

Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinéma Beur Akımı

Ar. Gör. Oya ŞAKI AYDIN

istanbul ticaret üniversitesi
iletişim fakültesi
medya ve iletişim sistemleri bölümü

Özet

Bugün Afrika sineması denildiğinde daha çok Sahra-Altı, Fransızca konuşulan ülkeler akla gelmektedir. Aslında, Afrika sineması, tüm Afrika kıtasında, farklı diller konuşulan ülkelerin hepsini ve hatta diasporayı da içermektedir. Ancak geçmiş sömürge kültürü sebebiyle buna bağlı sınıflandırmalar ve algılamalar çok yaygındır. Mısır sineması, Cezayir ya da Tunus sinemasına Arap sineması denmesi de oldukça yaygındır. Kıtanın dışında, Fransa'da yaşayan Kuzey Afrika kökenli Arap sinemacıların, Fransız toplumuna uyum süreçlerini anlattıkları Cinéma Beur (Arap Sineması) akımı da diasporadaki Afrikalıların yarattıkları bir sinema akımıdır. Bu çalışmanın amacı da, Afrika'nın içerisinde yer alan, Britanya ya da Fransa gibi sömürgeci ülkelerin büyük ölçüde yönlendirdiği, farklı sinema serüvenlerini ve bunlarla bağlantılı olarak Cinéma Beur akımını incelemektir.

anahtar kelimeler: sinema, afrika, cinéma beur, arap sineması

Résumé

La catégorie de « cinéma africain » est la plupart du temps utilisé pour désigner la production filmique des pays (francophones) de l'Afrique Subsaharienne. Cette classification résulte, pour l'essentiel, de la culture coloniale du continent. De même, les cinémas égyptiens, algériens ou tunisiens sont répertoriés sous la catégorie de « cinéma arabe ». Il paraît pourtant plus pertinent de classer les différents cinémas « subsaharien-francophone », « arabe », « anglophone » sous une catégorie plus vaste de « cinéma africain » -le terme pouvant ainsi comprendre la production et les divers courants cinématographiques du continent- et d'opérer ensuite une différenciation selon les langues parlées ou même pays par pays. Ainsi, il est possible et utile d'intégrer dans ce « cinéma africain », les films produits hors du continent -en France- par des réalisateurs venant d'Afrique du nord ou bien issus de l'immigration maghrébine. Le « cinéma Beur » -ainsi qu'il est nommé- prend surtout pour sujet les problèmes du processus d'intégration à la société française. Ce travail se propose de résumer les différentes aventures cinématographiques du continent, orientées à la base par la colonisation française ou britannique, et en relation avec celles-ci, d'analyser les caractéristiques du Cinéma Beur.

mots-clés : *cinéma afrique, cinéma beur, cinéma arabe*

Abstract

The term African cinema refers to films made by directors from countries of Sub-Saharan Africa where French is spoken. However Egyptian, Moroccan and Algerian cinemas are usually called Arab cinema. A part from that, we can include the directors of Diaspora, too. Arabic film directors who live in France have created a new cinema movement expressing their problems of adaptation to French community. This cinema trend is called Cinéma Beur and the word beur is inverse form of the word Arab in French. The object of this paper is to highlight the history of film making in Africa and the meaning of Cinéma Beur as a cinema trend formed by immigrant Africans.

key words: *cinema, cinéma beur, arab cinema*

'Siyah'ı yaratan Beyaz'ın kendisidir."
Frantz Fanon

Giriş

Bir bütün olarak Afrika kıtasında sinema serüveninin başlaması, yani Afrikalıların film yapmaya başlaması Sahra–Altı bölgede 1950'lerden sonra olmuştur. Bundan önceki 20-30 yıllık dönemde, gösterilen ilk filmler Avrupa ve Amerika kaynaklı belgeseller ve sömürgeci devletlerin kurduğu film yapım ünitelerinin filmleriydi.

Afrika'da sinema tarihine baktığımızda, tarihçi ve araştırmacıların, sahra-altı ve sahra-üstü gibi coğrafi ayrımlara ya da Fransızca konuşulan ülkeler ve İngilizce konuşulan ülkeler gibi sömürgeci devletlerin o ülkelere dayattığı dillere göre ayrımlar yapıldığı görülmektedir. Sinemanın gelişimi açısından Fransızca konuşulan ve Afrika kıtasının kuzeyinde yer alan ülkelerin daha şanslı oldukları vurgulanmaktadır (Magombe 2003: 761-763). Biz, bu çalışmada Afrika sinemasının gelişim sürecini anlatırken bu konuda önemli çalışmalar yapmış olan Manthia Diawara'nın yapmış olduğu ayrımı benimsemeyi uygun bulduk. Diawara Afrika Sineması isimli kitabında Afrika'daki film üretimini sömürgeci ülkelerin dillerine göre yapmıştır (Diawara 1992: 1).

Anglophone (İngilizce Konuşan) Afrika'da Sinema

Afrika'daki sömürgeci devletler, Avrupa'da ve Amerika'da yapılan filmlerin bu kıtaya hakim olmasını istememişlerdir. Bunun nedeni, Charlie Chaplin'inkiler gibi ticari filmlerin, Afrika kültürüne zarar vereceğine inanmaları ve Afrikalı halkların bu filmleri anlayacak kapasitede olmadıklarını düşünmeleridir. Dolayısıyla, misyonerler, kolonyal hükümetler, antropologlar, Afrika kıtasına Avrupa'daki ve Amerika'daki ana akım sinemadan farklı bir sinema mirası kazandırabilmek için harekete geçmişlerdir. 1935 yılında Britanyalılar *Bantu Eğitimsel Sinema Deneyini* (Bantu Educational Cinema Experiment) yaratarak yolu açmışlardır. Bu programda amaçlanan, filmler yoluyla yetişkin Afrikalıları yeni şartları anlamaları ve onlara uyum sağlamaları için eğitmek ve bazı Afrika geleneklerini korumak ve oradaki halka eğlence yaratmaktır (Diawara 1992: 1-2). Ekonomik anlamda, bu deneyde kaliteli ürünler vermek hedeflenmiyordu. 16mm kameralar kullanılıyordu. Bu ekibin başında Binbaşı Notcutt bulunuyordu ki, o da Afrika'yı oldukça iyi tanıyan ve yerli aktörlerle birlikte çalışabilen bir kişiydi. Yönetmen Notcutt, filmlerin senaryolarını yazıyor, filmleri fotoğraflıyor, aynı zamanda da teknik işlerle ilgileniyordu. Notcutt ve ekibi 1935 ve 1936 yılları arasında Tanzanya'da 35 film çekmişlerdir. Notcutt film üretiminde Afrikalı insanları kullanarak masrafları azaltmıştır. 1937 yılında bu proje sona erdiğinde, Notcutt ve

* 'It is the White who creates the Negro', Frantz Fanon'dan aktaran Manthia Diawara.

çalışma arkadaşları Britanya Koloni Ofisi'ne Londra'daki bir merkezi birime bağlı çalışacak yerel film uniteleri kurulması için bir öneri getirdiler. Bunun üzerine 1939 yılında Britanyalılar Kolonyal Film Birimi'ni (Colonial Film Unit) kurarak, Afrika'nın çeşitli yerlerindeki alt birimleri oluşturdular (Kenya, Tanzanya, Uganda, Zimbabve, Nijerya ve Gana). Antropolog Jean Rouch, Britanyalıların bu film birimlerini Afrikalıların II. Dünya savaşına katılmasını sağlamak amacıyla kurduğunu yazmıştır. Başta bu birimler, Avrupa filmlerini Afrikalılar üzerinde istenen etkiyi yaratmak için tekrar kurgulayarak propaganda amacıyla dağıtıyorlardı. (Diawara 1992: 3-4)

1949 yılında UNESCO'nun hazırladığı bir rapordan yola çıkarak, Altın Kumsal'da bir film okulu açtılar. Bu okulun amacı, Afrikalı insanların kendilerini tanımlayabilecekleri filmler yapmalarına olanak sağlamaktı. Açılan sinema okulunda, 6 ay boyunca eğitim veriliyor ve sonra bu öğrenciler ayrılarak çeşitli bölgelerde filmler çekiyorlardı. Bu okul daha sonra Jamaika'ya ve oradan da Londra'ya taşınmıştır. 1955 yılında Kolonyal Film Birimi'nin görevini tamamladığı düşünülerek film üretimini koloni ülkelerin kendilerinin finanse etmesi istenmiştir. Kolonyal Film Birimi'nin adı *Denizaşırı Film ve Televizyon Merkezi* (Overseas Film and Television Centre) olarak değişmiştir ve bu noktadan sonra sömürgelerde sinemanın gelişmesinden sorumlu olmayacağı ifade edilmiştir. Bu merkezin amacı, Afrika'daki bağımsız üretim birimlerinin koordinasyonunu sağlamak, ayrıca da, televizyon ve film ekipleri yetiştirmektir. Diğer taraftan, Afrikalı yönetmenlerin film ekipmanları alabilecekleri ve post-produksiyon işlerini yapabilecekleri bir merkezdir. Diğer bir deyişle, Britanya kolonilerde film üretiminin ekonomik boyunduruğundan kurtulmuş ama bununla beraber kolonilerin film üretimini kendi denetiminde tutmayı başarmıştır. Bunun sebebi de kolonilerin bağımsızlığının yakın zamanda gerçekleşeceğini tahmin ediliyor olmasıdır (Diawara 1992: 3-4).

Bantu Sinema Deneyi'nin ve Kolonyal Film Birimi'nin bir çok açıdan ırkçı kurumlar olduğu düşünülmektedir. Afrikalı aklın ana akım sinemayı kabul edemeyecek kadar ilkel olduğunu düşündükleri için Afrika'ya özel bir sinema yaratma uğraşına girmişlerdir. Bu nedenle yaptıkları filmlerde uzun sekanslara yer vermişler, ve yavaş bir kurgu uygulamışlar, hikayeyi az sayıda aktör ve mekan kullanarak basitleştirmeye çalışmışlardır. Bu nedenle yaptıkları filmler izleyiciler tarafından oldukça sıkıcı bulunuyordu. Ayrıca Britanyalılar Afrika yaşantısını ve geleneklerini kavrayamamışlardır. Ama yine de İngilizce konuşulan Afrika ülkelerinde bu kurumların çok önemli etkileri olmuştur. Britanya kolonilerinin teknolojiyi ne şekilde kullandıklarını tayin ederek, üretim tarzlarına da egemen olmuştur.

Bağımsızlıktan sonra Gana ve Nijerya dışındaki ülkeler sinemayı kültürlerine katmaya çalışmadılar. Birçok ülke film yapımını bırakmıştır. Gana da ise 1950 yılında bağımsız olan Film Birimi çalışmalarına devam etmiştir. Bu birim ülke

içinde ve dışındaki pazara yönelik eğitim ve eğlence filmleri yapmaya devam etmiştir. Burada filmler çeken Sean Graham ve ekibi, kültürlenme (Jaguar High Life), şehir hayatı (The Boy Kumasenu) ve bağımsızlık hareketleriyle (Freedom For Ghana) ilgili filmler çekmişlerdir. Gana'da bağımsız sinemanın geleceği tek bir yönetmenin elindedir. Kwaw Ansah'ın *Love Brewed in African Pot* isimli filmi Afrika dışında da dağıtılma olanağı bulmuştur (Diawara 1992: 5-8). Afrika'daki İngilizce konuşulan ülkeler arasında Nijerya da film üretiminde önde gitmektedir. Kolonyal Film Biriminin burada bıraktığı ekipmanlarla çeşitli filmler çekmişlerdir. Francis Oladele Nijeryanın en önemli bağımsız film yapımcısıdır. Oladele'nin hayali Nijerya'yı Afrika'nın Hollywood'u yapmaktır. Aynı zamanda oyun yazarı ve romancı olan, Ola Balogun ise Nijerya'nın en önemli yönetmenlerindendir. Her yıl neredeyse bir film yapan yönetmen, hem ülkesinde hem de yurt dışında önemli başarılar kazanmıştır.

Nijerya ve Gana'daki çabalar dışında İngilizce konuşulan Afrika ülkeleri film üretiminde pek verimli olamamışlardır. Bunu nedeni olarak değişik argümanlar öne sürülmektedir. Birincisi, Britanya'nın kolonilerini assimile etmek için Fransızlar kadar çaba harcamamasıdır. Diğer bir argümanda ise, film yapımının gelişmekte olan Afrika için bir öncelik olmadığı ifade edilmektedir. Diğer yandan Britanya sömürgelerinin film kültürüne fazla aşına olamadıkları ifade edilmektedir. Fransız kolonileri, kurulan sinematekler yoluyla çağdaş yapımları seyretme olanağı bulurken, İngiliz kolonileri bu kültürden uzak kalmıştır. Nijeryalı yönetmen Ola Balogun ise problemin temelde ekonomik olduğunu ifade etmektedir. Kolonyal dönemde sinemacılar, Britanya'dan gelen malzemeleri kullanmışlardır. Sonrasında ise, Nijerya'da siyasal bağımsızlık ekonomik bağımsızlıkla tamamlanmamıştır. Bugün Nijerya'da Film dağıtımı yabancı şirketlerin elindedir.

Gana ve Nijerya deneyimi Afrika sinemasının Batıya teknolojik ve estetik bağımlılığını göstermektedir. Diawara'ya göre ortak yapımlar mümkünse Afrikalı uluslar arasında olmalıdır. Bu sayede filmler daha ucuza mal olacaktır ve Afrikalı izleyiciye ulaşma şansı daha çok olacaktır. Dahası Afrikalı yönetmenlerin yönettiği filmlerin Afrika kültürünü yanlış yorumlama şansı da olmayacaktır (Diawara 1992: 10).

Francophone (Fransızca Konuşulan) Afrika'da Sinema

Fransız kolonilerinde yapılan filmler hem kalite olarak hem de sayı olarak Britanya kolonilerinden üstündür. Siyah Afrika filmlerinin %80'i Fransızca konuşan Afrikalılar tarafından yapılmıştır. Koloniler döneminde, Fransa hem Afrika'da film yapımına katkıda bulunuyordu hem de Fransız antropologlar, yönetmenler, araştırmacılar özellikle batı Afrika'da belgesel nitelikli filmler çekiyorlardı. Fransız Antropolog Marcel Griaule'un *Siyah Maskelerin Altında* (Sous les Masques Noirs) isimli çalışması Afrika'da çekilen ilk belgesel filmidir. Diğer taraftan

Nijer'de yol ve köprü inşa etmek için bulunan Jean Rouch, buradaki yerel kültürden öylesine etkilenmiştir ki, II.Dünya savaşıdan sonra Paris'e dönerek antropoloji eğitimi almıştır. Daha sonra tekrar Nijer'e gelmiş ve çeşitli filmler çekmiştir. Ancak Rouch'un bu tutkulu çalışmaları Ousmane Sembene gibi Afrikalı entelektüeller tarafından eleştirilmiştir. Sembene; 'Bizi sinekler gibi gözlemliyor' diyerek Rouch'un batılı bakışına karşı çıkmıştır (Stoller 1996: 66-78).

Britanyalı ve Belçikalıların aksine Fransa'nın kolonilerine özel film üretmek gibi bir derdi hiç olmamıştır. Fransa'nın attığı tek adım 1934 yılında 'Le décret Laval' adı verilen bir yasa çıkararak kolonilerdeki film aktivitelerini kontrol altına almaktır. Bu yasanın temel amacı çekilen filmlerin içeriğini kontrol etmek ve Afrikalıların film çekimlerindeki yaratıcı edimlerini sınırlamaktır. Böylelikle Fransızlar her filmin içeriğini ve kimlerin filmde görev alacağını denetler hale gelmişlerdir. Bu yasa film yapımcıları aleyhine pek kullanılmamış da olsa, Fransızca konuşan kolonilerde sinemanın doğumunu geciktirmiştir. Bu yasa sinemanın Afrika'da devrimci bir rol oynamasını da engellemiştir. Sansüre uğrayan ilk film Africa 50 (1950) isimli Fransız yönetmen Robert Vautier'nin filmidir. Bu film Afrika özgürlük hareketiyle ilgili bir filmi. Yasa ikinci kez uygulandığında ise Fransız Yeni dalga akımının iki önemli yönetmeni Alain Resnais ve Chris Marker'ın *Heykeller de Ölür* (Les Statues Meurent Aussi) isimli filmleri yasaklanmıştır. Bu film, Afrika'dan alınarak, bağlamından koparılan ve Avrupa'daki müzelerde sergilenen heykellerle ilgilidir. (Diawara 1992: 21-23)

Fransız Film eleştirmeni George Sadoul o dönem için şöyle yazıyordu:

"Hareketli resimlerin bulunmasından 65 yıl sonra, 1960 yılında tamamıyla Afrikalı olan tek bir film bile yapılmadı. Yani Afrikalı yıldızların rol aldığı, Afrikalıları yazıp, yönetip, çektiği ve kurguladığı... Ve tabii ki bir Afrika dilinin konuşulduğu" (Diawara 1992: 24).

Bağımsızlık sonrasında, Fransa, 1961 yılında *Paris'te Uluslararası Görsel İşitsel Konsorsiyumunu* (Consortium Audiovisuel International- C.I.A.) kurmuştur. C.I.A.'in amacı yeni bağımsız olan Afrika ülkelerinin iletişim alanında desteklenmesiydi. Fransa, gelişim ve eğitim için bir araç olarak kullanılabilecek filmlerin yapılması için yardımlar yapmaya istekliyd. Britanyalıların deneyimlerini örnek alan Fransızlar her Afrika ülkesinde özerk yapım birimleri kurmayı çok masraflı gördüler. Böylelikle yapım birimlerinin bir kısmı Afrika başkentlerinde, bir diğeri de Paris'de kuruldu. Bu yöntemle çalışarak, C.IA. ve Afrika'daki yapım birimleri 1961 ile 1975 yılları arasında her yıl 416 tane belgesel tarzı film ürettiler. 1963 yılında daha önemli bir atılım yapıldı. Jean-René Débrix yeni kurulan Sinema Bürosunun başına getirildi. Débrix bu göreve gelince, Fransa'nın o zamana kadar, müzik, edebiyat vb. diğer alanlara yaptığı yardımlarının bir kısmını sinemaya aktarmaya başladı. Şimdiye kadar belgesel tarzı yapımlara yardım verilirken sinema bürosu, bağımsız Afrikalı sinemacıların bağımsız yapımlarına da destek olmuştur.

Böylelikle yaratıcı Afrikalı yönetmenlere gün doğmuş oluyordu. Büroya başvuran senaryolar, sinematografik olarak inceleniyor ve çekilip çekilemeyeceğine karar veriliyordu. Débrix'in reddettiği tek senaryo ünlü Senegalli yönetmen Ousmane Sembene'nin *La noire de...* (Kara Kız) isimli filmi olmuştur. Bu filme yardım etmeyen büro, Sembene filmi bağımsız olarak çektikten sonra satın almıştır. Büronun yardım ettiği bazı filmler şunlardır: Urbain Dia-Moukori (Kamerun)-*Point de Vue I* (1965), Désiré Ecaré (Fildişi Sahili)- *Concerto Pour un Exile* (1967), Oumarou Ganda (Nijer)- *Cabascado* (1968), Mahama Taraoré (Senegal)-*Diankhabi* (1969).

Diğer yandan Sinema Bürosu'nda bitmek üzere olan filmlere de yardım ediliyordu. Yani burada Afrikalı yönetmen aynı zamanda yapımcıydı ve Fransız Hükümetinden film bitmeden ya da bittikten sonra destek alıyordu. Bu yolla tamamlanan filmlerden bazıları şunlar: Sembene (Senegal) *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964), *La noire de...* (1966); Moustapha Alassane (Nijer), *Auore* (1962), *La baguette du Roi Koda* (1964), *Le retour de L'aventurier* (1966); Timité Bassori (Fildişi Sahili), *Sur la dune de la solitude* (1964), *La femme au couteau* (1968). (Diawara 1992: 25-27)

Afrika'da Bir Öncü Yönetmen: Ousmane Sembene

Afrika sineması deyinde akla ilk gelen isimlerden birisi olan Ousmane Sembene'den ayrıca bahsetmek yerinde olacaktır. Sembene, hem Senegal'de, hem de tüm Afrika'da sinemacıları etkileyen öncü bir kişiliktir. 1960 yılında bir yıllığına sinema okuluna gitmek için ülkesinden ayrıldığında önemli bir romancıydı. Sembene, filmlerinde, folklorik öğelere sık sık yer verse de, modern Afrika'nın sorunlarını da konu edinir. Sembene 14 yaşında okuldan ayrılarak araba tamircisi, marangoz ve balıkçı olarak çalışmıştır. Boş zamanlarında da, tiyatro gruplarının ve Griot adı verilen geleneksel öykü anlatıcılarını dinleyerek geçirmekteydi. Sembene bu yolla elde ettiği geleneksel Senegal kültürüyle ilgili bilgileri filmlerinde de bolca kullanmıştır. *La noire de...* (1966) isimli filmi Sahra-Altı Afrika'daki ilk uzun metraj filmidir. En iyi filmlerinden birisi olan *Xala*'da (1974), modern Afrika'da geleneksel hekimlerin ya da büyücü-doktorların rolünü araştırır.

Sembene'nin birçok filmi, güçlü siyasal ve ahlaki mesajlar taşır. Bütün kariyeri boyunca resmi eleştiri ve saldırıları göğüslemek durumunda kalmıştır. Senegal halkının İslam'a dönüşünü ve siyasal rejimin çürümüşlüğüne yansıtan *Ceddo* (Halk-1977) isimli filmi hükümet tarafından zararlı görünerek 8 yıl boyunca yasaklanmıştır. Fransız sömürge yönetimine karşı eleştirel bir yaklaşımı olan filmi *Emita'nin* (Yıldırım Tanrısı/Göklerin Efendisi-1972) beş yıl boyunca dağıtımı yapılmamıştır. Serbestleştğinde de sonuç bölümü değişmiştir. En iyi kara Afrikalı sinemacılarından birisi olan Sembene, Sahra-Altı Afrika sinemasının kimliğinin oluşmasında çok önemli roller üstlenmiştir (Magombe 2003: 762-763).

Sembene'nin eserlerinde önemli bir yer tutan, Griot denen hikaye anlatıcılar, sözlü edebiyat geleneğine sahip olan ve büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Afrika Halkları açısından çok önemlidir. Zaten yurtdışında adını duyurmuş, Avrupa'da tanınan birçok Afrikalı yönetmen bu kültürel miras üzerine temellendirdikleri filmleriyle dikkat çekmişlerdir. Batı Afrika kültüründe en kıdemli Griot, kabilenin reisini anlattığı hikayelerle eğlendiren kişidir. Griot hikayesini anlatırken, ses tonundaki değişiklikler, mimikler, şarkılarla anlatım formunu renklendirir. Afrika'da kent yaşamı ve modernleşme ile birlikte Griot'un sanatının koşulları da değişmiştir. Bu anlamda, Afrikalı sinemacıların görüntünün griotları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sembene bu konuda şöyle demektedir: "*Afrikalı film yapımcısı Avrupa'da ortaçağdaki halk şairi gibidir; ki bu öğrenme ve sağduyu adamı aynı zamanda hem tarihçi, hem anlatıcı hem de halkın yaşayan hafızası ve bilinci olmaktadır.*" (Hitchcock 2000: 264)

Fransızca konuşulan Afrika'da sinema daha geç tarihlerde başlamasına rağmen oldukça verimli olmuştur. 1979 yılında Sinema Bürosunun laboratuvarlarının kapatılması, yönetici Débrix ölümünden çok, Afrikalı hükümetlerin bu filmlerin halkları üzerindeki etkilerinden korkmalarından kaynaklanmıştır. Bu nedenle Fransa Afrika filmlerine yardım etmeyi kesmiştir. Bu yardımların kesilmesinden etkilenenlerden birisi de Soulaymane Cisse'nin ödüllü filmi *Finye* (1982)'dir. Ancak 1980 yılında Mitterrand hükümetinin başa gelmesiyle birlikte, eleştirel Afrikalı yönetmenlere Fransız hükümeti tekrar destek vermeye başlar. Yeni hükümetin Afrika sinemasını destekleyen tavrı sayesinde birçok Afrikalı yapım ortaya çıkmış ve bunların birçoğu Fransa televizyonlarında yayınlanmıştır. Bunlardan birisi de Cisse'nin *Finye* filmidir. Cisse'nin başka bir filmi; *Baara* (1978) Fransız kanalında 'Cinéma sans visa' isimli programda yayınlanmıştır.

Fransa'nın yaptığı bu yardımlar birçok Afrikalı ve Avrupalı sinemacı tarafından eleştiriye de uğramıştır. Bazıları bu yardımların neo-kolonyalist bir araç olduğunu, Fransa'nın eski kolonilerindeki hegemonyasını sürdürmek için yapıldığını iddia etmişlerdir. Bazı eleştirmenler ise, Fransız Sinema Bürosunun yıllar boyunca Avrupalı estetik anlayışını Afrikalı yönetmenlere dayattıklarını söylemişlerdir (Diawara 1992: 30-34).

Çağdaş Afrika sinemasına geçmeden önce Tüm-Afrika Sinemacılar Federasyonu'na (Fédération Panafricaine des Cinéastes-FEPACI) değinmek yerinde olacaktır. Bu federasyon 1969 yılında Cezayir'de kurulmuştur. Film yapımcıları daha etkili olabilmek için bir kuruluşa ihtiyaç duymaktaydılar. Amaçları bir Afrika birliği oluşturmadan önceki ilk adım olarak, Afrika uluslarının bağımsızlığı için sinemayı bir araç olarak kullanmaktı. Sahra -Altı ülkeler daha önce ulusal sinemalarını kuran Cezayir, Tunus gibi ülkelerin deneylerinden faydalanıyorlardı. 1970 yılına gelindiğinde Tunus ve Cezayir'in yapım, dağıtım ve gösterim alanında oldukça gelişmiş bir sistemleri mevcuttu. Cezayir'deki ulusal film endüstrisi, Ahmed Rachedi -*L'aube des Damnés*-(1964), Mohamed Lakdhar-

Hamina-*Vent des Autres*- (1966), Slim Riad -*La Voix*- (1968) gibi filmleri yaratmıştır. 1970-75 yılları arasında FEPACI ulusal film endüstrilerinin doğuşunda önemli roller üstlenmiştir. Yapım, dağıtım ve gösterim alanında sağlanan anlaşmalar Afrika'da filmlerin dolaşımını hızlandırmıştır.

Çağdaş Afrika Sineması ve Francophone Ülkeler

Bugün Afrika sineması denildiğinde daha çok Sahra-Altı, Fransızca konuşulan ülkeler akla gelmektedir. Aslında katı bir biçimde Afrika sineması tüm Afrika kıtasında, farklı diller konuşulan ülkelerin hepsini ve hatta diasporayı da içermektedir. Ancak geçmiş sömürge kültürü sebebiyle buna bağlı sınıflandırmalar ve algılamalar çok yaygındır. Mısır sineması, Cezayir ya da Tunus sinemasına Arap sineması denilmesi de oldukça yaygındır. Nijerya ve Gana da ortak sömürgeci geçmişleri sebebiyle birlikte sınıflandırılmaktadırlar (De Turégano 2003: 14).

1990'lar boyunca, Kuzey Afrika, Fransız ve Avusturalya modellerini örnek alarak film endüstrisini yeniden yapılandırmıştır. Zimbabve, kuzey Afrika modelini izleyerek, 1996 yılında yeni bir yasal düzenleme yapmıştır. Birçok ülke 1990'ların sonlarında Kuzey Afrika modeline geçiş için çeşitli düzenlemeler yapmaktadır. 1995'ten sonra Sahra-Altı bölgelerdeki yönetmenler Kuzey Afrika'daki post prodüksiyon imkanlarından faydalanmışlardır. Angola ve Mozambik'te sinema, Latin Amerika'dan da etkilenecek devrimci bir ruhla gelişmiştir. Mozambik sinemanın gelişmesi için değişik ülkelerden yönetmenlere ev sahipliği de yapmıştır. Nijerya ve Gana'da bugün yaygınlaşan ev videosu endüstrisi sebebiyle sinema duraklama dönemine girmiştir. Pembe dizi ve melodram türleri yaygınlaşmıştır. Mısır kıtadaki en eski film üreticisidir. 1990'lı yıllarda Mısır'da senede, yaklaşık 50 film üretiliyordu ve tüm Afrika kıtasına dağıtılıyordu. Filmlerin çoğu, melodramlar, sosyal dramalar, tarihi epikler ve danslı, müzikli filmlerdir. Genelde popüler bir sinema olmakla beraber yönetmen Youssef Chahine, uluslararası başarılar kazanmıştır. Kuzey Afrika'da Fas, Cezayir ve Tunus'un oldukça eski bir sinema geçmişleri vardır. Lumieres'lerin sinematograf aletiyle gösterileri Cezayir'de 1896, Tunus'da 1897'de gerçekleşmiştir. Cezayir filmleri Mısır filmleri kadar popüler olmasalar da Avrupa'da daha çok tanınmaktadırlar. Cezayir sinemasından, Mohamed Lahkdar-Hamina, *Chronique des années de braise* ile 1976 Cannes'da altın palmye kazanmıştır. (De Turégano 2003: 16)

Afrika'da film türleri düşünüldüğünde ise genelde geleneksel ile modern arasındaki ikilemi işleyen köy filmleri akla gelmektedir. Fetid Boughedir Afrika'daki film türlerindeki eğilimleri temalar göre kabaca beş başlıkta toplamıştır. Birincisi; politik (veya sosyo-politik) eğilim ki bu eğilimdeki yönetmenler, gerçekliği sosyal, ekonomik ve politik kriterler aracılığıyla tanımlar. İkincisi, ahlakçı eğilimdir. Yeni ile eski arasındaki ayrıma ve insanın değişimine vurgu yapılmıştır. Üçüncüsü göbekbağı (umbilical) eğilimdir ki burada, film yapımcısının

kimlik bunalımını yansıtır. Burada aydın ruhunu Batı'ya satmıştır ve köklerine dönüş için bir yol aramaktadır. Dördüncü eğilim kültürel; burada uygarlıkla ilgili tartışma kültürel bir boyutta sürdürülmektedir. Ve sonuncusu da ticari eğilimdir. Bu filmler genelde ahlaki bir mesaj taşır. Boughedir'in bu ayrımının çağdaş Afrika açısından güncellemeye ihtiyacı vardır. Bugün Afrika'da günlük hayatın karmaşıklığı, modern kent hayatının sorunları da sinemacılar için birer tema olabilmektedir. Afrika'da filmlerin tematik zenginliği, sözlü edebiyatın ve hikaye anlatma geleneğinin yaygınlığından ileri gelmektedir (De Turégano 2003: 17).

Fransa'da Arap Sineması: Cinema Beur

Şimdiye kadar, Afrika kıtasında sömürge ülkelerde sinemanın gelişim koşullarına ve karşılaşılan güçlüklerle değindik. Diğer taraftan, Avrupa'ya göç etmiş olan çoğu Cezayir kökenli Arapların yaratıcısı olduğu bir sinema akımı var ki, göçmenlerin karşılaştıkları sorunları konu ediniyor. Fransa'daki Cinéma Beur; yani Arap Sineması.

Paris, Marseilles, Grenoble ya da Lyon gibi büyük kentlerin çevresindeki sitelerde yaşayan Kuzey Afrika göçmeni gençlerin argoda kullandığı şekliyle, *beur*, arabe kelimesinin hecelerinin tersinden türetilmiştir. Beur kelimesi aynı zamanda, Fransızların Afrikalıların kendi içlerindeki etnik çeşitliliğini görmezden gelmesini de teşhir eder. 1970 ve 1980'lerdeki sosyal çatışmalar sonucu Fransa'ya göç eden ve burada işgücünün önemli bir kısmı haline gelen Kuzey Afrikalı göçmenler beur kimliğini oluşturmuşlardır (Bloom 1999: 469-471).

Beur kimliğinin oluşmasında Fransa'nın eski sömürgelerine ve bu sömürgelerden göç eden yabancılara karşı uyguladığı asimilasyon politikasının izlerini görmek mümkündür. Ancak bu politikalar her zaman planlanan etkiyi göstermediği için, Fransa'da doğup büyüyen göçmen çocukları, ne tam anlamıyla topluma uyum sağlayarak Fransız olmuştur, ne de Afrikalı kimliklerini tam anlamıyla koruyabilmişlerdir. Bunların dışında 'ikili bir kimlik' oluşmuştur (Giraud 1992: 345-405).

1980'lere kadar, Kuzey Afrika göçmenlerinin torunlarına "Genç göçmenler" denmekteydi. Halbuki bu gençlerden çoğu Fransa'da doğmuş ve büyümüştü, dolayısıyla fransızdılar. Bu gençler Fransız medyasında genelde okulda başarısız, polisle başı sürekli derde giren, ekonomide birer asalak olarak resmediliyorlardı. Bu nedenle bir kısım genç, "arap" ya da "müslüman" nitelemelerini olumsuzluklarını taşımayan bir isim icat ederek kendilerine "beurler" demeyi seçtiler. Böylelikle "beur" ne Arap ne de "Fransız" olan, arada bir kimliğin ifadesi oldu. Beur kelimesinin Fransız Medyası tarafından kullanılmaya başlaması, polisin 1983 yılında Toumi adında bir beur aktivisti vurması sonucunda, Lyon'dan Paris'e kadar "Eşitlik için, ırkçılığa karşı yürüyüş" yapılması neticesinde

gerçekleşir. Medya bu protesto yürüyüşüne "Beurler yürüyüşü!" adını vermiştir. Özünde, beur kelimesinin ortaya çıkışı Kuzey Afrikalı gençlerin politik ve kültürel anlamda bilinçlenmesiyle ilgilidir. 1980'lerden itibaren Fransa Cumhurbaşkanı Mitterrand'ın liberal politikaları ve özellikle göçmenlere birlik kurma hakkının verilmesi çeşitli beur hareketlerinin doğmasının ve sinema, edebiyat, müzik, tiyatro gibi birçok sanatsal alanda bu insanların kendi kimliklerini ifade etmelerinin önünü açmıştır (Echchaibi 2001: 295-310).

İşte, beur kimliğinin sinema alanındaki ifadesi de bir cemaat kimliği sineması olan, "sinema beur" akımıdır. Beur filmlerin görüntüsel temelinde, bu azınlık grubuyla ilgili sahneler ve görüntüler yatar. "Francophone" bir film hareketi olan ve bir cemaati temsil eden bu akım, Fransız toplumuna uyum sağlama gibi daha belirli meselelerin yanında, ulusal kimlik sorununa da değinir. Tema olarak, sömürgeci dönemin bıraktığı hasarlar, parçalanmış aileler, zorunlu göç, aile gelenekleri, toplu konutlarda yaşam kullanılmıştır (Bloom 1999: 470).

Bir azınlık sineması olarak düşündüğümüzde, sinema beur, 1990'larda Britanya'daki "Black British" sinema akımı gibi, ev sahibi kültürü reddeden veya onunla kültürlerarası diyaloga giren bir anlatım yapısına sahiptir (Bergfelder 2005: 315-331).

Beur sinemasında mekan kullanımı oldukça önemlidir. Arap göçmenler, genelde büyük şehirlerin etrafında toplu konut olarak ifade edilebilecek yüksek apartmanlarda otururlar. Uzun, geniş ve boş alanlar ile yüksek apartmanlar birçok Beur filmin ruhunu oluşturur. Şehri ve şehirli yaşamı temsil eden bu yerleşim biçimleri aynı zamanda izolasyonu da simgelemektedir. Arap göçmenler, şehir merkezinden ayrı, getto benzeri yerlerde yaşamaktadırlar. Üstelik bu bölgelerdeki Fransız polisi, Arap gençlerine oldukça sert davranmakta, haklı haksız tacizlerde bulunmaktadır. Bu atmosferi en iyi anlatan filmlerden birisi, Mehdi Charef'in *Le the au harem d'Archimede* (1985) isimli filmidir. Filmde, bekar bir anne olan Josephine işini kaybedince fahişelik yapmaya başlar ancak derin bir bunalım anında, göçmenlerin yaşadığı toplu konutlardan birinin üst katına çıkarak intihar etmeye kalkışır. En sonunda oğlunun gelişiyile intihardan vazgeçer. Burada soğuk beton yığınlarıyla dolu ürkünç dünyada, insan sevgisinin üstünlüğü anlatılmaktadır (Rosello 1996: 147-172).

Bu film gösteriminden sonra basında geniş yer bulmuş, yönetmen Charef, gazetelerde Arap halkının bir temsilcisi olarak, genç yaşta Fransa'ya gelişi, Fransız eğitim sistemiyle yaşadığı problemler, genç yaşta Renault fabrikasında çalışmaya başlaması ve daha sonra yazar ve yönetmen olarak başarıya ulaşmasıyla resmedilmiştir. Charef'ten önce ise, Roger Le Peron'un *Laisse Beton* (Boşver-1983), Abdelkrim Bahloul'un, *Le Thé a la menthe* (Naneli çay-1984) ve Rachid Bouchareb'in *Baton Rouge* (Kırmızı Değnek-1985) isimli filmleri Beur sinema akımının öncüleridir.

Farida Belghoul, yazar, sinemacı ve siyasi bir aktivist olarak Beur sinemayı, film yapımcısının milliyetiyle filmlerdeki Beur kimliğinin sunumuyla bağlantılı olarak tarif eder. İkinci kuşak, Fransa'da doğup büyüyen yönetmenlerle (Örn. Mehdi Charef ve Rachid Bouchareb), Cezayir'de doğup orada eğitim görenleri ve ulusal aidiyeti çelişkili bir vizyonla yansıtan (Mahmoud Zemmouri gibi) ve Beur cemaatine dışarıdan bir bakışı ifade eden Fransız yönetmenleri (Gerard Blain ve Serge LePeron) birbirinden ayırır.

İkinci kuşakla ilgili birçok filmde, banliyö ve Paris'in bazı semtleri (Pigalle, Belleville, La Goutte d'Or) filmin arka planını oluşturur. Paris'in diğer bazı bölümleri kültürel ve sınıf temelli bazı farklılıkları göstermek için kullanılmaktadır. Gerard Bilan'ın *Pierre et Djemila* (1986) isimli filminde, 19. bölgenin yakınındaki bir toplu konut, trajik bir aşk hikayesinin arka planında kullanılmıştır. Mahmoud Zemmouri'nin *Les années folles du Twist* (Twistin çılgın yılları- 1983) isimli filmi Cezayir savaşının bitişini adlandırır. Bu komedide Zemmouri, Fransız ordusunun getirdiği Twist'in insanların olan biteni nasıl unutmalarını sağladığını göstermektedir. Beur filmler 1980'lerden itibaren Fransa'da yaşayan Kuzey Afrikalı göçmenlerin sorunlarını beyaz perdeye taşımaktadır. Öyle ki, 1995 yılındaki genel seçimlerden önce Jacques Chirac bütün kabinesinden Matthieu Kassovitz'in *La Haine* (Nefret-1995: Türkiye'de Protesto adıyla gösterilmiştir.) filmini görmelerini istemiştir. *La Haine* sosyal aktivist bir film olarak oldukça stilize bir anlatıma sahiptir. Amerikan gangster sinemasının bazı özelliklerini taşımasına rağmen, konu ve mekan olarak Beur sinemasının ticari bir benzeri olarak kabul edilebilir (Bloom 1999: 471).

Kassovitz'in filmi, ana akım Fransız sineması tarafından ihmal edilen, Beur sinemacıların sıklıkla kullandığı mekanlardan olan bir sitede geçmektedir. Beur sinemacıların çok az filmi uluslararası başarı kazanmışken, *La Haine* başarılı bir tanıtım neticesinde, dünyanın birçok yerinde izlenebilmiştir. Filmde, üç ana karakter ve onların etrafında gelişen olaylar konu edilir. Biri Yahudi, biri siyah Afrikalı biri de Araptır (Vinz, Hubert ve Said). Kassovitz, *La Haine*'de etnik azınlıkların insani bir temsilini yapmaya çalışmaktadır. Filmde dikkati çeken önemli bir tema da, birçok Beur filmde de kullanılan "can sıkıntısı" temasıdır. Sıkıntı, sitelerde yapacak işi olmayan, okula gitmeyen ve apartmanlarda boş alanlarda aylak aylak gezinen Beur gençlerin en büyük derdidir. Zaten birçoğu sırf bu sıkıntıdan kurtulmaya çalışırken başlarını belaya sokmaktadırlar. Neredeyse nihilizm boyutundaki sıkıntı unsuru, toplumla bu gençler arasındaki uyumsuzluğu ve toplumdan dışlanmışlığı ortaya koymasından önemlidir. Filmin estetik tarafı farklı tarzların ve türlerin karmasıdır. MTV pop müzik klipleri, kült yönetmenler (Tarantino, Woo ve Godard) karışımı bir yapısı vardır. Filmin etkisi, soul, rap ve funk türlerini karışımı film müzikleriyle ikiye katlanır. Zaten özellikle rap müzik Beur gençliğinin kendini ifade ettiği alanlardan birisidir. Bol sözlü ve küfürlü bu müzik türü, bu gençlerin öfkelerini dillendirdikleri bir araç olabilmektedir (Sharma ve Sharma 2000: 103-116).

La Haine, gençlerin yabancılaşması, polisin zorbalığı, ırkçı terör gibi önemli toplumsal sorunları dile getiren zorlayıcı bir metindir. Ancak, herhangi bir politik çözüm veya proje önermez. Anlatım tarzı her ne kadar, ticari Hollywood sinemasına yakın olsa da, tartışmaya açtığı meseleler itibarıyla çok önemli bir yapımdır.

Fransa'da ortaya çıkan sinema *Beur*, bir sinemasal hareket olarak, Kuzey Afrika göçmenlerinin, sömürgeci dönemde ve ondan sonraki yıllarda, Fransız toplumuyla ve devletiyle olan hesaplaşmasının bir aracıdır. Bir "cemaat kimliği" sineması olduğunu daha öncede belirttiğimiz bu akım, toplumsal uyumsuzluğun sanatsal bir dış vurumu olarak oldukça etkin ve tutarlı bir yapıya sahiptir ve Fransa'da yaşayan etnik azınlıkların kendi aralarında ve toplumun geri kalanıyla iletişimini sağlaması açısından da çok hayati işlevlere sahiptir.

Sonuç

Afrika sineması kavramı, kıtada bulunan ülkelerin kendilerine özgü tarihleri ve kültürleriyle çeşitlenmiş, karmaşık bir bütünü ifade etmektedir. Kıtadaki ülkelerin yanı sıra Afrikalı sanatçıların diğer kıtalarda yaptıkları filmleri de bu başlık altına topladığımızda bu resim daha da renklenmektedir. Ousmane Sembene, Souleymane Cisse gibi isimleri duyulmuş yönetmenlerin yanı sıra, çağdaş Afrika sineması, tüm dünya tarafından tanınmayı bekleyen başka sinemacılara da sahiptir. Kıtanın sinemaları, birçok üçüncü dünya ülkesinde olduğu gibi ciddi üretim, dağıtım ve tanıtım sorunları yaşamaktadır. Tüm dünyadan izleyiciler sadece belli başlı festivaller aracılığıyla Afrika sinemasından örneklere ulaşabilmektedir. Fransa'da 1980'lerden sonra ortaya çıkan *Cinéma Beur* akımı, göçmenlerin yaşadıkları sorunlara tercüman olması anlamında oldukça önemlidir. *Beur* akımının yönetmenlerinin, kendi cemaatlerinin yaşadıkları sorunları ifade etmek için film çekmeleri ve bu yolla seslerini duyurmaya çalışmaları, diğer ülkelerin göçmen sinemacılarına, örnek oluşturacak bir deneme olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

BERGFELDER Tim (2005), "National Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies", *Media Culture & Society*, Vol. 27(3): 315-331, Sage Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi.

BLOOM Peter (1999), "Beur Cinéma and The Politics of Location: French Immigration Politics and The Naming of a Film Movement", *Social Identities: December*, Issue: 4

DE TUREGANO Teresa Hoefert (2003), 'Featuring African Cinemas', *World Literature Today*, Oct-Dec., Vol 77, Issue _

DIAWARA Manthia (1992), *African Cinema, The association of American Library Presses*, U.S.A.

ECHCHAIBI Nabil (2001), "We are French Too, But Different", *Gazette*, Vol. 63(4): 295-310, London.

GIRAUD Michel (1992), "Assimilation, Pluralisme, 'Double culture', L'ethnicité en Question", *Information Sur Les Sciences Sociales*, 31,2, Londres.

HITCHCOCK Peter (2000), 'Risking the Griot's Eye: Decolonisation and Contemporary African Cinema', *Social Identities*, September, vol 6 Issue 3

MAGOMBE Vincent (2003), 'Sahra-Altı Afrika Sinemaları, Dünya Sinema Tarihi, Ed: Geoffrey Nowell-Ssmith, Kabalcı Yay., İstanbul

ROSELLO Mireille (1996), 'Third Cinema or Third Degree', in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, University of Texas Pres, U.S.A.

SHARMA Sanjay & Ashwani Sharma (2000), "So far so good... La Haine and The Poetics of the Everyday", *Theory, Culture and Society*, Sage Publications, Vol. 17 (3): 103-116, London, Thousand Oaks and New Delhi.

STOLLER Paul (1996), 'Regarding Rouch', in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, Ed: Dina Sherzer, University Of Texas Pres, USA.