlış anlaşılan Batı kültürel söyleminin etkisini de kabul etmeye yönelik bir adımdır. Amacım, kültürel kontrolün sağlam yapısının yanı sıra, özellikle eski sömürgeleşmiş halklar ve diğerleri için, beraberinde getirdiği tehlike ve cazibeleri açıklamaktır."²⁰

Görüldüğü gibi, Edward Said'in bu denemedeki amacı, sömürgeci bilgi ile sömürgeci otorite arasındaki bağlantıları vurgulayarak Batı emperyalizminin entelektüel maskelerini

¹⁹ Edward Said, *Orientalism*, translated by Kamal Abu Deeb, Arab Research Foundation, Beirut, 2001, 5, pp. 40-42.

²⁰ A.g.e s. 57

düşürmektir. David Carter'in 'Literary Theory (Edebiyat Teorisi)' adlı kitabına göre, Edward Said'in farklı sosyal söylemlere ilişkin yorumları, özünde yapısızlaştırıcı-yapısökücü- ve akıma karşıdır.²¹ Oryantalizm yaklaşımı-Şarkiyatçılık-, emperyalizmi meşrulaştırmak ve bu bölgelerin insanlarını Batı kültürünü benimsemelerinin olumlu bir uygarlık süreci olduğuna ikna etmek için Batı sömürgeciliğinin amaçlarına hizmet etmiştir. Oryantalizmi Doğu bakış açısından tanımlayarak Said, Batı'nın kendisini nasıl sunduğunu (ikili çelişkiler yoluyla) ve Doğu'nun duygusallık, primitivizm ve otoriterlik ile ilişkilendirilmesinin Batı'nın mantıksal ve demokratik nitelikleriyle nasıl çeliştiğini ortaya koymaktadır.²²

Said'in bakış açısına göre oryantalizm, Doğu'yu alt seviye 'öteki' biçiminde yeniden değerlendiren bir söylem aracılığıyla Batı'nın Doğu'daki egemenliğine hizmet eder. Belki Said'in oryantalizm araştırmasına olan ilgisinin odağını ve özünü oluşturan şey de budur. Onun için önemli olan ikinci konu ise 'söylem' ya da 'söylem sistemi' dir ve buradaki söylem sistemi, hayal gücü ve modelleme süreçlerinden kaynaklanan 'yanlış temsile' dayalı 'hegemonik sistem' ile karşılaştırılır. Tüm bunlar Edward Said'in kitabında daha sonra 'retorik katliam' olarak adlandıracağı şeye yol açacak bakış açılarıdır.²³ Batı, Doğu'yu söylem yoluyla sömürgeleştirmiştir ve bu ikili temsil yapısına, benliğe ve ötekine dayalı Doğu ve Batı için temel kimlikler tanımlayarak, Batı imajının üstün bir toplum olarak oluşturulmasını teşvik eden ve katkıda bulunan kurnaz bir süreç yaratmıştır. Dolayısıyla herhangi bir kişisel, kabilesel, etnik ve kültürel düzeydeki bir kimlik ancak öteki -başka bir kişi, kabile, cinsiyet, uygarlık- ile olan ilişkisi aracılığıyla tanınabilir.²⁴ Bu da, Avrupa ırkı ile dünyanın diğer ırkları arasında keskin bir fark yaratmayı amaçlamaktadır ve sonuç olarak Doğu; oryantalizm anlayışına göre genellikle mantıksız, çocuksu, şehvetli ve hatalı olarak nitelendirilirken Batı ise mantıklı, erdemlerle dolu, olgun ve normal olarak nitelendirilir.²⁵ Said'in bir sonraki kitabı 'Culture and Imperialism (Kültür ve Emperyalizm)'de boyutlarını keşfetmek için çalışacağı en önemli şeylerden biri belki de, ulusların anlatılar aracılığıyla bilişsel olarak nasıl şekillendikleri olacaktır.

²¹ David Carter, *The Literary Theory: A translation of Basil Al-Masalmeh*, Dar Al-Takween, Damascus, Syria, First Edition 2010, p. 125

²² A.g.e s. 125

²³ Edward Said: *Culture and Imperialism*, translated by Kamal Abu Deeb, Dar Al-Adab, Beirut, 1997, p.95

²⁴ Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations*, translated by Talaat Al-Shayeb, presented by Salah Qansouh, Dar Sutour, Cairo, p. 209

²⁵ Edward Said: *Orientalism*, p.71

Said aynı zamanda, anlatı söyleminin ve emperyalist projenin ötekiyle ilgili bilişsel biçimlerin ve klişelerin yaratılması ile nasıl bağlantılı olduğunu ve Avrupa romanının dünyaya yönelik emperyalist Batı tutumlarının erimesine yardım etmede nasıl önemli bir rol oynadığını ele almaktadır. Edward Said daha sonra, özellikle ‘Culture and Imperialism (Kültür ve Emperyalizm)’, ‘Images of the Intellectual (Entelektüelin İmgeleri)’ ve ‘Reflections on Exile (Sürgün Üzerine Düşünceler)’ gibi kitaplarla, sayısız yazıları ve oryantalizm hakkında yaptığı incelemelerle hem teoriye hem de onun yansımalarının gelişimine katkıda bulunmuştur. Tüm bu yazılar, nispeten kısa bir süre içinde, artık ‘postkolonyal çalışmalar’ olarak bilinen yeni bir kültürel alanın açığa çıkmasıyla son bulmuştur.

Edward Said'in ‘Oryantalizm’ olarak adlandırdığı tarihi eserin önemini, postkolonyal çalışmalarla olan genetik bağlantısı ile birlikte, Stephen How'un söyledikleri üzerinden şöyle özetleyebiliriz: “Said, kültürel ve tarihsel çalışmanın yeni biçimleri gibi görünen bir şekilde çalışmalarını gerçekleştirmiş ve şimdiden yeni ve hızla büyüyen iki akademik tür kurmuştur: Postkolonyal Çalışmalar ve Postkolonyal Söylem Analizi.” Bunlar Ortaçağ tarihi, Balkan çalışmaları, Amerikan diplomatik tarihi gibi ana ilgi alanlarından uzak alanlara da uzanabilmektedir. Ayrıca bu fikirlerin etkisi görsel sanatçılar, müze yöneticileri roman yazarları ve film yapımcıları üzerinde de görüldüğü için gittikçe artmıştır. Genel bir izleyici ve geniş bir okuyucu kitlesine ek olarak Said, eleştirel entelektüel kesim için de ideal bir örnek haline gelmiştir.²⁶

2.3 Frantz Fanon

1925'te Martinik'te doğan psikiyatrist Frantz Fanon, sömürgeciliği ve sömürgeleştirilenlere yönelik uygulanan sosyo-ekonomik ve psikolojik şiddeti ağır bir şekilde eleştirmekte ve başta Cezayir kurtuluş mücadelesi olmak üzere sömürgecilik karşıtı mücadelelere aktif bir şekilde katılmaktaydı. Onun yazıları ve bu mücadelelerde yer alması, Afrika'da ve başka yerlerde sömürgeleştirmeden kurtulma sürecine büyük katkı sağlamıştır. Emperyalizmin bu muhalifi, postkolonyal düşüncenin temelini oluşturmuştur. En ünlü iki kitabı Peau Noire, Masques Blancs (Siyah Deri, Beyaz Maskeler, 1952) ve Les Damnés de la Terre (Yeryüzünün Lanetlileri, 1961), postkolonyal çalışmaların gelişiminde, özellikle de bu disiplinin kurucuları olan Edward Said,

²⁶ Terry Eagleton, ‘The idea of culture’: culture in its various editions, Alkarmel Mag 70-71 Winter-Spring 2001 <https://www.alkarmel.org/prenumber/issue70/tiri.pdf>

Homi Bhabha ve Gayatri Spivak üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu üç postkolonyal eleştirmen, Fanon'un çalışmalarından büyük ölçüde yararlandılar, ancak hepsi bu önemli sömürgecilik kuramcısının fikirlerine karşı aynı tutuma sahip değildiler. Daha önce de belirttiğimiz gibi, postkolonyal teoriyi kurucusundan yani Frantz Fanon'dan ve Fanon'un psikanalitik teoriyi kullanarak sömürgeciliğin psikolojik ve sosyal etkilerini ortaya koyan Edward Said'in Oryantalizm kitabıyla da desteklenen çalışmalarından bahsetmeden ele almak mümkün değildir. Siyahiliğin ve bozulmanın ciddiyetine odaklanmasının yanı sıra siyahi sömürgeleştirilmişlerin beyaz bir kültür ve statü maskesi takmaya ikna edildiklerini düşünmektedir. Fanon, analizini derinleştirip sömürgeleştirilmiş halklar ve onların efendilerinin ruh ve benlik dünyasına kadar inerek sömürgeciliğin insanı küçük düşüren yönünü vurgular. Bu nedenle Fanon'un 'Black Skin, White Masks (Siyahi Ten, Beyaz Maskeler)' adlı kitabı, sömürgeleştirilmiş halkları sadece çalışmaları sömürülen kişiler olarak değil, ruhları, kültürel ve yerel özgünlüklerinin ölümü nedeniyle aşağılık kompleksi geliştirmiş kişiler olarak tanımlar.²⁷

Fanon, sömürgeci/sömürgeleştirilmiş düalizme, sömürgeci egemenliğin bu halklar üzerinde bıraktığı tehlikeli psikolojik etkileri açığa çıkarmak için özellikle sömürgecinin derinliklerine inebilen psikolojik bir felsefe ile yaklaşır. Bu yaklaşımda, hegemonyanın varlığın mülksüzleştirmesine ulaşmak için fiziksel mülksüzleştirme sınırlarının çok ötesine geçtiği görülür. Belki de Fanon ile 'The Colonial Discourse (Sömürge Söylemi)' kitabının yazarı Aimé Césaire arasındaki buluşma noktasını temsil eden şey de budur. Césaire'e göre, sömürgecilik yalnızca sömürgeleştirilmiş benliği sömürmekle kalmaz, aynı zamanda onu küçük düşürür ve insanlıktan çıkarır. Césaire bunu benliklerin nesnelere dönüştüğü ünlü denklemi 'sömürgecilik şeyleştirmeye eşittir' ile açıklar.²⁸ Belki de Césaire'in ileri sürdüğü bu ifade, sömürgecinin kontrolünü ele geçirdiği halklar üzerinde uyguladığı tüm insanlık dışı sömürgeci uygulamaları tek kelime ile ortaya koymaktadır. Fanon'un görüşü (sömürgeleştirilenin neden olduğu psikolojik kalıntıların incelenmesi) Aime Caesar ile örtüşür ve sömürgeci ile sömürgeleştirilmiş arasındaki çatışmanın kökenine ilişkin yorumunda Marx'a katılmaz. Marx'a göre; kapitalizmin gölgesi

²⁷ Frantz Fanon, *Peau Noire Masque Blancs* (édition 1952) p46.

* Aimé Césaire; Martinikli bir şair ve oyun yazarı, 1913'te doğdu ve Paris'te öğretmenlik yaptı ve Martinik'e (Karayip adalarından biri) döndükten sonra Milliyetçi Parti'ye komünist olarak seçildi. Negretude hareketinin kurucularındandır ve Afrika'da Fransız sömürgeciliğinin ortadan kaldırılmasına destek vermiş ve bunu şiir ve oyunlarında dile getirmiştir.

²⁸ Ania Loomba: *Colonialism and its Aftermath*, translated by Bassel Al-Masala, i, 2013, p 43.

altında para ve metalar, insan ilişkilerine ve insanlığa bir engel oluşturmaya başlarlar ve bu ilişkiyi nesnelleştirirerek insanı özünden mahrum eder. Böylece sınıf mücadelesi, tarihin motoru haline gelir. Fanon'un bakış açısına göre sömürgecilik bağlamında sahip olan ve sahip olmayanlar arasındaki bölünme 'ırk' yüzünden gerçekleşir. Fanon bunu, kitabı 'The Wretched of the Earth (Dünyanın Sefilleri)' de şöyle açıklar:²⁹

“İkiye bölünmüş bu dünyada iki farklı cinsiyet yaşamaktadır. Sömürge bağlamının özgünlüğü ekonomik eşitsizlik ve insan gerçeklerini açıkça ortaya koyan yaşam biçimlerindeki muazzam farklılıktır. Sömürgecin içeriğine yakından baktığımızda, dünyayı bölen şeyin bir ırka veya cinsiyete ait olma ya da olmama olgusuyla başladığını açıkça görüyorsunuz ve sömürgelerde ekonomik alt yapının bir üstyapı olduğunu görüyoruz. Sebep sonuçtur, beyaz olduğun için zengin ve zengin olduğun için beyazsındır ve bu nedenle sömürge ile ilgili bir sorunu her ele aldığımızda Marksist analizde her zaman biraz daha genişletmeliyiz.”

Böylece, Fanon'un ırk unsurunu sömürgeci ile sömürgeleştirilmiş arasındaki ilişkinin doğasının temel ve en önemli itici gücü olarak gördüğünü ve hatta Marx gibi, dünyayı ekonomik sınıf temellerine göre değil de ırksal veya etnik temellere göre bölünmüş olarak değerlendirdiğini görmekteyiz. Eleştirmen Sobhi Hadidi ile Frantz Fanon'un postkolonyal değerlendirmelerinin bir özetini şu sözlerinde bulabiliriz: Edward Said, Fanon'u postmodern dönemden kurtuluşa karşı olan söylemlerin savunucusu olarak göstermiş; Homi Baba, Fanon'un fikirlerinden postyapısalcı bir üçüncü dünya için teorik bir mimari oluşturmuş; Abd al-Rahman Jan Muhammed, onun içerisinde sömürgecilik ve mutlak sürgün hakkında Maniheist bir görüş keşfetmiş ve Benita Barry edebiyat ve sosyal hizmet konusunda iyimser görüşün önemli bir kanıtını bulmuştur. Spivac'a göre, Frantz Fanon en gerçek, en basit ve en ikna edici şekilde ortaya çıkmıştır. Ona göre Fanon; emperyalizm ve kültür olarak bilinen bu korkunç, karmaşık aynanın yansıttıklarını derinlemesine ele almak ve analiz etmek için ülkeyi terk eden bir psikiyatristtir.³⁰

Frantz Fanon'un Dünyanın Sefilleri adlı kitabı, hâlâ sömürge çalışmaları alanında bir klasik olarak kabul edilmektedir. Fanon kitabında, sömürgecilikten kurtulma ve ona karşı direnişle birlikte ortaya çıkan gerekli şiddeti ele alarak sömürgeciliğin savunmasız nüfuslar veya sömürgeleştirilmiş ulusların direnişini haklı çıkaran bir şiddet ve terörizm kaynağı olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle Fanon mensubu olduğu Batı sistemini; kültürel otoriterliğin bir

²⁹ Frantz Fanon; les damnés de la terre «édition la découverte/poche» Paris2002.p6.

³⁰ Subhi Hadidi: Post-Colonial Discourse - In Literature and Critical Theory, AlKarmel, Issue 47, 1993, s.16

sembolü ve her türlü hegemonya ve emperyal hâkimiyeti sağlamak için bilim ve kültürün gücünü kullanan merkezi bir sistem olarak görmektedir.

2.4 Post-kolonyal Teorinin İlkeleri

Genel olarak kültürel alandaki postkolonyal teori ve özellikle edebi eleştiriler bir dizi entelektüel ve metodolojik temele dayanmaktadır ve aşağıdaki bileşen ve unsurlarla sınırlandırılabilirler :³¹

1. Doğu ve Batı dualitesini anlamak: Postkolonyal teori, Doğu ve Batı'yı aralarında var olan etkileşimli ilişkilerin hoşgörü anlayışı ve bir arada yaşamak nedeniyle mi olumlu; yoksa Samuel Huntington'ın 'The Clash of Civilizations (Medeniyetler Çatışması)',³² adlı kitabında belirttiği gibi şiddet, tartışmalı yüzleşme ve medeniyet çatışması nedeniyle mi olumsuz olduğunu gözlemleyerek anlamaya çalışır. Doğu, oryantalizm metinlerinde ve söylemlerinde göze çarpmaktadır. Sonuç olarak oryantalizm nesnel epistemik bir söylemden ziyade sömürgeci, kendine özgü bir siyasi söylem haline gelmiştir. Bu nedenle, postkolonyal teorisyenler, Batı uygarlığının üzerine kurulduğu temel kategorileri bozmak için kendilerini yapısızlaştırma ve parçalama stratejileriyle donatmışlardır.

2. Zorlu Batılılaşma: Postkolonyal teori, Batı'nın Doğu ile başa çıkma sürecinde uygulamış olduğu yabancılaştırma, evcilleştirme ve kibir politikalarına karşı bir tepki olarak geliştirilmiştir. Daha sonra postkolonyal teorisyenler, Batı emperyalizminin siyasi ve kültürel köklerini ortaya çıkarmanın yanı sıra onun sömürgeci hırslarını göstermek ve diğer ülkelerin mallarını tüketmeye yönelik maddi açgözlülüğünü ortaya koymak için kollarını sıvamışlardır. Sonuç olarak, primitivizm, büyücülük, duygusallık ve batıl ritüel büyü ile dikkatleri çeken alt seviye söyleminin aksine, Batı kültürel söylemi egemenliğin, şehirleşmenin ve kültürün özelliklerini vurgulama ve merkezileştirme isteği ile ön plana çıkar.

³¹ Jamil Hamdawi, Post-Colonial Theory, 2012, source: https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39097 Erişim tarihi 10 Nisan 2021

³² Huntington, Samuel P. The **Clash of Civilizations** and the Remaking of World Order. New York: Simon & Schuster, 1996.

3. Sömürgeci söylemi parçalamak: Postkolonyal teori, Batı sömürgeci söylemini açığa çıkarmayı ve onun kibri, tahakkümmü ve sınıf seçimini ifade eden temel argümanlarını bozma, utandırma ve erozyon metodolojisi kullanarak yapısızlaştırmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle, postkolonyal teorinin yazarları, Jacques Derrida'nın yapısöküm çalışmasında (Derrida, 1997) farklılığın dilini duyurmak, Batı aksiyomunu baltalamak ve Batı'nın doğaya dair beyazlara ait ifadelerine meydan okumak için sistematik bir mekanizma bulmuşlardır. Onlar ayrıca Edward Said başta olmakla üzere Michel Foucault, Karl Marx ve Antonio Gramsci'den de etkilenmişlerdir.

4. Ulusal kimliği ve milliyetçiliği savunmak: Postkolonyal teori yazar ve entelektüelleri Batı medeniyetine entegre olmayı, yabancılaştırma ve evcilleştirme kavramlarını reddetmiş; dışlama, marjinalleştirme ve merkezi tahakküm politikasını eleştirmişlerdir. Bu yüzden özgün ulusal kültürü geri döndürme ve ulusal kimliği birleştirme çağrısında bulunmuşlardır. Bunlar arasında Batılılaşma ile yüzleşmek için tüm kültürel ve bilimsel mekanizmalarını kullanan Afrika Siyahi Hareketi yazarları ve yaratıcıları bulunmaktadır. Onlar siyahi kimliklerine sarılıp Afrikalı siyahi kimliklerini savunmuşlardır. Ayrıca, Frankofoni yazarları Arap Mağrip'te sömürgeciyle kendi dilinde mücadele etmiş ve Fransızca'yı ulusal dillerle melezleyip iğneleyici bir şekilde kullanarak kendi medeniyetlerinin kuyusunu eleştiri, utandırma ve çıplaklık ile kazmışlardır.

5. Egonun (benliğin) öteki ile ilişkisi: Postkolonyal teori; kültürel, Marksist, yeni tarihsel ve politik yaklaşım gibi postmodern yaklaşımlar ışığında ego ile öteki arasındaki ilişkiyi incelemeye dayanmaktadır. Hepsi ego ile öteki arasındaki etkileşimli ilişkiyi anlamaya çalışır ve şu soruları sorar: Bunlar saldırganlık ve çatışmaya dayalı olumsuz diyalektik ilişkiler mi yoksa kardeşlik, arkadaşlık, bir arada yaşama ve hoşgörüye dayanan olumlu ilişkiler midir? Başka bir deyişle, bunlar saldırganlık, nefret, dışlanma ve medeniyet çatışmasına dayalı ilişkiler mi yoksa anlayış, işbirliği ve bütünleşmeye dayalı ilişkileri midir?

6. Tuhaflik Bilimine Çağrı: Batılı düşünürler, Doğu'yu ona boyun eğdirmek ve siyasi, ekonomik, kültürel ve sosyal yönden hâkim olmak için sömürgeci söylem kapsamında ve oryantalizm bilimi ışığında ele almışlardır. Hassan Hanafi gibi postkolonyal teoriye dâhil olan aydınlar da Batı kültürünü anatomi ve formülasyonda çözmek; merkezileşme söylemini değersizleştirmek; nesnel temellere dayanarak hegemonyanın niyetini açığa çıkarmak ve bozmak için tuhaflik bilimi olarak da adlandırılan karşı (anti)-oryantalizmden faydalanmışlardır.

7. Fiziksel ve Kültürel Direnç: Sömürgecilik teorisi aydınları, Batı oryantalist söylemini yorumlamakla yetinmemiş aksine mevcut tüm yollarla hem barışçıl hem de savaştı yollarla sömürgeleştirilmeye karşı koymaya çalışmışlardır. Bu süreçte iki merkezileşmiş ideolojiyi, deri rengi, ırk, cinsiyet, sınıf ve dine yoğunlaşmış olan Avrupa ve Amerikan yöntemlerini yapısızlaştırmak için karşı-oryantalizm ve eleştirel yazımlardan da büyük ölçüde faydalanmışlardır.

8. Sürgüne Yabancılaşma: Post-kolonyal teoriye dâhil olan aydınların çoğu sürgünde, koruma altında ya da mülteci olarak Batı'da yaşamaktadır. Bu durum da onların bir kez daha kendi vatanlarını, geçmişlerini eleştirmelerine ve Batılılaşma, ötekileştirme ve yoğunlaşma politikalarını reddetmelerine yol açmaktadır. Bu, onların tarafsız, öznel yaşadıkları; Julia Kristeva ve Edward Said'in durumunda olduğu gibi mekânsal, öznel, zihinsel ve psikolojik sürgünde her zaman kendilerine yabancılaşma içerisinde oldukları anlamına gelmektedir. Edward Said , Representation of the Intellectual (Entelektüelin Sunumu) kitabında eşik alanını, kriz alanını ve iç çatışmayı ifade eden sert bir sürgün durumundan söz eder. Bu nedenle, "eğitimli için sürgün - metafiziksel anlamda- bir rahatsızlık, hareket, asla yerleşmeme ve başkalarının yerleşmesine izin vermeme durumudur çünkü siz de vatanınızdaki ilk varoluş halinize belkide en istikrarlı olana geri dönemezsiniz. Ne yazık ki yeni evinize veya yeni halinize de asla kavuşamazsınız."³³ Said, kitabında otoritenin yüzüne karşı gerçeği söyleyebilen ümitli entelektüelin durumunu anlatmaya devam eder.

9. Kültürel Çoğulculuk: Pek çok post-kolonyal teorisyen kültürel çoğulculuğu savunmuş, Batı kültürel yoğunlaşmasına ve tek egemen kültüre karşı çıkmıştır. Onlar ayrıca, yabancılaştırma ve dışlama politikalarını da kabul etmemiş; eğitim, çeviri, eleştiri, kültürel etkileşim mekanizmaları aracılığıyla kültürel çeşitlilik ve açıklık çağrısında bulunmuşlardır. Orta Batı kültürünün yanı sıra Arap kültürü, Asya kültürü, Afrika kültürü gibi yeni kültürlerin olması, tek bir baskın kültürün olmadığı bunun yerine çoklu, iç içe geçmiş melez kültürlerin olduğu anlamına gelmektedir.³⁴

³³ Said, Edward. Representations of The Intellectual, Vintage Books, New York, 1996, P: 5

³⁴ Jamil Hamdawi, Post-Colonial Theory, 2012, source: https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39097 Erişim tarihi on 10 Nisan 2021

2.5 Sinemada Post-kolonyal Teori

Post-kolonyal teori, sinema çalışmaları dünyasında pek tanımlayıcı bir yaklaşım olmamıştır. Bu teori ilk olarak karşılaştırmalı edebiyat ve sinema-medya çalışmaları bölümlerinden ortaya çıkmış ve birçok kesişme noktasına rağmen bariz bir şekilde ön plana çıkarılmamıştır. Oysaki bu iki alan arasında ilk bakışta görüldüğünden daha fazla benzerlik ve doğal kesişim noktaları bulunmaktadır. Örneğin, hem postkolonyal teori hem de sinema çalışmaları 1970'lerin sonunda semiyotik teorinin ve postyapısalcı düşüncenin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Her iki alan da, bir dilin sinematik veya farklı şekillerde gerçekliği 'aracılı' ve 'söylemsel' olarak nasıl aktarmayı başardığını ve böylelikle güç ilişkilerinden nasıl etkilendiğini ortaya koyarak temsil alanı ile yoğun bir şekilde ilgilenir. Buna örnek olarak Laura Mulvey'in toplumsal cinsiyet eleştirisi, 'görünüş-looked-at-ness' kavramı ve bu kavramın filmlerde siyahi ve sömürgeleştirilmiş olarak sunumuna nasıl uygulandığına yönelik düşünceleri verilebilir.³⁵

Farklı kökenlere sahip olmalarına rağmen, görsel alanın hegemonyacı ve hiyerarşik bir doğası olması gereği eleştirel değerlendirme ve post-kolonyal teori gibi yapısökümcü bir bakış açısına ihtiyaç duyduğunu ortaya çıkarmak için post-kolonyal teori ile sinemayı birleştirmek hem çok normal hem de gereklidir.

Postkolonyal teori, kültürel farklılık ve ırksal ötekilik hakkında uzun süredir devam eden kinayeleri ve klişeleri ele alarak, Öteki'nin temsilinin yeniden değerlendirilmesine önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu durum görsel temsillerin, Doğu ile Batı, Avrupa ile diğerleri, benlik ile öteki arasındaki sınırların denetlenmesinde nasıl yer aldığına dair yeni müdahalelere işaret eder. Örneğin, imparatorluk sineması, sömürgeci güçlerin egemenliğini meşrulaştıran filmler yaparak, belirli bakış açılarına katkıda bulunmuştur. Sömürgeye ait cinsiyet, ırk ve sınıf görüntüleri, emperyal epistemolojiyi ve ırksal sınıflandırmaları doğrulayan; yerlileri belgesel veya kurgusal filmlerde vahşi, ilkel ve modernite dışı olarak tasvir eden ideolojik çağrışımlar taşımaktaydı. Sınır sineması, ulusaşırı sinema, vurgulu sinema, haptik sinema, göçmen sineması, diasporik sinema ve dünya sineması gibi daha yeni sinema türlerinin hepsi etnik, göçmen anlatıları benimsedikleri için postkolonyal yaklaşım ile bağlantılı kabul edilebilir. Oysa post-kolonyal teoriyi sinema ile ilişkilendiren postkolonyal sinema çalışma alanı, tüm bu kategorilerin sahte bir

³⁵ Sandra Ponzanesi, 'Postcolonial Theory in Film'. In *obo in Cinema and Media Studies*. 23 Mart 2021. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0284.xml>.

arkadaşıdır. Çünkü bu alan, fetih ve sömürgecilik mirasının yaratmış olduğu yoğun güç asimetrilerini takip edebilmek için isim verdikleri projelerle bağlantı kurar ama aynı zamanda bu projelerden ayrılırlar.³⁶

Oryantalizm'de Said, Foucault'un bilgi ve iktidar kavramını Gramsci'nin hegemonya kavramına bağlayan sofistike bir söylemsel yaklaşım geliştirmiştir. Siyasal sömürgeci dinamiklerin analizini, Öteki'nin modernite projesinin dışında kemikleşmiş bir temsilini gün ışığına çıkaran ve genellikle egzotik, irrasyonel ve kadınsı olarak tasvir edilen temsili konularla birleştirmiştir. Bu anlayış edebiyat, resim, fotoğraf ve sinemadaki temsillerin anlaşılmasında oldukça etkili olmuş, çoğu kez önyargılı ve doğası gereği bir üstünlük ve tahakküm pozisyonu etrafında yapılanmış olan Batı bakış açısını güçlendirmeye yardımcı olmuştur. Bu nedenle Shohat ve Ella Robert Stam'in post-kolonyal teorinin yardımıyla analiz ettiği gibi birçok medya temsiline ve sinema teorisinin özündeki Avrupa merkeziliğine meydan okumak önemlidir.³⁷ Avrupamerkezciliği, Avrupa sömürgeci açılımları için seçici bir gerekçe olarak ortaya çıkmış; sömürgecileri ve onların uygarlık ideolojilerini, dünyanın izlendiği, değer gördüğü, yargılandığı ve nesnelliğin atfedildiği bir merceğe haline getirmiştir.

³⁶ A.g.e

³⁷ Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. London ; New York, Routledge, Taylor & Francis, 1993 pp. 2–3.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖMÜRGE SİNEMASI

3.1 Tanım

Görüntü (*imaj*) her zaman olduğu gibi; seslenmekte, kendini dayatmakta, hayalleri, gülümsemeyi ve öfkeyi teşvik etmektedir ve kendisiyle ilgilenen tarihçilere, etnologlara ve sosyologlara çoklu perspektifler sunmaktadır. Gerçeklik, kurgulama ya da öyküleme ile ilişkisi, geçmişi temsil etme olanağı, onu tarihsel alanda önemli kılmaktadır. Görüntünün incelenmesi, sorgulanması, deşifre edilmesi, analiz edilmesi ve dolayısıyla tarihsel, politik, bilimsel ve ideolojik fonksiyonlarının anlaşılması önemlidir.

Modern Semiyoloji'nin kurucularından Roland Barthes, görüntünün çoğu zaman olası tüm anlamlar arasında verilecek anlamın kararsızlığından doğan bir tedirginlik yarattığını gözlemlemiştir. İzleyicinin görüntünün (grafik materyalitenin) bir bölümüne önem vererek seçtiğini, diğerlerini göz ardı edebileceğini, Görüntüde, değişken bir anlamlar zinciri (duyular) bulunduğunu vurgulamıştır. Bu başlık, görüntüdeki çok anlamlılığını sınırlandırmak, anlam dağılımını düzeltmek ve herhangi bir belirsizlikten kaçınmak için konulmuştur. Bağlantılı bu metin de aynı zamanda görüntüyü tamamlayabilir ve düzeltebilir³⁸.

Uzun zamandır formal söylemin temel bir aracı olarak algılanan duvar posterinin işlevi, sömürgeci eylemin “yararlarını” belirterek desteklemektir. Bu sayede, sahneleme, belirleyici unsurların seçimi, çerçeveleme ve renklerin seçimi, ideolojik boyutun işlevini ve ifade araçlarını vurgulamaktaydı. Hubert Lyautey tarafından 1931'de kurulan devasa “Kolonyal Sergi”³⁹, çoğu Avrupalı için, sömürge gerçeği ile sömürgeleştirilmişler arasında ilk görünür temastır ve sömürge politikasını teşvik etmek ve onu olumlu bir ışıkla göstererek büyütme için tasarlanmıştır.⁴⁰

³⁸ Bu konu hakkında devamını oku : Laurence Bardin, *Le texte et l'image*, in *Communication et Langage (the text and image in communication and language)*, N° 26, Paris, 1975. Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, in *Communication*, N° 4, Paris, Seuil, 1964.

³⁹ Inaugurated on May 6, 1931, the Colonial Exhibition attempts to promote an image of imperial France at the height of its power.

⁴⁰ Bensalah, Mohamed. *Iconographie et Histoire. Le Cinéma Colonial de Fiction En Algérie*. 2007, (link: ouvrages.crasc.dz/pdfs/2007-ima-hist-bensalah.pdf). Erişim tarihi 20 March 2021).

Fotoğrafçılık; araştırmanın genişletilmesi ve derinleştirilmesi için temel bir vektör olarak, sömürge propagandasında önemli bir rol oynamıştır. Esas olarak, sömürge fikrinin Metropolitan Fransa'dan yayıldığı imajından kaynaklanmaktadır. Fotoğrafçılık, gerçeği kendi yöntemiyle çevirerek ve bir hayali uydurarak, sonunda hepimizin sahip olduğu kolektif bir hafızayı oluşturmuştur. “Yerliler” üzerine bilimsel söylemler, siyasi broşürler ve ilave edilen egzotik literatür, Fransız İmparatorluğun ihtişamı için gösterimleri güçlendirmiştir. Tarihsel alanda müthiş bir propaganda aracı olarak, sömürge dönemindeki fotoğrafik imajı çağdaş tarihe, dolayısıyla tarih yazarlarının özel ilgisine ışık tutmuştur. Buna ikna olmak için, geçen yüzyılın insan yaşamına ve faaliyetlerine ilişkin olayların izini süren çok sayıda imajlara bakmak yeterlidir.

Böylece, izler, ipuçları, örtük veya açık mesaj destekleri, umut ve hayal olması amaçlanan Sömürgeci İmajlar; göze çarpmakta, seslenmekte, kışkırtmakta, gösterilmekte, önerilmekte ve bazen baştan çıkartmaktadır. Açık bir ideolojik temel taşıyarak, sömürgeleştirilmişlerin bu türden karikatürleştirilmiş temsilleri, özellikle “metropoller” için tasarlanmıştır, egzotizme, hayallere ama nadiren kızgınlığa doğru kışkırtılmıştır.

Bu yöntemlerin hiçbirisi ideolojik ağırlıktan ve fikir almaktan kaçınmamıştır. Abdelghani Megherbi⁴¹; “Sömürgecinin sevgisi daha da büyümektedir, çünkü yansıtılan görüntü açıkça tahakküm projesine gömülüdür, Öteki'yi “toz haline getirme” hayalidir, egemen olan, “Toprağını kaybeden ve bu nedenle hala ruhunu kaybetmekte olan kişi” diye yazmaktadır.

Sömürgeciler, dünya görüşlerini, hakikatlerini, düşünce tarzlarını, yaşam tarzlarını ve davranışlarını empoze etmek için, emirleri altındaki ikonik ve sağlam araçları kullanmışlar ve istismar etmişlerdir. Ancak bu materyaller bazen, mesajları eleştirel bir şekilde okumak için çaba sarf eden herkes için çok açık olan korkularını ve endişelerini yansıtarak sömürgeleştirilenin acı gerçeğini ortaya çıkarır. Unutulmaktan kaynaklanan ve giderek araştırmalara daha fazla konu olan yeni arşivler, giderek mitleri ortadan kaldıracak, “mutlu ve olaysız koloniler” klişelerine son verecektir. Tarih, gerçeği arama görevini mitler veya tabular olmaksızın empoze ederek, sömürgecinin uzun-süredir pazarlanan imajını lekeleme riskini taşımaktadır.

⁴¹ Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, Ed SNED, 1982. s.11

Tarih her zaman arşivlerdeki yazılı sözlerinin yanında yer almıştır. Marc Ferro'nun⁴² sözleriyle “Yazılı belgelere aşırı güven...”, filmin 20. yüzyıl toplumlarının analizi için temel kaynak olmasını engelleyememiştir.

Savaş, tarihte olduğu gibi, “eylem, hareketler, dramatize edilmiş durumlar, güçlü muhalefet, kahramanlık eğilimleri”⁴³ gibi temel unsurları içinde bulan film yapımcıları için neredeyse kalıcı bir ilham kaynağı oluşturmaktadır. Sömürge sineması bir istisna olmaktan uzak, zamanın ticari filmlerinin anlatı örüntülerine, her zamanki içerikleriyle saygı duymaktadır: “dramaturgi”, entrikalar, gerilim ... öncelikle “Kent” izleyicilerine yöneliktir. Kolonilerde yapılan filmlerin amacı, “mutlu ve olaysız” bir kolonizasyonun görsel ve gürültülü atmosferinde, kamuoyunu etkilemek ve izleyicilerini denizaşırı sömürge misyonunun faydalarına ikna etmektir.

Sömürge imparatorluğunun genişlemesi derhal, giderek uzaklaşan toprakları keşfetme arzusu uyandırmıştır. Ve film yapımcılarına ve bilim adamlarına “vahşi halklar” hakkındaki inatçı meraklarını tatmin etme fırsatı sunmuştur. Çeşitli kısıtlamalara göğüs germeye zorlayan bu tehlikeli keşif gezilerinden, “şaşırtıcı derecede kısa filmler”⁴⁴ “türlerin evriminin farklı aşamalarına ulaşmış toplumların dağınık görüntülerini sunan uzak dünyalara ”⁴⁵ girme fırsatını verdiği için, izleyiciler üzerinde hatırı sayılır bir etki yaratmıştır.

Bu Dünya Keşif turu, “coğrafya biliminin bir tür çapraz geçiş sunduğu”⁴⁶, her bir metropolün, etki alanıyla ilgili bilgileri teşvik ettiği ve bulaşıcı bir coşku uyandıran çekim girişimlerini teşvik ettiği bir dönemde başlamaktadır. Dünya ekonomisine hakim olan İngilizler bu uygulama için mükemmeldir. Devreleri çoğaltarak ve etkileyici evrensel bir çeşitlilik imparatorluğunun portresini çizmeyi başarmışlardır. Muzaffer emperyalizmin kendi başına sunduğu gösteri büyülemektedir ve alternatifsiz olarak zihinlere kendisini dayatmaktadır.⁴⁷

⁴² Marc Ferro. *Comment on raconte l'histoire aux enfants*. Payot, 1980. Marc Ferro, «Un miroir éclaté, *Le Monde de l'éducation*. No 61, mai 1980.

⁴³ Daniel J., *Guerre et cinéma. Grande illusions et petits soldats (1895-1971)*, Paris, A Colin, 1972, s.1

⁴⁴ Marc-Henri PIAULT, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000 s.102-140 .

⁴⁵ a.g.e.

⁴⁶ Julien GRACQ, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

⁴⁷ Tamba, Saïd. « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire », *L'Homme & la Société*, vol. 154, no. 4, 2004, s. 95.

Sinema, artık hem ‘The Colonial Office’⁴⁸ Sömürge Dairesi’ne hem de büyük romancılara “Doğu ile Batı arasında bilimsel bir gerçek olarak kabul edilen bir düzen” önermeyi başarmıştır.⁴⁹ Sinema, Sömürgeciliğin güçlü bir müttefiki olarak; kendi başına bir sistem ve ideolojik yapı olarak, sömürgecinin onu geliştirirken aynı zamanda “eserine” hayran kalabileceği bir ayna, ve onu sömürgeleştirilmiş nüfustan ayıran bir mesafe olarak görülmektedir.

Sömürge “düzenini” öven yönetmenler, artık kendilerine rağmen bir dönemin ruhunu ve egemen ideolojisini ortaya koyuyorlardı. Sömürge filmlerinden çok azı, sömürgeleştirilmiş ülkelerin gerçekliğini geçerli bir şekilde yansıtabiliyordu. Karikatüre dayanan aynı “klişeleri” kullanan filmler, birçoğu stresli ve basmakalıp olmasına rağmen, dönemin ruhunu mükemmel bir şekilde ortaya koyan küçük prodüksiyonlardı.

Bir düşünce aracı olarak Sinema; artık araştırmalarını açıkça sözlü ve yazılı ifade tarzlarından ve alışkanlıklarından kaçış olarak ortaya koymaktadır. Bir filmin izlenmesi ve anlaşılması, anlık belleğin ve anlamın oluşmasına izin veren bilginin depolanmasını içermektedir. Yapım çabası ve zihinsel temsil, bir kitap okurken ve bir film izlerken farklıdır. Sinematik anlatıyı hatırlamak daha zordur çünkü ritmi kadar işaretleme malzemeleri de farklıdır.⁵⁰

Çalışma daha sonra, “başlangıç, son veya en güçlü sahneler” de hafızanın bağlantı noktalarında gerçekleştirilmektedir. Dahası, gerekli görünen, filmi üreten ve filmlerin biçimsel, sembolik ve metaforik bileşenlerinin kodlarının çözülmesine izin veren mekanizmaların incelenmesidir.⁵¹

Sinema; her zaman Sömürgeci söyleminin merkezinde olduğu için ve Sömürgeci hayal gücünün kalbinde yer aldığı için, özellikle belirtilen tarihsel dönemler yeniden canlandırılırken, her şeye rağmen sömürgeci gerçeğin analizi, diğer kaynaklara kıyasla arka plana itilmiştir. Abdekader Benali, sömürge filminin diğer kaynaklara ve sömürge gerçeğinin analiz meselesine kıyasla yalnızca çevresel bir konumda yer almasının “nasıl” gerçekleşebildiğini merak

⁴⁸ ‘The Colonial Office’ Büyük Britanya Krallığı’nın ve daha sonra Birleşik Krallık’ın bir hükümet dairesiydi, ilk önce İngiliz Kuzey Amerika’nın sömürge işleriyle ilgilenmek için yaratıldı, ancak aynı zamanda İngiliz İmparatorluğu’nun artan koloni sayısını denetlemek için de gerekliydi.

⁴⁹ Edward W. SAİD, *L’Orientalisme* [1978], Paris, Seuil, 1980 s 277.

⁵⁰ Tamba, s.96

⁵¹ Bensalah, Mohamed. *Iconographie et Histoire. Le Cinéma Colonial de Fiction En Algérie*. 2007, ouvrages.crasc.dz/pdfs/2007-ima-hist-bensalah.pdf. Erişim tarihi 3 Mayıs 2021.

etmektedir. “Bu durum sadece metodolojik aracın bir başarısızlığı mıdır? Yoksa sinemanın tarihin gri alanlarına ışık tutabilme yeteneğinin basit bir ihmalinin sonucu mudur? ”⁵²

Bu durumda bizlerin, tarihin karmaşıklığını yeniden kurmanın yeterli bir yolu olarak - Sinemanın olanaklarını merak etmeye ve yazılı metinlerin sonuçta daha esnek olup olmadığını ve tüm verileri daha fazla açıklayıp açıklayamayacağını - merak etmemize neden olmaktadır.

Bir ipucu, bir örnekleme aracı veya basit bir konuşma şekli olan tarihi film, gerçekliği değerlendirmek ve tarihin gri alanlarını aydınlatmak için bir araç olarak büyük bir eğitim etkinliğine sahip olmaya devam etmektedir. Sunumunun üstü kapalı sorgulanması nadiren söz konusu olduğu için, iletişimi daha özgür kılmaktadır. Gösterdiklerini doğrulayarak, söylenenlerin kanıtı olarak, aynı hakikat değerine sahiptir ⁵³. Mağrip ve Kara Afrika arasında sinemada büyük isimler tarafından binden fazla film yapılmış ve bu alana yatırım yapan sömürgeciler onun temsil gücünden, telkin gücünden, duygusal gücüyle ikna etme yeteneğinden habersiz değillerdi.

Ancak teknik tarafsız değildir, ölçüsüne göre bir dünyayı kaydeder ve egemen ideolojiye uyan görüntüler yaratır. Belirli bir siyasi bağlama bağlı olan ve resmi kurumların sistematik kontrolüne tabi olan temsiller bir sorun teşkil etmektedir. Roman gibi, sömürge dönemi sineması çağrışımları, sessizlikleri, ihmalleri ve mitleri aracılığıyla oldukça önemli bir sosyolojik bağlamın istisnai bir açığa çıkarıcısını oluşturmaktadır. Bu sinema oluşumunu incelemek ve evriminin doğasını anlamak, daha sonra hakim olan durumun iç ve dış bölümleri hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Üç faktörün bizim için önemli olduğu görünmektedir:

- Birincisi bu özel üretimin filizlendiği bağlamla ilgilidir.
- Daha az önemi olmayan ikinci unsur, Avrupalıların münhasır tekeli olan Sinemanın ortaya çıkışıyla bağlantılıdır.
- Başkalarının gözünde kendi yansımalarını düşünmeye indirgenmiş olan “7. sanatın kolonileşmişler için hala erişilemez”⁵⁴ erişilemez olduğunu Georges Sadoul belirtmektedir .

Gerçeğin basit bir kopyası olmaktan çok, işlevsel imge, her şeyden önce bir dönemin tanıklığı, birçok belirsizliğe konu olan çok yönlü bir hayal gücünün bir işaretidir. Aşırı fark edilen ve neredeyse rüya gibi olan fantezileştirilmiş gerçeklik, sömürgeleştirilmiş halkların

⁵² Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb*, Paris, Ed. du Cerf, 199, s. 39

⁵³ Guidicelli ve Virginie Adoutte'nin *The Three Colour of an Empire* belgesellerini veya televizyon dizisi *L'Algerie des chimères*'i izleyebilirsiniz.

⁵⁴ Georges Sadoul. *Histoire Générale Du Cinéma*. Paris, Denoël, 1984.

temelde ataerkil bir temsil tarzını kademeli olarak şekillendirmektedir. Propaganda olsun ya da olmasın, kurgusal filmlerin analizi zorunlu olarak sinematik söylemin dikkatli bir incelemesini ve dolayısıyla kolektif bir hayal gücüne demir atmaya katkıda bulunan anlamsal yapıların incelenmesini içermektedir. Bu nedenle, sinematografik çalışmayı üreten mekanizmaların tanımlanmasına ve ciddi olarak incelenmesine, katkıda bulunan filmlerin biçimsel, sembolik ve metaforik bileşenlerinin gerçek bir deşifresine ihtiyaç duyulmaktadır.⁵⁵

3.2 Mağrip Ülkelerinde Fransız Sömürge Sineması (1911-1956)

Daha önce, Fransa'nın nasıl çok önemli bir Sömürge İmparatorluğu olarak kabul edildiğini açıklamıştık. Fransa; 19. Yy başta Cezayir olmak üzere, Asya'da (İndo-China), Okyanusya'da (Yeni Kaledonya, Madagaskar, Fransız Polinezyası) ve Afrika'da Fransız Ekvatoru (AEF) adı altında birleşen Gabon, Kongo, Çad gibi ülkeleri ve Fransız Batı Afrika'sı (AOF) adı altında birleşen Senegal, Fildişi Sahili, Mali, Nijer gibi ülkeleri işgal ederek; ve bunun yanında, Fas, Tunus, Lübnan veya Kamboçya gibi ülkeleri koruma veya yetki alanı altına alarak, İkinci Fransız Sömürge İmparatorluğu'nu kurmuştur. Bu imparatorluk; bu topraklardaki halklara kendi istekleri dışında bile olsa, uygarlık getirme fikriyle meşrulaştırılmış ve 1931 Sömürge Sergisi ile 1930'larda zirveye ulaşmıştır.

Bu bölümünde; II. Dünya Savaşı sırasında Vichy Fransa'sı ile Özgür Fransa arasında stratejik bir sorun haline gelinceye kadar, kurtuluşa kadar ve 1940'ların sonlarına kadar dönemdeki, Sömürge Sineması rotasını takip edeceğiz. Bağımsızlık savaşlarının eşiğinde ve sömürgecilikten kurtulma sürecinde, Fransız Sinemacılarının sömürgecilik konusundaki farkındalığına ve pozisyonuna işaret eden ilk iki sömürgecilik karşıtı filmi olan; René Vautier'in Afrika 50 (1950) ve ayrıca Alain Resnais ve Chris Marker'in Statues die (Heykeller ölür) (1953) filmleri gibi (her iki film de sansürle yasaklanmıştır).

Abdelkader Benali'ye göre, Mağrip'teki Fransız Sömürge Sineması, 19. yüzyılın oryantalist resim ve fotoğraf uygulamalarının varisi olarak tanımlanmaktadır. Batılı etnografik ressamların eserleriyle aynı kavramsal çerçevesi içinde ve büyük perspektifler ile gelişmiştir: Fransız Sömürge Sineması bir yandan Batılı halkın egzotizm zevkine cevap vererek, Batılıların

⁵⁵ Bensalah, Mohamed. *Iconographie et Histoire. Le Cinéma Colonial de Fiction En Algérie*. 2007, ouvrages.crasc.dz/pdfs/2007-ima-hist-bensalah.pdf. Erişim tarihi 15 Nisan 2021.

fantezilerine ve merakına uyan bir Mağrip ve ‘Magriplileri’ yeniden yaratmakta; diğer taraftan, belgesel ve gerçekçi yaklaşımıyla bilimsel bir iddiayı üstlenmekte ve sömürgeci tezleri güçlendiren, insancillaştırıcı bir varlık çağrısı yapan ‘vahşiler’ diyarı Mağrip'i yansıtmaktadır. Aslında, çoğu Sömürge Sineması iyi bilinen edebi metinlerden uyarlanmış olsa da, filmsel anlatılar karakterler, setler, anekdotlar gibi çağdaş ayrıntıları belirterek onları sömürge dönemiyle güncellemektedir ve böylece Mağrip'i aslında daha önce herhangi bir özerk varoluştan yoksun ve sadece Fransız varlığı sayesinde tarihte doğmuş olan bir sömürge alanına, fiziksel olarak yatırım yapılacak bir alana indirgemektedir. Sömürge Sineması, kurgusal anlatılara nesnelleştirici belgesel sekansları ekleyen bir montaj oyunu aracılığıyla, güçlü ve yenilmez bir Fransa imajının yansıtıldığı bir “kahramanlık alanı”⁵⁶ olarak Mağrip'i yansıtmaktadır.

Aslında belgesel sekansların ve coğrafi haritaların eklenmesi düşmanca bir doğal çevreyi ve barbar adetlerdeki “yerlileri” gösteriyorsa da, bunun amacı, sadece kültür alanı altında yatan ırksal/ırkçı önyargılara bilimsel bir karakter vermek değildir. Aynı zamanda, kurgusal kompo içinde geliştirilen, Sömürgeci ideolojinin, Fransız kahramanı mitini pekiştirmektir. “Sözde” belgeseller, engelleri ve tehlikeleri objektif kılmakta; izleyicinin idarecilerin, lejyonerlerin, misyonerlerin ve yerleşimcilerin hayali istismarlarına kolayca aktardığı bir nesnellik olmaktadır. Sömürge alanı gerçek olmaktan çıkıp “bir yansıtma evreni ve sıra dışı bir hayali konuşlandırmanın nesnesi”⁵⁷ haline gelmektedir.

Benali, yerin yapılandırması Fransız üstünlüğü söylemine katkıda bulunduğunu eklemektedir. Çöl bölgelerinde, vahşi bitki örtüsünde veya kayalık tepelerde geniş çekimlerin tekrarlanması, Mağrip'i sonunda, izleyicide sömürge dünyasının ikili bir vizyonu algısını uyandırmak için ilkel varlıkların yaşadığı bakir bir toprak haline getirmeyi amaçlamaktadır. Bir taraftan, uygar ve kontrollü Batı, diğer tarafta dönüşecek olan ilkel Mağrip. Sonuç olarak, “sömürge kahramanı”, “uygarlığın değerlerini uygun bir şekilde doğal bir evrene yeniden tanıttığı sürece”⁵⁸ yapıcı bir unsur olarak algılanmaktadır.

Mağrip'in bu orijinal boşluğunda Fransız nüfuzunu meşrulaştırmada başarısız olan Atlantis (Georg Wilhelm Pabst 1913) ve Princess tam-tam (Edmond T. Gréville 1935) gibi bazı filmler, Roma kolonizasyonunun miras bıraktığı kalıntılara başvurmuştur. Varlıkları, Mağrip'in

⁵⁶ Abdelkader Benali. *Le Cinéma Colonial Au Maghreb : L'imaginaire En Trompe-L'œil*. Paris, Cerf, 1998.s. 52

⁵⁷ A.g.e. s.71

⁵⁸ A.g.e.. s.101

Latin tarihi ve kültürel geçmişine işaret etmekte ve sömürgeciliği Batı medeniyetinin eski kaynaklarına bir dönüş haline getirmektedir. Öte yandan, yok edilmesine yardım ettiği bir medeniyetin kalıntılarına kayıtsız kalan Arap medeniyeti, bir karşıt noktası olarak ortaya çıkmaktadır. Daha az sayıda olan ve genel olarak Fas'ı bir kavram olarak ele alan filmler, Avrupalıların gelişinden önce Fas'ın kurumlarını, nüfusunu ve kültürünü sunmakta ve Mağrip'teki belirli bir tarihselliğini tanıtmaktadır. Ancak bunu, Batı Orta Çağına atıfta bulunarak, onun 'zihinsel geriliğini' vurgulayan bir şekilde yapmaktadır. Aşiret savaşları, toplumun feodal yapısı ve caminin merkeziliğindeki ısrar; sınırsız "yerlilerin" gericiliği, dini otoritelerin despotizmini ve lordların keyfiliğini çağrıştırarak, Mağrip'i tarih ve medeniyetin gerisinde konumlandırmaktadır.⁵⁹

Fransız sömürge filmleri ne oldukları için nadiren incelenmiştir. Güçlü bir ideolojik tonu olan filmler, genellikle sömürgeci propagandanın hizmetine sunulduğu için, bağımsızlıkla olan ilgilerini çabucak kaybetmişler ve daha sonra kendilerini - tarihçilere, sosyologlara ve diğer antropologlara tamamlayıcı bir örnek olarak hizmet etmek üzere - sadece çağrıldıkları arşivlerde bulmuşlardır. Daha sonraki satırlarda, her bir Mağrip ülkesindeki Fransız Sömürge Sineması tarihini ve Fransız imparatorluğunun sömürge ideolojisini genişletmek için Sinema nasıl kullandığı incelenecektir.

3.2.1 Fas'ta Sömürge Sineması

Bizi özellikle ilgilendiren Fas'ta sinema tarihinin, neredeyse sinemanın kendisiyle aynı yaşta olmasıdır. Sinema; Paris'te Grand Café Büyük Dünya Première' inden birkaç hafta olmasa da birkaç ay sonra Fas'a ve genel olarak Mağrip'e gelmiştir. Daha önce de açıklandığı gibi, Fransız himayesi döneminde, Mağrip, görüntü yönetmenlerinin vahşi yaşamı filme aldıkları ve Afrika kıtasının bu bölümünü keşfettikleri bir mekan olmuştur. Sömürge sinemasının başlangıcından önceki bir dönemin sineması olarak da tanımlanabilir. Sömürge-öncesi Sinema, sinemanın çocukluk dönemine karşılık gelmektedir; ışık operatörleri tarafından çekilen 'görüntü' sayısı ile işaretlendiği için, bu dönem, "Işık Yılları"⁶⁰ olarak adlandırabileceğimiz bir dönemdir,

⁵⁹ Lassi, Étienne-Marie (2005) "Abdelkader BENALI (1998). Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'oeil," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 65 : No. 1 , Article 15.

⁶⁰ BAKRIM, Mohammed. "Le Maroc au miroir du cinéma colonial: Anthropologie d'un regard." *Revue des Études Amazighes*, 2.1 (2018): s.177.

Lumière kardeşler, halka açık ilk gösterimlerinin ezici başarısından sonra, yeni gelişen bu pazarın oluşumunu sağlamak ve çok hızlı bir şekilde yeni bir bağımlılığa kapılan bir halkın çıkış arzularını tatmin etmek için, dünya çapında hareketli sinema operatörlerini ve görüntü sensörlerini piyasaya sürmüşlerdir. Bu nedenle 1895-1905 dönemi için, Lumière görüntü kataloğu, bin sekiz yüz'den fazla filmi içermektedir ve bunların yaklaşık altmış'ı Kuzey Afrika'ya özellikle Tunus ve Cezayir adanmıştır.

Fas'ın özel durumu için, bu aşama, Fas'taki Sömürge Sineması tarihine bağlı kalacak iki ismin ortaya çıkmasıyla kendini göstermektedir: Félix Mesguich ve Gabriel Veyre.

Félix Mesguich; Cezayir asıllı Lumière kardeşlerin operatörüdür ve sürekli haber kanallarının görüntülerini yapan gazetecilerin öncüsüdür. Amacı olayları ayrıntılı olarak bildirmek olan doğrudan bir savaş muhabiridir.

Otobiyografisinde, özellikle, ülkenin işgalinin başlangıcı olarak, 1907'de Fas kentinin maruz kaldığı yoğun bombardımanların ardından, sömürge birlikleriyle birlikte Kazablanka katliamlarını nasıl filme aldığını anlatmaktadır: “Tours de Crivelle' de, sokakları harap olmuş ve cesetlerle dolu, zararlı bir koku ve sinek bulutları yükselen şehirdeki asker geçişlerini...filme aldığını belirtmektedir” .⁶¹

Bu dönemin bir diğer öne çıkan figürü ise Gabriel Veyre' dir. Çok özel bir kaderi, Fas'ın kaderini bilecektir. Kamboçya'dan Venezuela'ya “kamasını” dünyanın dört bir yanında gezdiren Lumière kardeşlerin operatörü olan fotoğrafçı, eve dönmeden önce Sultan Abdelaziz⁶² tarafından danışman ve resmi fotoğrafçı olarak işe alınacağı için özel bir çerçeveyi hak etmektedir.

“Fas Sultanına aşık olduğu fotoğrafçılığı öğretebilecek bir mühendis bir adam arandığını öğrendiğimde... çok uzak bir yolculuktan sonra, Rhône yakınlarında dinleniyordum.”⁶³

Fransız kameraman, genç kral'ın telefon, bisiklet, fonograf ve sinema gibi tüm yeni keşiflere düşkün olduğunu çabucak fark etti. Gabriel Veyre görevini ciddiye aldı, halkın ve

⁶¹ Félix Mesguich, and LumièreLouis. *Tours de Manivelle : Souvenirs d'Un Chasseur D'images*. Paris, Bernard Grasset, 1933.

⁶² 1894 ile 1908 arasında Fas sultanı.

⁶³ Veyre, Gabriel. *Au Maroc : Dans l'Intimité Du Sultan*. Paris, Librairie Universelle, 1905.

ülkenin büyümesine kapıldı. Üç aylık bir sözleşme için işe alındı, dört yıldan fazla bir süre hükümdarla birlikte kaldı ve Fas'ı kesin olarak kendi ülkesi gibi kabul etti; ülkede kaldı ve bir iş kurdu, 1936'da ölünceye kadar başarılı oldu ve Kazablanka'daki Bensmsik mezarlığına gömüldü.

Marakeş ve Fez'deki kraliyet sarayında kaldığı süre boyunca, “Sultan'ın yakınlığında, Fas'ta (1901-1905)” adlı Faslıların modernleşme raporlarına ilişkin açıklayıcı notlar bulunan bir kitap için malzeme topladı ve her şeyden önce çok sayıda fotoğraf çekti.

Veyre bize, Sultan Abdülaziz'le çok yakınlaştığını ve Sultan Abdülaziz'in kamerayı benimsediğini akrabalarını, özellikle de sinematografi gösterimlerini takip eden eşlerinin fotoğraflarını çekmekten çekinmediğini; “Onlara sinematografi seansları verdiğini ve bu sayede onları Avrupa yaşamının bazı kullanımları ile tanıştırdığını, onları bize seyahat ettirdiğini”, “Bisiklete biniyorlardı ve Abdelaziz onları filme alıyordu”⁶⁴ diyerek anlatmaktadır.

Bu alıntıdan, kitabın tamamından olduğu kadar, tarihsel bir bakış açısından iki temel bilgi çıkartılmaktadır: Sinematografin ilk özel gösteriminin 1901 civarında Kraliyet Sarayı'nda çok erken yapıldığını biliyoruz; ve bir bakıma ilk Fas amatör filminin yazarının, bu örnekte olduğu gibi, Sultan Abdülaziz olduğunu görüyoruz.⁶⁵

Olaylar başka bir yöne evrilmektedir. Fransa sonunda resmen 1912'den itibaren Fas'a yerleşecektir ve sinema pek yakında sömürge politikasının temellerinden birini oluşturacaktır. Çekilen görüntülerin sayısı artmaktadır ve sinemanın ve teknik imkanlarının gelişmesi, bu sinemanın belgesel çalışmalarının neredeyse ilkel aşamasından, birinci derecede kurgu üretimine geçilmekte, aynı senaryo ve görsel program korunarak yerinde yürütülmektedir. Yerel renkler, kültürel uygulamalar ve farklı yaşam biçimlerinin etnografik bir bakış açısıyla izlenmesi şeklinde bir bakışın kalıcılığı ifade edilmektedir.

Öncelikle kavramın geniş bir alanı kapsadığı unutulmamalıdır; ve bu özel durumda, Fransız Sömürge Sineması ayrıca bir İspanyol sömürge sineması vardır Kuzey Afrika, Fransızca konuşan siyah Afrika ve İndo-China ile ilgilidir. Daha da ileri götürülerek, bu filmlerin, Fransız sinemacıların bu topraklarda çektiği filmler olduğu öne sürülse de, diğer yandan, yapının kendisinin oluşumu ve türün kapsadığı süre ile ilgili bir tartışma da bulunmaktadır.

⁶⁴ BAKRIM, Mohammed. "Le Maroc au miroir du cinéma colonial: Anthropologie d'un regard." *Revue des Études Amazighes* [En ligne], 2.1 (2018): s.178.

⁶⁵ a.g.e.

Konuyla ilgili referans kitap 'Colonial cinema, from Atlantis to Lawrence of Arabia' ('Atlantis'ten Arabistanlı Lawrence'a sömürge sineması') Pierre Boulanger'dir. Kitap bize bazıları tartışmaya açık olan bir dizi öge sunmaktadır. Yazar, 1911'den 1962'ye kadar bir dönemi ele almıştır kıyaslamaları daha çok Cezayir ile ilgilidir ve bu süre zarfında: Tunus için iki düzine; Cezayir için seksen'den fazla ve Fas için yüz adet olmak üzere yaklaşık iki yüz on kurgu filmi kaydedilmiştir.⁶⁶

Fas'ta Sömürge Sinemasının yapısı 1919'dan 1956'ya kadar olan bir dönemi kapsamaktadır ve bu nedenle sadece yaklaşık elli filmi içermektedir; Senaryolu uzun metrajlı filmlerden bahsediyoruz çünkü kısa filmler, özellikle de belgeseller için bu rakam kolaylıkla bini aşmaktadır. Ancak Sömürge Sinemasını daha da farklı kılan şey, onu güçlü bir şekilde kodlanmış bir tür yapan belirli bir iç tutarlılığıdır. Bu Sinema; 19. yüzyılın oryantalist edebiyat ve resimsel geleneğinden miras kalan imgelerden hareket eden bir sinemadır. Ötekinin ve mekânının Batı'nın algısal kodlarıyla algılandığı bir bakış açısı ve ötekiliğin estetiğiyle taşınan bir sinemadır.⁶⁷

Film eleştirmeni Guy Hennebelle, Pierre Boulanger'in kitabının önsözünde, tartışmalı bir tarihsel dönemle bağlantılı olarak; "Çoğu, gizli ırkçılığı, ataerkilliği veya savaşçı zihniyetleri nedeniyle kısmen dayanılmaz filmler haline gelmiştir" diye yazarak bu filmler ile ilgili genel izlenimini özetlemektedir. Böylece, Pierre Boulanger 'in bu filmleri taşıyan klişelerini, kaçışını, kum tepelerini, kum fırtınalarını, minareleri, peçeli kadınları, kana susamış gözleriyle kralı deşifre ettikten sonra kitabında savunduğu teze katılır bu ezici bir karardır: "Günün zevkine uyarlanmış bütün bu pazar edebiyatı, artık sadece utanç duygusuyla baktığımız sayısız prodüksiyona hayat vermiştir"⁶⁸.

Aslında, bu Sinema büyük ölçüde, sömürgeci gücün medenileştirme misyonunun belirli bir anlayışını pekiştirmek için, Yüzyıllar boyunca aşırı kullanılan bir dizi klişenin içine diğerini hapsedip, ekran-dışı figürü bile inkar ederek varlığını inkar etmek için, dizginlenmemiş egzotizmiyle hizmet etmeyi tercih edenlere açıkça gösterilen bir propaganda işleviyle meşgul olmuştur. Sömürge sineması aynı zamanda alanın emperyalizmidir, ekran dışını sömürgeleştirmekte veya reddetmektedir. Benjamin Stora, "Sahada dikkatleri alan-dışı alana

⁶⁶ Boulanger, Pierre. *Le Cinéma Colonial de "L'Atlantide" À "Lawrence D'Arabie."* Paris, Seghers, 1975. s.15

⁶⁷ BAKRIM, Mohammed. s.180.

⁶⁸ Boulanger, s.16

çekebilecek her şey; ekran-dışı (kolonileştirilmiş alan) çok fazla önem kazanmaması ve her şeyden önce temsili bozmaması için zayıflatılmıştır" diyerek belirtmektedir.

Gerçek; bize meydan okuyan bir Sinemanın; sorunlu sömürgeciliğin mirasını açığa çıkaracak bir şekilde entegre edilmesidir. Görsel hafızamızın rehabilite edilmeyi hak eden bir parçasıdır.

Bu "mirasa" başka bir yaklaşım getiriyoruz; Sömürge Sinemasını onun tarihselliği içine kaydederek, geçici olarak tarihin ağırlığından kurtulmuş olarak, "*dekolonize ederek*" okunması çağrısında bulunuyoruz. Metodolojik bir bakış açısıyla, Profesör Hassan Rachik'in aşağıda yazdığı görüşleriyle aynı fikirdeyim: "Sömürge antropolojisini sömürge ideolojisinin basit bir yansıması ve tahakküm siyasetinin çirkin bir yardımcısı olarak görmek yanlış değilse de indirgemeci olur"⁶⁹.

Bu sinema ile ilgili olarak *Le proche et le lointain* (Yakın ve uzak) adlı kitabında geliştirdiği, etnografik durum ilkesinin benimser. Karşılaşmanın gerçekleştiği pratik koşulları ve birbirlerinin kültürünü gözlemlemeyi hesaba katmak, görünen monolitizminin ötesinde, bu sinemanın eğilimler ve nüanslarla geçtiğini not etmemizi sağlayacak bir duruştur.

Böylelikle evriminde en azından üç ana aşamayı ayırt edebiliriz; ilk ikisi türünün simgesel olduğu, Fas'ın, Doğunun Bin ve Bir Gece'sine atıfta bulunan belirsiz bir alan olarak sunulduğu bir aşamadır. Yerel mekan, zaman ve mekan dışında bir hayal gücü ve bir mitolojiyi besleyen bir ortama indirgenmiştir. Avrupa'nın Büyük Savaş'tan çıkışının ardından geniş ufuklara açılan bir sinemadır. Bu dönemin en önemli filmi, Atlantis (Atlantis Jacques Feyder 1921) dir.

Louis Delluc, "*L'Atlantide* 'de büyük bir aktör var: çöl"⁷⁰ diye yazmıştı. "*L'Atlantide*"; Kuzey Afrika'daki Fransız sömürge varlığını tasvir eden en eski uzun metrajlı filmlerden biriydi ve bir dizi başka filmin yapılmasının yolunu açtı. 1920'lerde sömürge deneyiminin romantik ve egzotik yönlerini vurgulayan; bu sömürge geleneğinin sonraki örnekleri arasında The Hometown (Memleket Jean Renoir 1929), The Great Game (Büyük Oyun, Jacques Feyder 1934) ve La Bandera (Büyük İhtilal, Julien Duvivier 1935) yer almıştır.

⁶⁹ Gorfti, Rachid. "Rachik, Hassan. *Le Proche et Le Lointain. Un Siècle d'Anthropologie Au Maroc*. Marseille, Éditions Parenthèses, p.268, Bibl." *Cahiers d'Études Africaines*, no. 219, 5 Oct. 2015, lien: journals.openedition.org/etudesafricaines/18242. Erişim tarihi 16 Nisan 2021.

⁷⁰ "Il y a dans *L'Atlantide* un grand acteur, c'est le sable." İçinde: *Cinéa*, 10 Temmuz 1921, s.9

Bu dönem, yatırım yapılan ülkenin maceraya ve kaçma arzusuna kapılmış kahramanlarını ve karakterlerini çağırın boş veya düşmanca bir alan olan bir fetih aşamasıdır ve Sömürge Sinemasının en parlak zamanıdır. 1930'larda Sömürgeleşmeye adanmış filmler, tüm Fransız film yapımının % 10'undan fazlasını temsil ediyordu. Bu filmler; sahadaki operasyonların yanı sıra fethedilecek topraklarda kurtuluş alanları bulan birçok karakterin altını çizen filmlerdi. Aynı dramatik baharın yinelenmesi üzerine inşa edilen senaryolar: kendilerini, ordunun ikinci bir şans sunduğu, yasağı bozan bireylerin kaderine bağlamaktaydı.⁷¹

Unutulmaz Jean Gabin'in rol aldığı sembolik film *La Bandera* (Büyük İhtilal, Julien Duvivier 1935) dir. Fas'lılar basit rollerle sınırlıdır ya palmye ağacı, deve, minare gibi basit bir dekorasyona indirgenmiştir ya da dini fanatizmin taşıdığı türbanlı kafalarda sinsî bakışlarla kötü adamlardır. Kadın, genellikle görünmez veya örtülüdür, değilse de dansçı, fahişe veya kart yازıcısıdır. Alan iki kutupludur, Avrupalı ve yerli arasında bölünmüştür. Birincisi, modern ve açık şehir; ikincisi ise, birinci etapta çölden sonra, alınması gereken gizemli bir yer ya da kale olan *Kasbah* ya da labirentleri ve sırlarıyla *Medina* 'dır.⁷²

Ayrıca yeni bir akımın ortasında öne çıkan Jean Benoît-Lévy ve Marie Epstein'in (1934) yaptığı *Itto* adlı bir filmi de incelenmesi gerekmektedir. Film, zamanın izleyicilerinin görmezden geldiği sahaya ve Amazigh insanlarına yaklaşımın empatiyle işaretlendiği cömert bir ülke Fas'ın görüntülerini sunmaktadır. Film, sahanın ve insanların işlenmesindeki klişeleri ve dengesizliği aktarmaya devam etmektedir. Bu durum, örneğin Amazigh isyancı liderinin teslim olması sırasında veya yerli aktörlerin isimlerine muamelede ortaya çıkıyor: kimlikleri ilk isme indirgeniyor. Ancak *Itto* filmi, 1940'larda yerli sinemanın tutkularıyla doğrulanacak bir akımın öncüsü olmuştur.

Bu aşama, Fas'ın toplumsal gerçeklerine açık bir sinemanın doğuşuna tanık olduğumuz, masallarından ilham aldığımız ve girişimi 'yerel sinema' oluşana kadar ötelediğimiz, pozitif ötekilik dediğimiz üçüncü aşamamızdır.

Bu anlamda çok önemli bir tarih 1946'dır. Pierre Boulanger, bu yılın önemli bir yıl olduğunu vurgulamaktadır. Fransız yetkililerin ülkede "ifadesinde kararlı bir şekilde Batılı-olmayan"⁷³ gerçek bir ulusal sinemanın oluşturulması için girişimlerin teşvik etmesi ve Ocak

⁷¹ BAKRIM, Mohammed. s.182

⁷² BAKRIM, Mohammed. s.183

⁷³ Boulanger, s.32

1944'te Moroccan Cinematographic Center (Fas Sinematografi Merkezi)'in kurulması bu yönde atılan ilk adımlardı, ayrıca ünlü Studio Souissi gibi bir düzine prodüksiyon şirketi kurulacaktı.

Amaç, melodramları Kaltoum ve Abdelouahab gibi ünlü tarafından taşınan Mısır sinemasının etkisini engellemek, özellikle de ulusal bağımsızlık siyasi hareketinin ortaya çıkmasıyla aynı zamana denk geldiğinden, Fas halkı arasında topluluk aidiyeti duygularını uyandırmaktı.

Bu eğilim aynı zamanda film kulüplerinden ve *the Cinémathèque*⁷⁴ ten genç sinemacıların Mağrip'e gelişiyle de cesaretlendirilmiştir; en ünlüleri Albert Lamorisse (Tunus'ta) ve André Zwobada'dır.

1946 ile 1949 arasında, *The Son of Fate* (Kaderin Oğlu Pierre Maillarakay 1946) ve *The Dancer Of Marrakech* (Marakeş Dansçısı Léon Mathot 1949) dahil olmak üzere, bu perspektifte bir düzine uzun metrajlı film çekilmiştir, ancak halk, Mısır melodramının aktarılan kodlarını takip etmeyecekti. Başka bir mekan ve başka bir bakışla, bu dönem bize Sömürge Sinemasının kült filmlerini miras bırakacaktı.⁷⁵

3.2.2 Cezayir'de Sömürge Sineması

Mağrip ülkelerindeki Sömürge Sinemasının durumu benzerdir. Cezayir sineması da başlangıçta sömürgecinin hizmetinde çekilen Fransız Sinemasından, son dönemlerde insanların, sanatın ve halkın hizmetindeki devlet hizmetindeki bir sinemaya kadar, çeşitli aşamalardan geçmiştir. Aynı şekilde, filmlerdeki Cezayirli karakterler, tamamen karikatür unsurlarını temsil etmekten çıkarak, kendi kimliklerini, derinliklerini temsil ederek önemli karakterler haline gelmişlerdir.

Cezayir sinemasının bu metamorfozu hiçbir şekilde tehlikeli değildir ve sonraki bölümlerde göreceğimiz gibi, sömürgeci bir sistemden Cezayir'in tarihsel, ve politik kimliğine ve son olarak da, sosyal çevrelere karşılık gelen karakterlerin önemli ve temel bir varlığını gözlemlediğimiz bir sinemaya geçişine karşılık gelmektedir. Kurtuluş'tan önce Cezayir'de üretilen sinema, esasen Cezayir'i filmleri için "egzotik" bir ortam olarak alan bir Fransız sinemasıdır.

⁷⁴ Sinema filmlerinin saklandığı yer

⁷⁵ BAKRIM, Mohammed. "Le Maroc au miroir du cinéma colonial: Anthropologie d'un regard." *Amazigh Araştırmaları Dergisi* [Çevrimiçi], 2.1 (2018)

Jean-Pierre Frey'in belirttiği gibi, “otuz üç kurmaca filmin arka planı Cezayir'dir ve üçü sadece Cezayir şehrindeydi”⁷⁶. Bu sinema aynı zamanda belirli siyasi kararları haklı çıkarmaya ve Cezayir halkının sempatisini kazanmaya hizmet etmiştir. Cezayir sineması, kesinlikle orada film endüstrisi olmadığı için yoktu ve Fransızlar bir şekilde Cezayir sinema endüstrisinin gelişmesini kendi çıkarları için engellediler. O dönemin filmlerindeki Arap karakterler, çoğu durumda kişiliği olmayan, derinliği olmayan ve bir şekilde karikatürize edilmiş karakterlerdi. Ortamlar bir yandan “egzotik”, diğer yandan son derece gizemli ve tehlikeliydi.

Pépé le Moko (Cezayir Batakhaneleri, Julien Duvivier 1936)

Julien Duvivier'in Pépé le Moko (1936) filminde, Pépé rolünde Jean Gabin ile, seslendirmenin labirent olarak sunduğu “bir orman kadar derin, karınca yuvası gibi kaynayan” Cezayir Kasbah'ını merkez alan bir setin ortasındayız. Buradan “pusu-şeklindeki sokaklar ve aşağıya inen karanlık ve yapışkan merdivenler [...] haşarat ve nem tarafından istila edilmiş su sızan çukurlara inilmektedir”. Seslendirme ile yapılan bu açıklamaya kirli ve rahatsız edici Kasbah görüntüleri eşlik etmektedir. Aynı şekilde, Kasbah, filmin başında suçlular için bir sığınak olarak sunulmaktadır “Kasbah bir makidir”. Pépé'nin korkmadan sığınabileceği tek yer burasıdır, ancak Kasbah'ın olmadığı, Parisli ve sofistike bir kadın olan Gaby'i takip etmek için dışarı çıkacaktır. Paris onların referansı, ortak noktalarıdır ve bunu, Pépé ve Gaby'nin birbirini izleyen ve değişen yakın çekimlerinde Paris'te sevdikleri yerlere isim verdikleri sahnelerde görebiliriz. Cezayir, bu iki karakter tarafından, sevdikleri Fransa'ya gitmek için çıkmak istedikleri bir tür hapisane olarak görülmektedir.

Filmdeki Cezayirli karakter Müfettiş Slimane de doğal olmayan, sahte bir gülümsemesi, görünüşü ve sesiyle rahatsız edici bir karakter olarak görülmektedir, bu yüzden çok hızlı bir şekilde film boyunca kanıtlanan, düzenbaz bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Bu filmin bir öğretim aracı olarak gerçek değeri, oryantalizminde yatmaktadır. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* ile karşılaştırılabilir⁷⁷, Pépé le Moko, bir beyaz erkek fantezisi⁷⁸ olarak emperyalizmin en

⁷⁶ Frey, Jean-Pierre. “Le Cinéma Algérien à l'Époque Coloniale.” *Apprendre l'Arabe Avec DILAP*, 3 Nov. 2020, dilap.com/le-cinema-algerien-a-lepoque-coloniale/. Erişim 20 Nisan 2021.

⁷⁷ Joseph Conrad, *KARANLIĞIN YÜREĞİ* çeviren: Sinan Fişek, İletişim Yayınları

dürüst ve utanmaz örneklerinden birisidir. Tıpkı Albay Kurtz'un nehrin yukarısına gidip güç, karizma ve katıksız iradesiyle bir Afrikalı ordusu kazandığı gibi, P  p  , Kasbah sakinlerini komuta etmektedir. Onu barındırır, ve göz kulak olurlar. Polise karşı korurlar.

Nitekim, polis Kasbah'a baskın yaptığında, P  p   onlardan kolayca kaçtığı için onlar için kötü oluyor. P  p   ve Fransız çetesinin polisle silahlı bir   atıŐ mada ateŐ  a  tığı silahlar sadece formalite icabı, zayıf ve etkisiz bir ritüel gibi görünmeye mecbur bırakılıyor. P  p  'nin gerçek silahı, onu hızla gizemli sokaklarına ve gizli odalarına sürükleyen Kasbah'ın kendisidir. Duvivier'in Kasbah'ı, karanlık kahraman P  p   için Kurtz'u kurtarmak için Avrupalıları öldüren bir saha olan Conrad'ın ormanına eŐ degerdir.

P  p  , Kasbah'a o kadar sahiptir ki duygusal durumunu kontrol eder. Bir terasta normalde Cezayirli kadınlara ayrılmıŐ  bir alanda aŐ ık olup Ő arkı söylediğinde, Kasbah halkı gülümser, Ő aka yapar ve kendi kendilerine Ő arkı söylemeye baŐ lar. Ancak P  p   çılgına döndüğünde, Kasbah'ın havası da d  Ő er, karanlık, huysuz ve önceden haber veren bir tehdit yeri haline gelir. Film, beyaz erkek gücünün yeri olarak bir imparatorluğun fantezisidir; Erkekliğın ve beyaz olmanın hakimiyet sağladığı homososyal bir ortam. P  p  'nin fethi bölgesel, kültürel ve cinseldir. Bu durum, Cezayirli bir fahiŐ e olan Gaby ve yılan gibi bir M  fettiŐ  Slimane arasındaki bir alıŐ veriŐ te sergilenmektedir.

P  p   le Moko, Sömürgeci Ő ehircilik   zerine bir film olarak kabul edilir. Muhtemelen, Cezayir Ő ehri filmin gerçek yıldızıdır. Nitekim, filmin tüm dayanağı ayrı bir yer olarak Kasbah'a dayanmaktadır. Mimarisi ve demografik egzotizmi filme ve yeniden yapımına farklı ve unutulmaz bir ambiyans vermektedir. Duvivier'in aydınlatması ve kamera açıları, Maurits Cornelis Escher-benzeri binaların benzeri ortasındaki gizem ve entrika atmosferini vurgulamaktadır. Arap, Berberi ve AŐ ağı-Sahra Afrika fig  ranlarından   evrilmemiŐ  diyaloglar, yerin farklılığının altını çizmek için ekran dıŐ ındaki bir müezzinin ara sıra ezanıyla karıŐ maktadır. Özellikle P  p   nihayet Kasbah'ı terk ettiğinde, Fransız mahallesinde geçen sahneler, Batı'nın katılığını, rasyonelitesini ve endüstrisini Doğ u'nun esnekliğı, kaosu ve sefaletiyle karıŐ laŐ tırmaktadır.⁷⁹

⁷⁸ David Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France, 1919–1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001) P  p   le Moko'yu imparatorluk filmlerinin daha geniŐ  bir araŐ tırmasına yerleŐ tiriyor.

⁷⁹ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1963) Cezayir ve diğ  er sömürgeci ikili Ő ehirlerin birkaç   ağrıŐ tırıcı ve politik olarak yüklü açıklamalarını içerir.

Inès, P  p  'yi Fransız Mahallesi'ne kadar takip ettiğinde, sokakların boşluğu ve düz hatların gücü tarafından saldırıya uğrar. Kendine güveni ve gücü kaybolur. Savunmasız ve maruz görünür, köşe bucakta sığınak arayan bir kemirgen veya yengeç gibi görünür. Film, sömürge kentinin ikiliğini yakalar ve Gwendolyn Wright'ın ‘‘tasarım siyaseti’’⁸⁰ dediği Şeyi gösterir. Şaşırtıcı bir Şekilde, bazı stok görüntüler dışında, *P  p   le Moko* tamamen bir Paris banliyösünde bir sesli çekim st  dyosun'da çekilmiştir. Enfes dekorların tümü yeniden yaratılmıŐtır. Filmin Oryantalizmi, hem kelimenin tam anlamıyla hem de mecazi olarak hayali bir Doğu'nun Batılı bir inŐası haline gelir. KurtuluŐtan sonra, bu film ilk nesil Cezayirli yönetmenler tarafından, Jean Pierre Frey'in dediği gibi, ‘‘Fransızlar için ve Fransızlar tarafından yapılan egzotik bir filmin amblemi’’⁸¹ni gördükleri için reddedilmi.

3.2.3 Tunus'ta Sömürge Sineması

Mağrip   lkelerinde çekilen Sömürge Sineması filmlerin toplam sayısı oldukça fazladır. 1956'daki bağımsızlığa kadar Fas'ta yüz'den fazla uzun metrajlı film çekilmiştir. Aynı dönemde Cezayir'de yaklaşık seksen ve Tunus'ta (binlerce folklorik veya propaganda belgeseli hariç) yirmiden fazla aynı türden film çekilmiştir.

Sinemanın fransız buluŐu olması ve Tunus'un bir Fransız kolonisi olması nedeniyle, Tunuslular, Louis ve August Lumiere'nin ‘‘sinematograf’’ dedikleri makineyi kendi gözleriyle görmek için uzun süre beklemediler. Paris'te Grand Caf  'de Lumiere kardeşler tarafından düzenlenen Premi ere gösterimden sadece iki yıl sonra Tunus'ta ilk sinema gösterisi 1897'de gerçekleşmiştir. Tunus'ta çekilen ilk sinema filmine gelince, 1896'da Lumiere kardeşlerin fotoğraf ılarını, Bab Souika, Bab Al Bahr, Bab Saadoun ve çeşitli Şehir Pazarları gibi Tunus'un en önemli simge yapılarını çekmek için gönderdiklerinde gerçekleşmiştir.

⁸⁰ Gwendolyn Wright, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) ve Zeynep  elik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule* (Berkeley: University of California Press, 1997).

⁸¹ Frey, Jean-Pierre. ‘‘Le Cin  ma Alg  rien    l'  poque Coloniale.’’ *Apprendre l'Arabe Avec DILAP*, 3 Nov. 2020, dilap.com/le-cinema-algerien-a-lepoque-coloniale/. 8 Mayıs 2021 Erişim tarihi .

Film ekiplerinin kabulüne ilişkin ilk bakış, egzotik filmlerin ve dahası Tunus'ta çekilen filmlerin yerel koruyucu kurumlar tarafından olumlu bir şekilde karşılandığını göstermektedir. İlave olarak, Fransız imparatorluğuna ilgi gösteriyorlardı yanı sıra, sömürgecinin rolüne değer veren bir ideolojiyi aktarıyorlardı.

Tunus'u konu ya da basit bir sahne olarak seçen film yapımcıları, ilk bakışta kollar açılarak karşılanacaklar gibi görünüyorlardı. Koruyucu otoriteler; hem siyasi hem de ekonomik nedenlerle, film ekiplerini getirmeye çalışıyorlardı. Hollywood'un endüstrisini Amerikan yaşam tarzı için gerçek bir reklam haline getirdiği bir dönemde, bu filmlerin Tunus ürünlerinin ticaretine fayda sağlayacağını ve turistlerin ilgisini çekeceğini umuyorlardı.⁸²

1938'de, ülkenin yurtdışındaki ticari ve turistik çıkarlarını destekleyen Tunus Standardizasyon Ofisi (Otus)⁸³, Tunus'ta çekilen ilk Arapça film olan *The Fool of Kairouan* (Kairouan'ın Aptallığı, Jean-André Kreuzi, 1939) destekleyerek yönetmen JA Kreuzy⁸⁴ ye yüz yirmi bin franklık bir destek sağlamıştır. Bu örgütün siyasi propagandaya sadece dolaylı olarak dahil olarak - katılımı, o andan itibaren sinemanın ne kadar önemli bir ekonomik menfaat olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Fransız yönetiminin film ekiplerine ilgisi her şeyden önce politiktir. Fransa'nın imparatorlukta "işini" teşvik etmek ve muhtemelen sinema yoluyla yeni sömürge meslekleri uyandırma meselesidir.

Aslında, Fransız Kuzey Afrika'sının diğer ülkelerinde olduğu gibi Tunus'ta çekilen filmler neredeyse sistematik olarak resmi destek alıyordu. Önceden izne tabi olmadan önce, film ekiplerinin Akdeniz'in güney kıyılarına seyahat etmek için vize almaları gerektiği düşünüldüğünde, bu durum pek de şaşırtıcı değildi. Ancak Fransız yetkililerin desteği genellikle basit bir geçişin ötesine geçmektedir. Zaten, 1890'ların sonunda, Tunus'a inen Raoul Grimoin-

⁸² Corriou, Morgan. "Cinéma exotique et censure en Tunisie au temps du protectorat". Mazzella, Sylvie. *L'enseignement supérieur dans la mondialisation libérale : Une comparaison libérale (Maghreb, Afrique, Canada, France)*. Tunis : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2007. (s. 263-276) Web. <<http://books.openedition.org/irmc/754>>.

⁸³ Bu kamu hizmeti kuruluşu, 18 Ocak 1934'te bir kararname ile gün ışığına çıktı. "Tunus" markası ile zanaat üretimini organize eder ve kontrol eder, bu ürünler için yurt dışında satış yerleri arar, Tunus'ta turizm konularını yönetir ve ülke için Fransa'da ve yurtdışında "turist propagandası" ile ilgilenir.

⁸⁴ 1930'ların başında Pathé-Journal muhabiri olarak Tunus'a gelen J. A. Kreuzi olarak bilinen Jacques Creusi, Otus için "turist ve ticari propaganda" belgeselleri yaptı.

Sanson⁸⁵, ikamet eden general René Millet'e hitaben bir tavsiye mektubu ile birlikte, "yerel şefler" tarafından Fransız hükümetinin gerçek bir elçisi olarak karşılanmıştır.

Abdelkader Benali, kitabında film yapımcılarının “belgesel yaklaşımdan giderek nasıl hareket ettiklerini ve ardından Mağrip'in biraz mesafeli, soyut ve egzotik kaldığı birkaç kurgu izlediğini gösterdiği için” bu fenomen 1930'larda başka bir boyut kazanmıştır. “Kolonilerin metropollerin kaygılarına girmesiyle el ele giden daha derin bir taahhüt”.⁸⁶ Yönetmenler her zamankinden daha fazla resmi destek arıyorlardı.⁸⁷ Elbette bunun pratik bir nedeni vardı: “kolonilerde” film çekilmenin maceracı bir ihtimal olmaya devam ediyordu. Ancak bu açıklama yeterli olamazdı.

1930'larda, üreticilerin devlet yardımından yararlandığı ve bunu bir reklam argümanı olarak kullanacak kadar ileri gittiği açık ve netti. Egzotik sinemadan Sömürge Sinemasına bu evrimin burada analiz edilmesi amacımız değildir. Sinemanın Fransız yetkililer için, kendisini kendiliğinden sömürge propagandasına sunan görünüşte çok uysal bir araç olduğunu belirtilmesi yeterlidir. Bu nedenle, Fransız himayesinin yönetimi film şirketlerine malzemelerinin gümrüğe kabulü⁸⁸ için gerekli tüm imkanları sağlamaktan çekinmemişlerdir. Bu destek idari formaliteler ile bitmiyordu çünkü ordu da düzenli olarak çağrılıyordu. Suriye'de “yerli” isyanla boğuşan Fransız subayların yer aldığı *Three from St Cyr* (Saint-Cyr Üçlü Jean-Paul Paulin 1939) filminin Tunus'ta çekilmesi bunun en büyük örneğidir.

⁸⁵ Raoul Grimoin-Sanson. (1926). *Le film de ma vie*. HACHETTE LIVRE. s. 104 -105

"cinéorama"nın mucidi, Tunus topraklarında çekim yapan ilk operatörlerden biriydi.

⁸⁶ Abdelkader Benali. *Le Cinéma Colonial Au Maghreb : L'imaginaire En Trompe-L'œil*. Paris, Cerf, 1998. s. 34-35

⁸⁷ Bu, Abdelkader Benali'nin (1998, 34-35) döneme ait filmlerin kredilerini analiz ederek gösterdiği şeydir.

⁸⁸ Bu türden örnekler çoktur. Diğerlerinin yanı sıra, Fox'un ünlü belgesel kasetlerinden birini ("Fox Movietonews") Tunus'ta çekmesi için verilen yardımdan da bahsedilebilir. Nantes Diplomatik Arşiv Merkezi, Nantes (bundan sonra Cadn olarak anılacaktır), Tunus Muhafazakarlığı, 1. taksit, n ° 1890, f ° 708: Finans Genel Direktörü'nden Tunus Mukim Genel Kurmay Başkanına mektup, 3 Aralık 1932 .

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEKOLONİZASYON-SONRASI MAĞRİP SİNEMASININ ORTAYA ÇIKIŞI

4.1 Dekolonizasyon : Tanım

Daha önceki bölümlerde; geçtiğimiz yüzyılın başlarında birkaç Avrupa imparatorluğunun dünyanın büyük bir bölümünü ve dolayısıyla dünya nüfusunun çok büyük bir yüzdesini nasıl yönettiği açıklanmıştır. Bununla birlikte, 20. yüzyıl sona erdiğinde, dünya, Birleşmiş Milletler üyesi olan yaklaşık iki yüz bağımsız devlet'le tanınmayacak bir dönüşüme uğramıştır.

Dekolonizasyon sömürge kolonilerinden kurtulma adı verilen bu dönüştürücü süreç, artık tarihsel çalışmanın önemli bir alanı olmuştur, ancak gerçekte neyin geri kazanıldığı konusunda henüz bir fikir birliği oluşmamıştır. Muhtemelen, dekolonizasyon konusuyla ilgili çok sayıda kitaplar olduğu kadar çok sayıda tanımı da bulunmaktadır. Buna ilave olarak, emperyalizm ve dekolonizasyon ile ilgili tartışmaların genellikle oldukça siyasallaştırılmış bir tarzda yürütülmesi, konuyu daha da zorlaştırmaktadır. Sonuç olarak her tarihçi, dekolonizasyon'un nasıl tanımlanacağına kendisi karar verme durumunda kalsa da, her ikisi de pratik avantajlara sahip olan ancak aynı zamanda önemli hatalarla dolu olan iki aşırı görüş arasında metodolojik bir mayın tarlasında gezindiğini akılda tutmalıdır.

Bir yanda; sömürsüzleşmenin, yasal olarak bağımlı bölgelerin anayasal bağımsızlıklarını elde ettiği ve egemen devletler olarak uluslararası ilişkilerin içine girdiği bir süreç olduğu şeklinde gelenekselci bir tanımı bulunmaktadır. Bu tür bir geçiş, bu ülkeler için kendi bayraklarının yükseltilmesi, yeni milli marşlarının bestelenmesi ve Birleşmiş Milletlere tam ve eşit üyeler olarak katılmasıyla sembolize edilmektedir. Dekolonizasyon'un bu tanımı ilk bakışta anlaşılır ve pragmatizm açısından yararlı görünse de, aynı zamanda oldukça dardır. Bu görüş; yalnızca anayasal değişime ve bunun politik nedenlerine odaklanarak, bu dönüştürücü sürecin, hem eski kolonilerde hem de imparatorluğun metropollerinde oluşturduğu ekonomik, sosyal ve kültürel sonuçlarını dışlamaktadır. Dahası bu görüş; dekolonizasyon'un yalnızca anayasal bağımlılığı sona erdirmek için bir süreç olduğu bu nedenle yalnızca Avrupa

imparatorluklarının haritasında kırmızıya boyanmış ülkeleri ilgilendirdiği, başka herhangi bir bağımlılık biçiminin onunla ilgili olmadığı anlamına gelmektedir.⁸⁹

Bunun yanında dekolonizasyonu; tüm politik, ekonomik, sosyal, kültürel ve dilsel sonuçlarıyla birlikte, Avrupa'nın emperyal yayılma sürecinin tersine çevrilmesi olarak görme olasılığı da bulunmaktadır. Bu tanım anayasal değişim görüşünün dışladığı, hem bölgelerin hem de gelişmelerinin analizine izin verdiği için kesinlikle metodolojik olarak daha avantajlıdır. Britanya İmparatorluğu'nun informal bölümlerinin analize dahil edilmesini ve imparatorluğun sona ermesinin sosyal, kültürel ve ekonomik yönlerinin incelenmesine imkan sağlamaktadır. Bununla birlikte, bu yaklaşımla ilgili sorun, son tahlilde, bir bölgenin yalnızca sömürge geçmişinin tüm kalıntılarından arındırıldığında, dekolonizasyonun tamamlandığını ima etmesidir. Ne de olsa, Avrupa yayılcılığı dünyayı neredeyse beş yüz yıldır dönüştürmüştür ve Afrika, Asya, Orta Doğu, Okyanusya ve Amerika'nın büyük bölümlerinde günümüze kadar gelen belirgin izler bırakmıştır. Avrupa emperyalizminin en kalıcı mirası, muhtemelen Fransızca, İspanyolca ve özellikle İngilizcenin tüm dünyaya yayılmasıdır. Ancak dekolonizasyonun bu damga tümüyle ve her yönüyle kaldırıldıktan sonra tamamlanacağını iddia etmek, dekolonizasyon teriminin tanımını, analitik kullanımını kaybedecek kadar genişletmektir. Dekolonizasyon söz konusu olduğunda, asla temiz sayfa diye bir şey olamaz. Tarih tersine çevrilemez, yalnızca gelişebilir. Dekolonizasyon araştırmasının sayısız metodolojik tuzağı göz önüne alındığında, çok dar ve çok geniş bir terim tanımı arasında doğru dengeyi bulmak kolay bir iş değildir. Bu ikilemden çıkmanın olası bir yolu, yalnızca anavatan ile bağımlı toprakları arasındaki ilişkiye odaklanmak yerine, konunun daha geniş bir bağlamda analiz edilmesinin sağlanmasıdır. Bu ilişkinin 20. yüzyıl uluslararası ilişkilerinden ve küresel tarihten izole edilmesi oldukça yapaydır. Bu durum, özellikle, Soğuk Savaş tüm hızıyla devam ederken, dünya çapındaki kolonilerin çoğunluğunun en azından anayasal olarak bağımsızlıklarını kazandığı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki otuz yıl boyunca görülen temel dekolonizasyon dönemi için geçerlidir. Dekolonizasyon'un anlaşılması için, her şeyden önce küresel bir fenomen olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.⁹⁰

⁸⁹ Helene von Bismarck, 'Defining Decolonization'. Essay for The British Scholar Society, Aralık 2012, <http://britishscholar.org/publications/2012/12/27/defining-decolonization/>

⁹⁰ a.g.e.

Dekolonizasyon terimi artık kültürel, psikolojik ve ekonomik özgürlük yoluyla onarıcı adalet hakkında konuşmak için kullanılmaktadır. Sömürgecilerin kaldığı çoğu ülkede, yerli halk hala önemli bir güç sahibi veya kendi kaderini tayin hakkına sahip değildir. Bu uluslara - 1990'larda "işgal bir olay değil bir yapıdır" diyen akademisyen Patrick Wolfe tarafından - "yerleşimci-sömürgeci" ülkeler denilmektedir.⁹¹

Dekolonizasyon teriminin anlaşılmasında faydalı olan diğer bir kelime ise "yeni-sömürgecilik" terimidir. Bu terim, Gana'nın ilk başkanı Kwame Nkrumah tarafından 1960'ların başlarında ekonomik, politik, eğitimsel ve diğer informal yollarla eski sömürgeciliğin gücünün sürekliliğine atıfta bulunmak için ortaya konulmuştur.⁹²

Bu yeni-sömürgeci veya yerleşimci-sömürge ülkelerde, yerli halkların haklarının savunuculuğu, her zaman eylemlere paralel gitmemektedir. Yerli Halkların kültür, siyaset, hukuk ve eğitimde anlaşma ve hakikat talepleri, uygulamalardaki gecikmelerde yankı bulmaktadır. Gerçek dekolonizasyon, beyaz üstünlüğüne, milliyetçi tarihe ve "hakikate" meydan okumayı ve değiştirmeyi amaçlamaktadır. Yerli Halkların hakları, 2007 yılında Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilmiştir ve aşağıdaki cümlede ifade edilmektedir;

"Yerli halklar kendi kaderlerini tayin hakkına sahiptir. Bu hak sayesinde siyasi statülerini özgürce belirlerler ve ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimlerini özgürce sürdürürler."⁹³

4.2 Mağrip Ülkelerinin Dekolonizasyonu

Fransız Kuzey Afrika'sı, çeyrek asır sonra bağımsızlığa giden yolları seçmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, Amerikan ve Sovyet iradesinin, Avrupa sömürge imparatorluklarına sonlandırması, ancak daha sonralarda, Afrika ve Asya halklarının kazandıkları güçlü bağımsızlık arzusunu destekleyebilmiştir. Fas Kralı Sultan V. Muhammed ve Fas'taki milliyetçi Istiqlal partisi, Tunus'taki Habib Bourguiba'nın Neo Destour partisi, Fransız

⁹¹ : Patrick Wolfe (2006) Settler colonialism and the elimination of the native, Journal of Genocide Research, 8:4, S. 387-409, DOI: 10.1080/14623520601056240

⁹² Nkrumah, Kwame. *Neo-Colonialism, the Last Stage of Imperialism*. 2007.

⁹³ United Nations. "United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples | United Nations for Indigenous Peoples." *Un.org*, 2015, www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples.html.

himayesine son verilmesini ve bağımsızlık vermelerini talep ediyordu. Kartaca Anlaşmaları (1954), Tunus'un 1956'da kazanılan tam egemenliğine erişimini düzenlemektedir.⁹⁴

Edgar Faure ve Antoine Pinay'ın 1955'te temsilcileriyle ülkenin bağımsızlığına yol açan anlaşmaların 1956'da ilan edilmesinden önce, Sultan V. Muhammed'in geçici olarak tahttan indirilip Madagaskar'a sürgüne gönderildiği, Morocco'da (Fas) durum daha karmaşıktır.

Öte yandan, 1952'de Sahra'da büyük petrol yatakları keşfedildikten sonra, Cezayir sorunu özel bir boyut kazanmıştır. Cezayir Bağımsızlık Savaşı veya Cezayir Devrimi olarak da bilinen Cezayir Savaşı, 1954'ten 1962'ye kadar Fransa ile Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi (Front de Libération Nationale - FLN) arasında süregelen bir savaştı ve Cezayir'in Fransa'dan bağımsızlığına yol açmıştır. Önemli bir dekolonizasyon savaşı olan bu savaş; kompleks çatışmalar, gerilla savaşları, *maquis* savaşları (Nazilere karşı mücadele eden Fransız direnişçiler) ve her iki tarafta da işkence uygulanması ile karakterize edilmiştir. Çatışma aynı zamanda Fransa Cezayir'ini destekleyen Loyalist Cezayirliiler ile Milliyetçi Cezayirliiler arasında bir iç savaşa dönüşmüştür. Ulusal Kurtuluş Cephesi üyeleri tarafından 1 Kasım 1954'te Toussaint Rouge ("Kırmızı Tüm Azizler Günü") sırasında etkili bir şekilde başlatılan çatışma, zayıf ve istikrarsız Dördüncü Fransız Cumhuriyeti'nin (1946-58) temellerini sarsmış ve Beşinci Cumhuriyet'in yerine Charles de Gaulle'ün başkan olarak getirilmesine yol açmıştır. Fransız askeri kampanyaları, FLN'yi askeri olarak büyük ölçüde zayıflatsa da, önde gelen FLN liderlerinin tutuklanması ve öldürülmesi ve terör saldırılarının etkin bir şekilde durdurulmasında, Fransız kuvvetlerinin kullandığı yöntemlerin vahşeti, Fransa metropollerindeki yabancılaşmış Cezayir'lilerin kalplerini, düşüncelerini ve desteğini kazanamamış ve yurtdışında Fransız prestijini gözden düşürmüştür.⁹⁵

⁹⁴ "Independence in the Maghreb | Boundless World History." *Courses.lumenlearning.com*, courses.lumenlearning.com/boundless-worldhistory/chapter/independence-in-the-maghreb/.

⁹⁵ "Independence in the Maghreb | Boundless World History." *Courses.lumenlearning.com*, courses.lumenlearning.com/boundless-worldhistory/chapter/independence-in-the-maghreb/. Erişim tarihi 22 şubat. 2021.

Fransa, Evian'da, Mayıs 1961'den itibaren başlayan gizli barış görüşmeleri Mart 1962'ye kadar sürmüş ve Cezayir'in kendi iktidarı ile bağımsız bir ülke haline geldiği, bir anlaşmayla 3 Temmuz 1962'de, sona ermiştir.⁹⁶

Dekolonizasyon, sömürgeleştirilmiş bölgelerin metropollerini karşısında tüm özgürleşme süreçlerini kapsamaktadır. Genellikle bu süreç, daha önce sömürgecilerin kontrolü altına alınmış olan ülkelerin bağımsızlığını içermektedir, daha önce gördüğümüz gibi, acımasız veya başka türlü çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Halklar ve uluslar arasındaki inkar edilemez farklılıklar bulunmasına rağmen, sömürgeci bu güçler açık bir gerçeği empoze etmişlerdir: iki dünya savaşının çıkmasında koloniler çok önemli bir role sahipti, milliyetçiliği uyandırmıştır.

Mağrip ülkeleri, bağımsızlıklarından bu yana, hemen hemen sadece yeni bir toplumun kurulmasıyla meşgul olmuşlardır. Bu faaliyetlerin önemli bir kısmı, semboller ve değerler sorununun çözümüne; kendileri hakkındaki düşünceleri ve dış dünyaya ihracı için kendilerine ait bir imajın inşasına yönelik olmuştur. Bu genel kültürleşme sorununun bir yönü, tarihin yorumlanması ve kişinin tarihsel evrimdeki kendi yerinin değerlendirilmesiyle ilgilidir.⁹⁷

Cezayir, Tunus ve Fas'taki çağdaş tarih yazarları, Kuzey Afrika tarihinin 1830'dan sonra büyük ölçüde Fransız biliminin tekelinde kaldığı önermesinden yola çıkarak, tarihsel yorumlama sorunlarına girmeyi ve kendi tarihlerini yeniden yazmayı gerekli görmüşlerdir. Bu ilk gerekliliğin keşfi, bu sorunla meşgul olan tüm yazarların paylaştığı bir ruh yaratmıştır, ancak çözüm konusunda fikir ayrılıkları yaşasalar da, bu durum en iyi 'décoloniser l'histoire' "tarihi sömürgecilikten çıkartmak" ifadesiyle anlatılabilir.⁹⁸

Edebiyata ilave olarak sinema, sömürgeleşmenin tarihsel deneyiminin temsili, anlaşılması ve aktarılmasına aktif olarak katılmıştır. Bu fenomen oldukça yeni olduğu için, konuyla ilgili keşfedilecek ve açıklanacak çok şey bulunmaktadır. Yavaş yavaş yeni sinematografiler ve onlarla birlikte yeni söylemler ortaya çıkacaktır. Birkaç istisna dışında,

⁹⁶ Zafari, Mohammad. "World Scientific News." *Http://Www.worldscientificnews.com/Wp-Content/Uploads/2012/11/WSN-4-2014-26-31.Pdf*, 2014, Erişim tarihi 25 Mart. 2021.

⁹⁷ Wansbrough, John. "The Decolonization of North African History." *The Journal of African History*, vol. 9, no. 4, 1968, ss. 643–650., doi:10.1017/S0021853700009099.

⁹⁸ A.g.e. ss. 643 - 650

sinema genellikle olağanüstü kurgusal bir tarih yaratmak için özellikle şiddetli dekolonizasyonu ve malzemelerini korumuştur.

Daha sonraki bölümlerde, her ülkenin sinema tarihi, sömürge tarihinin görsel temsilinde mağduriyetler temelinde örneklenerek incelenecektir. Daha da önemlisi, belki de tümü kolonyal tarihin dönüşünde izleyiciliğin rolünü değerlendirme fırsatı sağlayacaktır. Bu düşünceden ortaya çıkarılacak temel sorulardan birisi, üçüncü sinemanın kuramlaştırmalarının göz ardı ettiği bir ilişki olan, terör çağı içindeki direniş sinemasının statüsüdür. Dekolonizasyon veya post-kolonyal direniş sinemasını teorileştirmek için en uyumlu çaba, ilk olarak 1960'ların sonlarında Arjantinli yönetmenler Fernando Solanas ve Octavio Gettino tarafından formüle edilen üçüncü sinema anlayışında gerçekleştirilmiştir.⁹⁹

Solanas ve Gettino, kamerayı Batı emperyalist ideolojilerine karşı milliyetçi mücadelede bir silah olarak algılayan saldırgan bir siyasi dönüşüm sinemasını hayal etmişlerdir.

4.3 Post-Kolonyal Mağrip Sinemasının

4.3.1 Postkolonyal Mağrip Sinemasının genel bakışı

Mağrip ülkeleri, Cezayir, Tunus, Fas ve daha az bir ölçüde Moritanya Arap sineması, - sadece biçimsel kaygılardan ya da Avrupa sinemasına ve özellikle Fransız Yeni Dalgasına ilişkin bilinçli farkındalığı nedeniyle değil, aynı zamanda sürekli değişen bir gerçekliği ifade edebilen anlatı kodları arayışı ve zor ve karmaşık bir kimliği ile yeni bir anlatı diline yol açtığı için biçim ve film estetiğiyle en çok ilgilenen bir sinemadır. Yıllar içinde ana-akım Mısır sinemasının, ticari eğilimli, yıldız sistemli, yapısal basmakalıpları olan, karakter prototipleri ve klişeleriyle detaylandırılan film dili, Mağrip ülkelerinin her birinde bağımsızlıktan sonra ortaya çıkan yeni gerçekler bağlamında teknik olarak yetersiz ve sözdizimsel olarak uyumsuz kalmıştır. Bu ülkelerde, çeşitli seçkin yönetmenlerin kolektif çalışması, muazzam bir teknik sıçrama gerçekleştirerek ve farklı dilbilgisi ile yeni bir kelime dağarcığı geliştirmiştir. Filmik dilleri, göreceli çerçeve boyutu, ışıklandırma teknikleri, kamera hareketi ve insan bakışına yakın çekimden anlatı akışına ve kanonik formatın diğer göze çarpan özelliklerine kadar, Mısır sinemasınıninkine benzer bazı özellikleri paylaşabilir; ancak bunların montajı, sözdizimi ve

⁹⁹ O'Riley, Michael F., "Cinema in an Age of Terror" (2010). University of Nebraska Press -- Sample Books and Chapters. P : 69. <https://digitalcommons.unl.edu/unpresssamples/69>

kodlama kuralları farklıdır. Bu sinema’da biçimin içeriğine ilişkin farkındalık daha belirgindir; dolayısıyla onların bileşimsel motivasyonu, yani bir unsurun varlığının sjuzhet’i ilerletme işleviyle gerekçelendirilmesi hayati önem taşımaktadır ve genellikle gerçekçi motivasyon, prototipler ve diğer dışsal unsurlara göre önceliklidir. Bu tür sinema’da, organizasyonun tek zamansal ilkesi olarak nedenselliğe güvenilmesi, hem anlatım motivasyonunda hem de imgelerin yan yana gelmesinde nedensel ve diyalektik mantığın bir kombinasyonu ile değiştirilmiştir. Bu nedenle, Mağrib’in olgunlaşan filmlerinin çoğunda anlatı kodlaması, film yapısının mikrokozmetik motive edilmiş olarak stil veya hikaye materyalinin içsel tekrarlanması yoluyla bölümlenmesinde olduğu kadar, dışsal yapılara dayalı makrokozmetik olarak indüklenen bölümlenmesine de bağlıdır.¹⁰⁰

Yeni bir dilin, modern tekniklerin ve film estetiğinin gelişmesi, film yapımcılarının post-kolonyal söylemin özgüllüğü konusundaki farkındalıklarından kaynaklanıyordu. Post-kolonyal teorinin en önemli kuramcısından Frantz Fanon için bu durum şaşkıncı değildir, Cezayir’in bağımsızlık savaşında aktif bir rol oynamıştır ve ideolojisini formüle edenleri etkilemiştir. Sömürgeleştirilenlerin parçalanmış ve görüntü-temelli tarihine ilişkin keskin kavrayışları ve ulusal kültürün varlığını ve gücünü onaylama ihtiyacı, Mağrip ülkelerinde birçok film yapımcısının düşüncelerini aydınlatmıştır.¹⁰¹ Onlar için, görüntünün Walter Benjamin tarafından tanımlanan donmuş görüntü anlamında anlaşılması gerekiyordu;

“ bir görüntü, geçmişin ve şimdinin bir takımıyla dönüşümlü bir görüntüdür. Başka bir deyişle: görüntü durağan haldeyken diyalektiktir. Çünkü şimdinin geçmişle ilişkisi tamamen zamansal, süreklilik gösterirken, geçmişten bugüne geliş diyalektiktir - gelişme değil, dışarı sıçrayabilen bir görüntüdür.”¹⁰²

Mağrip ülkelerinin film yapımcılarının çoğu, imaja-dayalı tarihin doğasına karşı duyarlıdır. Aynı zamanda; çalışmalarında görüntüler olarak tasvir edilen ve filmlerinin üretimi ve alımı bağlamını şekillendiren tarihsel anlarla ilişkili olarak ve bu anları seçmelerinde stratejik ve

¹⁰⁰ Raymond Bellour "Segmenting/Analysing" in Philip Rosen ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986) 66-92.

¹⁰¹ Fanon'un ulusal kültür kavramı için bkz. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1963) 206-48.

¹⁰² Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1973) 262-3.

kısmi konumlanmalarının sorunlarının da farkındadırlar. Arap film dünyasını yönlendiren Mısır sinemasının aksine, Mağrip ülkelerinde sinema, doğduğu ülke dışında geniş bir dağıtım ağı eksikliğinden muzdariptir. Mağrip ülkelerinde bile sinema piyasası yabancı filmlerin tekelindedir (özellikle Mısır, Amerikan, Hint ve Fransız) yerel olarak üretilen filmlere küçük bir pay kalmaktadır. Azalan pazarın üretim süreci üzerinde etkisi bulunmaktadır ve devlet finansmanına bağımlılığı zorlamaktadır, bu da temaların seçimini ve bu konuların sunumunu etkilemektedir.

Film-yapım ekonomisi söz konusu olduğunda, Cezayir ve Fas, aralarında Tunus ile iki uç noktadır. Cezayir’de, bağımsızlıktan kısa bir süre sonra, hem üretim hem de dağıtım, ağır sansür ve cömert finansman ile hükümetin kontrolü altına girmiştir. Fas’ta devlet, küçük ticari pazarın insafına bırakılan film yapımcılarının imdadına çok ağır hareket ederek gelmiş ve müdahale ettiğinde minimalist bir yaklaşım benimsemiştir. Tunus, Cezayir’in sert kontrolü ile Fas’ın minimalist yaklaşımı arasında yer almaktadır.¹⁰³

Film dili, kaygıları ve tekniklerinin genel olarak son derece parlatıldığı ve ana akım Mısır sinemasından fazla ticari-olmayan, gerçekçi ve sanatsal filmlere benzeyen sinema; yine de geniş bir izleyici kitlesinden ve Arap pazarında geniş bir dağıtımdan mahrumdur ve bazı eleştirmenlerin Mağrip sinemasının laneti dediği şeyi yaratmaktadır.¹⁰⁴

Boughedir, Mağrip’teki ‘malédiction des cinémas arabes’ ‘Arap sinemalarının lanetleri’ni açıklama girişiminde, “kendisini Fransa anasına yönelttiğini, çünkü babası üçüncü dünyanın onu anlamadığını” öne sürmektedir.¹⁰⁵ Boughedir, burada sinemanın en önemli özelliklerinden birisi olan Arapça ve Fransızcanın ikili geleneğine parmak basmaktadır. Mısır ve Levant (Doğu Akdeniz Bölgesi) sinemasının aksine, Batı sinemasının etkisini özümseyebilen ve onu Geoffrey Hartman’ın dediği ‘textual milieu,’ dışından ‘ metinsel ortam’ işleyen bir kültürel dinamizme süzebilen, Mağrip ülkeleri Sineması ikili bir ortamda ve çifte kültür geleneğinde çalışmaktan kaçınmamıştır. Bu çifte miras, aynı zamanda Arap kültürel mirasına modern kültürü ve filmik geleneği dahil tepki vererek, Avrupalı, ve özellikle Fransız, kültür ve sinematik kazanımlarıyla

¹⁰³ Hafez, Sabry, and حافظ صبري. “Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية: الجزائر نموذجاً” *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no. 15, 1995, ss. 39–80. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/521681. Erişim tarihi 10 Mart. 2021.

¹⁰⁴ a.g.e.

¹⁰⁵ Ferid Boughedir, "Malédiction des cinémas arabes," in *Cinémaction: Les Cinémas Arabes* (Paris: 1987)

etkileşimde bulunan iki tonlu bir sinema ile sonuçlanmıştır. ¹⁰⁶Mısır ticari sinemasındaki belli başlı özelliklerin bilinci ve Arap izleyicilerindeki en düşük ortak paydaya hitap etmenin reddi, Mağrip Ülkeleri sinemasında, daha sanatsal yönetmenlerinin estetik başarılarını geliştirme girişimi kadar belirgindir. ¹⁰⁷ Buna ilave olarak, kendi çok-katmanlı – çoğulculuğunda Berberi, Yahudi ve Tawarig ¹⁰⁸ kültürel geleneği, bu filmlere ilgi düzeyi sağlayan tarihsel, sosyal ve kültürel diyaloglarda bulunmaktadır.

Fransız kültürel ve sinema geleneğiyle ilişkileri daha fazla çelişkili duygulardadır ve oldukça tartışmalıdır. Boughedir'in onu bu zengin sinematik çıktının 'anası' olarak tanımlaması, yapımın ve dağıtımın mali yönüne odaklanmakta olduğu için hem basitçedir hem de yanlışlıklara sahiptir ve bu sinemanın kimliği ve kültürel yönelimine ilişkin karmaşık problematikler üzerinde parlamaktadır. Buna ilave olarak, bu sinema ile Fransız muadili arasında güçlü bir bağ geliştirmek için güçlü bir üreme ve yetiştirme imasıyla 'ana' metaforunu kullanmaktadır ve ihmalkar ve dikkatsiz 'baba' metaforunu sadece Arap sinemasıyla değil, aynı zamanda tüm 'üçüncü dünya' sinemasıyla olan yakınlığını zayıflatmak için kullanmaktadır. ¹⁰⁹

Mağrip sineması ile Fransa sineması arasındaki finansal ve kültürel bağların önemini, hatta canlılığını inkar etmeden, bu bağın anne-çocuk ilişkisi açısından değil, olgunlaşmış bir kültürel diyalog açısından görülmesi çok önemlidir. Boughedir, hem argümanının özünün hem de onu ifade ederken kullandığı retorik figürlerin, bırakın özgünlüğü arzulamak şöyle dursun, eşitlik ve bağımsızlık elde etmekten ziyade, tabiiyetini ve yaratıcılığını sürdürmeye istekli olan ikincil statüsüne sokuğundan muhtemelen habersizdir. ¹¹⁰

Benzersizliğine ve özgünlüğüne rağmen Mağrip sinemasının, Arap sinemasının geri kalanıyla hatırı sayılır benzerlikleri bulunmaktadır. Arap dünyasının geri kalanında olduğu gibi, kimlik ve siyaset açısından bölgenin sosyokültürel gelişmeleriyle güçlü bir etkileşim içindedir.

¹⁰⁶ Hafez, Sabry, and حافظ صبري . "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية" الجزائر نموذج ا Alif: Journal of Comparative Poetics , no. 15, 1995, s. 40.

¹⁰⁷ Tewfik Saleh, Shadi 'Abdel Salam, Youssef Chahine gibi, ve neorealizm genç kuşağı, örneğin Muhammad Khan, 'Atif al-Tayyib, Dawud 'Abd al-Sayyid and Khayri Bisharah

¹⁰⁸ Tawarig halkı ayrıca Twareg veya Touareg'i de heceledi; büyük bir Berberi etnik konfederasyonudur. Esas olarak, güneybatı Libya'dan güney Cezayir, Nijer, Mali ve Burkina Faso'ya kadar uzanan geniş bir alanda Sahra'da yaşıyorlar.

¹⁰⁹ Hafez, Sabry, and حافظ صبري . "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية" الجزائر نموذج ا Alif: Journal of Comparative Poetics , no. 15, 1995, s. 39.

¹¹⁰ A.g.e s 42

Bu ülkelerdeki ciddi sinemanın yükselişi bağımsızlıklar ile aynı zamana denk gelmiştir, ancak her bir filmdeki filmografik faaliyetler Fransız işgaline ve kültürel hakimiyete geri dönmektedir.

Fanon'un sözlerinin önemi anlaşılmaktadır:

“ulusal kültür bir folklor ya da insanların gerçek doğasını keşfedebileceğine inanan soyut bir popülizm değildir. Bu kültür, karşılıksız eylemlerin, yani insanların şimdiye kadar var olan gerçekliğine gitgide daha az bağlanan eylemlerinin hareketsiz birikimlerinden oluşmamaktadır. Ulusal kültür, bir halkın kendi yarattığı ve varlığını sürdürdüğü eylemi tanımlama, gerekçelendirme ve övme konusunda düşünce alanında gösterdiği çabaların bir bütünüdür”.¹¹¹

Ulusal kültürün bütünlüğü ve yaşamsal rolü de kabul edilmiştir, ancak kültür ve tarihin diyalektiği Amilcar Cabral ile vurgulanmıştır:

“ Tarih, bir toplumun evrimini karakterize eden dengesizliklerin ve çatışmaların (ekonomik, politik ve sosyal) doğasını ve kapsamını bilmemizi sağlar; kültür, hayatta kalma ve ilerleme arayışında, evriminin her aşamasında bu çatışmaları çözmek için sosyal vicdan tarafından geliştirilen ve kurulan dinamik sentezleri bilmemizi sağlar ”¹¹²

Mağrip'teki Sinema, popüler ulusal kültürün rolünü ve kültürel süreçlerin hakim üretim tarzının doğasında bulunan güçler ile ilişkilerini vurgulamaktadır ve kültürün işlediği toplumsal bütünlüğün yapılarına büyük bir önem vermektedir. Bu vurgu, filmlerindeki bağımsızlık ve ulusal kimlik arayışına ayrı bir tat vermiştir ve onların karmaşık ve sürekli değişen doğasını incelemelerini sağlamıştır.¹¹³

Ulusal ve bireysel kimlik sorunu, temaları, sunumları ve sinema tekniklerinde çeşitlilik gösteren filmlere ilham veren filmlerin en büyük endişelerinden birisidir. The Dawn of the Wretched (Lanetlilerin Şafağı, Ahmed Rachedi, 1965) ve Opium and the Club (Afyon ve sopa, Ahmed Rachedi, 1969), ve Chronicles of Ember Years (Ateş Yıllarının Kroniği, Mohammed

¹¹¹ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, s. 233.

¹¹² Amilcar Cabral, "National Liberation and Culture," in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993) s 55.

¹¹³ Hafez, Sabry, and حافظ صبري . "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية الجزائر نموذج ا" Alif: Journal of Comparative Poetics , no. 15, 1995, s. 43.

Lakhdar-Hamina, 1974)¹¹⁴, ve Bab al-Ouad City (Bab Al Oud Şehri, Mirzaq Allouache 1994), ve Sijnane (Sijnane, Abd al-Latif Bin Ammar, 1974) , The Sun of the Hyena (Sırtlanın Güneşi, Rida Bahi, 1976) ve Crossing (Geçit, Mahmud Bin Mahmud, 1982).

Diğer filmler, ulusal kimlik arayışını toplumsal cinsiyet ve kadının toplumdaki konumu gibi sorularla birleştirmektedir; Omar: Lethal Macho (Omar Gettlato, Mirzaq Allouache, 1977)¹¹⁵,

Layla and the Others (Leyla ve Diğerleri, Sayyid 'Ali Mazif , 1978) , Cries (Çığlıklar, Ammar Khalifi, 1972), Fatimah 75 (Fatima 75, Salma Bakkar, 1978), Aziza ('Azizah, Bin Ammar, 1980), The Trace (al-Sammah, Najriyyah bin Mabruk, 1988)¹¹⁶ ve Silence of the Palaces (Samt al-Qusur, 1994) - Mufidah Talatli - Tunus;¹¹⁷ ve The Oriental (al-Sharqi, 1976) - Mu'min al-Sumayhi (Smih), Reed Dolls ('Ara'is min Qasab, 1981) - Jilali Farhati, ve Looking for a Husband for my Wife (al-Bahth 'an Zawj Mirati, Abd al-Rahman al-Tazi, 1992).

Mağrip sinemasında kimlik arayışı yalnızca ulusal ve toplumsal cinsiyet yönleriyle sınırlı değildir, toplumsal yaşamın tüm yönlerini de kapsamaktadır. Bu sinemada yinelenen temalardan birisi, genellikle kimlik arayışıyla ilgisi açısından ele alınan modernite ve gelenek arasındaki çatışmalardır. Bu durum, genellikle kırsaldan kente göç bağlamında ve özellikle Cezayir örneğinde, tarım reformu ve bunun köylüler üzerindeki sorunlu etkisi ve kentsel alanlarda

¹¹⁴ Arap yönetmenlerin ve Arap filmlerinin isimleri metinde, Arapça kelimelerin ve isimlerin İngilizce'ye çevrilmesinin standart kurallarına göre yazılmıştır. Bir yönetmen Batı'da isminin farklı bir yazılışı ile tanındığında, bu, kolay anlaşılabilmesi için, harf çevirisi yapılmış adından sonra parantez içinde yazılır.

¹¹⁵ Bu film Arapça afişinde 'Umar Qatlatu (Ömer: Lethal Macho) olarak bilinir, ancak birçok Arap eleştirmen onu 'Umar Qatalathu al-Rujulah (Ömer Erkeğin Kurbanı) olarak adlandırır.

Başlığın ikinci bölümünü tercüme etmek çok zor, çünkü Ömer'e çetesi tarafından verilen bir isim ve filmde ironik bir şekilde kullanılan Arapça öldürmek için "qatal" kelimesiyle ilişkili. Film Batı'da Omar Gettlato olarak bilinir ve İngiltere'de bu başlıkla gösterildi. Ben buna böyle değineceğim.

¹¹⁶ Bu filmin Arapça başlığı, fiche tekniğinde basıldığı gibi "Zehirli" veya "Kirlenmiş" olarak tercüme edilir, ancak filmin Fransızca başlığının yanı sıra İngilizce başlığı, İngiliz televizyonunun Kanal 4'ü tarafından gösterildiğinde kullanılmıştır. *The Trace'dir*.

¹¹⁷ Tunus'ta toplumsal cinsiyet konularını ele alan nispeten çok sayıda film var. Tunus'taki kadınların özel konumu nedeniyle, Arap dünyasında kişisel yasaların katı İslami Şeriat'a dayanmadığı tek ülke olarak kabul ediliyor. Ülke ayrıca Mağrib'in diğer ülkelerine kıyasla güçlü kadın hareketini her zaman tanımıştır.

sosyalist üretim tarzlarının uygulanması bağlamında ifade edilmektedir. Sosyal kurtuluş süreci ile bir kimlik duygusu şekillendirme arasındaki etkileşimi gösteren bu yaklaşım, Nuwwah ¹¹⁸(Noua, Abd al-'Aziz Tulbi, 1972) ¹¹⁹ adlı eserinde açıkça görülmektedir.¹²⁰

Diğer filmler arasında; The Nomads (Göçebeler , Sayyid 'Ali Mazif, 1975) ve The Charcoal Maker (Kömür Yapıcı, Muhammed Bouamari,1972) gibi filmler ve Cezayir'de İbrahim Babay tarafından Tomorrow (Yarın, İbrahim Babay, 1972) ve; Tunus'ta Taieb Louhichi tarafından Shadow of the Earth (Dünya'nın Gölgesi, Taieb Louhichi, 1982);ve Abd al-Rahman al-Tazi tarafından The Long Journey (Uzun Yolculuk, Abd al-Rahman al-Tazi, 1981) adlı filmler bulunmaktadır.

Bu filmlerin birçoğunda, kimliğin ulusal boyutu, Fransa'ya göçün “öteki” ile karşılaşan her iki bireysel ruh üzerindeki etkisini inceleyerek “ben” ve “öteki” arasındaki çatışma düzeyinde hem Fransa'da “öteki” ile karşılaşan bireysel ruh, hem de geride kalanlarda somutlaşan geleneksel “benlik” konumlandırılmıştır. Söz konusu filmlerde Fransa'ya göç, ülkenin gençliğini cezbeden ama onlara sadece hayal kırıklığı ve yıkım sunan aldaticı bir serap olarak görülmektedir ¹²¹.

Tarihsel ve ekonomik nedenlerden ötürü, Tunus bu temayla en çok ilgilenen ülkedir. Kıt doğal kaynakları ve turizme olan bağımlılığı, gençliği diğerinin gördüğü serapa karşı daha savunmasız kılmaktadır.

Nasir Qattari (Ktari)'nin “Ambassadors’ (Elçiler, Nasir Qattari ,1975/6) Louhichi'nin Shadow of the Earth (Dünya'nın Gölgesi, Taieb Louhichi, 1982) adlı filmleri, modernitenin sorunlarının sürekli olarak “ben” ve “öteki” arasındaki çatışmayla nasıl etkileşime girdiğinin açık örnekleridir ¹²². İki arasındaki tartışmanın yerel bir bağlamda yürütüldüğü gelenek ve modernite temasını araştıran birçok filmin aksine, Ktari ve Louhichi'nin filmleri “ben” ve “öteki” arasındaki

¹¹⁸ Bu film, seçkin Cezayirli yazar al-Tahir Wattar'ın bir hikayesine dayanmaktadır.

¹¹⁹ Claude Michel Cluny, Dictionnaire des nouveaux cinémas arabes (Paris: Sinbad, 1978) s. 318-22

¹²⁰ Hafez, Sabry, and حافظ صبري . “Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية الجزائر نموذج ا” Alif: Journal of Comparative Poetics , no. 15, 1995, s. 43.

¹²¹ Hafez, Sabry, and حافظ صبري . “Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm / تحولات الهوية في السينما المغاربية الجزائر نموذج ا” Alif: Journal of Comparative Poetics , no. 15, 1995, s. 43.

¹²² A.g.e s 44

çatışmanın eklenen unsurunu tartışmaya katmaktadır. Bu temanın farklı ve son derece sembolik bir uygulaması, Faslı şair, yazar ve sinema yazarı Ahmad al-Bu'nan'nin orijinal filmi "Mirage" 'da (Serap, Ahmad al-Bu'nan, 1980) görülmektedir.

Aksiyonun, fantezi ile gerçeklik, geçmiş yanılısamlar ve mevcut zorluklar arasındaki belirsizlikte gerçekleştiği kabus gibi atmosfer, serapın (mirage) çoklu anlamını arttırmakta ve para torbasını bir lanete ve zengin bir köleleştirme ve yıkım sembolüne dönüştürmektedir.

Ahmed Rashidi'nin 'Ali in Wonderland' (Ali harikalar diyarında, Ahmed Rashidi, 1979) adlı filmi, yıkıcı illüzyonu "öteki" ile özdeşleştiren ve onu özsaygı kaybı ve yıkımla ilişkilendiren bir başka filmidir. Ulusal ve bireysel hafızayı sorgulamak ve onu sürekli incelemeye tabi tutmak, Mağrip sinemasında hakim olan temalardan birisidir. Sinematografik söylemin belirli dilinin kullanılmasını sağlayacak şekilde hem kültürel hem de bireysel kimlikleri araştırmanın araçlarından birisidir. Ulusal hafızanın parçalanması ve neredeyse yok olması, özellikle yüz otuz yıldan fazla bir süredir Fransız sömürge yönetimi altında kalan Cezayir örneğinde, kültürün sistematik olarak ezici olarak fransızlaşması, hafızaya, tarihe ve bireyselliğe karşı artan bir ilgiyle sonuçlanmıştır ¹²³.

The Legacy (Miras, ,Mohamed BOUAMARI, 1978), sömürge döneminin mirasını kavrulmuş toprak, yok edilmiş bellek ve dilsel hafıza kaybı olarak tanımlayarak bu temaya önemli bir boyut katmaktadır. Kahramanın adını, kendi dilinin bir kelimesi olan – sömürgeciler-i unutmıştır ve dilsel hafızasını ve kimliğini geri kazanmanın yolu, bağımsızlık ve kavurucu toprakların geri kazanılmasıdır ¹²⁴.

Tarihsel veya bireysel geçmişleri ortaya çıkaran filmlerin sayısı inanılmazdır; Mağrip filmlerinin çoğunda bu temanın bir yönü bulunmaktadır. Bu, günlük yaşam konularına ilginin azalmasına ve çeşitli eğlence sinema türlerinin ya da Muhammed Barradah'ın atlanmış hayal gücü dediği şeyin görece yokluğuna yol açtı. Bunun için Mağrip ülkelerindeki izleyiciler Mısır sinemasına yöneliyor.. ¹²⁵

Mağrip ülkelerinde sinemanın ortak özellikleri, her ülkenin tarih ve geleneklerindeki çeşitlilik ve farklılıklarla eşleşmektedir. Bu sinemalarda tarihe, siyasete veya geleneksel kültürün

¹²³ A.g.e s.45

¹²⁴ A.g.e

¹²⁵ Muhammed Barradah'ın yuvarlak masa tartışmasına katkısı "al-Mahiyyah wa 'l-Huwiyyah fi al-Sinima al-Magharibiyah"(the identity in the Maghreb Cinema), Al-Quds Newspaper, London (19 Nisan, 1995) 7.

efsanevi yönlerine yönelik ilgi yaygındır, ancak her biri bunu farklı biçimlerde ifade etmektedir. Aşağıdaki analizde, bu ülke sinemalarının özgün ve farklı tarihine vurgu yapılmaktadır ve Cezayir Sinemasını, bu ülkelerin en zengin ve en temsili sineması olarak kabul edebiliriz.

4.3.2 Cezayir Sineması

Cezayir'de Arap sineması, bağımsızlıktan sonra ciddi bir şekilde başladı, ancak görünüşte başarının tüm gereklerine sahipti. Cezayir, Fransa'dan bir parçasıydı olduğu varsayımı, bağımsız Cezayir sinemasının miras aldığı film üretimi ve dağıtımını için gerekli altyapı üzerinde olumlu bir etki yaratmıştır. Bu yapı, unsurları bağımsızlıktan sonra da devam eden ve bir kısmı günümüze kadar ayakta kalan kolonyal bir yapıydı. Başlangıçta, Fransız ve Amerikan filmlerinin büyük şehirlerde Fransızlar arasında yayılmasıyla ilgiliydi. Omnia, Pathe ve Gaumont gibi Fransız sinema şirketleri sinemaya hakim olmuştu, ancak 1920'lerde yavaş yavaş Amerikan sinema şirketlerinin hakimiyeti gerçekleşmiştir.

Fransız ordusunun sinemaya ilgisi kısa sürede ortaya çıktı. 1895'te sinema icat edilir edilmez, Albay Jean-Baptiste Marchand, sinemanın Afrika yerlilerini sakinleştirmedeki yararını fark etti, şunları yazdı: "... filmler yerliyi eğlendirmeye ve onu korkutmamak için dikkatle seçilmelidir... ve ilkeleri silahsızlandırmanın tek iyi yolu onu güldürmektir!".¹²⁶ "Yerli"yi güldürmek onu yalnızca silahsızlandırmakla kalmadı, aynı zamanda sömürgeleştirmenin doğasını ve topraklarındaki yabancı ordunun varlığını görmezden gelmesi, hatta unutulması için eğitti.

Fransız sömürge sineması, "yerli"yi, Avrupa'nın kendi ülkesindeki varlığının zararsız yüzüne ikna etmeye çalışmış ve aynı zamanda Fransız uygarlığı karşısındaki aşağılığına inandırmıştır.

1940'ta sömürge yönetimi görsel-işitsel faaliyetleri Hitler'e karşı propaganda savaşında kullanmak için merkezileştirmiştir. Daha sonra Cezayirli milliyetçilere karşı yöneldiler. İkinci dünya savaşı sırasında belgesel ve haber programları yayınlayan gezici sinemaların başarısı, daha sonra Cezayir kurtuluş hareketine de aynı şeyi yapılması konusunda ilham vermiştir. Savaştan sonra, 1947'de, Setif'te Cezayirlilerin 1945 halk ayaklanması hakkında "bilgilendirmesi, eğitilmesi ve eğlendirilmesi" için Service de Diffusion Cinématographique (SDC, Film yayın

¹²⁶ Lotfi Maherzi, Le Cinéma algérien: institutions, imaginaire, idéologie (Algiers: Société Nationale d'Édition et de Diffusion, n.d.[1982]) s 38.

hizmeti) kurulmuştur. O sırada Cezayir'de film dağıtımından sorumlu bir Fransız memuruna göre “ Sinemada aktarılan görüntü, düzensiz ruhlara biraz düzen getirmede önemli bir rol oynar.”¹²⁷

Gezici sinemalar, rahatlatıcı, eğlenceli ve öğretici bir şekilde dolaşmıştır. Fransızlar, eski *zaviyelerin* (küçük dini öğrenme merkezleri) ideolojik kontrolünü elde etmek için, onları radikal ulemaya, geleneksel olarak eğitilmiş liderlere karşı kullanmak üzere dikkatli bir araştırma yapmıştır.¹²⁸

SDC’ nin yıkıcı yorumlayıcılar ve çevirmenlere karşı korunmak için bölgesel yayın yapması ve Mısır ve Levanten filmlerine "kitlelerin sevgisini" bir züppelik biçimi veya Arap milliyetçiliğinin saçma bir gösterimi olarak tanımlaması dikkate değerdir. SDC kendilerinin demokratik olduğunu ve dillerinin gerçekten halka ait olduğunu iddia etmişlerdir. 1940'ların ikinci yarısında, SDC'nin yoğun sinema faaliyetleri, Cezayirli izleyiciyi Akdeniz'den Sahra'ya yeni bir sinema diliyle tanıştırmıştır. 1949'da altı yüz seksen bin seyirciye üç yüz dört performans verirken 1950'de sekiz yüz bin seyirci tarafından izlenen üç yüz on yedi performansa yükselmiştir.¹²⁹

Yükseliş eğilimi 1950'ler boyunca devam etmiştir, ancak etkisi izleyicinin Mısır filmlerine karşı daha açık olması ve takdir edici olması olmuştur. Cezayir sinemasının ilk biçimleri, deyim yerindeyse, savaş alanında tasarlanmıştır ve Front de Liberation Nationale'nin (FLN,Ulusal Kurtuluş Cephesi) yeraltı hareketi olarak *maquis*'de ¹³⁰ doğmasına yol açmıştır. 1957'de Konstantin'da ilk Cezayir sinema grubu kurulmuştur.

Groupe Farid olarak biliniyorlardı. Sinemayı silahlı mücadeleye dahil etmeyi taahhüt eden altı üyeden oluşuyordu, insan ve maddi kaynakların eksikliği nedeniyle belki de edebiyatla aynı düzeyde değil, ancak grup milli mücadelenin belgelenmesine katkıda bulunmada büyük rol oynadı. Groub Farid, Direniş Savaşçılarını filme almak için ellerinde kameralarla diğerleriyle

¹²⁷ Maherzi, Le Cinéma algerien, s. 44.

¹²⁸ Hem *zaviyeler* hem de ulema, 1931'de Muhammed Bin Badis'in önderliğinde başlayan dini reform hareketinin temel taşıydı.

ancak kısa sürede Arap diline vurgu yapan ve Cezayir Araplarının siyasi kurumlarda temsil edilmesini talep eden milliyetçi bir harekete dönüştü..

¹²⁹ Maherzi, Le Cinéma algerien, s 50.

¹³⁰ ikinci dünya savaşı'nda fransa'nın işgali sırasında nazilere karşı mücadele vermiş olan gizli bir fransız direniş hareketi

birlikte yeraltına inen Ali Jannawi (Djanaoui), Muhammad Junaiz (Guenez), Jamal Shandarli, Ahmad Rashidi ve René Vautier'i Cezayir davasına bağlı bir Fransız film yapımcısı olan René Vautier'i kapsamaktaydı. Makaraların çoğu kayboldu, ancak korunabilenler, tümüyle Cezayir'in ilk sinema yapıtları kadar önemlidir.

Cezayir sinemasının bu ilk yıllarından günümüze kalan filmler, Ali Djanaoui ve René Vautier tarafından yapılan ve yeraltı savaşçılarının günlük hayatını anlatan *Algeria in Flames* (Alevler İçinde Cezayir, 1957), Vautier tarafından Fransızlar tarafından Cezayirli savaşçıları barındırdığı gerekçesiyle bombalanan bir Tunus köyünde yapılan bir film röportajı; *Our Algeria* (Bizim Cezayir , 1959), Djamel Chanderli ve Mohammed Lakhdar Hamina'nın sömürgeci Cezayir'e karşı milliyetçi Cezayir'i çıkarması; Mohammed Lakhdar Hamina'nın Yasmina'sı (Yasmina,1961)¹³¹ Fransızların zulmünü ve Cezayirliilerin büyük fedakarlıklarını, bombalama sırasında öksüz kalan bir kızın ve Tunus sınır kamplarına kaçan Cezayirli mültecilerin öyküsü üzerinden göstermektedir; *8 Years Old* (8 yaşındayım, 1961) Frantz Fanon tarafından yazılan ve René Vautier tarafından genç kurtuluş hareketinin büyümesi üzerine yönetilen bir kısa film; Djamel Chanderli ve Mohammed Lakhdar Hamina'nın *The Guns of Liberty* (Özgürlük Silahları, 1962).¹³²

René Vautier, birçok Cezayirli'yi sinema sanatıyla tanıştırmada önemli bir rol oynamıştır. Belgesel materyalin eserlerine hakim olduğu bu on kadar öncü filmlerinin önemi, bireylere hiçbir sorumluluk vermeyen, gizem ve tahrifatla uğraşan sömürge sinemasından çok uzak, somut gerçeklik kayıtları olmalarıdır. Cezayirliilerin eyleme katıldıklarını ve mücadelenin gerçekten popüler doğasını göstermektedirler. Maherzi, bu kadar değerli arşiv materyallerinin toplanıp sınıflandırılmamış olmasından dolayı üzüntü duymaktadır.¹³³

Her neyse, bağımsızlıktan sonra Cezayir sinemasına ilk damgasını vuran şey, Fransız yönetiminin maruz kaldığı kamulaştırma oldu. *Chronicle of the years of embers* 'ında (Köz Yıllarının vakayinamesi, Mohammed Lakhdar Hamina, 1975) ve *The Uprooted* (Kökünden sökülmüş, Lamine Marbah, 1972)'de gösterildiği gibi, bu filmler, Cezayirliilerin uğradığı mülksüzleştirmeyi analiz ediyor ve aynı zamanda, yinelenen bir konu olarak, belirli yerel

¹³¹ Yasmina daha sonra, daha sonra adı geçen ünlü filmi 'The Winds of Aures'in temeli oldu.

¹³² Al-Laji'un (Rifugiés Algériens) gibi ve Pierre Clemen'in diğer üç röportajı

¹³³ Maherzi, *Le Cinema algerien*, s 64-5 ve R. Boujedra, *Naissance du Cinema algerien*'i (Paris: Maspero, 1971) görebilirsiniz. Bu filmlerin çoğu, eski Doğu Almanya ve Yugoslavya'nın televizyon şirketleri tarafından yapıldı.

hükümdarların yetkililerle işbirliğini gösteriyor. Kara Ter'de (Sid Ali Mazif) gördüğümüz gibi, küçüklerin sömürülmesi sorununun yanı sıra. Ama her şeyden önce Cezayir halkının tarihsel hafıza modunda direnişi, sürekli protestonun revizyonu konusudur.

1965 ile 1977 arasındaki dönemde, daha önce de açıklandığı gibi; Cezayir sineması, “sinema mücahidi” veya “savaş sineması” nı geliştirmiştir; burada Tewfik Farès, Outlaws (Kanun Kaçakları, 1976) ile birlikte, sömürge yönetiminin Cezayir'de yürürlükte olan şeref yasasını Napolyon Yasası ile değiştiremediğini göstermiştir; ve onun uygulanmasına direnen, haydut ilan edenler, haydutlar olarak kabul edilenler, sömürge düzeninin reddinin öncüleri olmuşlardır.

Cezayir sineması, a Tewfik Farès ve Mohammed Lakhdar Hamina ile bağımsızlığından kısa bir süre sonra savaşın yok ettiği bir ailenin trajik hikayesini *The wind of Aurès* (Aures Rüzgarı,1966)'da anlattı. Bu filmde, sömürge toplumunun ve işgale karşı direnişin tasviri, sömürgeciliğin dayanılmaz olarak algılanan üç yönünü vurgulamaktadır: mülksüzleştirme, kültürden uzaklaştırma ve sömürü. Cezayir’li Arapların ve Kabyle’lerin (Berberiler) sömürge boyunduruğunu asla kabul etmediği düşüncesi sürdürülmüştür, ancak bu temsil, Fransız varlığının III. Napolyon günlerinde tasarlanan "entegrasyon" fikrinde kısmen kabul edildiği gerçeğini atlamıştır.¹³⁴

Gillo Pontecorvo'nun 1966 yılında gösterime giren *Cezayir Savaşı* adlı filmi, Cezayir direnişi ile ilgili en önemli filmlerden biridir . Fransız sömürge sistemine karşı, daha önce cesur bir şekilde başka suçlamalar yapılmıştır; ancak Gillo Pontecorvo'nun bağımsızlıktan dört yıl sonraki filmi, Fransız tarihinin en karanlık aşamalarından birine geri dönmekte ve bunları sorgulamaktadır. Belgesel ve geleneksel sinematik anlatım arasındaki sınırda duran son derece etkili metin, F.L.N ile Fransız ordusu arasındaki çatışmaları; Cezayir’de Kasbah kentlerinde yaşanan çatışmaları keskin bir gerçekçilikle ele almaktadır.¹³⁵

Fransız birliklerinin olağanüstü konuşlandırılması, filmin başından itibaren Cezayir halkının direniş hareketini temsil eden tekil karakterlere karşı çıkmaktadır. Film, 1956-1960 yılları arasında vahşetin uzun yürüyüşünün kaba izini sürmektedir: Film; Fransız subayların elindeki bir muhbirle başlıyor ve gözyaşlarının yüzlerden aşağı aktığını göreceğimiz - tutuklamalar, giyotin , işkence, “kaybolmalar” ve hatta intihar iddiaları; aynı zamanda, halkı,

¹³⁴ Reynés-Linares, Aina. (2012). *Voies/voix du cinéma algérien*. Yansımalar ve Perspektifler n° 2 Haziran 2012. Özel sayı “Bağımsız Cezayir'in Elliinci Yıldönümü: Yollar ve yüzler yapımda”, Cezayir Üniversitesi 2, 2012, s. 421-436.

¹³⁵ A.g.e.

erkekleri, kadınları, çocukları ve yaşlıları tek bir vücut olarak birleştiren bir direnişte yavaş yavaş birleştiği bir şehirde uzun bir kuşatma halinin yeniden düzenlenmesini anlatmaktadır. Belgeleme ve ritmik yapı, filme, gerillalara karşı savaşıyan Amerikan askerlerinin baktığı gibi bir gerçeklik etkisi vermektedir.

Jean Luc Godard'ın 1958'deki eylemini konumlandıran ve film boyunca o dönemde Cezayir'deki şiddetli çatışmalara doğrudan referanslar - gazeteler, radyo yayınları vb. - ekleyen *Le Petit Soldat* (Küçük Asker, 1963) filmi de bu konuda değinilmesi gereken önemli bir filmidir. Siyasi bir bakış açısından bu görünürlük çabaları, en azından entelektüellerin ve Fransız nüfusunun bir kısmının vicdanının ne ölçüde değiştiğini ve Fransız demokratlarının ön varsayımlarıyla çelişen bir duruma gözlerini açtığını göstermektedir.

Bu nedenle, geçen yüzyılın 60'lı yıllarında doğan çok genç bir sinematografi, 1962'de ülkenin bağımsızlığını başlangıçta baskın konu olarak almış ve daha sonra arazi reformu, kentsel yabancılaşma, bürokratik verimsizlik ve kadınların sosyal rolü gibi daha günlük konularla ilgilenmeye başlamıştır.¹³⁶

Bağımsızlığını kazandıktan on yıl sonra, 1972'den itibaren en genç film yapımcıları, günün toplumsal kaygılarına dayanan yansımaları hedeflemişlerdir. Bu dönem; Mohammed Lakhdar Lamina'nın 1940'tan Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcına kadar Cezayir tarihini anlatan *Chronicle of the Burning Years* (Köz Yıllarının vakayinamesi ,1975) filmiyle Cannes'da *Palme d'Or* kazandığı yıllardır. Cezayir'in Arap dünyasının büyük film gücü olan Mısır prodüksiyonlarına sosyal ve sanatsal alternatifi olduğu dönemdir.

Kısa bir süre sonra, Djidid (yeni) sinemasını başlatan yeni bir nesil gelecekti. Filmlerin çoğu, toplumun dönüşümünden bahseden ve sömürgeci geçmişten kaynaklananların ötesinde sosyal adaletsizlikler üzerine bir yansımaya izin veren modern hikayelere odaklandı. Yavaş yavaş “ulusal” nitelikteki anlatılardan, karakterlerin somut sorunlarına odaklanan bireysel tipteki diğerlerine geçilmekte: çiftçiler, işçiler, balıkçılar ... Bürokrasiye veya ataların ayrıcalıklarının hayatta kalmasına yönelik eleştirel nesnelere veya Fransız varlığı sırasında kazanılan ayrıcalıklar,

¹³⁶ Reynés-Linares, Aina. (2012). Voies/voix du cinéma algérien. Yansımalar ve Perspektifler n° 2 Haziran 2012. Özel sayı “Bağımsız Cezayir'in Elliinci Yıldönümü: Yollar ve yüzler yapımda”, Cezayir Üniversitesi 2, 2012, s. 421-436.

yeniden tanımlanmaktadır. Örneğin Djafar Damardji'nin "The Good Families" (İyi Aileler,1991).¹³⁷

Merzak Allouache'nin Omar Gatlato (1977) adlı eseri bu aşamanın sona erdiğini varsaymaktadır. Sansüre ve tabulara meydan okuyan eleştiriler, siyasi ve sosyal açıdan giderek daha açık hale gelmektedir. FLN'deki iktidar mücadeleleri anlatılmakta, komedi yaşanmakta ve aceleyle ve beklenmedik bir şekilde yapılan kamulaştırma denemeleri merak edilmektedir. Merzak Allouache'nin "Omar Gatlato" (1977) adlı eseri, hayal kırıklığı ve yoksullukla boğuşan bir şehir ve sakinlerinin bir resmini çizmektedir: Ahlaki bir depresyon atmosferi, günlük düşüşten kaçamayan karakterleri çevrelemektedir.¹³⁸

Sadece müzik ve şovlar gençlerin can sıkıntısından ve ümitsizlikten kurtulmasına hizmet ediyordu. Eski gerilla savaşı ve direniş öyküleriyle Tahar Amca, artık aile izleyicilerine ulaşmamaktadır. Çok fazla insan kalabalığın bulunduğu evde, mutfakta uyuyan dedesi, kendisini büyüleyen kısa bir monologda genç bir kadının sesiyle bir kaset keşfeder ve tüm çabasını göstereceği noktaya kadar onunla tanışabilmeyi takıntı haline getirir.. Böylece toplantı, genç Omar'ın hayatındaki monotonluğu değiştirebilecek bir olaya dönüşür. Selma'nın sesinin gizemi, karakteri yeni keşfedilen bir arzunun gerilimini kucaklamaktadır. Ancak filmin sonu, toplantının sonucunu ortaya çıkarmaz ve filmin yanmakta olduğu ekran önünde izleyiciyi Ömer kadar çaresiz bırakmaktadır.

Geçen yüzyılın 90'larından itibaren, İslami aşırılık yanlılarının zulmünün hatırası ve halk için siyasi ve askeri gücün temsil ettiği muazzam güvensizlik duygusu, sinemasal anlatıya da ulaşmıştır. Film yapımcılarının çoğu, 1993'teki entelektüel suikastlar dalgasından sonra Fransa'ya gitmiştir. 1970'lerin muazzam prodüksiyonlarından sonra Cezayir film prodüksiyonu da durgunlaşmıştır ve Avrupa'ya yerleşen Cezayirli göçmenlerin çocukları günümüz Cezayir'inin hikayesini anlatacaklardır örneğin Nadir Moknèche'nin "The Harem of Madame Osmane" (Madame Osmane'nin Haremi, 2000), veya Mehdi Charef'in "The Daughter of Keltoum" (

¹³⁷ a.g.e.

¹³⁸ Armes, Roy. *Omar Gatlato, de Merzak Allouache : Un Regard Nouveau Sur L'Algérie*. Paris, L'harmattan, 2000.

Keltoum'un kızı,2001). Rachida'daki (Rashida, 2002) yönetmen Yamina Bachir Chouikh, 90'ların bu gizli "iç savaş" sırasında işlenen cinayetleri ele alacaktı.¹³⁹

2000'li yılların başında, diğerlerinin yanı sıra “Fransa'da Cezayir Yılı” ile ulusal üretim yeniden başlamıştır. Fransa'ya yerleşen bazı Cezayirli film yapımcıları Cezayir'e geri dönmüşler ve filmlerin temalarında, Merzak Allouache'nin "Harragas" (2010) filminde olduğu gibi, Cezayir'in yaşadığı tarihi ayaklanmaların felaket sonuçlarına ve sürgüne zorlanan gençlere odaklanmışlardır. Ancak günlük yaşamın yanı sıra ülke tarihinin anlatımı, esas olarak Cezayir'e kendi sinematografisini sağlama görevini üstlenen Fransa veya Belçika'ya yerleşmiş göçmenlerden ve göçmenlerin soyundan gelen çocuklardan gelmektedir.¹⁴⁰

4.3.3 Fas Sineması

Fas sinemasının özünü birkaç kelimeyle tanımlamak zor bir görevdir. Bu zorluk, Fas kimliğinin kendisi için net olmaması ve diğer Mağrip ülkeleri için de bu durumun geçerli olmasından kaynaklanmaktadır. Yerli Amazighi grupları, Arap Yarımadası'ndan İslamiyet ile gelen Araplar, Endülüs'ün İspanya'dan gelen mültecileri, Afrikalılar, tüm bu unsurlar ve bunların karışımının heterojen sonuçlarıyla, sınırlandırmaya çalıştığımızda, onda otomatik olarak tanıdığımız siyasal bir Fas kimliği oluşturur. Siyasal renklerini ve klişelerini sınıflandırmaya girme riskini göze alırız.

Bu nedenle, Faslı film yapımcısı Saad Chraïbi'nin işaret ettiği gibi, Fas kimliği sorusu, sürekli bir evrim içinde olması ve Fas sinemasına sürekli bir vizyon ve eylem planı düzeltilmesi dayatmasıdır. Chronicle of Normal Life (Normal Yaşam Günlükleri , Saad Chraïbi ,1991) filminin yazarı, bir sinemanın yaratılamayacağı sonucuna vardı, ancak farklı istek ve beklentilere cevap veren, çok yönlü ve zengin bir Fas'ın tüm kültürel ve sanatsal bileşenlerini ve konfigürasyonlarını dikkate alan *sinemalar* yaratmıştır.

Bunun sonucunda yerel deneyimli Mohamed Abderrahman ya da yurtdışında yaşayan genç kuşağa ait faslı film yapımcılarının durumu aynıdır. Hassan Legzouli'ye göre fas filmleri vardır ama fas sineması yoktur. Fas ulusal sinemasından bahsetmek de yanıltıcıdır. Ulusal

¹³⁹ Armes, Roy. *Les Cinémas Du Maghreb : Images Postcoloniales*. Paris, L'harmattan, 2013.

¹⁴⁰ Reynés-Linares, Aina. (2012). Voies/voix du cinéma algérien. Yansımalar ve Perspektifler n° 2 Haziran 2012. Özel sayı “Bağımsız Cezayir'in Elliinci Yıldönümü: Yollar ve yüzler yapımda”, Cezayir Üniversitesi 2, 2012, s. 421-436.

sinema, birkaç bileşeninden bahsetmek gerekirse, genellikle güçlü bir ulusal film endüstrisi, özellikle büyük ekran için büyük üretim, geniş dağıtım ve sağlam bir film tüketim altyapısı ile tanımlanmaktadır. Fas gerçekten de film üretmektedir, ama bu yeterli midir? Fas'ta ikamet eden veya yurtdışında yaşayan Faslı film yapımcılarına verilen hükümet desteği, yılda yaklaşık otuz ila kırk uzun metrajlı film ve seksen'den fazla kısa metrajlı filmin yapımını artırarak geleneksel olarak önde gelen Mağrip komşuları Cezayir ve Tunus'u geride bırakmıştır.¹⁴¹

Ulusal sinemanın statüsüne dair film kültürü, kurumsallaşmış eleştiri, akademik film çalışmaları desteği ve edebi film uyarlaması gibi diğer göstergeler, Fas sinema hayatında her zamankinden daha fazla işaretler göstermektedir. “Moroccan nouvelle vague (Yeni Fas sineması)”¹⁴² gibi sloganlar, doğrulanabilir gerçeklerden çok daha etkili uyarıcılar olmasına rağmen, verimlilik ve dinamizm göstermektedir. Tüm bakış açıları ve tarzlar, özgünlük, çeşitlilik tadı ve türlerin karışımı ile öne çıkan Faslı film yapımcıları tarafından keşfedilmektedir.

Bir önceki bölümde açıkladığımız gibi, başlangıcından bu yana ve 1907'de Fransız kara ayaklı kamera operatörü Felix Mesguich'in Kazablanka'ya gelişiyle ve 1922'de Fransız Joseph Porphyre Pinchon ve Daniel Quenton, tarafından tümüyle Fas'ta çekilen ilk filmi Mektoub (Mektup,1922) ile Sinema ve Fas yakın temas halindedir. Sinematik görüntüler ve imgeler, Kasablanka, Fas ve Orson Welles'in Othello (1952) 'sundan sinematik görüntüler tarafından şekillendirilmiş ve yapılandırılmıştır. Fas, sömürge sineması ve tezlerine ilham veren, nesneleştirilmiş oryantalist bir fondu. Pierre Boulanger'in *Le Cinéma Colonial* (The Colonial Cinema) kitapta belirttiği gibi, peçeli kadınlarla ve beyaz batılı Kadınlarla, büyüleyen gözleriyle yerli halklarla daha az ilgilenilse de, farklı film endüstrisi geçmişlerine ve çeşitli sinema yazarlığına sahip dünya çapında film yapımcılarını Fas kumulları ve minareler hala cezbetmektedir. Roma gladyatörleri, İncil peygamberleri veya basmakalıp batılı maceracı bir turistin yolculuğu için çekimler olsun, Fas hala sinematik kronotropik işlevini üstlenmektedir, Martin Scorsese'in *The Last Temptation of Jesus Christ* (Günaha Son Çağrı, 1988), örneğinde olduğu gibi bazen sembolik olarak bir anlatıyı gölgelemektedir.

¹⁴¹ Kevin Dwyer (2007) Moroccan Cinema and the Promotion of Culture, *The Journal of North African Studies*, 12:3, S.277-286.

¹⁴² New Moroccan Cinema (Yeni Fas Sineması), yerel gazeteciler ve uluslararası festival organizatörleri tarafından icat edilen özel ve asılsız bir etiket.

İlk nesil Faslı film yapımcıları, Fas'taki sinema büyük ölçüde Fransız sömürgecileri için ayrılmış bir eğlence iken gençiler. Fransız yöneticiler tarafından okullarda düzenlenen gösterimler yoluyla Fransız sinemasının klasikleriyle ilk kez tanışmış olabilirler.

Kendileri film yapımcısı olduklarında, Fas'taki sinema ekranları, üçüncü dünyanın her yerinde bulunan aynı film karışımları; Hint ve Mısır melodramları ve Hong Kong karate filmleri ile desteklenen ticari Amerikan, Fransız ve İtalyan filmleri tarafından kolonileştirilmiştir. Roy Ames belirttiği gibi, post-kolonyal dünyada bulunan türden batılılaşmış iki dilli seçkinlerin üyeleri olan Faslı film yapımcıları, birçok akademisyenin imrenebileceği niteliklere sahip, muhtemelen dünyadaki en iyi eğitilmiş film yapımcıları grubu olduklarını iddia edebilirler.¹⁴³

Faslı film yapımcıları ister; Fransa'da (prestijli IDHEC), Lodz Polonyası, Moskova'da eğitim almış ve eğitilmiş olsunlar; isterse de Fransız 'perşembe film kütüphanesi' gibi kendini yetiştirmiş sinema kulübü aktivistleri olsunlar, yeni ifade biçimlerini arıyorlardı.¹⁴⁴

Sinema onlar için gerçekliklerini ifade etme hırsıydı; ve bunu Fas perspektifinden görüldüğü gibi ifade etmeye çalışıyorlardı. Fransız sömürgeciliğinden bağımsızlığının ilk yıllarının öncü Fas sineması, yalnızca dönemin edebiyatında ve Arap düşüncesinde egemen olan bağımsızlık ve özgürleşme söyleminin yankısı değildi; bu aynı zamanda, sömürgeci sinemasının ağırlığından ötürü, *anter* bağımsızlığına doğru bir çağrıydı.¹⁴⁵

Felsefe ve edebiyat alanında çağdaşları ile aynı ilgiyi paylaşan, Abdullah Laroui ve Abid Aljabri gibi, Moumen Smihi de Fas imajını özgürleştirmek gibi bu özgürleştirici görevle meşgul olmuştur. Yayınladığı iki bölümlük 'Sinema Hakkında' (2001) daki¹⁴⁶, teorik yazısının konusu yerel film dili varsayımı olmuştur. Onun önerisi, Edward Said'in sözleriyle, "... Afrikalı olmanın, Arap olmanın, onların hayallerinin, onların kültürlerinin nasıl oluşturabileceğini araştıran" sömürgecilik-sonrası ahlaki sorumlulukla meşgul olan ve meşgul olmaya devam eden bir yeni sinemaydı. Moumen Smihi şunları belirtiyordu: "Yeni yapının örgüsü, kurtarabildiği ölçüde

¹⁴³ Armes, R. (2005). Postcolonial Images: Studies in North African Film. s 8

¹⁴⁴ A.g.e s. 9

¹⁴⁵ Adnane, L. (t.y.). *Cinema's proximity to Morocco, Morocco's cinema of proximity*. <https://static.mfah.com/documents/moroccan-cinema.7624768075321831440.pdf>

¹⁴⁶ Moumen, Smihi. *حديث السينما*, *Hadith Assinema* (cinema talk) 2001 s5 .

ulusal kültürdeki köklere sahip olmalıdır. Hikayelerimizi kendimize ve başkalarına anlatmak, onları anlatı kalıplarımız içinde ilişkilendirmektir.” Moumen Smihi'nin klasik Arap edebiyatından, tam olarak 9. yüzyıl Al Jahiz anlatı tarzından esinlenen bu yaklaşımı, “Film temasından türetilen ardışık ayrılma veya girişlerle ilerlemek, ancak aynı zamanda bu gerçekle ifade edilemeyen veya başka bir şekilde ifade edilen doğrusal anlatıya karşıt olarak ilerlemek” ten meydana geliyordu.¹⁴⁷

Bu yaklaşım, etkileyici somutlaşmasını başyapıtı El Chergui'de *The Wind of the East* (Doğu'nun Rüzgarı, 1975) 'ında kendini göstermiştir. Smihi'ye göre, bu film, “herkesten önce Faslılar için yapılmış bir Fas filmidir”. El Chergui, küçük anlatıların birbirine karışmasına dayanmaktadır. Kocasının ikinci bir kadınla evlenmeye karar vermesiyle hayatı alt üst olan Aisha'nın hikayesidir. Genel olarak Arap kadınların durumunu çağrıştıran El Chergui, Smihi'nin sanatsal ve yeniden inceleme projesini tercüme eden sembolizm ağırlıklı bir anlatıdır. Bu proje, Aisha'nın hikayesinin geçtiği Tangier şehrinin kolonyal nostaljik mekanına başka bir bakış açısı sunmakla başlamaktadır. Smihi'nin ifadesiyle Tangier şehri, büyük ölçüde çok fazla abartılan uluslararası bir üne sahiptir. Faslılar tarafından bilinen Tangier, El Chergui Doğu'dan gelen rüzgar ile El Gharbi'nin Batı'dan gelen rüzgar buluştuğu yerdir. Atlantik ve Akdeniz'in buluşma yeri olan şehre iki rüzgar hakim olmaktadır. Bu hikayenin kurgusu, Fas'ın bağımsızlığının ardından meydana gelen yumuşak isyan öyküsünün sembolik bir dekorudur. Adaletsizlik, sömürü ve baskı ile parçalanmış, sömürge saldırganlığı ile yeni değişim rüzgarları arasındaki çarpışma alanıdır.

Fas'ın bağımsızlık hareketini büyük ölçüde etkileyen Arap düşünürler, Doğu'dan gelen mültecilerdi ve Tangier'e yerleşmişlerdi. Smihi'nin sineması teori ve pratikte hak ettiği akademik ilgiyi henüz görmemişti.

Batı sinemasının dev endüstrisi ile sinema ortamının ve sanatının hala batılılaşmanın sömürgeci aracı olarak görüldüğü anavatan algıları arasındaki bu çelişkili ilişkinin bilincinde olan öncü Faslı film yapımcıları, öz-temsili duygusunu güçlendirmek için ve yukarıda bahsedilen prodüksiyona kaybedilen izleyici kitlesi yeniden kazanmak için Fas milliyetçiliğini geliştirdiler.

Sonuç, Faslı film eleştirmenlerinin çoğunun yakınlık senaryosu olarak ortaya koyduğu şey oldu; onu unutabilecek unsurlar ve bu gerçekliğin gerektirdiği her ne olursa olsun, bu mizansen, Fas gerçeğine odaklanıyordu. 70'lerin Faslı film yapımcıları, tek bir yol gösterici işaretle,

¹⁴⁷ A.g.e

gelmekte olan yeni nesillere yolu ardına kadar açtı. Sinema yapmak bir yakınlık sineması yapmaktır.¹⁴⁸

Smihi'nin sinematik kolonyal patron ve örüntülerden kopma geleneğini takip eden Hamid Benani ilk uzun metrajlı filmi *Traces* (*İzler* , 1979)'i yapmıştır. Oldukça etkileyici olan bu film, garip bir çocukluktan suçlu bir ergene dönerken, ölümle sonuçlanabilecek bir yol izleyerek büyüyen bir yetimin hikayesini anlatmaktadır. Fatima Zahra ve Fouad Souiba'nın "A century of cinema in Morocco" (Fas Sinemasında bir asır, 1995) adlı eserlerinde belirttikleri gibi, "Wechma Mağrip sinemasında gerçek bir devrimdir. İlk kez bir yönetmen, kullanacağı, çekimlerde çekeceği film dili hakkında derinlemesine düşünmüş, kendisine Batı sanatının veya ticari sinemanın klişelerinden tamamen farklı özgün bir ifade biçimi aramış ve bulmuştur ve Fas hayali kaynaklarına geri dönmüştür."¹⁴⁹

El Chergui ve *Traces* (*İzler*, 1979) ile Roma eğitilmiş Souheil Benbarka'nın *A thousand and One Hand* (*Bin Bir El*, 1972), hem Mağrip hem de Avrupa'daki eleştirmenler tarafından Fas'ın dünya sinemasına en büyük katkılarından örnekler olarak görülmektedir. Bu deneysel çalışmalar, Tunuslu sinemacı Farid Boughedir'in ifadesiyle, aynı zamanda "... son derece yenilikçi bir biçim benimseyerek, büyük bir ifade gücüyle, ancak bazen olmayanların erişemeyeceği kadar yenilikçi bir biçim benimseyerek, ayınlerine ve dogmalarına sıkışıp kalmış bir toplumun tıkanmasını protesto etmektedir."¹⁵⁰

80'lerin Fas sineması, sömürge-sonrası Fas'ın gerçeklerinin bir teşhiri ve yansımasıydı. Üç ana teması şunlardı: kimlik arayışı, sosyal adaletsizlik (özellikle kadınların statüsüyle ilgili olarak) ve bireylerin boğulması. Fransa'da Edebiyat ve sosyoloji ve Polonya'da sinema eğitimi almış olan Jillali Ferhati, Hamid Benani'nin açtığı aynı rotada, *A Hole in the Wall* (Duvardaki Delik, 1978), ile, sosyal gerçekliğe adanmış bir kariyer yapmıştır. Sağır ve dilsiz bir kişinin

148

Adnane, L. (t.y.). *Cinema's proximity to Morocco, Morocco's cinema of proximity*. <https://static.mfah.com/documents/moroccan-cinema.7624768075321831440.pdf>

¹⁴⁹ Fouad Souiba, and Fatima Zahra. *Un Siècle de Cinema Au Maroc : 1907-1995 (a Century of Cinema in Morocco)*. Rabat, Wordl Desing Communication, Imp, 1995.

¹⁵⁰ Ferid Boughedir. *African Cinema from a to Z*. Brussels, Belgium, Ocic, 1992 s 30.

gözünden Tangier’de sosyal yaşamın gerçekçiliğini incelemiştir. Ferhati; “Reed Dolls” (Reed Bebekleri, 1981) ve “The Beach of Lost Children”(Kayıp Çocuklar Plajı, 1991) ile, Fas sinemasının sosyal gerçekçi akışında bir başka önemli figür olduğunu kanıtlamıştır.

Kırsal düzeyde de olsa toplumla eşit derecede ilgilenen Ahmed El Maânouni, *The Days, the Days* (Günler, Günler, 1978) de folklor veya egzotizm izi olmadan Fas'taki bir köyde filme alınan günlük hayata yakından ve gerçekçi bir bakış atmıştır. Bu filmin adı, müziği geleneksel Arap, Amazighi ve Afrika kaynaklarına dayanan ve Fas'ta son derece popüler olan Nass-el Ghiwan grubunun Aliyam Aliyam (Günler, Günler) şarkısından esinlenmiştir. El Maânouni, müzik ve grup üzerine bir çalışma olan ikinci uzun metrajlı filmi “Transes” (1981) 'ı bu gruba ithaf etmiştir ve film-deneme türünde önde gelen bir sinema çalışması olarak kabul edilmektedir. El Maânouni, kendisini, filmlerinin müzikalitesi ve belgesel-drama tarzı formuyla bir cinema yazarı olarak tanımlamıştır. Filmi, gerçekliğin kurgusu ile, şiirin anlatımının bulunduğu, görmüş olan şanslı herhangi birisinde kalıcı izlenimler bırakan, Fas hakkında lirik bir imaj yaratan bir kavşak noktasındadır. El Maânouni, Martin Scorsese, Peter Gabriel ve Hakim Belabbes'ın yaşadığı aslında bir *cinelandia* olan Fas için Kazablanka karşıtı bir sinema hayal gücünü keşfetmiştir.

Gerçekçi geleneğin bir başka kilometre taşı da Mohamed Reggab'dır . Moskova'dan mezun olan Reggab tek uzun metrajlı filmi, çok övgü alan *The Barber of the Poor Quarter* (Yoksul Mahallenin Berberi,1982) gerçekleştirmiştir. Bu film, Kazablanka'nın *darb-alfoukara* denilen (Yoksul Mahalle) bölgesini kontrol eden eski bir Fransız işbirlikçisi olan zengin bir adam tarafından, dükkanı ve karısı da dahil olmak üzere her şeyinden mahrum bırakılan fakir bir berberin hikyesidir. Seksenlerin sonu ve doksanların başındaki Arap sinemasına benzer olmayan bu şaheser, Üçüncü Sinema geleneğinde örnek bir çalışma sunmuştur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Brezilya cinema novo / açlığın estetiği 'nın tarzlarını harmanlayan Reggab, sinemayı sanat ve ifade aracı olarak sunabileceği sınırlara kadar sosyal bağlılık ve katılım açısından kullanan bir ustaydı. Çok sınırlı kaynaklara sahip olan Reggab, filminin sahnelerini mekânla ve gerçek sakinleriyle iletişime girerek Sitio’da çekmiştir. *The Barber of the Poor Quarter* (Yoksul Mahallenin Berberi,1982), siyasi ve sosyal normlar tarafından ezilen Fas toplumunun detaylı bir analizidir. Film yapımcısı Abd-el-Kader Lagtaâ'nın dediği gibi, “toplumu sorgulayan, sosyal uygulamaları sorgulayan ve insanların nasıl davrandığını ve birbirleriyle olan ilişkilerini

sorgulayan bir sinemadır”¹⁵¹. The Barber of the Poor Quarter (Yoksul Mahallenin Berberi,1982)’ın yerel izleyicilerle filmin tarzına, anlaşılabilirliğine ve belirsizliğine atfedilen ticari başarısızlığı pek inandırıcı değildir. Reggab 1990’da borç içinde ölmüştür.

Reggab’ın izlediği aynı sosyal bağlılık yolunu izleyen Abd-el-Kader Lagtaâ, Hassan Benjalloun ve Hakim Nouri, Farida Bourkia ve diğerleri, Fas gerçekliğindeki fakir ve zengin arasındaki uçurum, yolsuzluk, çocuk esareti, fuhuş ve yerinden edilme gibi rahatsız edici fenomenler ile ilgili dikkat çeken filmler yapmışlardır. *A love Affair in Casablanca* (Kazablanka’da bir Aşk İlişkisi, 1991), *Other People Celebration* (Diğer İnsanların Kutlaması, 1990) ve *Stolen childhood* (Çalınan Çocukluğum,1993) adlı filmleri, bu mizensende ;bu türden sosyal eleştiriler - izleyiciler için bir özdeşleşme unsuru olabildiği kadar, tam tersi bir etkiye de sahip olabilmekte ve bir yabancılaştırma ajansına dönüşebilmesine rağmen - Fas sinemasının özünü kanıtlamaktadır. Edebiyat ve film akademisyeni Ahmed Ararou’nun; Gerçekçilik için Miserabilizm olarak ürettiği şey, Fas sinemasını, bir Acıcılık ile çıkmaza giden bir sinema haline getiren bir karamsarlıktaydı ve bunun sonucunda yerel izleyicilerin yerel sinemalardan uzaklaşmasına neden oluyordu.

Bu korkunç sosyal gerçekçilik çizgisinden sapan Mohamed Abderrahman Tazi, aile merkezli temaların ve mizah tarzının potansiyeli üzerinden bir çıkış yolu bulmuştur. Başyapıtı *Looking for My Wife’s Husband* (Karımın Kocasını Arıyorum 1993), bir milyon kişi tarafından izlenerek çok başarılı olmuştur. Filmin hikayesi; Fez’li zengin bir kuyumcu olan Hadj Ben Moussa’nın, genç ve güzel üçüncü karısıyla sürekli çatışma halinde olduktan ve onu dördüncü kez boşandıktan sonra - ancak başka bir adamla bir evliliği tamamlarsa tekrar evlenebileceğini keşfedinceye kadar süren hikayesidir.

Otobiyografik kökene sahip Tazi, Kevin Dwyer ile (2004) önemli bir röportajında söylediği gibi Fez’in çifte zamanla yüklü alanını kullanarak, duvarların içindeki medina “... 1950’lerde olduğumuzu hayal edebilirsiniz...” ve duvarların dışındaki modern Fez “... tam olarak 1993’tesiniz...” diyerek geçmişle şimdiki zaman arasında ustaca bir paralellik kurar.¹⁵²

¹⁵¹ Dwyer, Kevin. “‘Hidden, Unsaid, Taboo’ in Moroccan Cinema: Abdelkader Lagtaa's Challenge to Authority.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 43, no. 2, 2002 s4.

¹⁵² Tazi, M A, and Kevin Dwyer. *Beyond Casablanca : M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2004 s 200-250.

Bu "zamansızlık" sosyal eleştirel bir işleve sahiptir, "...bugün olan bir şeyi almak ve onu oldukça zamansız bir döneme yerleştirmek, [sizin] eleştirel olmanıza izin veriyor ama bir şekilde çok ta açık değil".¹⁵³ Çok eşlilik, ataerkillik, kökleri sorgulanamaz bir geçmişe dayanan geleneksel davranışlar arasındaki kutuplaşma ve bir tür yeni-sömürgecilikle tamamlanmış modernleşme temaları, Tazi'nin bu filmi yaparken önemli anahtar oyuncularla bir araya gelmesine neden oldu. Senaryo yazarı ve feminist sinemasever, senaryo yazarı Farida Benlyazid ve aynı zamanda dünya çapındaki sosyolog Fatima Mernissi, metinler arası alüzyonlarda önemli bir rol oynamıştır. *Looking for My Wife's Husband* (Karımın Kocasını Arıyorum 1993), aynı zamanda, bu tür bir sinemada/ince bir hafızası olan Fas sinema mirasında a la Jacquot of Agnes Varda yaratma projesiydi. Tazi, filmi "muazzam bir iş, ama buna ihtiyaç olduğuna tamamen ikna olmuştum, çünkü bunları, kendi mirasımızı etkilemeliyiz." diyerek tanımlamıştır.¹⁵⁴

Mirasın pozitif katılımının veya Tazi'nin yapıcı pozitif nostalji dediği şeyin bilincinde olan Farida Benlyazid, iyi çalışılmış ve beğenilen, *A Gateway to Heaven* (Cennete Açılan Bir Kapı 1987) ile yönetmenliğe ilk adımını atmıştır. Film; kimlik ve yerinden edilme sorununu ele alan ilk Fas filmlerinden birisidir, Fransa'dan döndükten sonra İslami kimliğini yeniden keşfeden ve manevi bir dönüşüm sürecinden geçen genç bir Faslı baba ve bir Fransız annenin hikayesidir. Feminist söylemler ve İslami Sufi geleneğinden ilham alan Benlyazid, yalnızca Faslı feminist film yapıcılığının değil, aynı zamanda daha sonra Leila Marrakchi ve Nargiss Annajar'ın çalışmalarında tasvir edilen Faslı kadın film yapıcılarının revizyonist tarzının tonunu da akıllıca kullanmıştır.

Farida Benlyazid'in ikinci uzun metrajlı filmi *Women's Wiles* (Kadınların Hileleri 1999), bu feminin Arap-İslam edebiyatı alanında bir yolculuktur, ana akım söylemde genellikle görmezden gelinen ve susturulan ve/veya batı stereotipleri ve klişeleri tarafından gizlenen bir yolculuktur. Farida Benlyazid, Valerie Orlando'nun ifadesiyle, "Faslı kadınları, cehalet ve yoksulluktan orantısız bir şekilde etkilendikleri çok fazla ataerkil bir toplumun paradigmaları içinde var olmak için mücadele ettikleri kadar dinamik ve becerikli olarak tasvir etmektedir."

¹⁵³ A.g.e

¹⁵⁴ Tazi, M A, and Kevin Dwyer. *Beyond Casablanca : M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2004 s 200-250.

¹⁵⁵ Tabularla yüzleşmek çok cüretkar olmasa da, Tazi'nin önerdiği gibi “birbirinin ötesine geçmemesi gereken sınırlar vardır”¹⁵⁶ çünkü Fas filmleri bilinçliydi ama Fas'ın tarihi, sosyal ve politik meselelerine karşı her zaman duyarsızdı.

Yerel edebiyatta Öncü Yıllar olarak bilinen bağımsızlıktan sonra Fas'ın ikinci kralı olan Kral 2. Hasan döneminde, filmler sosyal durumu metaforik veya sembolik olarak eleştirmektedir, zaten film yapımcıları hiçbir zaman açıkça eleştirel olmayı öğrenememişti. Yönetmen Mustapha Derkaoui'nin de belirttiği gibi, “Sinema, körlemesine ve tahammül edilmez bir yıkım amacı taşıyan bir güç değil, uygun bir suçlama aracıydı”¹⁵⁷,

1999'da Kral II. Hasan'ın ölümünden sonra, Fas, Arap dünyasının hiçbir yerinde eş görülmemiş yeni bir siyasi şeffaflık ve açıklık dönemi başlattı. Fas sineması bu toplumsal ve politik geçişleri yansıtan bir aynaydı. Öncü nesil ile birlikte Fas'ta ve yurt dışında yaşayan Yeni Nesil Sinemacılar yeni bir Sinema yapmaya başladılar. Etkileri Pier Paolo Pasolini ve Jean-Luc Godard 'dan Abbas Kairostami ve Emir Kusturika'ya kaymıştı. Fas Sineması bu gösteriyi yansıtıcı olmaktan çıktı ve Fas toplumu ve parlamentosu içinde bir farkındalık yaratıcısı ve tartışma üreticisi haline geldi.¹⁵⁸

4.3.4 Tunus Sineması

Tunus Sineması diğer tüm sinemalar gibi önceleri Tunus sokaklarında belgeseller ve daha sonra zaman içinde uzun metrajlı filmler çekmeye başlamıştır. Albert Shamama Chikli, 20. yüzyılın başlarında anlatı biçimindeki Tunus sinemasının babası olarak kabul edilmektedir. Chikli, Mısır'da filmler çekerek ve II. Dünya Savaşı günlüklerinin yanı sıra birçok uluslararası olayın filmini çekerek dünya sinemasına genel olarak katkıda bulunmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda sinemanın elde ettiği büyük başarıdan; Tunus'ta yerleşik Fransız General, Haziran 1946'da Tunus Film Merkezi'ni kurmaya karar vermiştir. 1956'da Tunus'un bağımsızlığına kadar

¹⁵⁵ OrlandoValérie. *Screening Morocco : Contemporary Film in a Changing Society*. Athens, Ohio University Press,

¹⁵⁶ Tazi, M A, and Kevin Dwyer. *Beyond Casablanca : M.A. Tazi and the Adventure of Moroccan Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 2004 s 200-250.

¹⁵⁷ Sandra Gayle Carter. *What Moroccan Cinema? : A Historical and Critical Study, 1956-2006*. Lanham, Md., Lexington Books, 2009.

¹⁵⁸ Adnane, Latif. *Cinema's Proximity to Morocco, Morocco's Cinema of Proximity* s 23

geçen bu dönem, daha önce de açıkladığımız gibi, kolonyal sinemanın egemen olduğu bir dönemdir. Fransız sömürgecilerin halka sunduğu materyaller ile vizyonunu ve önceliklerini empoze ettiği bir dönemdir ve o zamanlarda Tunus'taki yüz yirmi altı Sinema Salonunda; Fransızca konuşulan filmlerin oluşturduğu büyük bir paya karşılık sınırlı bir paya sahip az sayıda Mısırsı veya Arap filmi yayınlanmaktadır.

Mart 1956'daki bağımsızlıktan sonra, Tunus Film Yapım ve Geliştirme Şirketi (SATPAC) kurulmuştur. Ana önceliklerinden birisi, henüz televizyon yokken, genç Cumhuriyetin haberlerini yayınlamaktır. Tunus sineması, komşusu Cezayir'dekinden daha az keskin bir "ulusalci tonaliteye" sahiptir¹⁵⁹. 1970'lerde Tunus sineması belirli bir "Tunus etiğine" ulaşmıştır;¹⁶⁰ on yıllık bir süre içinde, benzer bir "ulusal sinematografik estetik"¹⁶¹ yaratılmasına tanık olunmuştur. "Tunuslu" ve "ulusalci" terimlerinin bu türden soru-sorma amaçlı kullanımları; "Tunuslu" veya "ulusalci" olmanın ne anlama geldiğinin araştırılması ve "Tunus" sinemasının milliyetçi ideolojisinin ne olduğunun anlaşılması için, bizleri, filmlerin kendisini sorgulamaya mecbur bırakmıştır.

Belli sayıda filmde ortak olan ve kod çözme işlemi son derece basit olan bir tutum, öncelikli ve açık biçimde dikkat çekicidir. Saf politik angajman, milliyetçiliğin siyasi tarihini konu alan, belli bir zevkle görkemli bir ulusal tarihi yücelten, ülkenin sömürgecilikten siyasi kurtuluş mücadelesini anlatan filmler daha sonraları dönemin iki önemli sorunuyla karşı karşıya kalmıştır: işsizlik ve kırsal alanlardan göç.¹⁶²

Özellikle 1966 yapımı *al-Fajr* ('The Dawn' 'Şafak') adlı Tunus filmi yönetmen Omar Khelifi'nin filmi (*début*) ilk olarak düşünülmektedir. Omar Khelifi üç film daha yapacaktır: *Le rebelle*, ('Rebel' 'İsyani', 1968); *Les fellaghas*, ('Bandits' 'Haydutlar', 1970); and *Hurlements*, ('The Roaring' 'Kükreyen', 1972).

Khelifi, okul tarihi kitaplarının, radyo ve televizyon programlarının ve tüm resmi kamu tarihçilerinin ürettiği ve tekrar-ürettiği şeyleri filmlerinde tam olarak anlatan ve gösteren bir

¹⁵⁹ Guy Hunebelle, in Férid Boughedir, *Introduction aux Cinémas du Maghreb*, special issue of *Ciném'Action*, (Paris, 1980) s.6. (burada "ulusalci", "milliyetçi" anlamına gelmektedir).

¹⁶⁰ Victor Bachy, *Le cinéma de Tunisie, 1956-77*, (Tunis: STD 1978) s.147.

¹⁶¹ Férid Boughedir *Introduction aux Cinémas du Maghreb* p.67.

¹⁶² Kmar Bendana. Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema. *The Journal of North African Studies*, 2003, 8 (1), pp.35-42.

sinema türü üretmiştir. Bu filmler kendileri milliyetçi oldukları için ulusal olarak tanımlanmaktadır. İçerikleri ve üslupları, 'milletin' söylediği, kendisine anlattığı ve kendisi hakkında öğrettikleri tarafından belirlenmektedir.¹⁶³

Sömürgeciliğe karşı mücadele idealize edilmiştir, tekdüze kahramanca bir girişim olarak, sinema aracılığıyla, oybirliği egemen devlet-destekli bir kültürel üretim doğrultusunda milliyetçi bir destan inşa etme projesine doğrudan hizmet edecek şekilde sunulmuştur.

1959'da Tunus Sinematografik Prodüksiyon ve Kullanım Limited Şirketi (SATPEC)'in kurulması ve ardından 1967'de tamamlanan Gammarth'ta bir Film Laboratuvarının kurulması, Yeni Ulusal Sinemaya gelişmesine izin verecek bir altyapı vermeyi amaçlayan aslında siyasi kararlardı.

Elbette ilk filmlerin dramatize etmek için yola çıktığı yakın tarih, Khelifi'nin yapıtında görüldüğü kadar basit. Resmi tarihin unutulmuş yönlerini ele alan diğer yönetmenler de tekrar onu takip ettiler, daha önceki eksiklikleri gidermeye çalıştılar ve genellikle ülkenin yakın geçmişine ilişkin uygulamalarda bahsedilmeyen konuları ele almışlardır.

Abdellatif Ben Ammar'ın *Sejnene* adlı filmi (1973 – Filmin adı kuzey Tunus'taki küçük bir tarım ve maden kasabasının adından alınmıştır) işçi hareketlerini ele almaktadır ve Tunuslu İşçiler Genel Sendikası (UGTT) 1946'da kurulan kuruluş öyküsü üzerinden Ulusal Kurtuluş Tarihi yeniden anlatılmaktadır. Yönetmen; çağdaş Tunus tarihinin önemli bir dönemi olan 1952-54 olaylarında, yaşayan bir matbaacı ve oğlunun hikayesi aracılığıyla, sömürge karşıtı mücadeledeki yerini bir bütün olarak işçi hareketine yeniden bağlamaya çalışmıştır. Brahim Babai'nin çevirdiği film, 'And Tomorrow' ('Ve Yarın', 1972), bağımsızlık sonrası dönemin iki önemli sorununu ortaya koymuştur: işsizlik ve kırsal bölgelerden göç.

Fransa'daki göçmenlerin durumu, Naceur Ktari'nin 1975'te *Ambassadors*'u (Elçiler,1975) çevirdiği dönemin en yakıcı konusuydu. Kuzey Afrikalı göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı *Goutte d'Or* bölgesinde geçen film, yaşam ve çalışma koşulları pembe resmi söylemler yalanlarıyla, göçmenlere evlerinde yetkililer tarafından verilen görkemli ve yanıltıcı 'büyükelçiler' unvanı konusunu işlemektedir.¹⁶⁴

¹⁶³ a.g.e.

¹⁶⁴ Kmar Bendana. Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema. *The Journal of North African Studies*, 2003, 8 (1), pp.35-42.

Kadınlar örneğin Khelifi'nin Hurlements 'Engeller' filminde olduğu gibi daha fazla 'resmi' milliyetçi filmlerden hiç eksik olmamasına rağmen, ikinci kategoride kendi başlarına kadın kahramanlar olmuşlardı; görevi daha önce unutulmuş olanların rehabilitasyonu olan 'gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş' bir ulusal tarihte kadınlara şerefli bir yer vermeye niyetli görünüyordu. Dolayısıyla bu durum, politik angajmanı revizyonist bir gündeme sahip olan bir sinematografıydı, ancak Tunus toplumu ve tarihi hakkında tanıklık etme arzusu yine de daha 'geleneksel' milliyetçilikle aynı olumlu sicilde ifade edilmiştir. Bu durum, son derece özgün bakış açısına rağmen, aşağı yukarı herkes tarafından ulusal hareketin gelişimsel adımları olarak kabul edilen ve içinden geçtiği kilit tarihlerin sabit kronolojik şemasından ayrılmayan *Sejnene* gibi bir film için bile doğrudur. Ridha Behi, 'Hyenas Sun' ('Hyènes Güneşi'nde, 1976) Turizm Endüstrisinin tahribatının tecavüz eylemleri olarak algılandığı bir eleştiri yaptığında da, bu durum "ulusun savunmasını" onaylama sorunuydu. (Film, turizmin genişlemesinin vahşi nüfuz edici etkisinin Yeni ekonomik sosyal ilişkilerin, işgücü piyasasının, manzara ve mülkiyet haklarını ezdiği bir balıkçı köyünü anlatıyordu).

Brahim Babai, 1978'de rejim ile işçi sendikası arasındaki çatışmaların nedenlerini ele alan *The Night of the Decade* ('On Yılın Gecesi' 1990) adlı siyasi açıklamasını oluştururken benzer bir milliyetçi bakış açısıyla çalışıyordu. Tüm bu filmlerin ikinci bir ortak paydası vardı. Hepsi genellikle tutarlılıktan yoksun olan ve yalnızca sembolik bayrak dalgalandırıcıları olarak var olan karakterlere odaklanmaktadır. En iyi yapıtlarda, karakterler belirli bir derinliğe sahip olsalar bile, yine de prototiplerin tutsakları olarak kalmaktadır: Hain, Vatansever; Burjuva, İşçi, Kadın - zorunlu olarak olumlu bir karakter - Sömürgeci, Entelektüel, ve Bürokrat.

Ulusun ideolojisi böylelikle oldukça karakteristik 'Tunuslular' galerisinde ifade ediliyordu! Tamamen farklı türlerine rağmen - çeşitli şekillerde Batı-tarzı epikler, yeni-gerçekçi ifadeler ya da yarı-belgesel röportajlar olduklarından, bu filmler tunuslu olarak az ya da çok arketip karakterlerden oluşan bir tipoloji yoluyla hitap etme eğilimini sergiliyorlardı.¹⁶⁵

Mağrip'li film yapımcılığın gerçekçi eğilimi, 1990'lardan sonraki on yılda hız kesmeden devam etti. Tahar Chikhaoui, 1990'larda üç ulusal sinemanın ortak bir amacı paylaştığını öne sürdü: "İnsanların vicdanlarını harekete geçirme ve zihinsel gelişiminde rol oynama isteği". Tunus'lu olması perspektifinden, en büyük tartışmaların kadınların temsil edilme biçimi ve

¹⁶⁵ a.g.e. s4

özellikle de “kadın bedeninin filme alınma özgürlüğü”¹⁶⁶ açısından provoke edildiğini belirtmektedir.

En önemli örneği, Moufida Tlatli'nin ilk film *Silences of the Palace* (Sarayın Sessizlikleri,1994) in senaristi Nouri Bouzid'dir . Bu film, bir aile içindeki ilişkilerin bir yansımasıdır - yönetmenin annesi hakkındaki kendi düşüncelerini ve genç kızıyla ilgili endişelerini yansıtmaktadır. Bilerek bir melodram olarak yapılandırılan film, genç bir şarkıcının büyüdüğü ve annesinin hizmetkar olduğu Saraya karşı içgüdüsel isyanının izini sürmektedir. Zahia Smail Salhi' nin belirttiği gibi, film, kendi kuşağındaki kadınları "dünün devriminin başarılarını yeni bir toplumsal devrim yoluyla yeni ufuklara taşımaya" davet etmektedir.”¹⁶⁷

Tlatli'nin ikinci uzun metrajlı filmi olan *The Men's Season* (Erkeklerin Dünyası, 2000), daha da karmaşık yirmi-yıllık bir zaman ölçeğine sahiptir, ancak belki de başrol oyuncularının kendilerini hem yeni evliler hem de yirmi yıl sonraki yetişkin ebeveynler olarak oynamaları gerektiği için daha az başarılı olmuştur. Tlatli'nin çalışmalarının karakteristik odak noktası - kadınların yıllarca süren yoksunluk ve özlemden kurtulmasına bir övgü olarak - kalır ve film, Mağrip sinemasının önemli bir figürü olan Tlatli'yi doğrular. Tlatli'nin atılımını, kendisi gibi film editörleri olarak yoğun bir şekilde çalışmış olan diğer iki kadın yönetmen izlemiştir. Tunus'lu çağdaşı Keltoum Bornaz, *Dress* (Elbise, 1997) 'yı, ardından *The Other Half of the Sky* (Gökyüzünün Diğer Yarısı, 2008) filmlerini yapmıştır.

1990'ların Tunus kent sinemasında bir dereceye kadar soyut olan, tam olarak bir zamana veya yere yerleştirilmeyen bir dizi örnek bulunmaktadır. Bu yaklaşımın en önemli örneği; Ferid Boughedir'in *Halfaouine*, (Terasların çocuğu, 1990) filmidir

Boughedir tam bir sinemadır: uzun metrajlı film yapımcısı, belgeselci, akademisyen, film tarihçisi ve eleştirmen. İlk otobiyografik özelliği; ne kesin bir tarihsel yeniden yapılanma ne de güncel meselelerin tasviridir. Filmin amacı daha ziyade, zamansız, rüya gibi bir çocukluk dünyası ve ardından kazanılan bir deneyimin yaratılmasıdır. Boughedir'in diğer bir filmi; *One Summer at La Goulette* (La Goulette'te bir yaz 1995)'dir; Tunus'ta yaşayan - Müslüman, Katolik ve Yahudi - olan üzere üç aileyi kapsayan, sıcaklığı ve insanlığı içeren, hoşgörüsü derinden hissedilen bir

¹⁶⁶ Tahar Chikaoui, “Le Cinéma tunisien des années 90: permanences et spécifités,” *Horizons Maghrébins* 46 (2002): s 114–115.

¹⁶⁷ Zakia Smail Salhi, “Maghrebi Women Film-makers and the Challenge of Modernity: Breaking Women's Silence,” in *Women and Media in the Middle East: Power Through Self-Expression*, ed. Naomi Sakr (London & New York: I. B. Tauris, 2004), s.71

talep ve mizahtır. Bu özellik, Boughedir'in tüm çalışmalarının karakteristik özelliğidir. Boughedir'in tam tersi bir havaya sahip diğer bir çarpıcı orijinal film de Moncef Dhioub'un Tunus medinasının ebedi dünyasının kasvetli ve düşmanca bir dünya olarak tasvir edildiği, durağan ve moderniteden kopuk, gizem ve muammalarla dolu *The Sultan of the Medina* (Medina Sultanı 1992) adlı filmidir.¹⁶⁸

Fas'tan yaklaşık yirmi, Tunus'tan ve Cezayir'den (Fransız kökenli film yapımcıları dahil) yaklaşık on ya da bir düzine kadar yeni film yapımcılarının pek çok ortak noktası bulunmaktadır. 1990'larda kendilerinden önce gelen Daoud Aoulad Syad gibi biraz daha yaşlı film yapımcılarının çalışmalarında hatırı sayılır bir süreklilik olsa da, yeni genç film yapımcılarının, farkındalık yaratan bir grup oluşturmaları için yeterince ortak noktaları bulunmaktadır.¹⁶⁹

Üç Mağrip Ülkesi Sinemasının geleceğinin tahmin edilmesi - sürekli azalan sinema salonlarıyla sembolize edilen, ticari kırılmalıklar nedeniyle - zor olabilir, bu durum söz konusu Sinemaların, temelde otoriter olan hükümetlerin bazı yeni açılımlar sunmasına bağımlı kaldıkları anlamına gelmektedir. Yeni dijital medyanın gerçek zorluklarıyla yüzleşmeye neredeyse hiç başlanmamıştır, pek çok Mağrip'li film yapımcısı için seçilmiş bir yuva olduğu için, eski sömürge gücü Fransa hala, büyük bir etkiye sahip olmaya devam etmektedir.

¹⁶⁸ Roy Armes, *Black Camera*, Vol. 1, No. 1 (Winter 2009), s. 21

¹⁶⁹ A.g.e. s. 23

SONUÇ

Mağrip sinemasındaki trendlerinin incelenmesi bakir bir konu olabilir, dolayısıyla, bu konu üzerinde tekrar çalışma yapmaya, çoklu ve farklı şekillerde el alınmaya değerdir, bu da beklenen sonuçların belirlenmesi için bu konudaki tartışmanın sonuca bağlanmasını göreceli bir konu haline getirmektedir. Eldeki soruna tüm yönlerine aşina olmak için sarf edilen çabalara rağmen, konu hakkında hala ekleme ve açıklama yapılmaya ihtiyaç vardır, ancak buna rağmen objektif sonuçların elde edilmesi için en önemli sonuçlardan bahsedeceğiz.

Mağrip sinemasını daha iyi anlamak ve genel bir tanımını yapmak için sömürge döneminin mirası olan ekonomik, siyasi ve kültürel geçmişini incelemek gereklidir. Bunun yanı sıra, ülkeler içinde sömürgeciliğe karşı kalıcı bir imtihan oluşturan uygulamaları ve teorileri de incelemek gerekir.

Silahlı sömürgeci güçlere karşı açılan ulusal kurtuluş cepheleri ve bağımsızlığın kazanılması ile başlayan postkolonyel dönem, Mağrip Ülkelerindeki en modern sanatsal ifade biçimi olan sinemayı önemli ölçüde etkilemiştir.

Postkolonyel dönem Mağripli film yapımcıları reddettikleri sömürge döneminin mirasını göklere çıkarmışlar ve ülkelerinin uluslararası arenada varlığını kanıtlamak ve kendi meşruiyetlerinin vurgulamak için bir mücadele alanı yaratmışlardır.

Mağrib'in üç ülkesinde gelişen sinemanın ayrı tarihleri olsa da ortak yönleri de çoktur. 1960'larda bağımsızlıktan sonra doğanlar, devlet desteğine güvenmek zorunda kaldılar. Cezayir sineması 1970'lerde ve 1980'lerin başında hükümet için önemli bir propaganda gücüydü ve Fas sinemasının son zamanlardaki büyümesi, artan hükümet desteğine bir yanıttır. Eski sömürgeci güç olan Fransa'nın etkisi güçlü olmaya devam ediyor.

Yapım bağlamı, Mağripli film yapımcılarının zorunlu olarak filmlerinin her yönünden sorumlu bağımsız auteurs olmaları gerektiği anlamına gelir.

Bir deneysel çalışma geleneği olmasına rağmen, Mağrip genelinde hakim olan tarz, 1980'lerden beri yapılan filmlerde bireye artan bir vurguyla, Arap dünyası başta olmak üzere birçok sosyal sorunu doğrudan ele alan bir tür gerçekçilik olmuştur.

Yeni yönetmen dalgalarının çoğu, evrensel temalarıyla son derece orijinal filmlerinin yurtdışındaki izleyicilere de çekici bir şekilde hitap edebileceğine inanıyor. Şimdiye kadar, Arap

sinemalarıyla Mağrip filmleri genellikle büyük ölçüde, film eleştirmeni Hala Salmane'nin Amerika Birleşik Devletleri'nde "festival gettosu" olarak adlandırdığı, Amerika'nın Hollywood'un hakim olduğu endüstrisinin ana akımına nüfuz edemeyenlere indirildi.

Her üç ülkede de film yapımcılığı, bağımsızlıktan sonra doğan yeni neslin ortaya çıkmasıyla güçlendi ve genç film yapımcılarının dörtte biri şu anda kadın. Mağripli film yapımcıları, dünya medyasında dijital devrimin sunduğu zorluklar ve yeni fırsatlarla yüzleşmekte yavaş kaldılar, ancak çalışmaları küreselleşmenin ve Afrika diasporasının artan etkisini gösteriyor.

KAYNAKÇA

- Abdelkader Benali. (1998). *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'œil*. Cerf.
- Adnane, L. (n.d.). *Cinema's proximity to Morocco, Morocco's cinema of proximity*.
<https://static.mfah.com/documents/moroccan-cinema.7624768075321831440.pdf>
 and History a Multidisciplinary Encyclopedia. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO.
- Armes, R. (2000). *Omar Gatlato, de Merzak Allouache : un regard nouveau sur l'Algérie*.
 L'harmattan.
- Armes, R. (2005). *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. In *Google Books*. Indiana
 University Press.
https://books.google.com.tr/books?id=o3E_tmPLCUAC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=best%20educated&f=false
- Armes, R. (2013). *Les cinémas du Maghreb : images postcoloniales*. L'harmattan.
- Ashcroft, B., & al, E. (n.d.). *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial*
- Ashcroft, B., Gareth Griffiths, & Tiffin, H. (2011). *The empire writes back : theory and practice
 in post-colonial literatures*. W. Ross Macdonald School Resource Services.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*.
 Brantford O. (2011) W. Ross Macdonald School Resource Services.
- Beirut.
- Boulanger, P. (1975). *Le cinéma colonial de "l'Atlantide" à "Lawrence d'Arabie."* Seghers.
 companion to postcolonial literary studies, Cambridge, Cambridge University Press.
 Damascus, Syria, First Edition.
- David, C.(2010). *The Literary Theory: A translation of Basil Al-Masalmeh, Dar Al-Takween,*
- Delluc, L. (1920). *Photogénie* . M. De Brunoff.
- Discourse and Questions of Relationship with the Other: A Reading in Light of Post-Colonial
 Theory*. University Kasdi Merbah de Ouargla.
- Edward,S. (1997) . *Culture and Imperialism*. translated by Kamal Abu Deeb, Dar Al-Adab.
- Félix Mesguich, & LumièreL. (1933). *Tours de manivelle : souvenirs d'un chasseur d'images*.
 Bernard Grasset.
- Ferid Boughedir. (1992). *African cinema from A to Z*. Ocic.
- Fouad Souiba, & Zahra, F. (1995). *Un siècle de cinéma au Maroc : 1907-1995 (A century of*

- cinema in Morocco*). Wordl Desing Communication, Imp.
- Gilles, D. (1968). *Difference and Repetition* ; Jacques, D. (1968). *L'écriture et la différence*;
- Michel, F.(1966). *Les mots et les choses*; Jacques, L.(1966) *Écrits*, Paris, Seuil.
- Huntington, S. P. (2014). *The clash of civilizations and the remaking of world order*.
Penguin.
- Juang, Richard M, and Noelle A. (2012) *Morrisette. Africa and the Americas: Culture, Politics,*
- Kabbani, R. (1988). *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*. London: Pandora.
- Kabbani, Rana. *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*. London: Pandora, 1988.
- Laid, D. (n.d.). "الخطاب النقدي العربي وأسنة العلاقة مع الآخر: ق ا رة في ضوء النظرية ما بعد الكولونية." *Arab Critical Discourse and Questions of Relationship with the Other: A Reading in Light of Post-Colonial Theory*. University Kasdi Merbah de Ouargla.
- Laid, D. 'الخطاب النقدي العربي وأسنة العلاقة مع الآخر: ق ا رة في ضوء النظرية ما بعد الكولونية.' *Arab Critical*
- Lewis, R. (2004). *Rethinking orientalism : women, travel, and the Ottoman harem*. Rutgers
University Press Literatures. London ; New York.
- Loomba, A. (2015). *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge.
- Loomba, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge, 2015
- Moumen, S. (2001). حديث السينما , Hadith Assinema. In *Google Books*. سليكي إخوان،
- OrlandoV. (2011). *Screening Morocco : contemporary film in a changing society*. Ohio
University Press.
- Ponzanesi, S . 'Postcolonial Theory in Film'. In *obo in Cinema and Media Studies*.
- Robert,Y.(1995). *Colonial desire: Hybridity in theory, culture, and race*. New York, Routledge.
- Said, E .(1996). *Representations of The Intellectual*, Vintage Books, New York.
- Samuel, H. *The Clash of Civilizations*. translated by Talaat Al-Shayeb, presented by Salah
- Sandra Gayle Carter. (2009). *What Moroccan cinema? : a historical and critical study, 1956-2006*. Lexington Books.
- Shohat, E, and Robert S. (1993). *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*.
- Shohat, E., & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism : multiculturalism and the media*.
Routledge, Taylor & Francis.
- Simon, G. (2004) . *Poststructuralism and postcolonial discourse*. in Neil, L. *The Cambridge*
- Sohaimi, A. (2014) *Teori dan Kritikan Sastera*. Kuala Lumpur, 2014 m\s.
- Sohaimi, A. (2014). *Teori dan Kritikan Sastera*. Kuala Lumpur, 2014 m\s
- Stora, B., & Thierry Leclère. (2020). *La guerre des mémoires : la France face à son passé*

colonial. Editions De L'aube, Dl.

Tazi, M. A., & Dwyer, K. (2004). *Beyond Casablanca : M.A. Tazi and the adventure of Moroccan cinema*. Indiana University Press.

Veyre, G. (1905). *Au Maroc : dans l'intimité du sultan*. Librairie Universelle.

İnternet kaynakları

Bensalah, M. (2007). *Iconographie et Histoire. Le cinéma colonial de fiction en Algérie*.

<https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2007-ima-hist-bensalah.pdf> (Erişim tarihi 12 Apr. 2021).

Frey, J.-P. *Le cinéma algérien à l'époque coloniale*. Apprendre l'Arabe Avec DILAP.

<https://dilap.com/le-cinema-algerien-a-lepoque-coloniale/>(Erişim tarihi 03 Mart 2021).

Georges Sadoul. (1984). *Histoire générale du cinéma*. Denoël.

Gorfti, R. (2015). Rachik, Hassan. Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc..

Marseille, Éditions Parenthèses ("Parcours méditerranéens") ; Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2012, 268 bibl.. *Cahiers d'Études Africaines*, 219. <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/18242> (Erişim tarihi 16 Mart 2021).

حافظ, S. H. صبري, & Hafez, S. (1995). Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm/ تحولات الهوية في السينما المغاربية: الجزائر نموذجاً. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 15, 39. <https://doi.org/10.2307/521681> (Erişim tarihi 11 Apr. 2021).

Independence in the Maghreb | Boundless World History. (n.d.). *Courses.lumenlearning.com*. from <https://courses.lumenlearning.com/boundless-worldhistory/chapter/independence-in-the-maghreb>. (Erişim tarihi 29 Mart 2021).

Zafari, M. (2014). *World Scientific News*. [Http://Www.worldscientificnews.com/Wp-Content/Uploads/2012/11/WSN-4-2014-26-31.Pdf](http://Www.worldscientificnews.com/Wp-Content/Uploads/2012/11/WSN-4-2014-26-31.Pdf);
<http://www.worldscientificnews.com/wp-content/uploads/2012/11/WSN-4-2014-26-31.pdf> (Erişim tarihi 20 Apr. 2021).

David, M. (2004) . Francophone Postcolonial Studies, Interview with Dr David Murphy, University of Stirling. source: University of Portsmouth <http://www.port.ac.uk/special/france1815to2003/chapter12/interviews/filetodownload,18934,en.pdf> (Erişim tarihi 23 Mart 2021).

Terry, E. 'The idea of culture': culture in its various editions, *Alkarmel Mag* 70-71 Winter-Spring 2001 <https://www.alkarmel.org/prenumber/issue70/tiri.pdf>. (Erişim tarihi 05 Apr. 2021).

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.

Loomba, A . (2013) . Colonialism and its Aftermath . translated by Bassel Al-Masala.

Fanon, F . (2002). Les Damnés de la Terre. édition la découverte/poche. Paris.

Subhi, H. (1993). Post-Colonial Discourse - In Literature and Critical Theory, AlKarmel,
Issue 47.

Hamdawi,J . (2012). Post-Colonial Theory. source:

https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39097 Erişim tarihi 10 april 2021.

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0284.xml> (Erişim tarihi 23 Mart 2021).

EK.1 TANIMLAR LİSTESİ

Dekolonizasyon	Sömürgeden kurtulma, bağımsızlaşma.
Edward SAİD	Karşılaştırmalı edebiyat profesörü, aktivist ve kuramcı. Batı'nın Doğu'ya bakışını analiz ettiği ve eleştirdiği ünlü kitabı Orientalism (Oryantalizm) bir çığır açmıştır.
Ferid BOUGHEDİR	Tunus'lu yönetmen ve sinema kuramcısı.
Frantz FANON	Martinikli psikiyatr, aktivist ve yazar. Sömürgeleştirme ve sömürgeden kurtulma psikopatolojisini inceleyen, 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biridir.
Kolonyal Sinema	Sömürgeci ülkelerin sömürgelerinde ürettikleri sinema.
Kolonyalizm	Sömürgecilik, müstemlekecilik.
Mağrip Sineması	Tunus, Fas, Cezayir gibi Afrika'nın kuzeyinde yer alan ülkelerin sinemalarına verilen ortak ad.
Mücahid Sineması	1960'ta bağımsızlığını kazanan Cezayir'de özellikle Fransız askerlerine karşı direniş cephelerini anlatan yarı belgesel yarı kurmaca film akımı.
Oryantalizm	Doğu bilimi. Şarkiyatçılık. Doğubilim; Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad.
Postkolonyal Sinema	Sömürge ülkelerinin bağımsızlıklarını kazandıktan sonra doğan sinemadır.
Postkolonyalizm	Sömürgecilik Sonrası.

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

Mevla / Mawla Fas krallarına ve prenslerine hitap ettiğimiz ve kralım/sultanım anlamına gelen terim.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Ve SOYADI	Safae DRAOUI
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Abi Abass Sebti -Tanca (Fas)
Lisans Diploması	Abd Elmalek Essadi - Martil (Fas)
Yabancı Diller	Arapça, Fransızca, İngilizce, Türkçe