



Intermedia International e-Journal, December, 2020; 7(13)



DOI NO: 10.21645/intermedia.2020.86 *Submit Date: 31.10.2020 *Acceptance Date: 02.12.2020 *ISSN: 2149-3669

GÜNEY AFRIKA SİNEMASININ ÖZGÜRLEŞMESİ: APARTHEID DÖNEMİ VE SONRASI¹

The Liberation of South African Cinema: Apartheid Period and Afterwards

Melih DİNÇER²

İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Doktora Adayı

0000-0003-3079-1512

Öz

Güney Afrika'da 1948 yılında başlayan Apartheid rejimi 27 Nisan 1994 yılında gerçekleştirilen ülkenin ilk ve çok partili demokratik seçimlerine kadar hâkim yönetim anlayışı olmuştur. Apartheid rejimi hükümetleri medyayı kendi kontrolleri altında tutmak için hem yasalardan hem de idari kontrol gücünden yararlanmışlardır. Daniel François Malan ile başlayan ve 1960'larda zirveye ulaşan Apartheid rejimi basın ve tüm medyayı kontrol altına almıştır. Afrikaanca dilinde yayın yapan basın kuruluşları rejimin sözcüsü gibi hareket ederken, muhalif İngilizce basın sansüre maruz bırakılmıştır. Radyo ve televizyon sektörleri de Güney Afrika Yayın Kurumu (South African Broadcasting Corporation – SABC) tarafından kontrol edilmiş ve kurum tam anlamıyla 1980'lerin ikinci yarısından itibaren başlayacak olan liberalleşme dalgasına kadar televizyon ve radyo alanında ülkedeki tekel konumunu korumuştur. Sinemada durum bundan farklı değildir. A Şeması ve B Şeması sübvansiyonlarıyla Apartheid hükümetleri sinema sektörünü kontrol etmiş ve filmlerin otosansüre bağlı olmasını sağlamıştır. Apartheid ideolojisine aykırı filmlerin veya eleştirel filmlerin özgür bir şekilde halka gösterilmesi mümkün olmamıştır. Örneğin, eleştirel bir filmin yönetmeni olan Gibson Kente, *How Long* (1976) filminin içeriği yüzünden tutuklanmıştır. 1980 – 1990 döneminde üçüncü sinema ve eleştirel filmlerin yükselişe geçmesi ülkenin içinde bulunduğu siyasal ortamla direkt olarak bağlantılıdır. Apartheid rejiminin zayıflaması üzerine üçüncü kuşak sinema ve eleştirel filmler mevcut rejime karşı çok önemli bir sanat aracı olarak karşı durmuştur. Sistem ve hükümet eleştirisi yapmışlardır. Eleştirel filmler ve üçüncü sinema Apartheid rejiminin çözülme yıllarında demokrasi mücahidesini destekler nitelikte Apartheid eleştirisi yapmışlardır. Bu kuşağın en önemli özelliği rejim ve sistem eleştirisi yapmasıdır.

Sinema alanına özgürlüğü getiren iki husus vardır. Birincisi, Güney Afrika'nın 1980'lerden itibaren büyük bir yıkıma sebep olabilecek bir iç savaşa doğru sürüklenmesidir. Bundan çekinen Apartheid hükümetleri sadece sinemayı değil, basın ve televizyon olmak üzere birçok medya alanını kısmen de olsa özgürleştirmiştir. Baskıları hafifletmiş ve muhalif gazetelerin yayınlarına izin verilmiştir. Bu ortamdan faydalanan yönetmen ve yapımcılar 1980 – 1990 döneminde üçüncü sinema kuşağını ve eleştirel filmleri beyaz perdeye aktarmışlardır. Sinema alanına özgürlüğü getiren ikinci ve en önemli husus siyasal dönüşümdür. Siyasal dönüşümün neticesinde demokrasiye geçilmesinin temel sebepleri uluslararası baskı, Güney Afrika'ya uygulanan ambargolar, siyahların silahlı mücadelesi ve ülkenin uluslararası toplumdan izole edilmesidir. Sinema Apartheid döneminde hükümetlerin baskısı altındayken siyasal dönüşümden sonra özgürlük ortamına kavuşmuştur. Siyasal dönüşümün en önemli

¹ Makalenin Türü: Araştırma Makalesi

² e-mail: melihdincerr@gmail.com

ayağı olan anayasa çalışmaları neticesinde 1996 Anayasası yapılmıştır. Bu anayasada medya ve ifade özgürlüğü garanti altına alınmıştır. İfade özgürlüğünün anayasal garanti altına alınması ırksal çeşitliliği ve demokrasisi sayesinde 2000'lerin başında gökkuşağı ulusu olarak nitelenen Güney Afrika'da sinemacıların özgür bir şekilde sanatını icra etmesine olanak tanımıştır. Siyahlar sinemada ayrıma ve ırksal kategorizasyona bağlı olmadan özgür bir şekilde sanatçı ve yapımcı olarak faaliyet göstermeye başlamışlar ve eleştirel yönü kuvvetli filmler çekebilmişlerdir.

Makalenin amacı Güney Afrika'da sinemanın Apartheid döneminde ve sonrasındaki değişimini, bu değişimde üçüncü sinema dalgasının etkisini ortaya koymaktır. Bunu anlatabilmek aynı zamanda Apartheid rejiminin siyasal tarihine de değinmeyi gerekli kılar. Güney Afrika'da sinema siyasetten ayrı düşünülemez. Apartheid rejimi sinemayı sansür ve başka araçlarla kontrol altında tutmuştur. Apartheid hükümetlerinin baskısı yumuşadıkça sinemada özgür sesler duyulabilmiştir. Apartheid rejiminin çökmesiyle sinema aktörleri ve yapımcılarının özgürleştiğini görüyoruz. Makalede bu amaca uygun olarak yöntem seçiminde hassasiyetle davranılmış ve gelenekselci – tarihselci yöntem seçilmiştir. Sinemanın gelişimini ve değişimini sosyal ve siyasal bağlamından kopartamayız. Bu sebeple sosyal vakaları bir laboratuvar ortamında çalışmayı öneren davranışsalci yöntemin yerine tarihsel ve sosyal bağlamında değerlendiren gelenekselci – tarihselci yaklaşım benimsenmiştir. Raymond Aron sosyal bilimlerde ve uluslararası ilişkiler çalışmalarında gelenekselciliği benimseyen bilim insanlarından biridir. Aron'a göre, sosyal vakalar yaşanan sosyal ve siyasal bağlamından kopartılamazlar. Bu sebeple makalede sinemanın gelişimi tarihsel ve sosyal olaylar bağlamında ele alınmış ve gelenekselci yöntem benimsenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Eleştirel Filmler, Apartheid, Güney Afrika, Siyasal Dönüşüm.

Extended Abstract: In 1948, National Party won the elections under the leadership of Daniel François Malan. François Malan was the founder of Apartheid regime in South Africa. He wanted to divide the country into different races. In this system, black people were isolated from all segments of society and also government of the country. Afrikaans government exploited natural resources of the country and made black people slave and ordinary workers. African National Congress and blacks were organized by Nelson Mandela and his revolutionary friends to topple the regime. In 1980s and 1990s, Apartheid regime was weakened by international isolation, embargoes, economic recession, and armed attacks of African National Congress because of its racist stance. Upon this desperate situation, President of South Africa of that time Frederik Willem de Klerk started the era of political transformation by releasing Nelson Mandela and political prisoners from jail and opening the doors for negotiations. After hard negotiations between governing National Party and African National Congress, on 27 April 1994, African National Congress won the elections and Nelson Mandela was elected as the President of South Africa. In 1996, a new constitution was written. With this constitution, freedom of expression and media was taken under the guarantee of the constitution. This environment freed cinema and other types of media from Apartheid regime's fences. Since that time, South Africa has been called the rainbow nation for its various races, languages, and religions.

During Apartheid regime, cinema and other types of media were controlled by Apartheid governments and Afrikaans people. Afrikaans press was the mouthpiece of the governing National Party. English press was censored by Apartheid governments and bureaucrats. Critical press and films were censored. South African Broadcasting Corporation (SABC), which was established in 1936 with an official act, has been the state monopoly of radio and television until the mid-1980s. Also, SABC was the mouthpiece of Apartheid governments. Cinema also has been censored until the mid-1980s. Apartheid governments created and used A Scheme and B Scheme Subsidies to control cinema sector. While A Scheme Subsidy was for English and Afrikaans films, B Scheme Subsidy was created for black films including black actors and languages. Films, which benefited from these subsidies, couldn't become critical of Apartheid governments. Critical films were censored and maybe banned according to their degrees. For instance, Gibson Kente, an important director of Apartheid era, was arrested because of his film called How Long (1976) and its critical context. However, political transformation, which was born because of economic recession, international isolation and armed struggle of African National Congress, changed this desperate situation.

In 1980s and 1990s, third cinema and critical films developed in South African cinema. These films and third cinema criticized the system of Apartheid and governments. Also, father figure of state was criticized because of its brutal killings. These films were *My Country My Hat* (1983), *Mathata* (1984), *Mapantsula* (1988), *the Chicken Man* (1990), and *Midnite Rush* (1990). These cinema milestones criticized Apartheid regime and the system. Thanks to political transformation, which commenced in the late-1980s by National Party and African National Congress, South African cinema has seen an important freedom environment to produce films until today. While Apartheid regime was preventing black people from being actors and directors of films, in new rainbow nation black people can reach these positions while not being isolated by the whites of society. Ramadan Suleman, Khalo Matabane, Teddy Mattered, Zola Maseko, Ntshavheni Wa Luruli, John Kani, and Madoda Ncayiyana are important actors and directors of the new period. Moreover, in this new period black people can reach the presidency of South Africa. After Apartheid, the National Film and Video Foundation was founded to equally support film directors and actors whatever their races or religions. Today, South African cinema provides equal opportunities for blacks and whites. Blacks can take reasonable share from cinema sector today.

The purpose of this article is to show changing nature of cinema during and after Apartheid, and impacts of the wave of third cinema on this changing nature. Being able to explain this also makes it necessary to touch upon political history of the Apartheid regime. Cinema in South Africa can't be separated from politics. The Apartheid regime controlled cinema through censorship and other means. As the pressure of the Apartheid governments decreased, free voices could be heard in the cinema. With the collapse of the Apartheid regime, we see the liberation of cinema actors and producers. In the article, the selection of the method in accordance with this purpose has been carefully treated and the traditionalist – historicist method has been chosen. We cannot isolate the development and change of cinema from its social and political context. Because of this reason, the traditionalist - historicist approach, which evaluates social cases in historical and social context, has been adopted instead of the behaviorist method that suggests working social cases in a laboratory environment. Raymond Aron is one of the scientists who embraced traditionalism in social sciences and international relations studies. According to Aron, social cases cannot be detached from their social and political context. For this reason, the development of cinema is discussed in the context of historical and social events in the article and traditionalist method has been adopted.

Key Words: *Cinema, Critical Films, Apartheid, South Africa, Political Transformation.*

GİRİŞ

Apartheid rejimi 1948 yılında gerçekleştirilen genel seçimler neticesinde Daniel François Malan'ın Ulusal Parti'yi (National Party) iktidara getirmesiyle başlamıştır. Siyahların Güney Afrika toplumundan tamamen dışlanmasını ve sadece işgücü olarak kullanılmasını öngören bir sistemdir. Apartheid rejimini anlamak için François Malan tarafından sarf edilen sözlerle dikkat etmek gerekir, böylece rejimin ayrımcı tarafını daha net görebiliriz. *"Apartheid (ayrılık) politikası Hristiyan ilkelerine dayanmaktadır. Yegâne hedef Avrupa beyaz ırkının korunmasıdır. Bunun için siyahlar ayrı bir toplum olarak hayatını sürdürmelidir."* François Malan ayrıca Apartheid sisteminin sadece beyazları değil aynı zamanda siyahları da koruyacağını ifade etmiştir (Evans, 2017). Hollanda kökenli olan Afrikaner beyaz adamın hâkimiyetine dayalı olan bu sistemde toplumun tüm artı değeri beyazların elinde toplanmıştır.

Apartheid rejimi ırkçılığın yeryüzündeki en sistematik ve acımasız şekillerinden biridir. Amacı Güney Afrika toplumundaki beyazların üstünlüğünü daimi kılmak ve siyahlar ile beyaz Avrupa ırkının karışmasını önlemektir. Bu sistemin siyahların da yararına olacağını ifade etmek Apartheid ilk başbakanı olan Malan'ın siyasi politikasıdır. Apartheid rejimi çıkardığı yasalarla tam anlamıyla ırkçılığı sistematikleştirmiştir. Ancak siyasi gücü elinde bulunduran Ulusal Parti bu ırkçı sistemi yarım yüzyıl bile sürdürememiş ve 1990'ların başında siyasal dönüşüm süreci yaşanmıştır. Siyasal dönüşümün başlamasında BM'nin ambargoları, uluslararası toplumun baskısı ve Afrika Ulusal Kongresi'nin (African National Congress) hem silahlı hem de toplumsal mücadelesi etkili olmuştur. 27 Nisan 1994 tarihinde yapılan, siyahların ilk kez oy kullanabildiği çok partili demokratik seçimlerde Afrika Ulusal Kongresi oyla-

rın çoğunu almış ve Nelson Mandela Güney Afrika Cumhuriyeti'nin Devlet Başkanı seçilmiştir.

Siyasal dönüşüm sürecinin başlaması çok zor bir dönemin akabinde gerçekleşmiştir. Özellikle Güney Afrika'ya 1990'larla birlikte demokrasi gelene kadar siyah adam beyaz adamın tam anlamıyla işçi kölesi haline getirilmiştir. Bunu toplumdan dışlanma izlemiş ve Afrikaner hâkimiyetine dayalı bir siyaset ve toplum inşa edilmiştir. Irkçı yasalar çıkarılmış ve siyahlar toplumdan dışlanmıştır. Apartheid rejiminin politikalarına ve hukuki uygulamalarına kısaca bir baktığımızda sistematik bir ırkçılığa tanık oluruz. 1949 yılında Karma Evliliklerin Yasaklanması Yasası çıkarılmıştır. Böylece Güney Afrika'daki siyahlar ile beyazların evlenmesi yasaklanmıştır. 1950'de Ahlâksızlık Yasası çıkarılmış ve beyazlar ile siyahların aralarında duygusal temelli ilişki yaşamaları yasaklanmıştır. Aynı yıl çıkarılan Nüfus Kayıt Yasası ile Güney Afrika'da halk beyaz, renkli ve yerli olacak şekilde kayıt altına alınmıştır (Population Registration Act, 1950).

Görüldüğü üzere 1948 seçimlerinden hemen sonra Ulusal Parti hükümeti, meclis gücünü de kullanarak siyahları toplumdan izole etmiştir. 1960 yılında çıkarılan Kanunsuz Örgütler Yasası hükümete muhalif olanların siyasal mücadele verme ve karşı propaganda yapma şansını ortadan kaldırmıştır. Bu yasa neticesinde Pan Afrika Kongresi (Pan Africanist Congress), Afrika Ulusal Kongresi ve başka bazı partilerin halkın güvenliği için yasaklı olduğuna dair karar verilebileceği ifade edilmiştir (Unlawful Organizations Act, 1960). 1963 yılında çıkarılan Genel Hukuk Kanunu ile yasaklı parti faaliyeti yapanlara doksan günlük gözaltının yolu açılmıştır. Bunlara ek olarak Apartheid döneminde siyahlara iç pasaport uygulaması yapılmış ve böylece beyazların yaşam alanlarına istedikleri gibi girmeleri engellenmiştir. 1986 yılında bu uygulama kaldırılana kadar siyahların dolaşım özgürlüğü büyük ölçüde kısıtlanmış ve kontrol altında tutulmuştur.

Apartheid rejimi sadece hukuk yolunu kullanmamış aynı zamanda kolluk güçlerini kullanarak silahlı şiddete başvurmuştur. Pan Afrika Kongresi'nin geçiş ve pasaport uygulamalarını protesto etmek için 21 Mart 1960 tarihinde Sharpeville kasabasında gösteriler düzenlemiş, polis protestocuların üzerine ateş açarak onlarca silahsız insanı öldürmüştür. Literatüre Sharpeville Katliamı (Sharpeville Massacre) olarak geçen bu saldırı Güney Afrika'nın kaderini değiştirmiştir. Pan Afrika Kongresi ve Afrika Ulusal Kongresi hükümet tarafından yasaklı parti olarak ilan edilmiştir. Bu partiler de karşılık olarak silahlı mücadeleye geçme kararı almışlardır (Buntman, 2003: 14-18). Bildiğimiz gibi ulusal çıkar hükümetlerin ajandasının en önemli gündemini oluşturur (Dinçer, 2020: 107). Siyahların toplumdan izole edilmesi Apartheid hükümetlerinin ulusal çıkar ve güvenlik konularındaki ilk önceliğidir. Genellikle, ulusal çıkar güç olarak tanımlanır (Morgenthau, 1948: 3-30). Apartheid hükümetinin ırkçı politikaları bu gücü siyahların aleyhine kullanmak istemiştir. Siyahlarla entegrasyon Güney Afrikalı beyazların sonu olarak görülmüştür. Bu siyasal atmosferde Nelson Mandela başta olmak üzere Afrika Ulusal Kongresi ve onun silahlı kolu olan Umkhonto We Sizwe'nin bazı liderleri hükümete karşı silahlı eylem propagandası ve silahlı saldırılar yapmaktan kısa süre içerisinde suçlu bulunmuşlardır. Ayrıca yasaklı parti üyeliğinin de kapsama alındığı davada 1963 yılının sonuna doğru başlayan ve 12 Haziran 1964 tarihinde tamamlanan Rivonia Davası'nda yargılanarak ömür boyu hapis cezasına çarptırılmışlardır (Benneyworth, 2017).

Siyahların muhalefetine ve protestolara izin vermeyen Ulusal Parti iktidarı karşısında bir diğer ifade özgürlüğü girişimi 16 Haziran 1976 tarihinde gerçekleşmiştir. Soweto kentinde yaklaşık olarak 15,000 öğrenci Felemonke'nin kız kardeşi olan ve Ulusal Parti ile destekçilerinin Güney Afrika'daki ana dili olan Afrikaanca dilinde eğitim yapılmasına yönelik eleştirilerini bir protesto ile dile getirmek istemişlerdir. Siyahlara göre Afrikaanca dili sömürgecilikle eşdeğer olduğu için ebeveynler çocuklarının bu dilde eğitim almasını istememektedirler. Gösterilere kolluk kuvvetlerinin tepkisi bir hayli sert olmuş ve yine Güney Afrika polisi çocukların ve gençlerin üzerine ateş açarak onlarca insanı öldürmüştür. Gençliğini Güney Afrika'da Apartheid rejiminde geçiren ünlü yazar Mark Mathabane'nin Kaffir Boy isimli kitabı okunduğu zaman Soweto Katliamı'nın etkisi gözler önüne serilebilmektedir.

“10,000 civarında öğrenci Afrikaanca dilinde eğitimi protesto etmek için Soweto’da yürüyordu. Daha sonra polis aniden insanların üstüne ateş açtı. Göstericiler mermilerin plastik olduğunu sandı. Ancak bazı küçük çocuklar üniformaları kanlar içinde yere düştü (1986).”

1980’li yıllar Güney Afrika’da Apartheid rejiminin çözülme yılları olarak değerlendirilebilir. 1994 yılında gerçekleştirilen seçimlere kadar ülke ekonomisi zayıflamış ve Ulusal Parti iktidarı, artık uluslararası toplumdan dışlanan bir Güney Afrika’yı yönetemeyecek hale gelmiştir. Ayrıca Umkhonto We Sizwe’nin silahlı saldırıları Ulusal Parti’nin beyaz hedef kitlesinde artık dayanılmaz bir noktaya gelmiştir. Bu ortamda Ulusal Parti Nelson Mandela liderliğinde Afrika Ulusal Kongresi’ni kendisine muhatap kabul ederek siyasal dönüşüm sürecini başlatmıştır. Dönemin Güney Afrika devlet başkanı Frederik Willem de Klerk’in 2 Şubat 1990 tarihinde mecliste yaptığı konuşma siyasal dönüşümün en önemli işareti olmuştur. De Klerk yasaklı olan siyasi partilerin engellerini kaldıracağını ifade etmiştir. Bunların içinde Afrika Ulusal Kongresi de bulunmaktadır. Siyasi suçluların ve Nelson Mandela’nın serbest bırakılacağını da açıklamıştır (Guelke, 2005: 155-156). Bu konuşmadan kısa süre sonra 11 Şubat 1990 tarihinde Nelson Mandela serbest bırakılmıştır. Böylece siyasal dönüşüm süreci gerçek anlamıyla başlamıştır. Bir dizi görüşmeden sonra siyahların da ulusal oy hakkının olduğu çok partili demokratik seçimlerin yapılmasına karar verilmiştir. 27 Nisan 1994 tarihinde yapılan seçimler neticesinde Afrika Ulusal Kongresi oyların çoğunu almış ve Nelson Mandela Güney Afrika Devlet Başkanı olmuştur.

Burada bahsedilen kısa siyasi tarih Apartheid döneminde siyahların toplumun dışlanan kesimi olduğunu bizlere göstermektedir. Bu durumun medya ayağı en az siyasi tarafı kadar önemlidir, çünkü Apartheid rejimi medyayı 1980’lerin ortalarında başlayacak olan liberalleşme ve özelleşme dönemine kadar kendi kontrolü altında yönetmiştir. Baskıcı devletlerin uyguladığı araçlardan birisi olan propaganda toplumları yönlendirmek için kullanılır (Poyraz ve Dinçer, 2016). Güney Afrika medyası Apartheid döneminde propagandanın halka ulaştığı araç halini almıştır. Apartheid döneminde medyanın kontrolü Ulusal Parti tarafından bürokratlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. 1936 yılında kurulan Güney Afrika Yayın Kurumu (South African Broadcasting Corporation – SABC) Apartheid döneminde tamamen Ulusal Parti hükümetlerinin kontrolü altında faaliyet göstermiştir. 1980’lerin ortalarından sonra başlayan ve 1990’larda devam eden liberalleşme dönemine kadar radyo ve televizyon alanında tekel konumunu korumuştur. Hükümetlerin ve Afrikaner siyasetçilerin çıkarına aykırı düşecek bütün medya yayınları sansürlenmiştir. Aynı şekilde basın da hükümetlerin baskısını yaşayan bir alan olarak faaliyetlerini zor bir ortamda sürdürmüştür. Bu alanda dilsel bir farklılık yaşanmıştır. Genel olarak Afrikaanca basının Ulusal Parti hükümetlerini desteklediğini ve sözcüsü gibi davrandığını ifade edebiliriz.

İngilizce yayın yapan bazı muhalif basın kuruluşlarıysa bastırılmış veya çeşitli yasalar kapsamında kapatılmıştır. Bu makalenin ana konusu olan sinema alanında tıpkı diğer medya sektörlerinde olduğu gibi sansür ve baskı Apartheid rejiminin kontrol aygıtları arasında yer almıştır. Her ne kadar sinema beyaz adamın propaganda yaptığı bir kitle iletişim aracı olsa da özellikle 1980 – 1990 döneminde çok ciddi bir üçüncü sinema kuşağı Güney Afrika’da sinema sektörünü etkisi altına almıştır. Bunun temel sebebi Apartheid rejiminin çözülme yıllarında bazı özgürlüklere izin vermesidir. Bunlardan birisi de sinema alanında eleştirel kültüre izin verilmesidir. Bu noktada sorulması gereken soru Ulusal Parti hükümetinin üçüncü sinema kuşağını Güney Afrika’da neden engellemediğidir? Bu soruya verilebilecek en iyi yanıt siyasal dönüşüm sürecidir. 1984 – 1989 arasındaki dönemde Güney Afrika’nın Devlet Başkanı olan Pieter Willem Botha ekonomisi zayıflayan ve uluslararası toplumdan dışlanan bir ülkeyi medya alanında baskıları artırarak tüm ülkeyi yıkımı uğratacak büyük bir iç savaşa sürüklemek istememiş, basın ve sinema alanında eleştiri kültürüne kapıları açmıştır. Eleştirel gazeteler sansüre rağmen eleştirilerini yapmışlar ve rejimin zirvede olduğu 1960’lara oranla daha özgür bir ortamda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Aynı şekilde sinema da bu ortamdan faydalanmış, yapımcılar üçüncü sinema ve eleştirel filmler üzerine odaklanmıştır. Siyasal dönüşüm sürecinin başlamasının sebepleri arasında ekonomik durgunluk, uluslararası toplumun baskısı ve Afrika Ulusal

Kongresi'nin silahlı mücadelesi yer almaktadır. Sinema filmleri her ne kadar hükümeti eleştirse de, aynı zamanda ekonomiye katkı verdiği için hükümet tarafından öncelikli olarak müdahaleye maruz kalmamıştır. Güney Afrika'da sinema alanı sansür ve propaganda aracı olarak kullanılsa da, 1980'lerde gelişen üçüncü sinema akımı Apartheid rejimiyle önemli bir şekilde yüzleşmeyi sağlamıştır. Açıkça ifade edilmesinde sakınca olmayan husus 1980 ve 1990 döneminde üçüncü sinema kuşağının ve eleştirel filmlerin Güney Afrika'da yükselişe geçtiğidir. Üçüncü sinema kuşağını ele almadan önce Apartheid döneminde sinemanın gelişimini kısa bir özet üzerinden incelemek 1980'lerde ortaya çıkan üçüncü sinema kuşağının ve eleştirel filmlerin önemini ve farklılığını ortaya koyacaktır. Aynı zamanda Apartheid rejiminin nasıl bir sinema mirasını devraldığını görmemizi sağlayacaktır.

1. Apartheid Öncesinde Sinema

1948 yılında Apartheid rejimi başlayana kadar İngiliz ve Hollanda kökenli sömürgecilerin siyasi partileri Güney Afrika'yı yönetmiştir. 20.yüzyılın ilk yarısına baktığımızda sinemanın sömürgecilerin kontrolünde olduğunu ve aslında Apartheid rejiminin uygulamalarının buradan miras alındığını ifade edebiliriz. Keyan Tomaselli, sinemada sansürün Güney Afrika'da hükümetler tarafından kullanılan bir araç olduğunu, özellikle 20.yüzyılın ilk yarısında ve Apartheid döneminde sosyal düzeni inşa etmek, korumak ve değiştirmek misyonunu üstlendiğini ifade etmiştir. Güney Afrika sineması tıpkı yazılı basında olduğu gibi Apartheid döneminde ve sonrasında farklı özellikler gösteren bir alandır. Sinema dünyada her zaman sadece sanatıyla anılmaz. Çoğu zaman çekilen filmlerin toplumsal ve siyasal anlamları vardır. Güney Afrika sineması için de bu durum geçerlidir. Gerek Apartheid döneminde gerekse de sonrasında sinemanın toplumsal yanı güçlü olan tarafları ön plana çıkmıştır. Ancak Apartheid döneminden önce bu durumun başladığını görüyoruz. Gairoonisa Paleker, 1900'lerin başından Apartheid dönemine kadar sinemanın ulus inşası görevi gördüğünü söyler. Paleker 1956 yılında, ulus inşası gayretinin bir uzantısı olarak ulusal sinemanın geliştirilmesi için devlet fonunun destek olarak verilmeye başlanmasını örnek gösterir. Bu fon Güney Afrika'nın sinema tarihinde A Şeması Sübvansiyonu olarak geçer.

Apartheid rejimi başlayana kadar 1900'lerin başından 1948 yılına kadar geçen sürenin sinema alanında ulus inşası çalışmalarına örnek oluşturması toplum mühendisliğinin bir göstergesidir. Bunun ilk örneğini 1916 yılında yayınlanan ve African Film Productions şirketi tarafından çekilen *De Voortrekkers* filminde görüyoruz. Bu filmin ve Afrikanerlerin çabası kendi ırklarının üstün olduğunu vurgulayan bir milliyetçilik çerçevesinde Güney Afrika'da ulus inşası gerçekleştirmektir. Film, Afrikanerlerin *Great Trek – Büyük Yürüyüş* dedikleri Güney Afrika'nın içlerine doğru yaşam alanı bulmak için yapılan eylemi onurlandırmak için çekilmiştir (Paleker, 2014: 309-311). Hâlbuki dünya tarihinde Afrikanerlerin Güney Afrika'nın içlerine yürüyerek siyahların topraklarını ellerinden aldıklarını ve onları köle haline getirdiklerini biliyoruz.

Güney Afrika'da Ulusal Parti'nin iktidara gelişine kadar sinema toplumsal sınıfları şekillendirmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Apartheid rejiminin başlangıcına kadar olan dönemde hükümetler ülkedeki toplumsal yapıyı ve ırkçı sınıf ilişkilerini desteklemiştir. 1916 yılında Cape bölgesinde yapılan bir düzenlemeyle toplumun herhangi bir kesimini aşağılayan veya alaya alan filmlerin yasaklanması kabul edilmiştir. Bu düzenlemeye ek olarak 1917 yılında yine Cape bölgesinde sinematografik film düzenlemesiyle sermaye ve işveren grupları arasında düşmanca ilişkileri tasvir eden, Avrupalılar ile Avrupalı olmayanlar arasında çatışma veya dövüş sahnelerini barındıran ve toplumun tansiyonunu yükselterek halkı alarm seviyesine çıkarabilecek sahnelerin yasaklanması kabul edilmiştir.

Paleker 1900'lerin başından itibaren sinemaya sansürün Güney Afrika'da önemli bir siyasi enstrüman olduğunu telaffuz eder. Bu sansür mantığında öne çıkan kolonyal film politikasının önemli parçalarından birisi beyaz kadının siyah izleyici için temsilinin kısıtlanmasıdır. Siyahlar için uygun olan filmlerin içeriğini Avrupalılar belirliyordu. Bunu bir örnekle ele alabiliriz. Amerikan Misyon Kurulu'ndan din adamı Ray Phillips 1920'lerde maden

bölgelerinde Afrikalı işçilere film gösterimleri yapmaktadır. Bu gösterimlerin iki amacı bulunmaktadır. Birincisi Avrupa kültürü, değerleri ve davranış kuralları hakkında Afrikalıları bilgilendirmektir. İkincisi Afrikalı işçilerin boş zamanlarını ahlâki çerçevede doldurmaktır. Madencilerle yaptığı anlaşmalarda film gösterimleri yaparak Afrikalıları içmek veya kavga etmek gibi zararlı aktivitelerden uzak tutacaktır. Elbette Afrikalıları içen ve kavga eden insanlar olarak gördüklerini bu noktadan anlayabiliyoruz. Madenlerde yapılan film gösterimlerinin temel amacı köle işçi konumundaki siyahların boş zamanlarını önceden planlanmış ideolojik filmlerle doldurmalarını sağlamaktır.

Sinemanın propaganda gücü 1920'lerin başında maden endüstrisi tarafından kullanılmıştır. Siyahlar 19.yüzyılın sonundan beri filmler izleseler de, 1920'lerle birlikte Maden Odası ve Belediye Yerli İlişkileri Departmanı gibi birimler sinemayı siyahların suça sebebiyet verebilecek davranışlarını törpileme, hâkim iktidarın ideolojisine aykırı düşmeyecek şekilde toplumu şekillendirme ve genel olarak siyahların hakkında düşünecekleri temalar oluşturmak için bir araç olarak görmüşlerdir. Propaganda çabalarına Çay Pazarını Genişletme Bürosu'nun (the Tea Market Expansion Bureau) çalışmaları örnek gösterilebilir.

Büro sekiz taşınabilir sinema gösterim ünitesiyle çay içmenin yararları hakkında reklamlar yapmaya başlamıştır. O dönemde alkolün işçiler üzerindeki olumsuz etkilerini kırmak için çayın öne çıkarılması amacıyla uygulanmaktaydı. Böylece Afrikalıların proleterya olma sürecinde verimleri artacaktı. Bu taktik 1930'larda çayın kırsal bölgelerde yeniden ön plana çıkarılması için kullanılmıştır. Filmler işçiler için özellikle akşam eğlencesi olarak düşünülmüştür. Filmlerin içeriği şiddete özendirmeyecektir. Avrupalılar sinemayı Afrikalıları eğitmek ve kötü alışkanlıklardan alıkoymak için bir araç gibi kullanmışlardır. Paleker, bu amaçla Phillips'in yıllık 5,000 Pound fonla desteklendiğini ifade eder. 1920 ve 1930'larda Yerli İlişkileri Departmanı filmlere müdahale etme hususunda ilk kullanılan kurum olmuştur. Afrikalıları film gösterimi yapmak isteyenler Yerli İlişkileri Departmanı'na başvurarak izin almak zorundadırlar. Genellikle siyahlar ve beyazlar arasındaki ilişkileri zedeleyecek, yerlilerin gözünde Avrupalıların itibarını sarsacak veya Afrikalıların ilkel tutkularını canlandıracak filmlere izin verilmez, eğitim filmleri daha kolay yayınlanırdı. Paleker, Afrikalıları için sinema filmlerinin pedagojik bir fonksiyonu olduğunu söyler. En önemli tarafı Afrikalıların boş zamanlarını yanlış faaliyetler yerine film izleyerek geçirmelerini sağlamaktır. Çünkü bu boş zamanlar yönetilmelidir. Suç, şiddet ve cinsellik Afrikalıların uzak durması gereken eylemlerdir. Bu anlayış siyahları çocuklar gibi eğitilmesi gereken, beyaz kadınlar için cinsel anlamda tehlikeli ve ulusun bir parçası olacak düzeyde bilinçli olmayan gruplar olarak göstermektedir. Bu bakış onları ilkel varlıklara çevirmeye yönelik bir söylemin inşasıdır (Paleker, 2014: 313-323).

1931 yılında kabul edilen Eğlence Yasası ile filmlere halka izletilmeden önce sansür düzenlemesi yapma ve sansür tasfiyesinde bulunma hakkı verildi. Yasa, buna ek olarak Avrupalı ile Avrupalı olmayanların ilişki yaşadığı veya birlikte olduğu filmlerin sahnelerine sansür koyma hakkı getirdi. 1934 yılında yapılan bir ek düzenlemeyle Afrikalıları barındıran film topluluklarının komünist propaganda yapması yasaklandı. Bu ağır sansür yasaları 1963 yılına kadar çoğunlukla ithal edilen materyale uygulandı. Bunun temel sebebi yerel yapımcıların nadiren statükoya aykırı filmler çekmesidir. Statükoya aykırı filmlerin zaten pratikte sansüre tabi olacağı yapımcılar ve yönetmenler tarafından bilinmektedir.

Apartheid öncesindeki sansürün sinema sektöründeki etkisini anlamak için bir örneğe bakmak yararlı olacaktır. Sinema sektörüyle ilgilenenlerin yakından tanıdığı Hollywood'un büyük şirketlerinden olan MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) Güney Afrika'da çekmeyi planladığı bir filmle ilgili trajikomik bir sorun yaşamıştır. MGM, Güney Afrikalı yazar Stuart Cloete tarafından yazılan *Turning Wheels* başlıklı romanı beyaz perdeye aktarmaya karar verince Güney Afrika Dış İlişkiler Bakanlığı'ndan büyük tepki almıştır. 1937 yılında yayınlanan roman Afrikaner bir adamla Güney Afrika ırk sistemine göre renkli³ olarak sınıflandırılan bir kadın arasındaki aşk ilişkisini ele al-

³ Güney Afrika ırk sisteminde dört ana ırksal sınıflandırma mevcuttur: Beyazlar, renkliler, Asyalılar ve siyahlar.

maktadır. Dış İlişkiler Bakanlığı MGM şirketinin romanı film olarak beyaz perdeye aktarması halinde herhangi bir zamanda başka bir MGM filminin hiçbir şekilde Güney Afrika pazarına giremeyeceğini öne sürerek tehdit etmiştir. Bunun akabinde filmin çekiminden vazgeçilmiştir (Tomaselli, 2014: 13-14).

Sinemanın propaganda amacıyla kullanılmasında en önemli tema özellikle Apartheid rejiminin başlangıcına kadar madenlerde çalışma fikri üzerine kuruluydu. Güney Afrika'daki hükümetler ve yatırımcılar için madencilik sektörü bölgeden elde edilecek gelirlerin en önemli kaynağını oluşturuyordu. Bu sebeple sinema filmlerinde, madenlerde işçi olarak çalışıp kazanç elde etmek işlenen temalar arasındaydı. African Film Productions (AFP) tarafından çekilen Pondo Story (1948) filmi buna örnek verilebilir. Filmde Afrikalı siyahlar ele alınmaktadır. Özellikle başlık parasını biriktirebilmek için Johannesburg madenlerinde iş arayan genç bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır (Tomaselli, 2014: 54-55).

2. Apartheid Döneminde Sinema

African Jim Güney Afrika'daki siyahi insanlar için yapılan ilk filmidir. 1949 yılında yayınlanan filmin en önemli özelliği siyahi oyuncuların oynamasıdır. Filmin yönetmeni Donald Swanson ve yapımcısı Eric Rutherford filmi sömürgecilik sinemasının ürettiği filmlere göre daha farklı bir şekilde tasarlamıştır. Film siyahileri eğlendirmek ve sinema kültürü kazandırmak amacıyla çekilmiştir. Apartheid Güney Afrika'sında insanların ırk veya yaş kategorisi fark etmeksizin sinemaya düzenli olarak gitmeyi sevdikleri göz önüne alındığı zaman sinemanın kitlelere ulaşma hususunda önemli ve faydalı olduğunu ifade edebiliriz. Sadece bununla kalmamakta aynı zamanda sinema Apartheid Güney Afrika'sında siyahilerin toplumsal rahatlatma ve bir bakıma siyasal baskıdan kaçış yeri idi. Apartheid rejiminde siyahiler için sinema bir kitle iletişim aracı olmanın yanı sıra yaşadıkları sıkıntıları unutturan ve geleceğe dair hayal kurmalarını sağlayan bir arkadaş hüviyetine erişmiştir (Dovey ve Impey, 2010: 57-63). Güney Afrikalı aktör John Kani tarafından söylenen şu sözler Apartheid rejimine ve sinemanın o dönemdeki önemine tanık olmamıza katkı sağlar: *"Bu karanlık yere sadece oturun (sinema kastediliyor) ve ekranda mucize gerçekleşecek. Bir an için, Apartheid rejimini unuttuk. Amerikan filmlerinin hayalleriyle uzaklara giderdik* (Grainge et al, 2012: 323)".

Güney Afrika'nın insan hakları ihlalleri yapan ulusal hukuk ve siyaset düzeninde Lindiwe Dovey ve Angela Impey, *African Jim* filminin nitelik itibarıyla bazı farklı özellikler gösterdiğini ifade eder. Filmin ön plana çıkan özelliği halkı eğitmek veya belli konularda devletin istediği yönde bilgilendirmek yerine tamamen kendi senaryosu ve kurgusu olan bir film olmasıdır. Film genç bir Afrikalının Johannesburg'a giderek para kazanmak için iş arayıp çalışmasını anlatmaktadır. Tarım tekniklerinin nasıl geliştirileceği veya vergi ödemenin önemi gibi konulara değinmemesi filmi kolonyal sinemanın genel itibarıyla Afrikalı halkları eğitmek üzere kurulu olan karakteristik özelliklerinden ayırır (Dovey ve Impey, 2010: 63).

Apartheid döneminde çıkan filmlerin bağımsızlığı hususunda ciddi sıkıntılar vardır. Cara Moyer-Duncan bağımsız filmleri mevcut endüstride hâkim ideolojiye alternatif bir ses ve yapım olarak tanımlar. Bunlar gerek stil gerekse form açısından karşı sinema olarak nitelendirilirler. Apartheid döneminde Güney Afrika sineması üzerine yayınları olan akademisyen Gairoonisa Paleker Apartheid sinemasının hâkim ideolojinin korunmasına hizmet ettiğini düşünürken Cara Moyer-Duncan Apartheid sinemasını Afrikaner milliyetçiliğinin ve Apartheid ideolojisinin korunması ve yeniden üretilmesinde hayati bir aktör olarak görür. Sinema devletin kontrol mekanizmasıdır (Moyer-Duncan, 2011: 64).

Cara Moyer-Duncan Apartheid rejiminin farklı ırklar için özel film politikaları geliştirmek adına sinema stratejisi oluşturduğunu söyler. Bu strateji ayrı gelişim gibi Apartheid ideolojisinin siyahlar ile beyazları farklı yaşam alanlarında istihdam etme mantığına dayanır. Bunun ilk adımı 1956 yılında devlet sübvansiyonunun İngilizce veya Afrikaanca dillerinde çekilen filmler için verilmeye başlanmasıdır. Bu sübvansiyonun amacı beyazların sinema en-

düstrisinin güçlendirilmesidir. 1972 yılında siyahların film piyasası için B-Şeması Sübvansiyonu onaylanmıştır. Bu sübvansiyon kapsamında çekilen filmler siyahları hedef kitlesi olarak belirlemiştir. Bu filmlerin yönetmenlerinin çoğu beyazdır. Hükümetin sübvansiyon desteğini ekonomik gelir kapısı olarak görmüşlerdir. Bu sübvansiyondan yararlanmanın temel şartları filmin oyuncu kadrosunun ağırlıklı olarak Afrikalılardan oluşması ve dilinin Afrika'nın yerel dillerinden birisi olmasıdır.

Çekilen B-Şeması Sübvansiyon filmleri Sansür Kurulu'nun izleyiciye uygunluk denetiminden geçmektedir. Cara Moyer-Duncan bu filmlerin genellikle devletten çok büyük bir destek görmediğini, düşük bütçe ve yetersiz teknik donanım ile çekildiğini söyler. En önemlisi de siyahların sosyal ihtiyaçlarını ve toplumsal arzularını hem tatmin edemediğini hem de yansıtamadığını ifade eder. 1990'lara kadar Simon Sabela ve Gibson Kente Güney Afrika'da uzun metrajlı film çeken ilk siyah yönetmenlerdir. Apartheid rejiminde eleştiriye açık bir sinema kültürü yoktur. Bunun en açık kanıtı Gibson Kente tarafından çekilen *How Long* (1976) filmidir. Apartheid rejimine eleştirel yaklaşan film Soweto protestolarının yapıldığı dönemde çekilmiştir. Gibson Kente filmin içeriği yüzünden tutuklanmış ve film de sonunda yasaklanmıştır. Apartheid yıllarında siyahların yaşadığı sorunlara değinen filmler de çekilmiştir. Bunlar arasında ön plana çıkan toplumsal yanı güçlü iki film vardır. Lionel Rogosin tarafından çekilen *Come Back, Africa* (1959) ve Oliver Schmitz tarafından çekilen *Mapantsula* (1988) filmleridir (Moyer-Duncan, 2011: 64-65). Bu filmler Apartheid rejimine eleştirel bakan yapıtlardır.

Mapantsula filminin açılış sahnesinde bir sokak gösterilmekte ve bu sokakta çocuklar koşup oynamaktadır. Ardından sokağa polis aracı gelir ve çocuklar koşarak sağa sola kaçarlar. Polis aracının geçişi esnasında sokak bir anda boş ve sessiz bir yer haline gelir. Matt Davies filmi okurken bunun Güney Afrika'daki Apartheid rejiminde olan doğal bir olay olduğunu ifade eder. Bu sahne rejimin şiddetiyle birlikte ele alındığında Güney Afrika'nın Apartheid uygulamalarında hangi noktaya vardığını bize gösterir. *Mapantsula* filmi içeriği açısından sakıncalı bulunmuş ve yasaklanmıştır (Davies, 1990: 97-98).

Güney Afrika sinemasına baktığımızda Apartheid döneminde ve sonrasında farklı özelliklere rastlarız. Apartheid rejiminin çökmesi ve 27 Nisan 1994 tarihinde gerçekleşen seçimlerle demokrasinin kurulması yeni bir Güney Afrika sinemasının doğması için gerekli şartları oluşturmuştur. Bu yeni siyasal ortam Apartheid dönemini ve onun mirasını anlamaya çalışan siyah film yapımcılarının ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu yapımcılar Güney Afrika'nın yeni düzeninin ne anlama geldiğini hissetmeye çalışmışlardır. Ramadan Suleman, Khalo Matabane ve Teddy Mattera siyah film yapımcıları içinde en başarılı ve toplumun gerçeklerini yansıtabilen sanatçılardır. Eleştirmenler tarafından takdir gören ve festivallerde sergilenen filmler çekmişlerdir. Fakat Apartheid rejiminin sinema politikaları bu gelişime kendi döneminde imkân tanımamıştır.

3. Apartheid Rejiminin Kontrol Aracı: B-Şeması Sübvansiyonu

Gairoonisa Paleker siyah film endüstrisinin devlet sübvansiyonuyla 1972 – 1973 yıllarında geliştiğini söyler. Bu sübvansiyona B-Şeması adının verilmesinin sebebi 1956 yılında çıkarılan A-Şeması Sübvansiyonu'yla karıştırılmasıdır. Bu sübvansiyonlar Apartheid rejiminin resmi sinema stratejisinin ürünüdür. A-Şeması Sübvansiyonu Afrika'da dilinin kullanıldığı ulusal bir sinema endüstrisinin geliştirilmesi için uygulanmıştır. B-Şeması Sübvansiyonu ise Afrika yerel dillerinin kullanıldığı ve hedef kitlesi Afrika'nın siyahileri olan filmlerin üretimi için verilen ekonomik fonları kapsar. Beyaz film yapımcıları için bu sübvansiyon sinemadan daha fazla gelir elde etmenin bir yolu olarak görülmüştür. B-Şeması Sübvansiyonu Ulusal Parti için beyaz yönetmen ve yapımcıların fonlarla desteklenmesi anlamına geliyordu. Böylece sinemada çıkan filmlerin üretiminde hükümet ile yapımcılar işbirliği içerisinde olacaktır.

Gairoonisa Paleker B-Şeması Sübvansiyonu'nun Apartheid ideolojisinin propagandasını yaptığını ve filmleri üreten beyaz yapımcıların da hükümetin resmi olmayan vekâlet savaşçıları olduğunu telaffuz eder. Bu strateji sonucunda yapılan filmlerin açıkça veya üstü örtülü bir şekilde ayrı gelişim gibi Apartheid uygulamalarını desteklediğini ifade eder. 1970'lere kadar devletin ekonomik destekleri İngilizce veya Afrikaanca çekilen filmlere yönlendirilmiştir. Afrika dillerinde film çekmeye önem verilmemiştir. Paleker tarafından aktarılan bilgilere göre sübvansiyon projesinin başlangıç safhasında 45,000 Güney Afrika Randı üst limit olarak saptanmıştır. Bu miktar 1977 yılında 77,000 ve 1981 senesinde 80,000 olarak belirlenmiştir. B-Şeması Sübvansiyonu'ndan yararlanabilmek için aktörlerin %75'i Afrikalı olmak zorundaydı. Ayrıca filmdeki diyalogların dörtte üçü herhangi bir yerel Afrika dilinde hazırlanmalıydı. Filmin sübvansiyon ve yayına uygunluğunu Sansür Kurulu belirlerdi (Paleker, 2010: 91-92).

B-Şeması Sübvansiyonu alan filmlere devletin direkt olarak konu ve içerik açısından karışmadığını ifade edebiliriz. Devletin filmler üzerinde en büyük kontrolü Apartheid döneminde sansür politikası olmuştur. Ancak B-Şeması Sübvansiyonu alan filmlere karışmaması bu filmlerin özgür bir ortamda üretildiği anlamına gelmemektedir. Yapımcılar rejimin siyasetine aykırı düşecek filmler çekemezlerdi. Sadece sanatsal olarak konu ve içerik açısından serbestlik mevcuttu. Siyah film endüstrisi sadece B-Şeması Sübvansiyonu kapsamında desteklenmemiş aynı zamanda Bantu Yatırım Şirketi'nin de katkıları olmuştur. Bu şirket 1959 yılında hükümetin ayrı gelişim politikası çerçevesinde kurulmuştur. Kuruluş Bantu film endüstrisinin gelişmesi için finansal desteklerde bulunmuştur.

B-Şeması Sübvansiyonu filmlerinde amaç Afrikalıları eğlendirmek ve bu alandan gelir elde etmektir. Bunun yanı sıra filmlerin tematik içerikleri ideolojik kaygılar da güdüldüğünü gösterir. Paleker, B-Şeması Sübvansiyonu kapsamındaki Apartheid döneminde yapılan filmlerin üç ana özelliğinin bulunduğunu söyler. Bu filmler Afrikalıların kültürünü temsil eder. B-Şeması Sübvansiyonu'ndan yararlanan filmlerde Afrika gelenekleri, mitleri ve kültürel sembolleri sıklıkla kullanılır. Afrika geleneklerinin temellerinden olan kalkan ve sopa dövüşü gibi unsurlar filmlerde yer alır. İkincisi, bu filmler Apartheid ideolojisinin temelini oluşturan ayrı gelişim yasasını temsil ederler. Özellikle Heyns Films tarafından çekilen U'Deliwe (1975), Inkunzi (1976) ve Setipana (1978) kent ve kırsal ayrımını gösteren filmlerdir. Bildiğimiz gibi gelişmiş yerlerde Apartheid ideolojisinde beyazlar yaşar ve etnik gruplar arasında yaşam alanları bölünmüştür. Kırsal bölgeler bu filmlerde Afrikalıları için yaşanabilecek en uygun yerler olarak sunulur (Paleker, 2010: 92-97).

Bu temayı işleyen filmler Büyük Apartheid (Grand Apartheid) dediğimiz ırkların her anlamda ayrımını desteklemektedir. Inkunzi (1976) filmi örnek olarak ele alınabilir. Film sosyal hareketliliği işlemektedir. Transkei'den Güney Afrika madenlerine çalışmaya gelen bir kişinin başından geçenleri anlatır. Başrol madenlerde çalıştıktan sonra Transkei'ye geri döner ve kendisine bir iş kurar. Bu filmi dikkatli incelediğimizde Bantustan bölgesinin Güney Afrika'nın parçası olmayan farklı bir ülke gibi gösterildiği göze çarpar. Paleker, filmin temel itibarıyla siyahların Güney Afrika'ya faydalı oldukları ölçüde tolere edildiği mesajını verdiğini söyler.

Başrolün Transkei'ye dönmesi siyahların kendi yaşam alanlarında yaşaması gerektiği fikrinin sinema aracılığıyla meşrulaştırılması ve beyinlere yerleştirilmesidir. Bu filmler siyahların yaşam alanlarının kırsal bölgeler olduğunu insanlara hissettirmeye ve bunun olması gereken normal bir şey olarak kabul edilmesi gerektiğini aşılarmaya çalışmaktadır. B-Şeması Sübvansiyonu alan filmlerde öne çıkan başka bir özellik siyahların beyazların olduğu şehirlerde yaşaması halinde gelenek ve kültür kaybı yaşayacakları ve ahlâki çöküşe girecekleri hissiyatının verilmesidir. Paleker, film yapımcısı beyazların Apartheid hükümetinin vekili gibi davrandıklarını ve aslında Apartheid ideolojisine katkı sağladıklarını öne sürer. Afrikalı işgücüne olan ihtiyaçla birlikte onları beyazların yaşam alanlarından dışlama stratejisi filmlerde kendine yer bulmuştur (Paleker, 2010: 97-101).

4. Üçüncü Sinema Kavramı ve Eleştirel Filmler

Üçüncü Sinema kavramı Latin Amerika sinemasının dünya literatürüne bir katkısıdır. Bu kavram siyasal ve sosyal konuları ele alan filmleri kapsar. Kavramın en çok kullanıldığı ülkeler arasında sosyo – ekonomik gelişimini tamamlayamamış devletler yer alır (Buchsbaum, 2001: 154). Kavram ve uygulamaları, emperyalist anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Biryıldız ve Erus, 2007). Ana del Sarto’nun da dediği gibi üçüncü sinema ortaya çıktığı dönemin anti-emperyalist ruhunu taşır (2005: 80). Üçüncü Sinema kavramını daha iyi anlamak için 1986 yılında Edinburgh kentinde düzenlenen Üçüncü Sinema konferansında Paul Willemen tarafından gerçekleştirilen açılış konuşması için hazırlanan ders notlarına bakmakta yarar vardır.

Endüstrileşmiş ve kurumsallaşmış sinema anlayışının dışına çıkmak için ilk öneriler aslında Rus yönetmen Dziga Vertov’a kadar gider. Birinci Dünya Savaşı’nın hemen akabinde 1920’lerin başlangıcından itibaren Hollywood sinemasının dünya pazarını ele geçirmesinden sonra her ülkenin kendi ulusal kültürünü yansıtacak ve yerel değerlere dayanan sinema anlayışının geliştirilmesi için çağrılar artmıştır. Bu ihtiyaç siyaset odaklı sinemanın gelişimine kapı aralamıştır. Siyaset odaklı sinema, militan sinema (militant cinema) adıyla bilinmektedir. 1920 ve 1930’lar boyunca militan sinema Amerika Birleşik Devletleri dâhil olmak üzere bütün sanayileşmiş ülkelerde gelişmiştir.

Militan sinema genellikle işçilerin adına çalıştıklarını ifade eden entelektüellerin işi olmuştur. Militan sinemanın konuları genellikle işçiler ve sosyal açıdan dışlanmış halk üzerine odaklanır. Bu sinema türünün teorisinin yazılmasıyla Üçüncü Sinema kavramı doğmuştur. Üçüncü Sinema tam anlamıyla doğaçlama gelişen militan sinemayı ifade eder. Bu konuda 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra önemli bir literatür doğmuştur. Yazılan eserler arasında Glauber Rocha tarafından yazılan *The Aesthetics of Hunger* (1965), Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından kaleme alınan *Towards a Third Cinema* (1969) sayılabilir. Ayrıca, Julio Garcia Espinosa’nın *For an Imperfect Cinema* (1970) eseri, Claire Johnston tarafından yazılan *Women’s Cinema as Counter Cinema* (1973) ve Teshome Gabriel tarafından kaleme alınan *Third Cinema in the Third World* (1979) sayılabilir. Bunlara ek olarak Türkçe literatürde konu üzerine bazı yayınlar çıkmıştır. Bunlardan en önemlisi Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus’un editörlüğünü yaptığı *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (2007) başlıklı kitaptır. Türkçe literatürde en temel başvuru kaynakları arasında yer alır.

Solanas ve Getino tarafından formüle edildiği üzere Üçüncü Sinema devrimci sinemayı ifade eder. Hâkim sistemin eksikliklerini ve yanlışlarını eleştiren filmler bu akımın içerisinde yer alır. Kapitalist ve endüstrileşmiş Birinci Sinema ve bireyselci – burjuva sineması olan İkinci Sinema’nın aksine Üçüncü Sinema siyasal ve sosyal konuları eleştirel bir nükleyle ele alır. Teshome Gabriel tarafından da ifade edildiği gibi, Üçüncü Sinema’nın konuları ve teknikleri sınırsızdır. Bu anlayış sosyal, tarihsel ve siyasal bilgiyle hareket eder. Çıkış noktası hiçbir zaman sanat bilgisi olmaz. Sanat kaygısından çok toplumsal problemler ön plandadır (Willemen, 2013: 94-95).

1980 – 1990 dönemi Güney Afrika’da eleştirel filmlerin ve Üçüncü Sinema’nın yükseldiği bir zaman dilimine işaret eder. Bu filmlerin demokrasi ve toplumsal adalet çağrısı yaptığını ifade edebiliriz. Apartheid rejiminin yavaş yavaş çökmeye yaklaştığı yıllarda ortaya çıkan bu sanat yapıtları, sadece sinema olarak değerlendirilemez. Aynı zamanda, bu filmleri medyanın demokrasinin dördüncü kuvvet hüviyetiyle hareket etmesine örnek verebiliriz.

4.1. Güney Afrika’da Üçüncü Sinema ve Eleştirel Filmlerin Konuları

Güney Afrika’da 1980 – 1990 dönemini ele aldığımız zaman Üçüncü Sinema’nın ve eleştirel filmlerin belli konuları işlediklerini görürüz. Bunların en başında Geçiş Hukuku Sistemi (Pass Law System) gelmektedir. Tarihi çok eskiye uzanan bu sistem, siyahların Güney Afrika içerisinde bir kentten başka bir kente giderken resmi izin belgesine sa-

hip olmasını zorunlu kılar. Apartheid rejiminin bunu yapmasının sebebi siyahların beyazların yaşam alanlarına girmelerini engellemektir. Buna ek olarak, işçi dolaşımını ve işgücü pazarını düzenlemek diğer faktörler arasındadır.

İkinci işlenen konu sosyo – ekonomik problemlerdir. Siyahların kentlerde iş bulamamaları ele alınır. Ayrıca, beyazlar tarafından uygulanan sistematik sosyal izolasyon büyük beyaz kentlerinde iş bulan siyahların mutsuzluğunun bir diğer kaynağıdır. Siyahlar dışlanmakta, geçiş belgeleri olmaksızın iş bulamamakta ve bulaşmalar bile sömürülecek köle olarak görülmektedirler. Bütün bunlara ek olarak, kendi Bantustanlarında (anavatan) yaşamaya mahkûm bırakılmışlardır. Yerlerinden edilmişler ve dolaşım serbestlikleri kısıtlanmıştır.

Üçüncü göze çarpan konu, siyahların iş bulamadığı için suça olan eğilimleridir. Siyahlar ekonomik zenginleşme ve hayatını geçindirmek yolunda genel olarak beyazların elinde olan sanayide kısıtlı iş imkânlarına sahip oldukları için para kazanmanın en temel yolunu suça karışmakta bulurlar. Suça karışmak aslında onlar için zenginleşmenin bir aracıdır. Bu durum Güney Afrika'nın Apartheid rejimi altında nasıl yönetildiğini sinema aracılığıyla bizlere anlatır.

Bundan sonraki bölümlerde Güney Afrika'da 1980 – 1990 dönemine damgasını vuran Üçüncü Sinema filmlerine ve eleştirel sinema yapıtlarına yer verilecektir. Bu on yıllık dönem ülke sinemasında eleştirel filmlerin geliştiği ve öne çıktığı zamandır. Bu yapıtların biraz da olsa, halkı bilinçlendirdiğini ifade edebiliriz. Yerine getirdikleri bu görevle medyanın dördüncü kuvvet özelliğini yansıtmaktadırlar.

Güney Afrika sineması üzerine önemli araştırmaları bulunan Gairoonisa Paleker doktora tezinde eleştirel filmlerin genellikle siyasal tabulara dokunduğunu ve onları ele aldığını ifade etmiştir. Bu filmlerin siyasal tabuları ele aldığını ve bu sayede demokratik dördüncü kuvvet olarak medyanın görevini yerine getirdiğini görüyoruz. Burada seçilen filmlerin en önemli özelliği siyasal olarak muhalif olmalarıdır. Bu durum bize sinema alanında Apartheid eleştirisinin yapıldığını gösterir. Bu bölümde ele alınan *My Country, My Hat* (1983) ve *Mapantsula* (1988) filmleri dönemin ulusal siyasetini eleştiren filmlerdir. David Bensusan tarafından çekilen diğer iki film *the Chicken Man* (1990) ve *Midnite Rush* (1990) siyasal konulara çok fazla açıklık getirmemişlerdir. Clive Scott tarafından çekilen *Mathata* (1984) Afrikalı kentlinin sosyal sorunlarına değinen bir filmidir. Bu filmlerin tamamı sinema sanatı açısından oldukça kaliteli olmakla birlikte iyi senaryolar üzerine inşa edilmişlerdir.

Güney Afrika'da hâkim otoriteye karşı yapılan muhalif sinemanın en önemli özelliği eşitsizliğe, ırksal ayrımcılığa ve önyargıya eleştirel yaklaşmasıdır. 1980'lerin muhalif sineması Üçüncü Sinema kavramının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Küba Devrimi ve Brezilya'nın Novo sinemasından ilham alan Üçüncü Sinema (Third Cinema) üçüncü dünya ülkelerinin halklarının özgürlüklerine katkı vermeyi amaçlayan sinema akımıdır. Üçüncü Sinema devrimci bir bilinçle kitleleri bilgilendirmeyi amaçlar ve devrim aracı olarak tanımlanır. Tıpkı Üçüncü Sinema'da olduğu gibi Güney Afrika'nın sinemasına damga vuran bu filmlerde de insanların akıllarının dekolonizasyonu, radikal bir bilincin gelişimine katkı sağlamak, toplumun devrimsel dönüşümü ve bu amaçları gerçekleştirmek için yeni bir film dili oluşturmak amaçlanmıştır. İdeolojik amaçların tatmin edilmesi hedeflenmiştir. Devrimci bir ruh ve hedeflerle insanların fikirlerinin değiştirilmesi sağlanır. Güney Afrika sinemasında Apartheid döneminde bütün filmler Üçüncü Sinema'nın özelliklerini yansıtmaya da bu bölümde ele alındığı gibi bazıları bu gruba girecek niteliklere haizdir (Paleker, 2009: 171-173).

4.2. Geçiş Yasalarını Eleştirmek - *My Country My Hat* (1983)

Güney Afrika'da muhalif ve Üçüncü Sinema'nın önemli yönetmenlerinden olan David Bensusan tarafından çekilen film, Apartheid rejiminin en önemli silahlarından birisi olan geçiş hukuku sistemini (pass law system) eleştirmektedir. Basit bir şekilde açıklamak gerekirse, geçiş hukuku sistemi Afrikalıların, Güney Afrika'da beyazların yaşadığı

bölgelere girebilmesi için kullandıkları bir belgeyi zorunlu kılar. Her ne kadar filmin içeriği geçiş yasalarını eleştirse de, filmin çekildiği dönemde artık yavaş yavaş Apartheid rejiminin kullandığı geçiş sistemi ortadan kalkmaya başlamıştır. Rejimin bu sistemden vazgeçmesi zaten filmin bu konuyu ele almasını kolaylaştırmıştır. 1986 tarihinde izinli geçiş sistemi Güney Afrika’da uygulamadan kaldırılmıştır. Böylece Afrikalılar serbest dolaşıma kavuşmuştur.

Afrikalıların hareketliliğini kontrol etmek için kullanılan geçiş belgesi sistemi Apartheid icadı bir anlayış değildir. 18.yüzyıldan beri Güney Afrika’nın toplum hayatında var olan bir yapıdan söz etmekteyiz. Sömürgecilerin geçiş sistemini savunmalarının arkasında birtakım argümanlar yatmaktadır. Toplumsal ve sosyal düzeni sağlamak, suçu önlemek, kentleşmedeki nüfus problemlerini ortadan kaldırmak, kontrollü bir şekilde siyahların kentlere girişini sağlamak argümanlar arasında yer alır. 1948 yılında Ulusal Parti’nin iktidara gelişiyle geçiş sistemi üzerinde bazı düzenlemeler yapılmıştır. 1952 yılında yapılan yasal düzenlemelerle Kent Alanları Yasası revize edilmiştir. Buna göre, Kent Alanları Yasası’nın 10.bölümü kentlerde doğan ve yaşayanlara bazı haklar tanımıştır. Beyazların yaşadığı kentlere meşru yollarla giren ve buralarda 15 yıl kesintisiz yaşayan veya 10 yıl boyunca aynı işveren tarafından istihdam edilenler geçiş yasalarının katı hükümlerinden muaftırlar. Kent Alanları Yasası’nın 10.bölümü kapsamında değerlendirilen bir Afrikalı adam karısı ve çocuklarıyla beyazların yaşam alanında hayatını devam ettirebilmektedir. Ancak bu kişilerin de durumlarını kanıtlayan referans belgelerine sahip olmaları gerekir.

My Country My Hat filminin başrollerinden olan James, Johannesburg kentinde yaşamakta ve bu kategoriye girmektedir. Kent Alanları Yasası’na göre, 10.bölüm kapsamında değerlendirilen James, karısıyla birlikte yaşamaktadır. İzinli geçiş sisteminin en büyük sorunu Afrikalıların hareket özgürlüğünü kısıtlamasıdır. Bu durum istihdam edilmelerini ve kendi yaşamlarını idame ettirecek işleri bulmalarını zorlaştırır. Bu durumun getirdiği zor sosyo – ekonomik şartlar My Country My Hat filminde James’in hayatı üzerinden anlatılmıştır. James iş bulmak için geçiş belgesine ihtiyaç duymaktadır. Hayatı buna bağlı olan biri olarak sahte belge düzenlemeye kadar çareler aramıştır. İş aradığı sırada karşısına sadece bu sorun çıkmamaktadır. Ayrıca yerli olma problemiyle karşılaşmaktadır. James’e “eğer Xhosa dilini konuşuyorsan sen anavatanına dönmelisin” tepkisinin verilmesi iş bulmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Apartheid döneminde Güney Afrika’da dil direkt olarak kimliğin belirleyicisidir. James, bu ortamda her gün evine geçerli bir geçiş belgesi ve maaşlı bir iş bulamamanın verdiği üzüntüyle döner (Paleker, 2009: 173-175).

My Country My Hat muhalif sanatı icra etmenin yanı sıra, Güney Afrika’da Üçüncü Sinema’nın önemli bir örneğidir. Geçiş sistemini tam anlamıyla eleştirel bir şekilde ele alan film, 1980’lerdeki toplumsal huzursuzluğu ve ekonomik sıkıntıları net bir şekilde gözler önüne sermektedir. 1980’lerin başındaki toplumsal huzursuzluk, Apartheid rejimine muhalif olan ve toplumun her katmanından insanın yer aldığı Birleşik Demokratik Cephe’nin (the United Democratic Front) 1983 yılında kurulmasına yol açmıştır. Bu hareket kitlesel birleşmeyi ve anti-Apartheid ideolojisini benimsemiştir. Apartheid rejiminin bölücü özelliğini eleştirmiş ve öne çıkararak yermiştir. 1980’ler Güney Afrika için Apartheid rejiminin zayıfladığı ve siyasal dönüşüm seslerinin geldiği dönem olmuştur. 1983 Anayasasında yer alan bir düzenlemeyle üçlü parlamento sistemi (Tricameral Parliament) Güney Afrika’da sadece beyazların katılımıyla 1983 yılında referanduma sunulmuştur.

Referandumda evet oylarının daha fazla çıkması üzerine kabul edilen yeni anayasa neticesinde Güney Afrika’ya üçlü parlamento sistemi getirilmiştir. Buna göre, beyazlara ek olarak Asyalıların ve renklilerin de Güney Afrika parlamentosunda temsil edilmesine olanak tanınmıştır. Ancak siyahlar yine temsil edilmeyen grup olarak dışlanmıştır. Bu siyasal ortamda çekilen My Country My Hat filmi izinli geçiş sistemi yüzünden iş bulamayan James’in hikâyesini anlatmıştır. Geçiş belgeleri Afrikalıların ekonomik kazanç elde etmek ve kentlerde yaşamak için sahip olmaları gereken bir araç olarak görülebilir. Ancak şunu unutmamak gerekir, bu belgelere sahip olsanız bile Güney Afrika’da beyazlarla iyi bir diyalog kurmak siyahlar için mümkün değildir. Afrikaner kökenden gelen insanlar

ve özellikle onların kültürü Güney Afrika kentlerinde siyahları görmek istememektedir (Paleker, 2009: 175-182). Birleşik Demokratik Cephe'nin kurulması da bu duruma güçlü bir tepkidir zaten.

4.3. Sosyal Problemleri Ele Almak - Mathata (1984)

Yönetmenliği Güney Afrikalı aktör Clive Scott tarafından üstlenilen Mathata filmi bu dönemin önemli eleştirel filmlerindendir. Güney Afrika'daki beyaz toplumun sosyal bir eleştirisini yapar. Film bir sokak çocuğuna beyaz bir adamın ev ve aile bulma hususunda yardımlarını ele alır. Güney Afrika'nın beyaz toplumuna ait olan bir adam, yolda gördüğü evsiz bir çocuğa yardım etme tutkusu ve merhametiyle çocuğu evine götürür. Ancak adamın eşi çocuğu evde istememekte ve bunun doğru bir karar olmadığını sürekli olarak söylemektedir.

Adam çocuğun banyo yapmasından uyuyacağı odaya kadar herşeyiyle detaylı ilgilenmektedir. Tam anlamıyla kendisini çocuktan sorumlu hisseder. Filmin kalan kısmı Scott'ın çocuğun sorumluluğunu üstlenebilecek ailesinden birini bulma çabasıyla geçer. Çocuğun amcası sorumluluk almak istemeyince, büyük annesini bulurlar ve kadın çocuğun sorumluluğunu almayı kabul eder. Scott böylece basında yerel bir kahraman olarak merhametiyle ve evsiz bir çocuk için gösterdiği çabayla öne çıkar. Bu çaba eşinin tavırlarında değişikliğe sebep olur. Scott basın ilgisini çeker ve bir basın mensubu onlarla röportaj yapmak için eve geldiğinde, karısı çocuğun sorumluluğunun alınmasında, eve getirilmesinde ve büyükannesinin bulunmasında katkılarının olduğunu söyler.

Scott'ın sosyal adalet, sorumluluk ve merhamet duyguları liberal söylem içinde değerlendirilebilir. Aynı zamanda sokakta evsiz ve sosyo – ekonomik tabakanın en altında bulunan insanların yaşamlarına ışık tutulmaktadır. Apartheid rejiminde kentlerde yaşayan Afrikalıların ekonomik olarak yaşadıkları sorunlara vurgu yapılır. My Country My Hat filmi direkt olarak Üçüncü Sinema'nın bir örneğiysen, Mathata filmi kentli Afrikalıların sorunlarını gösteren ve toplumsal düzene eleştirel yaklaşan sosyal içerikli bir yapıttır. Apartheid döneminde kentlerde yaşayan Afrikalıların durumu kırsalda izole edilenlerden çok farklı değildir (Paleker, 2009: 182-188).

4.4. Siyasal Bilinci Uyandırmak - Mapantsula (1988)

Mapantsula filmi, Apartheid rejimine ve mevcut toplum yapısına eleştirel yaklaşan önemli bir yapıttır. Dönemin Sinema Yayın Müdürlüğü, bu filmi gangster filmi olarak sınıflandırmıştır. Filmin büyük bir bölümü Apartheid döneminin önemli yapımcı şirketlerinden olan Heyns Films kuruluşunun setinde çekilmiştir. Bunun sebebi 1986 yılında yürürlükte olan Olağanüstü Hâl uygulamasının ülkenin birçok bölümüne girişi kısıtlamasıdır. Heyns Films bu konuda devlet ile uyumlu çalışabildiği için engelleri aşabilmektedir. Filmin yönetmenliğini Oliver Schmitz üstlenmiştir. Senaryo yazarları da Oliver Schmitz ve Thomas Mogotlane olmuştur. Filmin başkahramanı olan Panic karakterini Thomas Mogotlane canlandırmıştır.

Film, Panic karakterinin suç hikâyesini ve gangster hayatını ele alır. Panic, gelirini suçtan elde eden bir gangsterdir. Film sinema, suç ve politika arasındaki bağları canlandırmaktadır. Güney Afrika'da bu kuvvetli bağlar sinemanın 19.yüzyılın sonlarında ülkede siyahları eğitmek için beyazlar tarafından bir propaganda aracı olarak kullanıldığı dönemlere kadar gider. Apartheid rejiminin 1948 yılında Ulusal Parti'nin (National Party) iktidarıyla başlamasının akabinde 1950'lerde sinemada özellikle kovboy filmlerine aşina olan Afrikalıların suça eğiliminin arttığı düşüncesi hâkimdir.

Gangster filmleri kapitalist sistem tarafından marjinalize edilmiş, sömürülmüş ve istismar edilmiş olan insanları ön plana çıkarır. Sosyal, ekonomik ve siyasal eşitsizliklerle beslenen şiddeti gözler önüne serer. Bu eşitsizlikler Güney Afrika'da ırkçılıkla desteklenmektedir. Filmdeki Panic karakteri siyah bir Afrikalı olduğu için ülkede sosyo – ekonomik olarak gelişmiş kentlerde iş bulma olanağı kısıtlıdır. Bu nedenle ekonomik kazanç elde etmek ve zenginleşmek için tek çıkar yolu suça karışmaktır. İstediklerini ancak suç işleyerek elde edebilmektedir. Sistem ah-

lâki yollardan çalışarak büyümeyi engellemektedir. Mapantsula filmi, bu özellikleriyle Apartheid karşıtı en önemli filmler arasında gösterilir (Paleker, 2009: 188-193). Siyahların baskı altında olduğunu ve gelir elde etmenin suça karışmaktan geçtiğini gösterir.

California Üniversitesi Berkeley Sanat Müzesi ve Pasifik Film Arşivi (the UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive - BAMPFA) Mapantsula filmi için oldukça dikkat çekici yorumlarda bulunmuştur. Güney Afrika sinemasının en önemli Apartheid karşıtı filmlerinden olduğunu açıklamıştır. Dönemin beyaz hükümeti tarafından yasaklanan film, Afrika Ulusal Kongresi tarafından desteklenmiştir. Mapantsula, argo bir kelime olarak gangster anlamına gelir. Afrikalı olmanın gururu, sokak kültürü ve protesto ruhu filmde çok iyi bir şekilde yansıtılmıştır (BAMPFA).

4.5. Kültürel Kodlara Karşı Gelmek - The Chicken Man (1990)

The Chicken Man filmi Güney Afrika'nın kültürel kodlarına karşı gelmeyi amaçlayan bir yapıttır. David Bensusan tarafından çekilen filmde özellikle baba otoritesi üzerinden sistem eleştirisi yapılmaktadır. Lucas Baloyi tarafından canlandırılan ana karakter olan Eliwe babasının yönettiği tavuk çiftliğinde çalışmaktadır. Eliwe sakın ve barışçıl bir kişidir. Ayrıca tavukları çok sevdiği için kesilmelerine dayanamamakta, merhametli biri olduğundan birçok görevi yerine getirememektedir. Babası tarafından hataları yüzünden cezalandırılmakta ve zaman zaman şiddet görmektedir. Bütün bunlara rağmen tavuklar onun en iyi arkadaşıdır. Bu konuda annesinden destek görmektedir.

Babasından gördüğü şiddet sonrasında bilincini kaybedecek seviyeye gelen Eliwe, evi terkeder. Eliwe terkedilmiş bir eve girer ve burada yerel bir çeteye karşılaşır. Çete, onu sorgulamaya ve şiddet uygulamaya başlayacağı sırada içinde Eliwe'nin büyük abisinin de bulunduğu polisler binaya girer. Çıkan çatışmada Eliwe'nin abisi yaralanır. Çeteden kurtarılan Eliwe bir doktor ve hemşire eşliğinde evine döner. Doktorun özel bir ilgi görmesi gerektiğini söylemesine rağmen babası onu tembellikle suçlar ve hiçbir şeyinin olmadığını söyler. Sözlü ve fiziksel şiddet devam eder. Babasından gördüğü sözlü ve fiziksel şiddet üzerine tedavi görmesine karar verilir ve hemşireyle birlikte annesinin gözyaşları önünde evden tedavi için ayrılır.

Kültürel kodlara karşı gelme noktasında filmin en belirgin özelliği çiftliğin ve ailenin reisi olarak babanın otoritesine uymanın reddedilmesidir. Burada baba geleneksel otoriteyi temsil eder. Baskın baba figürüne karşı bir duruş sergilenmektedir. Bu baba figürü realist Hobbesçu kültürde varlığını sürdüren Apartheid rejimiyle eşleştirilir. Tavukların kesimi Eliwe tarafından vahşi olarak nitelendirilmektedir. Bu ortamda Eliwe farklı olanı ve çoğu zaman marjinal grupları temsil eder. Bildiğimiz gibi Apartheid rejiminde bütün siyahlar zaten marjinal ve beyaz olmayan şekilde görülürdü. Özellikle 1976 yılında gerçekleşen Soweto olaylarından sonra şiddete maruz kalan gençler, artık eski jenerasyonların yaptığı gibi boyun eğmeme zihniyeti içerisine girmişlerdir. Filmde baba figürüne karşı gelmenin kökenleri biraz buradan gelir. Eliwe'nin babasıyla olan ilişkisindeki durumu Güney Afrika toplumunda siyahların rejimle olan ilişkisine benzer, tavuklar ve Eliwe marjinalleştirilmiştir. Annenin de sözünün geçmemesi cinsiyetinden ötürü toplum içindeki durumunu gösterir (Paleker, 2009: 193-197).

4.6. Gerilla Film Çekimi - Midnite Rush (1990)

David Bensusan bir yönetmen olarak siyasetten uzak kalmaya çalışsa da, Midnite Rush filminde siyaset sanatının bir parçası haline gelmiştir. Filmin ana konusu Lucas Baloyi tarafından canlandırılan ana karakter olan Billy üzerine odaklanmaktadır. Billy, müzik tutkusu olan bir gazete satıcısıdır. Film bir şarkının yol açtığı hikâyeyi ele alır. Billy, 'Midnite Rush' adını verdiği bir şarkı besteler. Bu şarkı bestenin demo kaydını yaptığı şirket tarafından çalınır. Şirket kendi sanatçılarından birisinin adına şarkıyı kaydeder ve pazarlamaya başlar. Billy şirketin sahibine durumu anlatınca bir avukatla birlikte hırsızlık davası açması yönünde bilgilendirilir ve yalanlanır. Bunun üzerine şirketin sahibinin evine gizlice girer ve demo kaydı bulur. Ancak bu sırada izinsiz girdiği evde yakalanır. Nihai olarak Billy

öldürülür ve cesedi hiçbir iz kalmayacak şekilde ortadan kaybolur.

Billy'nin kız arkadaşı Lucy müzik şirketinde resepsiyonist olarak çalışmaktadır. Şirketin önemli müzisyenlerinden olan Johnny ve şirketin patronu arasındaki konuşmaları kayda almıştır. Bu konuşmalarda Billy'nin şarkısından ve onunla nasıl başa çıkılması gerektiğinden bahsedilmektedir. Bu konuşmaların kaydı yeterli kanıt sağlarken film geleneksel bitiş yapma hususunda başarısız olmuştur. Bu filmde geleneksel olarak rastlanan iyiliğin kötülüğe üstün gelmesi söz konusu değildir. Bunun aksine filmde kötülük kazanmakta ve gücün güçsüzlerin hayatını nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Lucy sosyo – ekonomik açıdan şirketin sahibiyle baş edebilecek biri değildir. Bu sebeple bu kaydı yeterli bir kanıt olarak kullanamaz. Sonuçta Billy'nin haklı olduğunu öne süremez. Bu durum Güney Afrika toplumundaki güç ilişkisini yansıtır. Güçsüzler toplumun hiyerarşik yapısında gücü elinde tutanlara karşı davalarında haklı olsalar bile bunu kanıtlayamazlar.

Billy bu filmde 1976 yılında gerçekleşen Soweto olaylarından sonra arkasında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolan binlerce Afrikalı genci temsil etmektedir. Tıpkı Apartheid güvenlik güçlerinin halka uyguladığı şiddet gibi bir davranışa maruz kalan Billy öldürülmüştür. Billy tamamen yalnız ve arkasında duracak dostu olmayan biridir. Bu Apartheid rejiminde Afrikalı gençlerle hükümet arasındaki ilişkiye benzer. Diğer B-Şeması Sübvansiyonu filmlerindeki karakterlerde olduğu gibi, Billy'nin hayattaki arka planını, ailesini ve arkadaşlarını tanımıyoruz. Nerede yaşadığı veya uyuduğuyla alakalı bilgiye sahip değiliz. Onu filmde sadece caddelerde gazete satarken görebiliyoruz (Paleker, 2009: 197-198).

Bensusan döneminin siyasi konularını sinemada çok ustalıkla ve incelikle ele almıştır. Yönetmen filmdeki başkahramanı gazete satıcısı yaparak siyasal haberlere dikkat çekmeye çalışmıştır. Posterler ve gazetelerdeki kalın başlıklar siyaseti eleştiren haberlerin öne çıkmasını sağlamaktadır. Filmde Billy tarafından taşınan ve satmaya çalıştığı gazetelerden birinde 'öğrenci ölüyor' başlığı bulunmaktadır. Burada anlatılmaya çalışılan şey 1976 yılında gerçekleşen Soweto isyanlarında ve sonrasında gözaltında ve sürgünde birçok gencin ve öğrencinin ortadan kaybolmasıdır. Bu anlamda Billy'nin onları temsil ettiğini söyleyebiliyoruz. Buna ek olarak Billy'nin filmde elinde tuttuğu Sowetan gazetesinde kalın yazı tipiyle 'Soweto Utancı' yazması bu yapımın Güney Afrika'da Üçüncü Sinema'yı temsil ettiğini gösterir. Filmde aslında insan hakları, adalet ve demokrasi vurgusu vardır. Medyanın demokrasi çağrısına güzel bir örnektir. Bu film 1990'larda sinemanın Apartheid rejimine muhalif bir şekilde siyaseti demokratikleştirmeye çalıştığını bize gösterir. Filmdeki Soweto vurgusu Billy'nin kaderiyle Soweto olayları sonrasında ülkenin gençlerinin yaşadığı kader arasında bağ kurmaktadır. Filmin gazete başlıklarını siyasal bir amaçla göstermesi ve vurgulaması dönemin izleyicisini siyasal olarak bilinçlendirmeye çalıştığını gösterir. Başlıkların bu şekilde mesaj vermek için kullanılması gerilla filmyapımının bir örneğidir ve Üçüncü Sinema'nın hedeflerine hizmet etmektedir (Paleker, 2009: 198-200).

Bundan sonraki bölümde Apartheid sonrasında Güney Afrika sineması ele alınacaktır. Apartheid sonrasında Güney Afrika sinemasında öne çıkan en temel özellikler özgür sanat ortamı, siyahların da en az beyazlar kadar yapımçı, yönetmen ve oyuncu olarak sektöre katılımı, Ulusal Film ve Video Vakfı'nın kurulması ve sosyal konuları eleştirel bir perspektifle ele alan filmlerin sayısındaki artıştır. Soğuk Savaş'ın bitimi, siyasal dönüşüm sürecinin gerçekleştirilmesi Güney Afrika devleti üzerinde iki alanda etki yaratmıştır: Sistem etkisi ve devlet düzeyinde yeniden yapılanma. Soğuk Savaş'ın sonunun gelmesi Apartheid rejiminin ayrılıkçı ve kutuplaştırıcı politikasının uluslararası geçerliliğini kaybetmesine yol açmıştır. Devletin yeniden yapılanması bu süreci takip etmiş ve yeni bir kimlik inşası gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmeler sinemayı daha demokratik bir medya haline getirmiştir. Gerçekleştirilen yeni reformlar aracılığıyla sinema alanında demokratikleşme ve liberalleşme sağlanmıştır.

5. Apartheid Sonrasında Özgürleşen Sinema

Moyer-Duncan Apartheid sonrası Güney Afrika'da sinema sektörüne hükümet müdahalesinin zayıfladığını ve bu dönemde sinemanın ulus inşası sürecinde önemli bir araç olduğunu söyler. Apartheid sonrası Güney Afrika'nın sinema açısından en önemli tarafı siyahlar için film yapımcılığı şartlarının iyileşmesidir. Filmler tarihi hatırlamanın ve mevcut geçmişin üzerine ulusun yeniden inşası için önemli bir potansiyele sahiptir. Film sektörü ayrıca ekonomik büyümeyi teşvik edebilir ve eşitsizliklerle dolu bir geçmişe sahip olan Güney Afrika'yı gelişim seyrine sokabilir. Apartheid sonrasında Güney Afrika'da Hollywood filmleriyle rekabet etmek için yapımcıların teşviki gerçekleşmiştir.

Moyer-Duncan demokrasiye geçildikten sonra yerel izleyici kitlesine hitap edilmesinin önemli bir amaç haline geldiğini telaffuz eder. Afrika'nın genel olarak sinemasına baktığımızda üç tip film görürüz. Birincisi, eğlenceden çok daha fazlasını ifade eden filmlerdir. Bunlar üçüncü sinemayla da ilişkilidir. Afrika'daki bu sinema kültürü baskıyla mücadele etmeyi ve sosyal dönüşümü gerçekleştirmeyi amaçlar. Bu filmler halkın yararını gözetan sinema yapıtlarıdır. İkinci gruptaki filmler Afrika kültürünü yaymayı amaçlayan yapıtlardır. Üçüncü grubu küreselleşmenin etkisiyle Afrika sinema endüstrisinin karşılaştığı en güçlü yapıtlar oluşturur: Yabancı filmler. Özellikle Hollywood filmlerinin Sahra Altı Afrika'yı sardığını görüyoruz (Bakari ve Cham Aktaran: Moyer-Duncan, 1996: 65-66).

Apartheid sonrası Güney Afrika sineması uluslararası gösterimler için çekilen filmler açısından cazip bir yer haline dönüşmüştür. ABD ve Avrupa filmleri ekonomik gelir elde etmek için Güney Afrika pazarını önemsemeye başlamıştır. Güney Afrika Yayın Kurumu – South African Broadcasting Corporation (SABC) ve Video Vision Entertainment şirketini dışarıda bıraktığımız zaman uzun metrajlı filmlerin çekimini destekleyen güçlü kurumlar yoktur. Uzun metrajlı filmler Güney Afrika'da özellikle bütçe açısından desteğe ihtiyaç duyarlar. Bu noktada Ulusal Film ve Video Vakfı – the National Film and Video Foundation (NFVF) önemli bir kurum olarak öne çıkar (Moyer-Duncan, 2011: 66). Buradan fon bulamayanlar genellikle kendi sermayesiyle filmlerini çekmek zorundadırlar.

5.1. Ulusal Film ve Video Vakfı

Ulusal Film ve Video Vakfı Apartheid sonrası sinema sektörü için en önemli gelişmelerden birisidir. Güney Afrika hükümeti sinemanın ulusun ve siyahların kimliğinin yeniden inşasında önemli rol oynayacağını düşündüğü için vakfın kurulmasını bir gereklilik olarak görmüştür. Ulusal Film ve Video Vakfı 73 sayılı 1997 yılında çıkarılan kanunla kurulmuştur. Bu yasa 2001 yılında küçük değişikliklerle revize edilmiştir. Bu bölümde 1997 yılındaki versiyonu analiz edilecektir. Bunun sebebi kurumun kuruluşunu gerçekleştiren kanun olmasıdır. Kanun vakfın amacını ve yapısını belirlemiştir. Kuruluşundaki temel amaç ülkenin sinema endüstrisinin gelişmesini ve büyümesini sağlamaktır. Vakıf hangi film alanlarının öncelikli olarak destekleneceğine, hangi yapımcıların desteğe ihtiyacı olduğuna karar vermekle birlikte Güney Afrika'nın sinema alanındaki veritabanını oluşturmaktan sorumludur. Kişi veya kurumlara hem ekonomik destek verir hem de fikir verir. Film endüstrisi üzerine araştırmalar yapar. Öğrencilere sinema eğitimi konusunda burslar verir. Sinema sektörünün yapımcıları, yönetmenleri ve çalışanları arasındaki bağları kuvvetlendirir. Film yapımcılarıyla işbirliği içerisinde çalışır.

Film endüstrisinin gelişmesi için kişi ve kurumlarla işbirliği yapar. Genel olarak Güney Afrika'da sinemanın gelişmesi ve demokrasiye hizmet etmesi için gereken tüm ekonomik ve kurumsal ilişkileri gerçekleştirir. Güney Afrika Sanat ve Kültür Bakanı'na talep edilmesi halinde vakfın çalışmalarıyla ilgili bilgi ve belge aktarımı yapar. Film gösterimlerinin yapılmasına yardımcı olur. Vakfın konseyi 9 kişiden az 14 kişiden çok olamaz. Üyeler Güney Afrika Sanat ve Kültür Bakanı tarafından içinde 22 kişiden fazla ismin olmadığı bir listeden atanır. Bakan konsey üyeleri arasından bir başkan seçer ve bu kişi konseyi yönetir. Konsey işleyiş açısından vakfın amaçlarına uygun hareket eder. Vakfın amaçları aşağıdaki gibidir (the National Film and Video Foundation Act, 1997):

- Film ve video endüstrisini geliştirmek;
- Dezavantajlı topluluklardan gelen insanların film endüstrisine girişini kolaylaştırmak ve onlara destek olmak;
- Yerel filmlerin dağıtım süreçlerini geliştirmek;
- Ülkede film endüstrisine personel ve izleyici olarak erişimi kolaylaştırmak;
- Ülkedeki film endüstrisinin tarihsel süreci içerisinde kaynak ve yetenek açısından dengesizliklerini ve eksikliklerini ele almak vakfın temel amaçları arasındadır.

Vakfın internet sayfasına baktığımızda amaçlarını daha geniş bir şekilde ifade edebileceğimizi görüyoruz. Vakıf ülkedeki film endüstrisinin gelişmesi için hem sinema sektörünün yapımcılarını eğitiyor hem de filmlerin sadece üretim süreçlerini değil aynı zamanda pazarlanması ve dağıtılması için de finansal kaynak sağlıyor. Güney Afrika menşeli filmlerin izleyici kitlesinin artması için çalışmaktadır. Film sektörünün ülkedeki sosyal uyumu geliştirmesi ve ulus hikâyeleri anlatması da amaçlanan diğer unsurlardır (the National Film and Video Foundation, <http://nfvf.co.za/home/index.php?ipkContentID=233&ipkMenuID=74>). Vakıf, Güney Afrika'da ifade özgürlüğü'nün gelişimini, ülkenin değerlerinin tanıtımını, verimli işleyen bir sinema endüstrisinin varlığını, profesyonelliği ve liderliği kendisine ilke edinen sektörel bir işgücünü desteklemektedir.

5.2. Film Endüstrisinin Ekonomiye Katkısı

4 Ağustos 2019 itibarıyla vakfın internet sayfasına baktığımızda üretimdeki uzun metrajlı filmlerin maksimum 1.200.000 Rand, belgesellerin 200,000 Rand ve kısa filmlerin de 200,000 Rand destek alabildiğini görüyoruz. Güney Afrika'nın film endüstrisinin 2016-2017 yılları üzerinden yapılan hesaplamada toplam ekonomik etkisi 12,2 milyar Güney Afrika Randı olarak görülmüştür (The National Film and Video Foundation). Burada olumlu bir etkiden söz edilmektedir. Film endüstrisi toplam üretimde 12,2 milyar Randlık bir artış sağlamıştır. Aynı rapor 2013 – 2017 yılları arasında bazı eğilimlerin ortaya çıktığını söyler. Film çekimleri daha çok Gauteng, Batı Cape ve Kwa-Zulu-Natal'da gerçekleşmiştir. Kuzey Cape, Özgür Devlet, Kuzey Batı ve Mpumalanga'da yoğun bir film yapımcılığı aktivitesi görülmemiştir. Uzun metrajlı filmler ve belgeseller sektörün %27,3'lük bir payla en büyük segmentini oluşturur. Tüketiciler daha çok uzun metrajlı filmlere ilgi gösterirler. Animasyonlar %3'lük bir payla en küçük segmenttir (The National Film and Video Foundation).

Özellikle Apartheid sonrası kötü mirasın düzeltilebilmesi için ulus inşası yolunda önemli misyonlar edinen sinema ayrıca ekonomiye de katkı da bulunmuştur. Kalıcı ve geçici iş imkânları üretmiş ve geçmişle gelecek arasında uzlaşma köprüsü kurmaya çalışmıştır. Suleman, Matabane ve Mattera gibi isimlerin çektiği filmler uzlaşma, yabancı düşmanlığı, kente göç ve ırk temsili gibi konuları ulus gündemine taşımış, böylece geçmiş ile gelecek arasında uzlaşma köprüsü kurmaya hizmet etmiştir. Bu konuda Ulusal Film ve Video Vakfı'nın hizmetleri ve katkıları da takdir edilmelidir (Moyer-Duncan, 2011: 69-78).

Güney Afrika Sanat ve Kültür Bakanlığı'nın bir ajansı olan Ulusal Film ve Video Vakfı'nın ulusal sinema sektörüyle ilgili gişe rakamlarını açıkladığı 2018 yılı raporunda sinemanın Güney Afrika'da sadece demokratikleşen bir medya alanı olmadığını aynı zamanda ulusal ekonomiye katkı veren bir endüstri olduğunu görürüz. 2018 yılında Güney Afrika'da filmlerin elde ettikleri gişe gelirleri 1,3 milyar Rand olarak hesaplanmıştır. 2017 ile kıyaslandığı zaman %9'luk bir artış görülmektedir. Tüm Güney Afrika sinemalarında toplamda 213 film gösterime girmiş ve bunların 22'si ulusal çekimlerden gelmiştir. Bu 22 ulusal film gişe gelirlerinde toplamda 50 milyon Rand kazanmıştır. 2017 yılıyla kıyaslandığı vakit %12'lik bir artış söz konusudur. Bu 22 filmden 12 tanesi Ulusal Film ve Video Vakfı tarafından fonlarla desteklenmişlerdir. Bu 12 film 21 milyon Rand gelir elde etmiştir. 2018 yılında en çok kazanan ulusal filmler Frank and Fearless, Stroomop ve Ellen: Die Storie van Ellen Pakkies olmuştur (the National Film and Video Foundation, 2018: 1).

5.3. Ödüllü Filmler ve Öne Çıkan Yönetmenler

1999'dan beri Ulusal Film ve Video Vakfı kuruluş amaçlarını gerçekleştirmek için yoğun çaba harcamıştır. Uzun metrajlı film çekiminde ciddi bir artış görülmüş ve Güney Afrika düzenli olarak önemli uluslararası film festivallerinde temsil edilmeye başlamıştır. Yesterday (2004) ve District 9 (2009) gibi yerli filmler uluslararası dağıtımına girmiş ve Oscar adaylıkları almışlardır. Tsotsi (2005) Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazanmıştır. Ulusal Film ve Video Vakfı endüstriyi geliştirme çabalarına rağmen sınırlı kaynaklarını Hollywood filmleriyle rekabet etmek ve Cannes Film Festivali gibi uluslararası festivallerde ödüller alan filmlere destek vermek için kullanmasından ötürü eleştirilmiştir aynı zamanda. Özellikle bu eleştiriler kurumun bütçesinin oluşmasına katkı veren Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın yardımlarını 2004 yılındaki 42.810.000 Randdan 2009 yılında 38.859.184 Randa düşürmesiyle artmıştır. Eğer sinema ulus inşasının bir aracıysa yerel izleyici kitlesi oluşturmak ve yerel filmleri çekmek öncelik olmalıdır.

Apartheid sonrasında oluşan hürriyet ortamının en büyük katkısı siyahların film yapımcısı, oyuncusu ve yönetmeni olarak toplumun katmanlarını tırmanmış olmalarıdır. Hürriyet ortamı buna imkân verecek şekilde artmıştır. Ramadan Suleman, Khalo Matabane, Teddy Mattera, Zola Maseko, Ntshavheni Wa Luruli, John Kani ve Madoda Ncayiyana bunlar arasında sayılabilir. Apartheid dönemini bitiren siyasal dönüşüm sayesinde sinemada özgürlük ortamı doğmuş, Suleman tarafından çekilen Zulu Love Letter (2004) ve Matabane tarafından çekilen Conversations on a Sunday Afternoon (2005) siyahların perspektifiyle sosyal problemlere eğilim gösteren yapıtlar olmuştur.

Moyer-Duncan Apartheid sonrasında oluşan yeni düzenin siyah film yapımcıları için çok daha teşvik edici olduğunu savunur (Moyer-Duncan, 2011: 69). 1990'ların başında demokrasiye geçmek için adımlar atmaya başlayan Güney Afrika'da yeni demokratik düzenin siyahların toplum hayatına katılmasını kolaylaştırdığı ve sinema sektörünü ırk ayrımını ortadan kaldıracak şekilde demokratikleştirdiği ifade edilebilir (Clarno ve Murray, 2013: 210). Demokrasinin sinemaya en büyük katkısı yeni bir sinema dilinin inşa edilmiş olmasıdır. Bu durum ulus çapında gerçekleşmiştir. Bu duruma sinemada demokratikleşme diyebiliriz. Ramadan Suleman, Khalo Matabane ve Teddy Mattera gibi isimler siyasal sistemin dönüşüp ülkeye demokrasinin gelmesiyle hem film çekmek için daha serbest bir ortam bulmuşlar hem de filmler toplumsal sorunlara ve sosyal problemlere eğilim gösterebilmiştir. Apartheid döneminde eğlence dışında siyasete ve sorunlara dair ses yükselten yönetmenlerin filmleri yasaklanırdı.

Suleman, filmlerinde Afrika'nın yerel kültürüne ve sembollerine yer vermeye çalışan bir yönetmendir. Suleman, Fools (1997) ve Zulu Love Letter (2004) filmleriyle ön plana çıkmıştır. Zulu Love Letter (2004) filmi Güney Afrika – Fransa ortak yapımıdır ve hem Güney Afrika Ulusal Film ve Video Vakfı hem de Avrupa Birliği ACP Sinema Fonu tarafından desteklenmiştir. JBA Production tarafından çekilen film çok sayıda ödüle layık görülmüş ve birçok festivale katılmıştır: Venedik Film Festivali Resmi Jüri Seçimi, Toronto Festivali, Kartaca Festivali, Mons Festivali Büyük Ödülü, FESPACO'da INALCO Ödülü, Cape Town Dünya Sinema Festivali En İyi Aktris Ödülü. Bunların yanı sıra Angers Afrika Film Festivali Jüri Uzun Metraj Ödülü ve FESPACO'da alınan Avrupa Birliği Özel Ödülü, En İyi Kadın Yorumcu Ödülü ve Kadın Haklarının Geliştirilmesi UNICEF Ödülü filmin almaya hak kazandığı başarı ödülleri arasında sayılabilir⁴.

Gizli polis tarafından kızı öldürülen bir insanın hayatındaki gelişmeleri anlatan film Apartheid uygulamalarının toplumsal etkilerine değinmektedir. Toplumsal ve sosyal yanı güçlü olan film üçüncü sinemanın temsilci-

⁴ Filmin künye bilgilerini okumak ve aldığı ödüllerle ilgili kaynakları görmek için JBA Production şirketinin internet sayfası ziyaret edilebilir.

lerinden biri sayılabilir. Demokrasi Apartheid döneminde bastırılan seslerin duyulmasını sağlamıştır. Khalo Matabane tarafından çekilen *Conversations on a Sunday Afternoon* ve *Teddy Mattera'nın Max and Mona* isimli filmleri toplumsal konulara eğilen yapımlardır. Mattera'nın filmi siyahların kent hayatının iyi bir aynasıdır. Sinema sektöründeki bu gelişmeleri göz önüne aldığımız zaman siyasetin sinemayı demokratikleştirdiği sonucuna varabiliriz. Apartheid döneminde siyaset sinemanın kendisini demokratikleştirmesini engellemekteydi. Toplumsal sorunlara değinen filmleri yasaklamakta ve ırk ayrımını film finansmanlarını bile ayırarak toplumun hissedebileceği şekilde canlı tutuyordu. Moyer-Duncan tarafından ifade edildiği gibi 1994 yılından sonra Güney Afrika'da yeni bir sinema endüstrisi doğmuştur. Ülkenin sinema sektörü günden güne gelişmekte ve daha kapsayıcı bir hale gelmektedir. Elbette bu süreçte 1980 – 1990 dönemindeki üçüncü ve eleştirel sinema kuşağının temellerini ve katkılarını hatırlamak gereklidir.

SONUÇ

Bu makalede üçüncü sinema kuşağı sınıflandırması altında Güney Afrika'da ele alınan filmler tematik analiz yöntemiyle açıklanmış ve ele alınmışlardır. Tematik film analizinde üç önemli unsur dikkati çeker. Birincisi, analiz edilen filmdeki genel temanın belirlenmesidir. İkincisi, genelle özel arasındaki ilişkiyi yöneten kurallardır. Üçüncüsü, genel kategorilerin doğasıdır. Birinci adımda filmin genel teması belirlenir. Bu belirlenirken filmin anlamı ve mesajı ortaya çıkarılır. Böylece özel bir film genel tematik kategorilere dâhil edilmiş olur. Analiz edilen film verdiği mesajlar ve anlamlar dairesi içinde değerlendirilir. Birinci aşamada filmin önemi ortaya çıkarılmış olur. İkinci aşamada genel kategorilerle özel bir filmi birbirine bağlayan kurallar bütünü ele alınır. Bu aşamada analiz edilen filmin hangi genel değerler ve temalarla ilişkili olduğu saptanır. Bu analiz yönteminde filmin teması pragmatik olarak kabul edilir. Filmin anlamı izleyici tarafından senaryodan ve diyalog ile mesajlardan çıkarılır. Tematik analizin bu seviyesinde filmin dolaylı yollardan anlatmaya çalıştığı konu ve vermeye çalıştığı mesajlar izleyici tarafından belirlenmeye çalışılır. Dolaylı anlam ve mesajlar filmlerde doğrudan verilmezler, izleyici filmi okuyarak bunları ortaya çıkarır ve anlar. Üçüncü aşamada genel kategorilerin doğası ele alınır. Tematik analiz bir filmi sadece kendi değerleriyle ele almaz, aynı zamanda filmi ve anlamlarını tüm insanlık tarafından paylaşılan evrensel değerler setiyle ilişkilendirir (Elsaesser ve Buckland, 2002: 118-121). Özetle, ilk aşamada filmin teması belirlenir. İkinci aşamada filmin özel anlamı çıkarılır. Üçüncü aşamada filmin anlamı evrensel değerlere bağlanır. Tematik analiz yöntemini uygulayarak Güney Afrika'daki üçüncü sinema kuşağını temsil eden filmlerin detaylı tablosunu çıkarabiliriz.

Tablo 1: Güney Afrika'daki Üçüncü Sinema Filmlerinin ve Eleştirel Filmlerin Tematik Analizi

Filmler	Filmin Teması (Birinci Aşama)	Filmden Çıkarılan Anlam (İkinci Aşama)	İlişkilendirildiği Evrensel Değerler (Üçüncü Aşama)
My Country My Hat	Geçiş Yasalarının Siyahların Hayatında Oluşturduğu Sorunlar	Apartheid rejimi geçiş yasalarını tatbik ederek siyahların hareket özgürlüğünü kısıtlamaktadır	Hareket özgürlüğü, özgürlük, eşitlik, adalet
Mathata	Siyahların Sosyo – Ekonomik Sorunları	Siyahların toplumun en yoksul kesimini oluşturması	Yoksulluğun ortadan kaldırılması, BM Milenyum Kalkınma Hedefleri
Mapantsula	Apartheid Sisteminin Siyahları Suça Yönlendirmesi	Siyahların Apartheid toplumunda eşit ekonomik ve sosyal şartlara sahip olamaması	Sosyo – ekonomik eşitsizliği ortadan kaldırmak

The Chicken Man	Otoriteye Karşı Gelmek	Acımasız devlet otoritesi insanların sosyo – psikolojik durumunu olumsuz etkilemektedir	Kapsayıcı, kucaklayıcı devlet otoritesi, insan haklarına saygılı demokratik devlet
Midnite Rush	Adaletsizlik	Apartheid toplumunda siyahlar haklı olsalar bile dertlerini anlatamazlar	İrkçiliğe ve Apartheid uygulamalarına karşı durmak ve bunları yasaklamak

Yukarıdaki tabloya baktığımızda birinci aşamanın olduğu sütunda filmlerin ana konularını görüyoruz. İkinci aşamanın yazdığı sütunda filmlerden tematik analiz çerçevesi içinde çıkarılabilecek anlamları görmekteyiz. Üçüncü sütundaysa çıkarılan anlamların ortaya koyduğu problemlerin çözüm yöntemlerini ve çözüme dair kavramları görmekteyiz. Yukarıda ele alınan filmler Apartheid sisteminin ırkçı ve sosyo – ekonomik açıdan eşitlikçi olmayan mantığına birer eleştiri mahiyetindedir. Anlamları ilişkilendirdiğimiz evrensel değerlerse çıkardığımız anlamların ortaya koyduğu problemlerin çözüm yoludur. Görüldüğü üzere bu filmler çok ciddi bir Apartheid eleştirisidir. Bu anlamda Güney Afrika sinema tarihi açısından kurumsal değişimin ve siyasetin yumuşamasının ilk işaretleri olarak görülebilirler.

Apartheid sonrası sinemanın gelişim gösterdiği noktalar varken sıkıntıları da mevcuttur. İrksal ayrıma ve haksızlıklara dayalı geçmişten alınan miras filmlere yerel erişimi kısıtlamaktadır. 58 milyon nüfusu barındıran Güney Afrika’da günümüzde sinemaya gitme alışkanlığının yüksek olmadığını ifade edebiliriz. Şehirlere yakın kazalarda sinema salonu bulunabilse de genel olarak kırsal yerleşim yerlerinin bu imkânı sahip olmadığını söyleyebiliriz. Apartheid rejiminin kötü bir mirası sinema salonlarının ağırlıklı olarak beyazların yaşadığı yerlerde bulunmasıdır. Bilet fiyatlarının genel olarak 20 Randdan başlaması kırsal kesimlerde yaşayan ve ekonomik anlamda alt gelir grubuna ait insanların imkânlarını azaltmaktadır.

Sinema altyapısının yetersizliğine rağmen siyahlar büyük ölçüde bir televizyona ve DVD oynatıcıya sahiptir. Yerel film endüstrisinin demokratikleşmesi için filmlerin televizyonlarda ve DVD’lerde dağıtımına sokulması yararlı olabilir. Koos Bekker, Cobus Stofberg ve Jac van der Merwe gibi isimlerin girişimleriyle kurulan M-NET gibi ücretli televizyonlar Güney Afrika’nın yerli üretimi olan filmlerin gösterimini yapsa da DVD’lerle filmlerin dağıtımını önemle üstüne düşünülmesi gereken bir konudur.

Bunun yanı sıra filmlerin dağıtım sürecinde hedef kitle bulabilmesi için sinema kültürü olan bir toplum gereklidir. Bunun için ilgili bakanlıklarla ortak çalışılmalı ve eğitim müfredatlarına sinema dersleri konmalıdır. Yerel film çekiminin Güney Afrika’daki bir diğer sıkıntısı da Hollywood filmlerinin pazarı ele geçirmiş olmasıdır. Film gösteriminde tekelleşmeye doğru giden Ster-Kinekor ve Nu Metro gibi şirketler daha çok Hollywood filmlerini gösterime soktukları için sinema salonları bu filmlerle dolup taşmaktadır. Bu durum aynı zamanda Güney Afrika’da Amerikan kültürünün yayılmasının bir aracı haline gelmiştir (Moyer-Duncan, 2011: 67-68).

Sonuç olarak, 1980 – 1990 döneminde ortaya çıkan üçüncü ve eleştirel sinema kuşağı günümüzde Güney Afrika sinemasının özgür ruhunu temsil etmiştir. Sanatsal açıdan eleştirel kültürü ülke sinemasına yerleştirmiştir. Apartheid rejimine karşı medyanın dördüncü demokratik kuvvet kimliğini kullanmış ve göstermiştir. Sinemada Apartheid rejimini eleştiren filmlerin bulunması siyahların bilinçlenmesine katkı sağlarken aynı zamanda eleştirel sinema kültürünün bugünlere miras kalmasına da olanak tanımıştır.

KAYNAKÇA

Bakari Imruh ve Mbye Cham, (1996). *African Experiences of Cinema*, London: British Film Institute, Aktaran: Moyer-Duncan.

BAMPFA, Mapantsula, <https://bampfa.org/event/mapantsula-1> [Erişim: 25 Haziran 2020].

Benneyworth Garth (2017). "Rolling up Rivonia: 1962–1963", *South African Historical Journal*, Vol.69, No.3, 404– 417.

Biryıldız Esra ve Zeynep Çetin Erus, (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

Buchsbaum Jonathan, (2001). "A Closer Look at Third Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Cilt.21, Sayı.2, 153-166.

Buntman Fran Lisa (2003). *Robben Island and Prisoner Resistance to Apartheid*, Cambridge: Cambridge University Press.

Clarno Andy ve Martin J. Murray, (2013). "Policing in Johannesburg after apartheid", *Social Dynamics*, Cilt.39, Sayı.2, 210–227.

Davies Matt, (1990). "Mapantsula and the Culture of Resistance in South Africa", *Africa Today*, Cilt.37, Sayı.1, 97-99.

Dinçer Melih, (2020). "Analysis of the Sino – Swiss Free Trade Agreement from the Perspective of Norman Angell", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Cilt.12, Sayı.2, 101-116.

Dovey Lindiwe ve Angela Impey, (2010). "African Jim: sound, politics, and pleasure in early 'black' South African cinema", *Journal of African Cultural Studies*, Cilt.22, Sayı.1, 57–73.

Elsaesser Thomas ve Warren Buckland, (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold Publishing.

Evans Martha (2017). *Speeches that Shaped South Africa: From Malan to Malema*, Cape Town: Penguin Books.

Grainge Paul, Mark Jancovich ve Sharon Monteith, (2012). *Film Histories: An Introduction and Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Guelke Adrian (2005). *Rethinking the Rise and Fall of Apartheid*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Mathabane Mark, (2006). *Kaffir Boy*, Scribner.

Morgenthau Hans, (1948). *Politics among Nations*, New York: Alfred Knopf.

Moyer-Duncan Cara, (2011). "New Directions, No Audiences", *Critical Interventions*, Cilt.5, Sayı.1, 64-80.

- Paleker Gairoonisa, "Creating a 'black film industry': State intervention and films for African audiences in South Africa, 1956-1990", (University of Cape Town, the Department of Historical Studies, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009).
- Paleker, Gairoonisa, (2010). "The B-Scheme subsidy and the 'black film industry' in apartheid South Africa, 1972-1990", *Journal of African Cultural Studies*, Cilt.22, Sayı.1, 91-104.
- Paleker Gairoonisa, (2014). "The State, Citizens and Control: Film and African Audiences in South Africa, 1910-1948", *Journal of Southern African Studies*, Cilt.40, Sayı.2, 309-323.
- Parliament of South Africa, Population Registration Act, Kanun Numarası: 30, Kanun Yılı: 1950.
- Parliament of South Africa, Unlawful Organizations Act, Kanun Numarası: 34, Kanun Yılı: 1960.
- Parliament of South Africa, the National Film and Video Foundation Act, Kanun Numarası: 73, Kanun Yılı: 1997.
- Poyraz Emel ve Melih Dinçer, (2016). "Küreselleşen Dünyada Türkiye'nin Kamu Diplomasisi Faaliyetleri", *Intermedia International e-Journal*, 3(1), 30-48.
- Sarto Ana del, (2005). "Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics", *Chasqui*, Cilt.34, Özel Sayı: 1, 78-89.
- The National Film and Video Foundation, Main Objectives, <http://nfvf.co.za/home/index.php?ipkContentID=233&ipkMenuID=74> [Erişim: 4 Ağustos 2019].
- The National Film and Video Foundation, Economic Impact of the South African Film Industry.
- The National Film and Video Foundation, Annual Box Office Report 2018.
- Tomaselli Keyan, (2014). *The Cinema of Apartheid: Race and Class in South African Film*, Oxon: Routledge.
- Willemsen Paul, (2013). "Historical memorandum: notions of Third Cinema", *Inter-Asia Cultural Studies*, Cilt.14, Sayı.1, 94-95.