

BEYAZ İNSAN: SİYAH MASKENİN ARDINDAN SIZAN BEYAZ ARZULAR

Süheyla Tolunay İşlek

Fransız asker: *Madam Vial, bu size son uyarı. Derhal ayrılmalısınız. Fransız ordusu çekiliyor. Gidiyoruz. Tamamen mahsur kalacaksınız. İyi düşünün, Madam Vial. Ailenizi düşünün. Geri çekiliyoruz.*

Maria Vial: *Şu beyazlar, şu pis beyazlar. Bizi hor görürler. Onlar için hayatımızı riske atarız. Bir avuç sonradan görmeler. Kendini beğenmiş, kibirli cahiller. Bu güzel ülkeyi hak etmiyorlar. Değerini bile bilmezler...*

Maria Vial: *Gidemezsin, Maurice. Ne yaparız sonra? Bir haftaya ihtiyacımız var. Mahsülü gördün. En fazla bir hafta... Kısacık bir hafta... Birdenbire kalamaz mı oldun? O kadar mı tehlikeli? Sandığından daha az tehlikeli olabilir. Maurice, dehşete düşmemize gerek yok. Karşı koyabiliriz.*

Ustabaşı Maurice: *O helikopter keyfine gelmedi. Sen ve ailen için geldi. Bizim için değil. André haklı. Kahve kahvedir. Ölmeye değmez.*

Maria Vial: *Çocukların nerede?*

Maurice'in karısı: *Tehlikeden uzak bir yerde. Aç gözünü.*

Maurice: *Bir oğlun var. Yataktan kaldır ve gelişmesine izin ver.*

Maria Vial: *Manuel'i eleştirmeye hakkınız yok. Defolun, bir daha da dönmeyin.*

Maria Vial beyaz bir Fransız'dır. Yukarıda alıntılanan sözleri başlangıçta siyah insanla yaşanan bir özdeşleşme nişanesiyken sonradan yerini beyaz kolonyal yüz çevirmelere bırakır. **Claire Denis**'nin 2009 yapımı filmi **Beyaz İnsan** (White

Material) rahatsız edici hakikatlerle yüzleşememe üzerine bir film. Bu nedenle de inkâr ve trajedilerle dolu. Beyazın siyaha, siyahın beyaza, dünün bugüne, sömürülenin sömürgeciye, arzunun inkâra dönüştüğü akışkan bir **Claire Denis** evreni var karşımızda. **Denis**, uzun yıllar Afrika'da yaşamının verdiği bilgi ve bilgelikle *sömürge düzeni denen lanetli sahnenin* bitmek bilmeyen yakıcılığını anlatıyor **Beyaz İnsan**'da. Sömürgecilik sonrası *herhangi bir Afrika ülkesi* olabilecek siyah bir coğrafyada sömürgeciliğin değişen ve değişmeyen taraflarını, sömürü düzeninin değişik şekillerde devam edegeldiğini hem beyaz bir kadının yaşadığı deneyim üzerinden hem de iç savaşın bütün bileşenlerini kapsayan bir *anlatı ve anlatımla* gözler önüne seriyor.

Colonial Desire adlı kitabında **Robert Young** postkolonyal eleştirileri -sömürgeciyi ve sömürgeleştirileni birbirinin zıddı gibi kurduğu için- eleştirir. **Young**, ırkçılığın veya sömürgeciliğin basitçe ben-öteki, siyah-beyaz modeline göre çalışmadığını, aynı zamanda normalliklerin ve beyaz normdan sapmaların derecesinin hesaplanması üzerine de kurulduğunu söyler (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 47). Benzer şekilde **Frantz Fanon** da *Siyah Deri Beyaz Maske* kitabında beyaz ve siyah kampların çoğu zaman son derece acı, akışkan ve değişken olduğunu belirtir (Fanon, 2014: 3). Sömürgecilik sonrası kuramcılarında **Homi Bhabha** da sömürgeci güçler ile sömürülen halk arasında karmaşık ve çelişkili bir ilişki olduğunu belirtir (Bhabha, 1994: 66-80). Sömürgeciliğin, üzerinde temellendiği ikili mantık gereği sömürgeci özne de çifte mantığa sahip aslında. **Yeğenoğlu**, bu konuda **Bhabha**'nın "çelişkililik" kavramının öneminden bahseder ve **Bhabha**'nın sömürgeci otoriteyi düzenleyen kaçınılmaz "bölünme"ye gönderme yaptığını söyler: "Çelişkililik kavramı sayesinde, **Bhabha**, aynı anda hem *tanıyan* hem de *reddeden* sömürgeci stereotipleştirmenin yapısını açıklayabilmiştir." (aktaran Yeğenoğlu, 2003: 81).

Beyaz İnsan'ın ana karakteri Maria Vial da türlü türlü çelişki ve "bölünme"ler arasında kalmış trajik bir karakter. **Claire Denis** zaten, klasik anlatıda görme imkânımızın olmadığı bir biçimde, çelişkili olma imkânı tanır tüm karakterlerine. Maria evliliği bitse de kocasının soyadını kullanmakta, sömürgecilik bitse de sömürgecilik döneminin başat ekonomik uğraşlarından olan kahve ekimi işiyle uğraşmakta ve bütün enerjisini, resmî olarak sahibi olmadığı çiftlik işlerine vermektedir. Oğlu Manuel'in içine düştüğü kimlik bunalımını anlamaya çalışmamakta, onu sürekli eleştirmekte ama eski eşinin melez oğlu José'ye karşı

çok yapıcı davranmaktadır. *Beyaz*'ın kibrinden nefret ettiğini söylese de kendi kibrini fark edememekte, çevresindeki hemen herkese ne yapmaları gerektiğini söylemektedir. Kolonyal bir geçmişe sahip bir ülkenin vatandaşı ve ayrıcalıklı, beyaz bir ailenin üyesi olsa da beyazlardan çok siyahlarla vakit geçirmekte, beyazlardan çok siyahlarla anlaşmaktadır. Ancak, siyahlara gösterdiği saygı ve ılımlı tutum (takındığı siyah maske), konu kahve hasadı ve para kazanma olduğunda, maskenin ardında taşıdığı beyaz kolonyal arzuları ortaya çıkarmaktadır. Filmin proloğunda Maria'nın gençlik fotoğrafının maskelerle çevrili olarak verilmesi de tesadüfi olmasa gerek.

Maria'nın derinlerde saklı tuttuğu -ama çelişkiden de uzak olmayan- kolonyal arzuları öyle güçlü ki Afrika topraklarında konuşlanan, yüksek kar getirmediği için eski eşi André Vial'in devam etmeye gerek görmediği Vial Kahve Çiftliği'nde kahve ticareti geleneğini¹ devam ettiren son beyaz olması onu hiç rahatsız etmez. Üstelik kahve hasadını tamamlamak uğruna -ordu güçleri ile isyancılar arasında cereyan eden ve gittikçe alevlenen- iç savaş ısrarla görmezden gelir. Afrika topraklarından çekilmekte olduklarını söyleyen, onu ve ailesini *kurtarmaya* gelen Fransız askerinin yardım teklifini reddettikten sonra kahve hasadını tamamlayabilmek için emeklerine muhtaç olduğu siyah işçilerini iç savaşın kanlı ortamında çiftlikte kalmaya zorlar. Maria'nın ısrarlarına karşı çıkararak çiftliği terk eden siyah işçiler Manuel'in gelişimi konusunda -Maria'nın görmezden gelmeyi tercih ettiği bir diğer konu- dostça uyarıda bulununca Maria arkadaş canlısı ve uzlaşmacı tavrından bir anda sıyrılıp sert ve buyurucu tepkiler gösterir. Oğul Manuel, Maria'nın kendisiyle ilgili hesaplaşmak istemediği ve bastırıldığı korkularının vücut bulmuş hali gibidir. Bu nedenle oğluyla ilgili herhangi bir eleştiri ya da tavsiye söz konusu olduğunda Maria'nın siyah insanla yaşadığı özdeşleşme yerini inkâr içeren sert tepkilere bırakır sıklıkla. Örneğin, yaşadığı coğrafyanın asıl sahibi olan Afrikalı çalışanlarını kendisine bile ait olmayan çiftlikten kovma cüretini gösterir.

Maria her türlü inkâr ve çelişkisine rağmen kendini idame ettiren, her reddedilişte yeni yollar peşinde koşan, her karşı çıkışta kendini yeniden uyarlayan bir kadındır. Şehir merkezinden çiftliğe dönmeye çalışırken -bir tür Afrikalı işçi

¹ **Claire Denis**'nin sömürgeciliği konu aldığı ilk filmi *Chocolat*'da (1988) da sömürgeciliğin ana ürünlerinden biri olarak kahvenin yer alması tesadüf değildir. Kolonyal dönemde kahve bir tür "nakit mahsul" olarak Afrika'nın birçok bölgesine tanıtılsa da ekilmesi, şanslı bir kaç kesimle sınırlıydı: Avrupalı beyaz yerleşimciler, Afrikalı şefler ve ileri gelenlerden oluşan küçük bir siyah "seçkin" elit.

mikro kozmosu olan- minibüse alınmasa da pes etmez. Minibüsün tepesinde kurbanlık koyun misali istiflenmiş işçilerle oturma teklifini reddetse de minibüsün arkasındaki merdivene asılır. Bir yandan, var gücüyle düşmemeye çalışırken, diğer yandan, Afrika rüzgârının esintisinden haz almayı da ihmal etmez.



Bu sekans bütün bir film boyunca “siyah coğrafyada beyazlara yer yok” uyarısına kulak asmayan Maria’nın inatçı eylemlerini tohumlayan bir sahnedir. **Bhabha**’ya referansla hem *taniyan* hem de *reddeden* sömürgeci stereotipini izletir bize film boyu **Claire Denis**. Maria’nın ısrarcı tavrı, hükümete bağlı ordu görevlisi bir askerin minibüsü durdurmasıyla sonuç verir. Bir süre önce 100 dolar rüşvet vererek devam edebildiği yola, 100 doları ömrü boyunca göremeyecek siyah işçilerle dolu bir minibüsün içinde oturarak devam eder. Yoksul siyahlar iç savaştan kaçarken ve ileriki zamanlara doğru endişeler taşıırken beyaz ve varlıklı Maria, kahve hasadını tamamlamak amacıyla ve geçmişte yaşananları hatırlayarak yolculuk eder. **Claire Denis** bu tezatlıkların imgesel karşılığı olarak Maria’yı -minibüsün içine oturmayı başarsa da- Afrikalı halkın *tersi yönde* oturtur.



İç savaş olanca hızıyla Vial ailesine doğru yaklaşırken tüm uyarılara kulak tıkayan Maria, yaklaşan iç savaşı adeta siyah bir maske takarak görmezden gelmeye

devam eder ve istenmediği halde kalmaya devam ettiği Afrika topraklarında kendisine kurduğu ideal beyaz hayatı kaybetmemek için var gücüyle çabalar. Belki de, çürümüş kolonyal köklerinden kopabilmek başlı başına bir savaşken başka savaşları fark edememenin filmidir **Beyaz İnsan**. Zira Afrika topraklarında beyaz olmanın tartışılmaz üstünlüğünü ve ayrıcalıklarını bıraksa hayattaki var olma sebebini kaybedecek biridir ana karakter Maria da.

Maria Vial bu savaşta hangi taraftadır? Film boyunca, cevabı değişkenlik gösteren bir sorudur bu. Zirâ, Maria bir yandan, direniş liderini evinde saklamakta, diğer yandan, özel korumaları olan belediye başkanı/şef ile arkadaş kalmaya devam etmektedir. Aslına bakılırsa Maria Vial'in bu çelişkili tavrı, kendini ait hissettiği Afrika toprakları hakkındaki duyguları için de geçerlidir. **Claire Denis** filmin büyük bir bölümünde Maria'yı (**Isabelle Huppert**) toprakla bütünleşmiş şekilde kahverengi tonlardaki kostümlerle arz-ı endam ettirir. Maria motora binerken, traktör sürerken, kahve çekirdeklerini incelerken adeta Afrika toprağının bir parçası gibidir. Bu uyumu bozan, toprakla kurduğu ilişkiyi kesintiye uğratan her şeyi ortadan kaldırır Maria. Örneğin, kahve çekirdeklerinin arasına direnişçiler tarafından bir gözdağı olarak bırakılan kanlar içindeki kesik hayvan başını kahverengi toprağa gömer. Ancak, Afrika toprağıyla kurulan renk uyumu sadece Maria'nın geçmişi hatırlama sekanslarında (*flashback* ile gösterilen) mevcuttur. Maria'nın çarpık algısının ürünü olan bu uyum sadece Maria'nın kafasının içindeki bir fantaziden ibaret olup gerçeği yansıtmamaktadır. Zamansal olarak *flashback*'ten çıkıp şimdiki zamana döndüğümüzde, renk uyumunun aksine, Maria'nın beyaz ten rengi ile bölge halkının siyah ten rengi arasındaki kontrast dikkat çekici hale gelir. **Claire Denis**, "benzerlik-kontrast" üzerine kurduğu renk kullanımıyla Maria'nın kendi kafasında yarattığı (kolonyal arzu temeline dayalı) coğrafi aidiyetin gerçekte toplumsal aidiyete eşlik etmediğini göstermiş olur. Kaldı ki iç savaşın her iki tarafı da -özellikle siyasal bilince sahip direnişçi siyahlar- Maria'nın sahte aidiyetinin farkındadır.



Sömürge mirasını devralan bir beyaz olarak Maria'nın Afrika toprağına karşı hissettiğı aidiyet, özünde siyah Afrikalılara uygulanan ekonomik şiddete dayanır. Zirâ, Maria için tek önemli olan şey, kahve hasadından sonra elde edeceği paradır: Afrika topraklarında özgürce yaşamaya, işçi çalıştırmaya, beyaz metalar almaya devam etmesini sağlayacak para. Çalışanları canlarını kurtarmaya çalışırken sadece kahve mahsulünü düşünen beyaz zihniyetin temsilcisi olarak bu sahte Afrikalılık aidiyetinin farkına varma sırası ise Maria'dadır. Bu konuda oğlu Manuel bile annesi Maria'dan daha tutarlıdır. Manuel, bu topraklarda doğmuş bile olsa, üvey kardeşi José'nin sınıfındaki albino çocuğun teninden bile daha beyaz teniyle ve kahve üreticisi Fransız bir ailenin üyesi olma sıfatıyla Afrika'ya ait olmadığına, orada istenmediğinin farkındadır. Bütün uyumsuzluğu, boş vermişliği de bu farkındalığı ve annesinin bu topraklarda kalma inadı yüzündendir. Maria'nın Manuel hakkındaki eleştirilere karşı verdiği sert tepkilerin nedeni de; Manuel'in temsil ettiği bu aidiyetsizlik hissidir, Afrika topraklarına ait olmama gerçeğidir. Maria bu gerçeği içten içe hem *tanır* hem de var gücüyle *reddeder*.



Beyaz insanın kolonyal arzuları yüzyıllardır aynı refleks, tutku ve hırslarla kalsa da filmdeki beyaz insan, siyah insanın gözünde bambaşka anlamlar kazanmış durumda. **Claire Denis**'nin *Beyaz İnsan* evreninde beyazlar, **Frantz Fanon**'un *Siyah Deri Beyaz Maske*'de tarif ettiği güç sahibi beyazlar gibi değil ve Afrika topraklarında artık hiçbir beyaz derili insan istenmemekte. Filmdeki siyah direniş hareketinin sesi olan *-Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) filmi de akla getiren- radyo sunucusu: "*Beyazlar (white material) için parti sona erdi. Biz kan ter içindeyken gölgeli verandalarda kokteyller içmek yok artık. Kaçıyorlar. Valizleri, siz açlıktan ölürken topladıkları ganimetlerle dolu.*" demekte ve isyanın ateşini körüklemektedir. Filme adını da veren "white material" terimi günümüzde siyahların beyazlar için kullandığı bir tür argo terim ve beyaz insanı aşağılamak amacıyla siyahlar tarafından sıklıkla kullanılıyor. Beyaz Avrupalılar filmdeki siyah direnişçilerin gözünde bir tür ucuz *metaya* indirgenmiş *ötekiler* artık. Beyaza ait

imgeler, beyazın metaları; Afrikalıların aşağıladığı beyaz nesnelere haline gelmiş durumda. Örneğin çiftlik sahibinin oğlu André Vial'in altın çakmağı, direnişçiler için tiksinti ile elden ele gezdirip aşağılamak dışında hiçbir önem ifade etmiyor. Vial ailesinin evine gizlice giren çocuk direnişçiler için de ailenin sahip olduğu ve eve yığıldığı metaların hepsi Afrika ile duygusal birliğin altını oyan sömürge mirası ve sömürücü materyalizm kalıntıları olarak işlev görüyor.

Filmin proloğu da bir dizi *white material* ile başlıyor. Sarı köpekler, maskeler, Maria'nın gençlik fotoğrafı, oksijen tüpü imgeleri ile başlayan prolog, keman ve çelloların baskın olduğu *Tindersticks* tınıları eşliğinde filmin tekinsiz dünyasının kapısını aralıyor. Diyaloga ihtiyaç duymadan her şeyi anlatım (*narration*) unsurları ile anlatabilen *auteur* yönetmen **Claire Denis**, filmin açılış sekansında kullandığı birkaç parça mizansen parçası aracılığıyla film evrenindeki kolonyal mirasın son mirasçılarını metonimik olarak tanıtıyor. Siyah topraklardaki son beyaz mülkün sahibi büyükbaba Henri Vial'in temsilcisi oksijen tüpü, örneğin. Fransız sömürgeciliğinin Afrika topraklarında güç kaybetmesi gibi o da sahibi olduğu çiftliği ve tüm gücünü kaybetmek üzere olan bir *hasta adam*. Buna rağmen film boyu adeta bir hayalet gibi her köşeden çıkması ve ordunun kanlı baskınında askerler tarafından öldürülmemesi hâlâ belli oranda kolonyal güce sahip olduğunun göstergesi. Dedesi gibi Afrika topraklarında doğan sarışın Manuel ile gecenin karanlığında başıboş gezen sarı köpekler arasında film boyu kurulan analogi ise kilit bir öneme sahip. Tıpkı "white material" gibi "sarı köpek" de yerlilerin sık kullandığı bir terim ve beyazların anlamadığı anlamlara sahip. Çocuk isyancıların Maria'nın banyosunda bulup ceplerine attıkları sarı köpek biblosunun ne anlama geldiği anlaşılamiyor olsa da Maria'nın rüya sekansında şef, Maria için baktığı falda "sarı köpeğe" dönüşen Manuel'in "işlenmemiş, düşüncesiz" olduğunu söylüyor. **Fanon**, *Yeryüzününün Lanetlileri*'nde (2005) sömürgecinin, sömürge halkından söz ederken zoolojik terimler kullandığını, siyah insan için doğru sözcüğü bulmaya çalışırken sürekli hayvanlarla ilgili sözcüklere başvurduğunu söyler. "Sarı ırkın sürüngenimsi hareketleri, yerli şehrinin saçtığı kokular, sürüler, hayvan kokuları, arı gibi üşüşme, karınca gibi kaynaşma" **Fanon**'un verdiği örneklerden bir kaçıdır (2005: 48). Filmde, bir zamanlar siyahlar için kullanılan hayvan benzetmelerinin artık siyahlar tarafından beyazlar için yapılması bana kalırsa filmi özel kılan en önemli vurgulardan biri.

Filmin, *ikiliklerin birbirinin yerine geçmesi ve akışkanlıklara verdiği önemi bir kere daha gösteren başka bir örnek de bir rüya sekansında Maria'nın, şefin animizm anlayışını anlamaya çalıştığı dumanlı bir gecede, oğlunun geleceğini şefin*



baktığı fal aracılığıyla öğrenmek istemesi... Zaten filmde Fransız devletine yakınlığı ile tanıtılan şef/belediye başkanı karakteri filmdeki siyah ve beyazın son derece akıcı, akışkan ve değişken olduğunun bir başka göstergesi. Lüks villasında André ile yaptığı sohbetten öğrendiğimiz kadarıyla yıllarca beyaz Vial ailesini siyahlardan koruyan belediye başkanı, gelinen son noktada ailenin artık ülkeden gitmesi gerektiğini söyleyip çiftliği üzerine geçirmeye çalışıyor. Beyaz kolonyal arzulara kendini kaptıran bir siyah olarak, kendi topraklarındaki açlık, eşitsizlik ve sömürüye isyan eden siyah direnişçileri katlediyor. Ne de olsa, **Fanon**'un *Siyah Deri Beyaz Maske*'sinde tarif ettiği "Beyaz'a benzemek, onun gibi olmak isteyen" ve üstelik de bunu başarmış bir siyah. Bir zamanlar yardım ettiği Vial ailesi ve yakın ilişkide olduğu Fransa gibi -**Fanon**'a referansla- "bütün gayretiyle, beyaz insanın değerler örgüsüyle yoğrulmuş bir varoluş hamlesi gerçekleştirmek eğiliminde."

Prologta köpek görüntülerinin akabinde alt açıdan aydınlatılmış "Afrika maskaları" da tıpkı sarı köpekler gibi filmde farklı zamanlarda karşımıza çıkıyor ve bu *white material*'lar da Maria ile ilişkili. Filmin görüntü yönetmeni **Yves Cape**'ın hareketli kamerası farklı renk, boyut ve çirkinlikteki masklar arasında gezinirken, bir anlığına odaklanarak gösterdiği çerçevelenmiş fotoğraftaki beyaz insan da filmde hikâyesi anlatılan Maria Vial.





Fotoğrafta görülen Maria'nın genç hali, onun uzun süredir bu topraklarda yaşadığının bir göstergesi aslında. Zaten Maria da filmin en kritik anlarından birinde “*Buradaki herkesi tanıyoruz. Yıllardır buraya kök saldık.*” diyerek bu yargıyı doğruluyor. Maria'ya hâkim olan sömürgeci beyaz üstünlük hissini, iç savaşla ortaya çıkan siyah tehdide karşı dokunulmaz olduğunu hissedecek kadar kökleşmiş olduğunu bu gençlik fotoğrafı destekliyor sanki.

Postkolonyal dönemde sömürgeciliğin dile getirilmeyen mirasını özetleyen nesnelere -*white material*'lar- proloğun ilk bölümünü oluştururken **Claire Denis** proloğun ikinci kısmında filmin sonundan bir sekans izletiyor. Böylece film, *sonun ilanı ile* başlamış oluyor. Direniş lideri Le Boxeur'ün öldüğünü görüyor, siyah bir ordu askerinin Manuel'i alev alev yanan depoya kapattığına şahit oluyoruz. Hem proloğu hem de asıl filmi *in-medias-res* (başlangıcı verilmeden olayların ortasından) başlatan **Claire Denis** bu ön bilgiye ilave olarak *Tindersticks*'in etkileyici müziğiyle oluşturduğu ses köprüsü vasıtasıyla, proloğun ikinci bölümünde gösterilen olguların nedeninin birinci bölümdeki *white material*'ların temsil ettiği beyaz zihniyet olduğu imasında bulunuyor. Başboş gezen sarı köpeklere benzetilen düşüncesiz beyazlar, siyah maskelerin ardından sızan beyaz

kolonyal arzular, oksijen maskesine bağımlı da olsa var olmaya devam eden beyaz toprak sahipleri; herhangi bir zamanda herhangi bir Afrika ülkesinde patlak veren iç savaşın nedenleri, diyor **Claire Denis**.

Belirsiz bir Afrika ülkesinde sömürgecilik sonrası belirsiz bir zamanda geçen filmdeki zaman geçişleri *anlamı değişip dönüşen nesnelere* gibi akışkan ve tanıdık fiziksel gerçekliği bozuyor. Ana akım sinemanın yerleşik mekân-zaman düzeneğinden farklı bir düzeneğin hâkim olduğu **Claire Denis** evreninde dün-bugün ve geçmiş-şimdi ayrımları oldukça belirsiz. Filmin *shuzhet* süresi (olay örgüsü süresi) iki gün (dün ve bugün) olsa da *diegetic* öğelerle birlikte kafamızda tamamladıklarımızın toplamı olan *fabula* zamanı (öykü zamanı) neredeyse sömürgeciliğin ilk zamanlarına kadar gidiyor. Zira filmde belli bir tarihi dönemi işaret edecek hiçbir emareye rastlanmasa da sömürgeciliğin dile getirilmeyen yüzyıllık mirası üzerine birçok ipucu var. Örneğin direniş lideri Le Boxeur'ün yoldan geçerken gördüğü kilise, sömürge sahiplerinin sömürgelerini ellerinde tutmak için dinlerini değiştirdiği bilgisini getiriyor akla. Ya da filmdeki yerli siyah halkın kendi anadilleri yerine sömürgecinin dilini konuşması, Avrupalı sömürge devletlerinin medeniyet getirme bahanesi ile eğitim dilinin Fransızca olması yaptırımını düşündürüyor izleyiciye. Sömürgecilik klasik anlamda sona erse de “yeni sömürgecilik” anlayışı din ve dil aracılığıyla devam ettiği için papazın öldürülmesi, misyonerliği engelleme girişimi olarak; bazı yerlilerin Fransızca yerine Kamerunca konuşması ise beyaz sömürgeci dile karşı çıkış olarak okunabilir.

Claire Denis'nin akıcı/akışkan üslubu, olayların aktarım biçimini *başlangıç ve sonuç, siyah ve beyaz* gibi ikili kamplara indirgemeyişi yönetmenin kendine özgü mizansen, sinematografi ve ses tercihleri dışında eliptik ve döngüsel kurgu tercihine de yansıyor. **Denis** bütün bir film boyunca zaman ve mekânı belirsizleştirerek sinematografik uzayın bölünmesini büyük oranda öne çıkaran bir kurguyu tercih ediyor. Filmin dün ve bugünü iç içe geçiren kurgusu, Maria'nın yaşadığı coğrafyanın değişen koşullarını anlayamamasına hizmet ettiği gibi geçmişte kaldığı düşünülen sömürgeciliğin aslında bugün hâlâ –farklı biçimlerde de olsa- var olageldiği anlamını taşıyor. Geçmiş ile bugünün karşılaşmasında geçmişten süzülüp bir anda ortaya çıkıveren kolonyal arzular, bu arzuların üstünü örten inkârlar ve bugünü kurtarmaya çalışan uzlaşmacı beyaz tavırlar aynı bedende (Maria'nın bedeninde) birleşiyor. İç savaşın gümbür gümbür gelişini -içten içe

tanısa da- ısrarla *inkâr eden* Maria'nın perspektifinden ve hatırlama sürecinden izliyoruz biz de filmdeki olayları. Yani tıpkı kolonyal arzularının hapishanesine kendini kilitleyen Maria gibi biz de onun zihnindeki hapishanede kapana kısıtlanıyoruz.



Film şimdiki zaman (bugün) ile başlayıp geriye dönüşlerle (*frame flashback* şeklinde) ilerliyor. Bu kurgu tercihi sayesinde izleyici başta izlediği sonucun kaçınılmaz olduğunu öğrenmiş oluyor. Şimdiki zamanın dışarıda bırakıldığı *frame flashback*'in asıl amacı zaten neden-sonuç ilişkisi kurmak. **Claire Denis** de bu toprakların bugünkü durumunu izleyicisine baştan gösterip, şimdinin nedenlerini geçmişte (dünde) arıyor. **Denis** ayrıca kısa aralıklarla dünden bugüne dönüyor ki izleyici, hatırlama ediminin sahibinin Maria Vial olduğunu unutmasın. **Claire Denis** Maria'nın en derinlerdeki arzusunu (bu toprakların sahibi olma) geçmiş zaman içindeki bir anı sekansında *flashback* ile gösteriyor. Filmin ancak 47. dakikasında izleyiciye ulaşan bu anı sekansında Henri Vial'in, gelini Maria'ya söylediği şu sözler Maria'nın derinlerde harıl harıl yanmaya devam eden kolonyal arzusunun kaynağını açıklıyor: "*Maria, ben burada doğdum. Bu yer, benim evim. En*

iyi hissettiğim yer. Çiftlik senindir. Hepsi senin.” Böylelikle Maria’nın bu topraklardan gitmeme arzusunun temelinde, kayınpederinin verdiği mülkiyet sözü olduğunu geç de olsa öğrenmiş oluyoruz. **Yeğenoğlu**’na göre:

Sömürgeciliğin ekonomik, politik ve kültürel bir olgu olduğu çeşitli çalışmalarca defalarca tekrarlandı ve gösterildi. Oysa sömürgeciliğin aynı zamanda bilinçdışı süreçlerle de yapılandığı pek nadir olarak tartışıldı. Bilinçdışı süreçler olarak fantazi ve arzusunun sömürge kılınan kültürle kurulan ilişkide nasıl bir temel rol oynadığı da önemli (2003: 10).

İç savaş nedeniyle bilinçdışından yüzeye çıkan kolonyal arzu ve bu arzunun beraberinde getirdiği inkâr ve körlükle Maria hem kendini tehlikeye atıyor hem de çevresindeki herkes için bir tehlike unsuru oluyor. **Claire Denis**’nin Maria’yı Manuel’in odasının girişindeki “*Stop Danger*” (Tehlikeyi Durdur) etiketi önünde göstermesi izleyiciye bir ön uyarı niteliğinde. Maria’nın körlüğü² ve Manuel’in delirmesi nedeniyle -ama her şeyden önce kolonyal bir hayalet temsili olan Henri Vial yüzünden- Vial Kahve Çiftliği bir tür ölüm merkezine dönüşüyor. Manuel’in çiftliğe getirdiği çocuk isyancılar, uykularında; André Vial, Fransız pasaportları arasında; Manuel, kaynaşmak istediği siyahlar kadar siyahlaşarak; sözünü tutmayan mülk sahibi Henri Vial ise, yıllardır emeğinin sömürüldüğünün farkında olmayan Maria tarafından öldürülüyor.



Le Boxeur’ün ölümü ise hepsinden farklı, adeta devrimci bir eylem olarak gösteriliyor. Siyah direniş liderinin film boyunca ülkesi hakkında konuştuğunu pek görmüyoruz ama eylemleri, kararlığı, cesareti ve direnişçi gençlerle olan etkileşimi onu apayrı bir yerde konumlandırmamızı sağlıyor. Filmin başında Le Boxeur’ün gözlerine odaklanan sabit çekimi sayesinde izleyici onun **Che Guevara**’yı temsil

² İnkâr, körlüğü beraberinde getiriyor. **Claire Denis** Maria’nın körlüğü ile Cezayirliilerin bağımsızlık arzusu karşısında Fransız hükümetinin körlüğü arasında bir analogi yapıyor mu bilinmez ama başka birçok vahşetin politik körlüklerden kaynaklandığını birçoğumuz biliyoruz.

ettiğini hissediyor. **Claire Denis** zamanı kristalize eden bu çekimle **Fernando Solanas**'ın *Fırınların Saati*'ne (1968) selam gönderiyor sanki. Ne diyordu **Solanas** *Fırınların Saati*'nde: "Başkaldırarak kendi yaşamlarını ve ölümlerini seçmek, özgürlük mücadelesinde ölen insanlar için ölüm bir son değil, bir özgürlük eylemidir, bir zaferdir."



Sonuç olarak film, başladığı noktaya geri dönen kurgusuyla, Afrika'daki sömürgeci düzenin bitmeyen bir döngü olduğunu söylüyor. Ne yazık ki ikiliklerin tersine çevrilmesi de (siyahın beyaz, beyazın siyah, eski sömürülenin yeni sömürgeci olması, sömürgeci addedilenin sömürülen çıkması) bu ikilikleri oluşturan yapıyı sekteye uğratmıyor. Sömürgecilik, *yeni sömürgeci* (neokolonyalist) araçlarla ve farklı şekillerde hala devam ediyor. Fakat **Claire Denis** her şeye rağmen filmi, sömürgeci beyazın başka bir beyaz tarafından vahşice öldürüldüğü o dehşet sahnesiyle sonlandırmayı tercih etmiyor. Bir direnişinin ölümü ile başlayan film yeni bir direnişinin doğumuyla bitiyor. Vial çiftliğindeki yangın ve katliamdan kaçan genç direnişinin elinde Le Boxeur'ün kırmızı beresi var artık. Bu bitiş bana **Fanon**'un ölmeden hemen önce Aralık 1960'da yazdığı *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabında yoksul ülkelerin yoksullarına ve mülksüzlerine verdiği şu mesajı hatırlatıyor: "Ayağa kalkın yeryüzünün lanetlileri, ayağa kalkın açlığın forsaları!"

Claire Denis kişisel bir varoluş kriziyle toplumsal bir iç savaşı iç içe geçirdiği anlatısında sömürgeciliğin bitmediğini, biçim değiştirdiğini anlatmanın dışında

-Terry Eagleton'a referansla- iyimser olmayan bir umut da aşıyor. Ayağa kalkıp koşmaya devam eden genç isyancı sayesinde, sağ kalan son beyaz insan Maria'nın akıbetini düşünmek ise hiç aklımıza gelmiyor.

Kaynakça

- Bhabha H. (1994) *The Location of Culture*. New York ve Londra: Routledge.
- Fanon F. (2005) *Yeryüzünün Lanetlileri*. İstanbul: Versus Kitap
- Fanon F. (2014) *Siyah Deri Beyaz Maske*. İstanbul: Versus Kitap.
- Yeğenoğlu M. (2003) *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Young J. R. (1995) *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York ve Londra: Routledge.