FİLİSTİN SİNEMASI BİR ULUSUN HAYALLERİ

# FİLİSTİN SİNEMASI
# BİR ULUSUN HAYALLERİ

**Derleyen: Hamid Dabaşi**

*Edward Said'in "Önsöz"üyle*

Türkçesi: Osman Akınhay



PN
993.5.P3
F55
2009
k.1

agorakitaplığı

## HAMİD DABAŞİ

Hamid Dabaşi, Columbia Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Kültür Çalışmaları ve İran İncelemeleri bölümünde profesör olarak öğretim üyeliği yapmaktadır. Türkçe'de çıkan kitapları *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği* (Agora Kitaplığı, 2005) ve *İran: Ketlenmiş Halk*'tır (Metis, 2008). 2003'te New York'ta geliştirilen "Bir Ulusun Hayalleri: Bir Filistin Filmleri Projesi"nin kurucu üyesi ve baş küratörü olmuştur.

## OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. *Gün Ağarmasa* (2002) ve *Ölüme Bakmak* (2005) adlı iki romanı, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Krizden Önce, Krizden Sonra: Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) adlı iki söyleşi kitabı var. Agora Kitaplığı ile *Mesele* kitap dergisinin editörü.

Derleyen: Hamid Dabaşi

# FİLİSTİN SİNEMASI – BİR ULUSUN HAYALLERİ

Türkçesi: Osman Akınhay

a
agorakitaplığı

Sinema 31

Filistin Sineması – Bir Ulusun Hayalleri
Derleyen: Hamid Dabaşi

Kitabın özgün adı:
*Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*
Verso, Londra, 2006

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2006, Hamid Dabaşi
© 2006; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Nisan 2009
ISBN: 978-605-103-034-0

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28

*Savaşçı, Ebu Said'e...*

# İÇİNDEKİLER

Türkçe Basıma Önsöz *(Hamid Dabaşi)* ..... ix

Filistin Sineması: Görünür Olma Arzusu *(Edward Said)* ..... xi

Sunuş *(Hamid Dabaşi)* ..... xvii

1) 'Sadece Kültürel Amaçlarla': Bir Filistin Film Festivali'ne Küratörlük Yapmak *(Annemarie Jacir)* ..... 1

2) Kültür Silahı: Filistin Kurtuluş Mücadelesinde Sinema *(Joseph Massad)* ..... 14

3) Gerçeklikten Kurguya: Mahrumiyetten Kendini İfade Etmeye *(Michel Khleifi)* ..... 31

4) Kurtuluşa Doğru: Michel Khleifi'nin *Ma'loul* ve *Taşların Neşidesi* Filmleri *(Beşir Ebu-Manneh)* ..... 47

5) Yurdundan Edilmenin Sineması: Cinsiyet, Ulus ve Diaspora *(Ella Shohat)* ..... 65

6) Filistin Sürgün Sineması ve Film-Mektuplar *(Hamid Naficy)* ..... 92

7) Dünyanın Arta Kalanından, 'Afgan Araplar'dan Bir Mektup *(Nizar Hassan)* ..... 111

8) Filistin Sinemasının İddialı Dönemi (1990-2003) *(Ömer el-Kattan)* ..... 117

9) Uçarılığa Övgü: Elia Süleyman Sineması Üstüne ..... 144

Filistin Sinemasına Dair Seçme Filmografi (1927-2004) ..... 186

Filistin Sineması Üzerine Seçme Kaynakça ..... 203

Derlemeye Katkıda Bulunanlar ..... 207

Teşekkürler ..... 211

# TÜRKÇE BASIMA ÖNSÖZ

Hamid Dabaşi



Dostlarım ve meslektaşlarımla birlikte New York'ta bir Filistin film festivali düzenlememizin ve daha sonra benim, şu anda okumaya başladığınız Türkçe çevirinin ilk İngilizce versiyonunu derleyip yayınlamamın üzerinden beş yılı aşkın bir süre geçti. Aradan geçen bu beş yıl içerisinde kuşkusuz çok şey oldu. Filistinlilerin zaten son derece kötü olan durumu daha da berbatlaştı. Şiddet şiddeti besliyor –üstelik ucu soykırıma, kasten insan öldürmeye, intihara açık bir şiddet bu.

Filistin sinemasını daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edecek şekilde tasarladığım bu kitabı hazırlarken ilk baştaki niyetim, günümüz dünyası hakkında bildiğimizi varsaydığımız şeylerin çoğunun, bir korku ve yanılsama sisinde kaybolan insan hikâyeleri-

ni gözler önüne serip, dünyanın her tarafına yayılarak iyice soyutlaşmış ve insanı sağırlaştıran şiddete dayalı bakışı çürütmeye bir katkıda bulunmaktı.

Edward Said'in festivalimizi açış konuşmasında -ve daha sonra bu kitabın önsözü haline gelen metinde- açıkça belirttiği üzere, Filistinlilerin içinde bulundukları sefalet söz konusu olduğunda anahtar sorun, görselliğin eksikliğidir. İnsanların Filistinlilerle dayanışmalarını kolayca gösterebilecekleri bir yol varsa, o da Filistinlilerin filmlerini ait oldukları çevreler ve topluluklarda göster(t)mek, kendi yurtları içerisinde ırkçı bir apartheid devletinde tuzağa düşürülmüş milyonlarca insanın gündelik hayatından kesitleri izle(t)mek ve bu sayede Filistin üzerinde düşünmeyi sağlamaktır.

Yine de, Filistin sinemasını tanımak, bu sinemanın ustalıkla ortaya koyduğu eserlerin siyasal düzlemde bir okumasıyla sınırlı tutulamaz ve bu kapsamla sınırlı tutulmamalıdır. Filistinli film yönetmenlerini, kendi doğrudan tarihlerine meydan okudukça daha fazla bir tuzağın içine çekilen sanatçılar olarak görmek şarttır. Michel Khleifi, May Masri, Elia Süleyman, Nizar Hassan ve Sameh Zoabi –bu isimler, Filistinli olmasalardı da izleyicilerine anlatacak şeyleri olan yönetmenlerdir.

Bunu söylerken, Filistin sinemasının önemli bölümünü şekillendiren ulusal travmayı küçümsüyor değilim. Ancak bu noktada işaret etmek istediğim bir şey, elinizde tutmakta olduğunuz kitabın, basitçe sinemasal bir geleneğin arşivlik metinlerinden ibaret olmadığını hatırlatmaktır. Bu kitap vesilesiyle söylemek istediğim başka bir arzum, bir halkın, bir ulusun ve onların hayatta kalmak, umutlarını korumak ve baş eğmez insan ruhunun vakarının basit bir kanıtı olarak sürdürdükleri mücadelelerinin canlı tanıkları olmanızdır.

*New York*
*Mart 2009*

# FİLİSTİN SİNEMASI: GÖRÜNÜR OLMA ARZUSU

Edward Said*

İzninizle, huzurunuzda önce Filistin sinemasının nasıl bir önem taşıyabileceği konusundaki düşüncelerimi kısaca sıralayarak, sonra da bu meseleyi daha genel bir sorunla; siyasal, estetik ve tarihsel bir sorun olan 'görünürlük' meselesiyle, Filistinliler söz konusu olduğunda 'görünür olan' ile 'görünmez olan'ın diyalektik bağıyla ilişkisini kurarak başlamak istiyorum. Bunun için de size ilk olarak, birkaç yıl önce yazmış olduğum ve adını *Son Gökyüzünün Ardından* diye koyduğum kitabımdan bir anekdot aktarayım.[1]

*) Bu metin, Edward Said'in 24 Ocak 2003'te New York, Columbia University, Lerner Hall, Roone Arledge Cinema'da düzenlenen "Bir Ulusun Hayalleri: Filistin Film Festivali"nin açılış gecesinde yaptığı konuşmanın metnidir.

1) Bkz. Edward Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives* (New York: Columbia University Press, 1998).

1983 yılında Cenevre'de düzenlenen ve UNICQP adı verilmiş olup, Filistin Sorunu'nu konu alan Birleşmiş Milletler'in bir uluslararası konferansına danışmanlık yapıyordum. Amerika Birleşik Devletleri'nin de İsrail'in de bu konferansı onaylamadıkları ve hele katılmayı hiç düşünmedikleri, konferans çalışmalarına başladığımız andan itibaren açıkça ortadaydı. Ancak benim hiç hesaba katmadığım bir güçlük, şu andaki festivalin konusunu oluşturan bir noktada çıktı: görsel malzeme ve Filistinliler.

Ortaya çıkan problemlerin bir kısmı önceden tahmin edilebilir şeylerdi. Örneğin, bana düşen görevlerden birisi, konferans için hazırlanacak metinlerin dağıtımını sağlamaktı (Birleşmiş Milletler kırtasiyeyi pek sever). Konferansa katılan delegelere, on civarında (Filistin'in tarihi üzerine, sömürgecilik sorunu üzerine, Siyonizmin tarihi üzerine, İsrail'in tarihi üzerine, vb.) tebliğ hazırlatmayı planlamıştık. Belli bir süre içerisinde, dünyanın her köşesindeki ulaşabildiğimiz uzmanlardan bu tür on beşyirmi tebliğ toplamayı başardık. Ancak herhangi bir BM konferansında herhangi bir ülke, hiçbir sebep göstermeksizin bir tebliğe karşı veto oyu kullanabilirdi. Bu çerçevede, konferans bittiğinde sadece üç belgenin kabul edildiğini görmüştük. (Örneğin Türk heyeti, bölgenin tarihiyle ilgili olarak hazırlanan tebliği veto etmişti; oysa bu tebliğ, konu üzerine dünyanın en iyi uzmanlarından biri olan Maxime Rodinson adlı bir Fransız profesör eliyle hazırlanmıştı ve Türklerin veto oyu kullanmalarının sebebi de metinde Ermenilerden bahsedilmesiydi.)

John Berger aracılığıyla tanıştığım, tanınmış bir İsviçreli fotoğrafçı olan Jean Mohr'u da bir tebliğ hazırlamakla görevlendirmiştik.[2] Mohr 1940'lı yılların sonlarında birkaç yıl Kızıl Haç adına çalışmıştı. Daha sonra, Filistinlilerin resimlerini çekmek üzere Gazze, Ürdün, Lübnan, Mısır, Batı Şeria ve İsrail içinde bir hayli dolaştı ve kendisine 6-7 bin fotoğraflık muazzam bir arşiv oluşturdu. Mohr Cenevre'de yaşadığı için, Birleşmiş Milletler'in ilk hali, eski Milletler Cemiyeti'nin bulunduğu konferans merkezinin giriş

2) John Berger'in görsel sanatlar üzerine en ünlü kitabı *Ways of Seeing*'dir [Türkçe'si için bkz. *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986]. Jean Mohr'un Filistin fotoğrafları için bu kitaba bakabilirsiniz.

salonuna onun resimlerini asmak bana oldukça mantıklı ve ilginç bir fikir gibi gelmişti. Nitekim kendisi bu dileğimizi kırmadı ve Mohr'un resimleri o salonda sergilendi.

Fakat o sırada başımıza beklenmedik bir olay geldi: Seçilen fotoğrafların hepsi salonda sergilendi sergilenmesine, fakat resim altlarına konan yazılara ciddi bir sınırlama getirilmişti. Diyelim, bir ailenin fotoğrafı asılmış olsun; o aileyi betimleyen bir yazı koymak yerine, resmin altında sadece yıl olarak fotoğrafın çekildiği tarih ya da ailenin orada neyle iştigal ettiği belirtiliyor, bunun dışında ailenin kimliğine dair sadece 'Gazze' diye bir atıfta bulunuluyordu.

Filistinlilerin 'görünürlük'le ve görsellikle ilişkilerinin derinden problemli sayıldığı benim gözümde orada açık hale geldi. Gerçekte, Filistin mücadelesinin bütün tarihinin 'görünür olma arzusu'yla bir ilgisi vardır. Siyonizmin ilk seferberlik evresini hatırlayın: "Biz, halkı olmayan bir toprağa giden topraksız bir halk mıyız?" Bu slogan, toprağın boşluğuna ve bir halkın var olmayışına dikkat çekmekteydi.

Bu noktada aklıma, İsrailli müthiş gazeteci Amira Haas'ın 22 Ocak 2003'te *Haaretz*'de okuduğum bir makalesi geliyor. Haas'ın yazısının başlığı, "Durmadan Direksiyon Sallayıp Bir Tek Arap Görmemek" şeklindeydi. Yazıda anlatılan şey, İsraillilerin işgalden sonra, daha özel olarak da son birkaç yılda, Batı Şeria ve Gazze'de mevcut bütün yerleşimleri (150 ya da 160 civarında yerleşimi) birbirine bağlayacak şekilde inşa ettikleri yol sisteminin bir tarifiydi. Söz konusu yollara Araplar ve Filistinliler çıkamazlardı; eğer bir İsrail yurttaşı ve bir yerleşimciyseniz, o yollarda durmadan, kilometrelerce direksiyon sallayabilir ve tek bir Arap dahi göremezdiniz.

> Batı Şeria'da, Yahudi yerleşimleri ve mahalleleri inşa etmek için topraklarına zorla el konan köylerle şehirlerin isimlerini hiç bilmeden, hatta öyle köyler ve şehirlerin var olduğundan dahi haberdar olmadan, bütün bölgeyi boylamasına ve enlemesine kat etmek mümkün. O köylerle şehirlerin çoğunun ismi yol tabelalarında yazmaz. Uzaktan bakıldığında, müezzinlerin okudukları ezanlar ve insansız boş sokaklar (kaldı ki dışarıda dolaşsanız da gidecek

tek bir yer yoktur) estetik bir dekorasyon izlenimi uyandırır. Batı Şeria'nın hemen hemen boş yollarında giden bir Yahudi, civarda artık tek bir Arap dahi kalmadığını düşünecektir: Yahudilerin kullandığı geniş yollarda Araplar gezememektedir.[3]

Yirmi yılı aşkın bir süredir küçüklü büyüklü bu yerleşimleri planlayan insanlar, 'yerliler'in yerleşimlere ya da yerleşimlerde oturanlara zarar vermelerini de engellemeleri gerektiğini; başka bir deyişle, her Filistin şehri ve köyünü tecrit edecek, onları birbirinden ve ana yollardan ayıracak yollar inşa etmek zorunda olduklarını, üstelik bunu ifrata vardırarak, bir köyün yola ya da zeytinliklere, bir şehrinse sanayi bölgesine ulaşmasını engelleyecek topraktan bariyerler kurmaları gerektiğini de biliyorlardı.[4]

Filistin sineması işte bu bağlamda anlaşılmalıdır. Şöyle ki, bir yandan Filistinliler görünmezliğe karşı dururlarken -ki en başından beri bu yazgıya direnmişlerdir-, öbür yandan medyada pervasızca tekrarlanan klişelere (terörizm ve şiddetle ilişkilendiren bir görsel kimliği temsil eden maskeli Arap, kefiye ve taş atan Filistinli klişesine) karşı koymaktadırlar.

Filistin sineması, Filistin'in 1948'i (Filistin'in tarumar edildiği, Filistinlilerin dağıldığı ve mülklerinden oldukları yılı) izleyen yıllardaki varlığı adına görsel bir alternatif, görsel bir ifade ediş, görsel bir enkarnasyonu sağladığı gibi, ayrıca, bir karşı-anlatı ve bir karşı-kimlik oluşturmaya çalışarak, Filistinlilere dayatılan 'terörist' kimliğine, 'şiddete meyilli halk' yaftasına karşı koymanın bir yolunu sunar. Festivaldeki filmler bir kolektif kimliği temsil etmektedir.

Filistinliler dağılmış bir halktır. Dolayısıyla, onların filmleri de farklı yerlerden gelmektedir: Batı Şeria, Gazze, İsrail, Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri. Bu filmlerdeki çabalar sayesinde güdülen amaçlardan birisi, genellikle gündelik hayattaki en basit yansımalarıyla, 1948'den itibaren kaybolmuş olan şeyleri hatırlayıp biraraya toplamaktır. Ben 1998'de çektiğim ve adını *In Search of Palestine* (Filistin'i Aramak) diye koyduğum filmde, Beytüllahim dışındaki Deheyşe kampında yaşayan ve İsrail'in içindeki kampın yakınından

3) Amira Haas, "You can Drive along and never See an Arab", *Haaretz*, 23 Ocak 2003.
4) *A.g.y.*



Michel Khleifi, *Fertile Memory* (1980). (Fotoğraf: Ömer el-Kattan, Sindibad Films.)

görülebilir haldeki aile evlerinin anahtarını bana getirmekte ısrar eden bir aileyi konu almıştım. Ev yıkılıp yerle bir edilmiş olduğu halde, aile mensupları evlerinin anahtarını hâlâ saklıyorlardı.

Anahtarlar, (artık hiçbir işe yaramayan) tapu kayıtları, aile fotoğrafları, gazete kupürleri, okul diplomaları ve evlilik cüzdanları gibi şeyler: Filistin belleğinin dibinde bunlar yatar.

Michel Khleifi'nin *Fertile Memory* filminde, yaşlıca bir kadının eskiden sahip olduğu araziyi görmeye götürüldüğü nefis bir sahne vardır. Kadının mülkü elinden alınmıştır ve o arazi İsrail içinde kalmış olup, İsraillilerce işgal edilmiştir. Kadın topraklarını görmeye götürülür, çünkü oğlu ona bazı insanların araziyi satın almak, dahası orayı sahibinden yasal yolla edinmek istediklerini anlatmıştır. Yine filmde, bu kadının -yaşlıca, biraz toplu, iyi eğitim görmemiş, İsraillilere ait bir mayo fabrikasında dikişçi olarak çalışan kadının- arazisini ilk defa ziyaret ettiği bir salıneyi daha seyrederiz. Kadın tarlada durup yürüdükçe etrafına ışık saçar ve hayatında ilk defa ayaklarının altındaki toprağı hisseder. Kadının kendisi ile uzaklaştırılmış olduğu -artık sahibi olmadığı, o anda üstünde oturanların ondan satın almak istedikleri- toprağı arasındaki bu temas noktası, perdeyi ilahi bir

tecelli gibi aydınlatmaktadır. Bence Filistin sinemasının kilit taşlarından birisi budur.

Bir ulusal anlatı oluşturma çabası içindeki Filistin sineması, genellikle gizli saklı kalmış olan bir dünyayı keşfeder, Filistin sinemasında rastlanan ve kâh -Elia Süleyman'ın sinemasında olduğu gibi- ustalıklı ve seyirlik, kâh Michel Khleifi'nin sonraki filmlerindeki gibi folklorik yolla bir şekle şemale bürünen bu 'görünür kılma', hakikaten çok heyecan vericidir.

# SUNUŞ

Hamid Dabaşi



*"Burada, bayırlarda*
*ağarmadan gün,*
*ışımadan namlusunda silahın,*
*sökülmüş bahçelerin yanında*
*Aynı gayedeyiz esirlerle:*
*Besliyoruz umudu."*

(Mahmud Derviş)

## FİLİSTİN: YOKLUĞUN VARLIĞI

Filistin sinemasının ortaya çıkış sebebi ve sonuçlarını en vaatkâr ulusal sinemalardan biri olarak ortaya koymak, bu sinemanın

yerel tehlikeleri ve imkânlarının artık dünya çapında bir boyut kazandığı önermesinde bulunmakla sınırlı kalamaz. Esasında bu önermenin kendisi paradoksaldır ve bu paradoks üzerinden oluşturulup teorileştirilmesi gerekir. Devletsiz bir ulus tam olarak nasıl bir ulusal sinema doğurur ve bunu başarınca da ortaya çıkan ne türde bir ulusal sinema olur? Filistin sinemasını eksen alan bir önerme, onun kökeni ve özgünlüğünün travmatik tabiatına işaret eder. Sinema dünyası Filistin sinemasını nasıl ele alacağını tam olarak bilemiyor, zira gözlerimizin önünde ortaya çıkan şey, en ciddi sonuçlarına haiz bir devletsiz sinemadır. Ben elinizdeki kitabı bir ölçüde, bu paradoksun (bir 'ulusal sinema' nosyonunu savunmayı aynı zamanda hem güçlendiren hem de güçleştiren) çeşitli özelliklerini ele alıp irdelemek amacıyla derledim.

Bu paradoksu dramatikleştirmiş olan bilinen en son örnek, Motion Picture Arts and Sciences Academy'nin Elia Süleyman'ın *Divine Intervention* (Kutsal Direniş, 2002) filmini Oscar adayı olarak değerlendirmeyi -Süleyman'ın devletsiz bir kişi olduğu gerekçesine dayanarak- kabul etmemesidir. Üstelik bu olay, Cannes Film Festivali'nin üç Filistin filmini çeşitli salonlarına kabul ettiği bir yılda meydana gelmişti. Elia Süleyman'ın milliyetine gelince, evet, o resmen bir İsrail yurttaşıdır –ve gerçek şu ki, eğer filmini İsrailli biri olarak sunmuş olsaydı Akademi'ye kabul edilirdi; oysa bir Hıristiyan Filistinli aileden doğmuştu ve Yahudi devletinde eşit yurttaşlık haklarına sahip değildi. Akademi yetkililerinden biri, gazetecilere, "Akademi, Birleşmiş Milletler tarafından tanınmayan ülkelerin filmlerini kabul etmiyor," açıklamasını yapmıştı. İsrail devletinin kuruluşunu tanıyan aynı Birleşmiş Milletler kararıysa, tarihsel Filistin'i iki devlete bölmekteydi ve bu iki devletten birisi Filistin'di. Dolayısıyla, Filistin bir devlet olarak kabul edilmiyorsa, aynı durum İsrail için de geçerlilik taşımalıydı. Akademi'nin başka bir gerekçesi, bir filmin En İyi Yabancı Film kategorisine seçilebilmesi için ilk önce kendi ülkesinde gösterilmesi gerektiğiydi. Fakat Filistin söz konusu olduğunda bu nasıl mümkün olacaktı ki? Tamamen İsrail'in askeri işgali altında yaşayan ve nüfusunun büyük kısmının hareketleri gece sokağa çıkma yasağıyla kısıtlanmış olan Doğu Kudüs, Batı Şeria ve Gazze Şeridi'nde -fiilen Filistin'in diğer bölgelerinde olduğu gibi- fiilen işleyen tek bir

sinema salonu yoktur ve Filistinlilerin çok azı bunları takip edecek parasal güce sahiptir. Filistin sivil toplumunun ve kültürel kurumlarının sistematik bir şekilde imha edildiği ve onyıllar boyunca İsrail'in askeri sansürünün egemen olduğu göz önüne alındığında böyle bir talep nasıl karşılanabilir ki?

Şubat 2004'te, Kudüs'te bir Filistin film festivali düzenleme çalışmalarına yardımcı olurken, bize ev sahipliği yapan Filistin kültür kuruluşu (Yabous), bir YMCA lobisini, katlanabilir sandalyeleri, kiralık projektörü ve açılır kapanır perdesiyle geçici bir sinema salonuna dönüştürmek zorunda kalmıştı. Seyircilerimiz de festivali izleyebilmek için İsrail askeri kontrol noktalarından müteşekkil bir labirentten geçip gelmek zorundaydılar. Ondan bir sonraki yaz, sırt çantam Filistin filmleriyle dolu olarak Lübnan'da ve Suriye'de bir dizi Filistin mülteci kampını ziyaret etmiş, filmleri harabeye dönmüş binaların çatılarındaki duvarlara -çalıntı elektrikle işlettiğimiz derme çatma donanımlarla- yansıtarak Filistinli mültecilere seyrettirmiştim. Elia Süleyman'ın *Divine Intervention*'ını (Kutsal Direniş) reddeden Akademi, acaba Filistinlilerin 'kendi ülkeleri'nde filmlerini böylesi 'salonlar'da seyredip seyretmediklerini mi öğrenmek istiyordu?

Bugün, kendi filmlerini üreten ulusun fiilen yok sayılıp varlığının yadsındığı, kadim topraklarının ayaklarının altından çalındığı ve ülkelerinin beyaz Avrupalı ve Amerikalı kolonyal yerleşimcilerin askeri işgali altında bulunduğu bir dönemde, bir ulusal sinemanın görkemli yükselişine tanıklık etmekteyiz. Bu, 1948'den önceki Filistin'de uzun bir tarihe sahip olan belgesel yapımcılarla, 1948 sonrasında Arap ülkelerine dağılan yönetmenlerin ön ayak olduğu bir sinemadır. Bu olgudaki paradoks Filistin sinemasının ön belirleyicisi olmakla kalmaz, aynı zamanda ona eşsiz ve istisnai derecede ayrıcalıklı bir kimlik de kazandırır. Peki, bu nitelik Filistin filmlerinin yakın okumasının yapılmasından sonra nasıl bir tablo arz eder –işte, elinizdeki derlemenin hazırlanmasının başlıca sebeplerinden birisi budur. Filistinli sinemacılar, kendilerine ait olan fakat kendilerine bırakılmayan bir yasak ülkede kendi sinemalarını yaratmanın -bu dünyada var olduklarının görsel kanıtını sunmanın- hayalini kurmaktadırlar. Ne var ki bu hayallerin hepsi gelip gelip kâbusa dönmektedir –umutların

yerini korkular alırken, hayal kurmanın ve bir ad koymanın imkânlılığı/imkânsızlığının sınırlarındaki Filistin sineması da, olmak ile olmamak arasındaki çizgide salınıp durmaktadır.

Filistin sinemasının kökeninin geçmişinin Filistinlilerin tarihsel anayurtlarının ellerinden alındığı dönemlere kadar geri uzandığını akılda tutmak can alıcı bir önem taşır. Çekilmiş olan ilk Filistin filmi, İbrahim Hasan Serhan'ın, Kral Abd-ül Aziz bin Abd-ül-Rahman bin Faysal el-Suud'un (1888-1953 yılları arasında yaşamış olup, hükümdarlık dönemi 1932-1953'tür) Filistin'i ziyaret edişini ve onu müteakiben Kudüs ile Yafa arasında yaptığı ziyaretleri kayda geçirdiği bir kısa belgeseldi. Filistin sinemasının tarihine, Filistinlilerin şu anki siyasal bakımdan kötü durumlarını ve ulus-olma konumlarının engebeli yolunu aşan bir süreklilik duygusu hakimdir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda beyaz Avrupalı yerleşimci grupları (Avrupa'da yaygın biçimde görülen dinsel, ırkçı ve etnik şiddet eylemlerinden kaçanlar ya da bu durumdan faydalanmak isteyen kolonyal fırsatçılar) Filistin'e taşınmaya ve giderek, o toprakların yerli sakinlerini sürgünde yaşamaya, mülteci kamplarında kalmaya veya kendi vatanlarında ikinci sınıf yurttaş gibi hayatlar sürmeye zorlayıp, arazileri üstlerine geçirmeye başladılar. Hatıralarında pogromların, soykırıma varan Holokost'un, milyonlarca Yahudiyi mahva sürükleyen kırımların izleri silinmeyen bu beyaz Avrupalılar, suçlu vicdanlarını, bir grup Avrupalının başka bir grup Avrupalıya karşı işlediği caniyane katliamlarla kesinlikle yakından uzaktan alakası olmayan başka bir ulusun sırtına basarak inşa edilmiş bir devlet kurmaya çalışanların torunlarına yükleyerek yatıştırmanın peşindeydiler. Böylece Filistinliler kadim topraklarını ellerinden kaptırdılar ve 1948'de İsrail devleti (çeyrek yüzyıldan sonra kurulacak olan bir İslam Cumhuriyeti'ni önceleyen, bölgedeki ilk din -Yahudi- devleti) kuruldu. Filistinliler bu olayı *nakba* (felaket) diye adlandırdılar ve bu olay günümüze kadar Filistinlilerin kolektif kimliğinin asıl travmatik uğrağı olarak kalmaya devam etti.

Yirmi birinci yüzyılın başına gelindiğinde İsrail, on dokuzuncu yüzyılın -rüyalarında bir Yahudi devleti kurmaktan başka hiçbir şey görmeyen- öncü Siyonistlerinin ilk tasarılarına sadık kalmaktan vazgeçmiş bir askeri makineye dönüşmüş durumdaydı. Bugün

de İsrail, geleceğini tamamen Amerika Birleşik Devletleri'nin emperyal tasarılarına bağlamış bulunan bir askeri kamp durumundadır. Tarihten biliyoruz ki, sömürgecilik olaylarının çoğunun vardığı nokta, onursuzluk olmuştur: Fransızlar Cezayirlileri, İtalyanlar Libyalıları, Britanyalılar Hintlileri önce sultaları altına almışlar, sonra da terk etmişlerdir; benzeri politikaları Portekizliler, İspanyollar, Belçikalılar ve Hollandalılar da izlemişlerdir. Hakim oldukları yerleri terk etmeyen ve apartheid uygulamalarında utanmazca ısrar eden beyaz Afrikalılar gibi ülkeler de nihayet tarihin gücüyle süpürülüp atılmışlar ve ırkçı tutumlarına son verip, boyunduruk altında tuttukları insanların iradesine uymak durumunda kalmışlardır. Halbuki Siyonistlerin gücü hâlâ yerindedir. Yahudi topluluklarının ezelden beri Filistin'de yaşamış olmaları, Müslüman ya da Hıristiyan Filistinlilerin aynı derecede tarihsel bir gerçek olan varlıklarının bir İslam ya da Hıristiyan cumhuriyetine bahane oluşturabilmesi ölçüsünde, Filistin'de bir Yahudi devletinin kurulmasının bahanesi işlevi görmüştür. Oysa Filistin (ister Yahudi, ister Hıristiyan, isterse Müslüman olsun) Filistinlilere aittir.

Dolayısıyla, Filistin'in tarihsel varlığının özü coğrafik bir eksiklikle maluldür. Yokluğun her şeye sinmiş olan varlığı, Filistin sinemasının da (tematik bütünlüklülüğünü/bütünlüksüzlüğünü ve estetik imkânlılığını/imkânsızlığını çerçeveleyecek bir şekilde) yaratıcı özünü oluşturmaktadır.

Abdel Salam Shehada'nın seyredeni kedere boğan filmi *Debris* (2002), Filistin sinemasında bedenin ve toprağın fiilen mutasyon geçirmesinin mükemmel bir örneğidir. "Bir ağacın kökünden sökülüşünü her gördüğümde," diye yazar genç Filistinli oğlan, ailesinin zeytin bahçesinin İsrail buldozerlerince yerle bir ediliş sahnesini hatırlarken yüzünü kameraya dönüp, "kendi vücudumun bir parçasının da o ağaçlarla birlikte kökünden söküldüğü duygusunu yaşadım". Yaşlılar toprağı hatıralarında saklarlarken, çocukları büyüklerinin zeytin ağaçlarını o topraklarda büyüttüklerini bilirler. Filistinlilere topraklarını geri vermek, Filistin sorununun kalıcı bir sorun olarak ortadan kalkmasının biricik anahtarıdır. Charles Bruce'un *In Search of Palestine* (Filistin'i Aramak, 1998) adlı derlemesi için Edward Said'le yaptığı söyleşide Mahmud Derviş de, "Filistin bir sorunun adıdır, meselenin özü değil," der.

Dünya sinemasının büyük bölümünde, Sovyet formalizmi, İtalyan neo-realizmi, Fransız Yeni Dalga'sı ya da Alman Yeni Sinema'sı gibi dünya çapında ünlü geleneklerin fiilen ortaya çıkması, önemli bir siyasal altüst oluşun ve ulusal travmanın hemen akabinde gündeme gelmiştir. Ruslar kendi sinemalarını 1917 Rus Devrimi'nden hemen sonra keşfetmişler ve hayata geçirmişlerdir; İtalyanlar aynı sürece savaşın sebebiyet verdiği kitlesel yoksulluğun kucağındayken ve Mussolini çağından hemen sonraki onyıllarda girmişlerdir; Fransızlarda benzer bir seyir Afrika'daki kolonyal felaketlerden sonra gözlenmiştir; Almanlar ise Holokost'un peşinden sinemada bir merhale kaydetmişlerdir. Hiroşima, Akira Kurosawa'nın sinemasının belirleyici etkeni olurken, Çin, Küba ve İran'daki ulusal sinemalar da Çin, Küba ve İran devrimlerinin evladı olmuştur. Filistin'in esas travması olan *nakba* ise, Filistin sinemasının belirleyici anıdır –Filistinli sinemacıların kozmovizyonlarını, kayıp ülkelerine dair hatıralar oluşturmuştur hep.

## TRAVMATİK GERÇEKÇİLİK

Bir Filistin sinemasının kendi siyasal gerçeğine denk düşen ya da onu aşan bir estetik iddiası hangi açıdan geçerli olabilir? Filistin sinemasının üstün özelliği, bastırılmış bir öfke, tedirgin bir gurur, zemini kaymış bir şiddettir. Bir *Filistin sineması* diye niteleyebileceğimiz sinemayı nihai olarak belirleyen özellik, bastırılmış öfkenin mutasyona uğrayarak estetikleştirilmiş bir şiddete dönüşmesidir –bir bakıma, siyasal olanın eksikliğinin estetik varlığıdır. Filistinlilerinki, zora tabi bir estetiktir ve elinizdeki kitap da bu estetiğin ana hatlarını keşfetmeyi amaçlayan bir ön girişim niteliğindedir.

Gerçeklik kurgusallaştırılamayacak ölçüde kurgusal bir hal aldığı, herhangi bir metafora uymayacak derecede gerçekdışı bir niteliğe büründüğü zaman ne olur? Filistinli yönetmenler bu taklit krizini temel alıp, onu sinema tarihinin en olağanüstü serüvenlerinden birine dönüştürmüşlerdir.

Filistin sinemasının bir uçta Michel Khleifi, Raşid Maşaravi ve Mai Masri'den, öteki uçta Elia Süleyman, Hany Ebu Esad ve Annemarie Jacir'e kadar güce/iktidara karşı koyma iradesi sergilemesi,

bu sinemanın travmatik gerçekçiliğini taçlandıran bir başarıdır. Bu travmatik gerçekçilik -ister olgusal, ister kurgusal boyutlu olsun- onun sinemasal anlamdaki tekrarcılığından ayrılamaz. Sözgelimi, Filistin belgesellerinde tanık olduğumuz şey, düz bir şekilde geçmiş tarihin belgelenmesi değildir. Filistin sinemasında gördüğümüz, daha ziyade, belirli şekillerdeki kayıp korkusu, tarihsel kanıtlara kaygılı bir bakış ve tehlike altındaki bir hafızanın kayda geçirilerek muhafaza edilmesi dürtüsüdür. Söz konusu belgeseller, aynı zamanda, bir nevi görsel *"J'accuse"* ("Suçluyorum") ilanıdır –sessizlikçe geçiştirilip durulan bir suçun başka bir düzlemde -üstelik istilacı olarak sömürgecinin kolunun uzanamayacağı bir zeminde- kayda alınmasına yönelik yorulmak bilmez bir istek. Bu belgesellerin anlatı hızı konusunda apaçık bir kaygı, hafızanın solgun çehresinin ötesinde olayların *travmatik bir şekilde belgelenmesi* söz konusudur. Mesela, Kays el-Zübeydi'nin *Palestine: A People's Record* (Filistin, Bir Halkın Sicili; 1984) adlı filmi ile onun, çekilen filmler bakımından Filistin'in en eski tarihli arşiv belgelerini muhafaza edip kayda geçirmekte nasıl bir titizlik içinde çalıştığını düşünün. Travmatik kaygıyı ortadan kaldırmak, belgeselde anlatıyı nakleden sesin cilalanmış aksanını fark etmek –Filistinli yönetmenlerin kendi hikâyelerini nakleden aksanlı seslere başvurmaları, Filistin belgesellerinin ayırt edici özelliklerinden birisi haline gelmiştir. Bir Filistinlinin değil de Filistin'e dair olan bu sesin tonundaki resmiyet, yetkinliği ve sahiciliği arttıracak şekilde belgeselde görüşme yapılan kişilerin resmi giyimleriyle -değişmez bir şekilde takım elbiseli ve kravatlı erkeklerle- uyuşmaktadır.

*Sözellik,* bir dolayımsızlık ve ivedilik kattığından bu tür belgesellerin güçlü özelliklerinden birisidir. Yaşlı insanların mütemadiyen, "... hatırlayabiliyorum" dediklerini görürüz perdede. Bu sözün altındaki anlam, "Size kitaplarda okuyamayacağınız şeyleri anlatayım," ya da, "Gerçek bende saklı, ben oradaydım" demektir. Kendi şahadetlerini, tanıklıklarını ortaya koyan bu insanlar, bütün dünyanın sırt çevirdiği olayların nakledicisidirler. Onların anlatıları, adaletsizliği giderme umuduyla sicilin de düzeltilmesine yaramaktadır. Bir Filistin devletinin olmayışı, bellek yitimi anlamına gelmez. Bilakis, sırf bu sebeple dahi olsa belgesel film bizzat defteri kebir haline gelmekte, bu suçların ana belgesine dönüşmektedir.



Muhammed Bekri'nin *Cenin, Cenin* (2002) filminden bir sahne.

Söz konusu belgesel filmlerde kendileriyle konuşulan Filistinlilerin çoğu yaşlı insanlar, yani yokluğun eşiğindeki bir belleğin kanıtlarıdır. Belgesellerin bizim önümüze olgusal olarak serdiği bir gerçek olan, Siyonizmin şimdi nasıl ABD emperyalizminin ayrılmaz bir parçasıysa, o zaman da Avrupa sömürgeciliğinin ayrılmaz bir parçası olduğu, mülklerinin başında bulunmayan Osmanlı, Suriyeli ve Lübnanlı toprak sahiplerinin topraklarını, Filistinli kiracılarına haber bile vermeden Siyonist yerleşimcilere sattıkları, bir halkın ve onların maddi kültürünün sönüp gitmekte olan belleğini muhafaza etmek gibi acil bir gerekliliğin karşısında tali önemdedir.

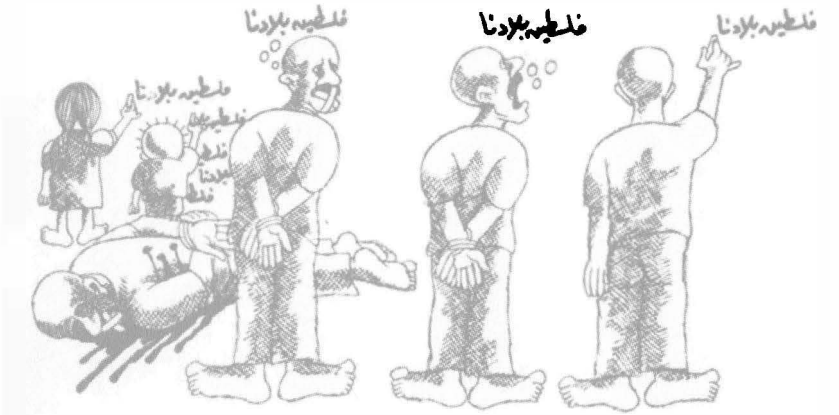
Siyasal bakımdan baskı altında tutulan bir sürecin, estetik bakımdan temsili bir düzleme aktarılması, Filistin sinemasının belirleyici anını gösterir. Bu temsili imkânı/imkânsızlığı, Filistin gerçekçiliğinin derinlerine kök salmıştır ve onun mimetik anlamdaki krizinin kurucu bir öğesidir. Filistin gerçekçiliğinin başka bir kopmaz öğesi, kırsal manzaraları şehir efsanelerine çevirmeyi büyüleyici bir şekilde başarmış olmasıdır. Michel Khleifi'nin *Fertile Memory*'si ile Abdel Salam Shehada'nın *Debris*'i gibi filmler, Filistin'in kırsal hayatına saplantılı bir bağlılıkla odaklanırlar. Fakat



Muhammed Bekri (Hayfa rolünde) Raşid Maşaravi'nin *Haifa*'sında (1995).

Elia Süleyman'ın *Chronicle of a Disappearance* ("Yokoluş Güncesi", 1996), Alia Arasoughly'nin *This is not Living* (2001), Hazım Bitar'ın *Jerusalem's High Cost of Living* (2001), Arkam Safadi'nin *Songs on a Narrow Path: Stories from Jerusalem* (2001), Muhammad al-Sawalmeh'in *Night of Soldiers* (2002), Hany Ebu Esad'ın *Ford Transit* (2002) ve *Jerusalem on Another Day: Rana's Wedding*'i ("Kudüs'te Başka Bir Gün: Rana'nın Düğünü", 2002) gibi filmlerde, Filistin'deki şehirliliğe dair ortak bir ilgiyi de gözlemleriz. Tabii, Filistin şehirlerine kararlı bir şekilde bakmayı içeren bu ilginin arkasındaki uyağı ve sebepleri görmek için ilk önce bir Filistin mülteci kampını ziyaret etmeniz gerekir.

Muhammed Bekri'nin *Cenin, Cenin*'inde (2002) kamera, kampın yıkıntılarından dışarı yürüyerek çıkarken yönetmeni arkadan takip eder. Bu yöntem, Naci el-Ali'nin karikatürlerinin ana karakteri olan Hanzala'yı hatırlatır bize. Naci el-Ali 22 Temmuz 1987'de öldürülmeden önce, Filistinlilerin durumlarının sefaletini ortaya koyan olağanüstü çalışmalar yapmıştı. Çizdiği karikatürlerin hep-




Filistinli karikatürist Naci el-Ali'nin bir karikatürü. 22 Temmuz 1987'de öldürüldüğü sırada Naci el-Ali, Filistinlilerin uğradıkları vahşice muameleyi ustalıkla resmeden bir eser çizmiştir. Duvardaki yazı şöyledir: "Filistin Memleketimiz." Naci el-Ali, karikatürlerinde her zaman yer verdiği, (tarihin tanığı olarak) sırtı bakana dönük, yüzüyse olaya çevrili duran başlıca karakteri Hanzala'yla tanınmakta ve sevilmektedir. Yukarıdaki karikatürde Hanzala, duvara "Filistin Memleketimiz" diye yazarken, öldürülen Filistinliyle küçük Filistinli kızın yanında durmaktadır.

sinde Hanzala başeğmez, öfkeli ve katı bir halde resmediliyordu (adı da bu yüzden 'Hanzala'ydı), sırtı hep Naci el-Ali'nin karikatürlerine bakanlara dönük oluyordu. Bu tavır iki işlev görüyordu: 1) Sırtını, öfke içinde izlemeyi, merak etmeyi ve tepki göstermeyi reddeden bir dünyaya dönmüş oluyordu, 2) sistematik biçimde yadsınan ve kötülenmeye çalışılan bir tarihin tanığı olarak, halkının sarsılmaz vicdanı rolünü oynuyordu. Muhammed Bekri bu şekilde Naci el-Ali'ye ödemekte, Hanzala'nın rolünü üstlenmekte ve onu kendi halkının ikonografisine katmaktaydı.

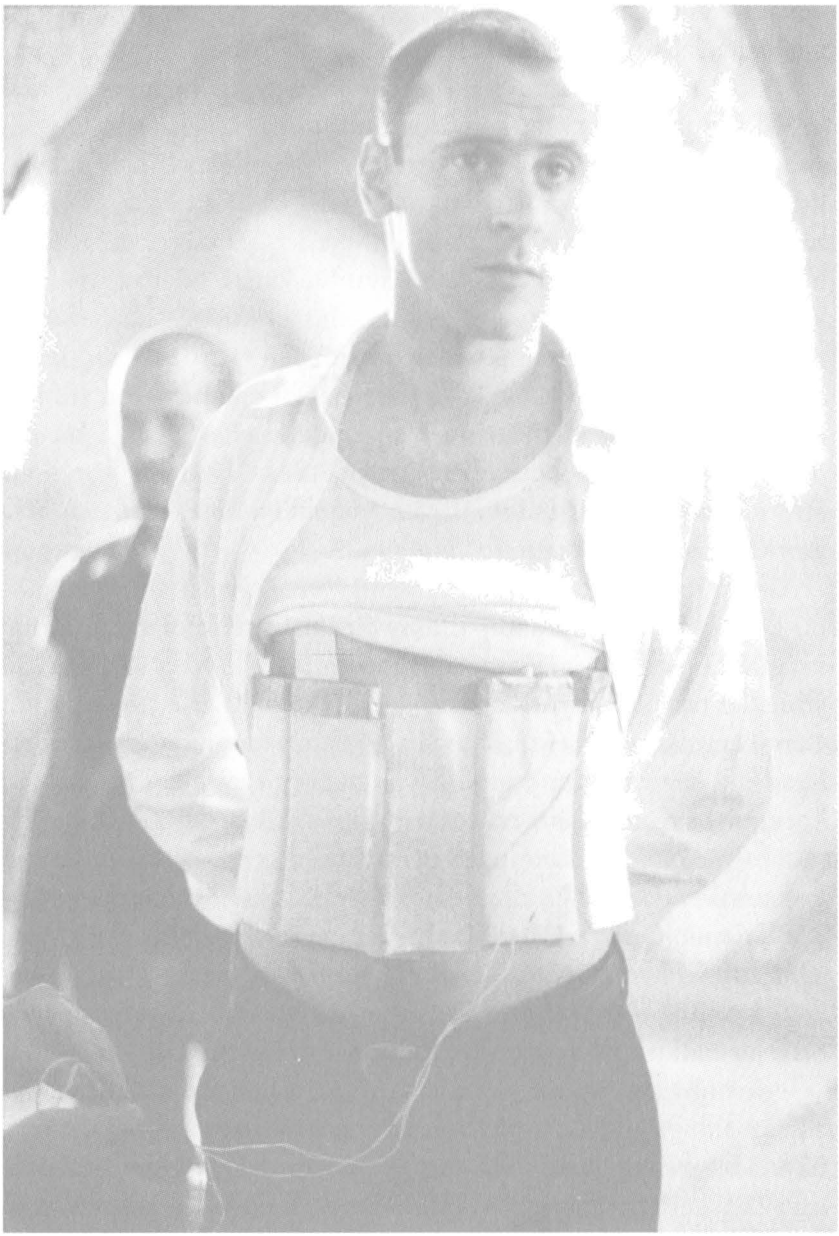
Şahsen Temmuz 2004'te ziyaret ettiğim Sabra ve Şatila'daki Filistin mülteci kamplarında, konuları, Filistin'e dönüş için haykıran cesur seslenişlerden kampın sakinlerini temiz olmaya çağırmaya kadar, değişen devasa büyüklükte duvar resimleri gördüm ve bunların hepsi, Filistinlileri şunu ya da bunu yapmaya teşvik eden duvar resminin bir köşesine sığıştırılmış ufak, ince siluetiyle Hanzala'nın bakış açısıyla yazılmışlar ya da resmedilmişlerdi.

Dolayısıyla bu duvar resimleri, benzer bir açıdan, Elia Süleyman'ın kendi sinemasında, beyazperdedeki hali olan sessiz ve gözlemci ES'nin yorumları olarak da okunabilirdi.

Cenin mülteci kampında Muhammed Bekri'ye refakat eden kişi, katliama tanık olduğu halde onu ifade edecek yetiden yoksun olan sağır ve dilsiz bir adamdır. Adam tanık olduğu dehşeti ifade etmek için durmadan hareket eder, yalvarır, yol gösterir, başka yere yönelir, çeşitli el kol hareketleri yapar ve değişik kılıklara girer. Bir anlamıyla, bu sağır ve dilsiz adam Filistin'in kendisidir: İşlenen suça gözleriyle şahit olmuştur, fakat bu tanıklığını dile dökememektedir. Bu yüzden, varlığını reddeden devasa bir propaganda aygıtına karşı sesini çıkaracak bir dil icat etmek, bunu *kendisi geliştirmek* zorundadır. Farsça'daki bir özdeyiş, "Ben kâbus görmüş bir sağırım," der. *"Hem kör hem sağır bir kalabalığın karşısına dikilsem/Anlatamam tanık olduğum dehşeti/Kavrayamaz zaten kalabalık da onu."*

Cenin mülteci kampı, bir zamanlar uzun ve dört başı mamur bir kentleşme tarihine sahip olmuş bir liman şehri olan Lydda'nın sakinlerini yerleştirmek amacıyla kurulmuştu. Lydda sakinleri Siyonistler tarafından yurtlarından kovulup, gemilerle, birkaç yıldır Cenin'de inşa edilmekte olan bir toplama kampına taşınmışlarken; eski şehir bugün yuppie Siyonistlere pazarlanan bir mimari koruma ve restorasyon mücevheri gibi takdim edilmektedir. İnsanları bir mülteci kampına yerleştirmek, kentli olma iddiasının yadsınmasından başka ne anlama gelebilir ki? Muhammed Bekri'nin *Cenin, Cenin*'i, Filistin'in bir mülteci kampının yıkıntılarına sıkıştırılmış kentliliğinin, ama aynı zamanda, mahrumiyet altındaki kentliliğin ortasında daha da yıkıcı bir teröre maruz kalmış olan bir halkın travmasının özlü bir anlatımıdır.

Filistinlilerin tarihin geniş evrenindeki yurttaşlıklarının tartışılmaz olduğu iddiaları travmatik bir bellek yitimine yol açarken, hayali bir sızı doğurur. Sawalmeh Muhammed'in *Night of Soldiers*'ı ("Askerlerin Gecesi", 2002), bu defa Ramallah üzerine oldukça etkileyici bir eserdir. Sawalmeh Muhammed'in kamerası kapalı kapılar ardında kalır, gergin bir şekilde pencereler arasında dolanır ve klostrofobi ile korkunun bileştiği bir atmosfer yara-



Ali Süleyman (Halid rolünde) Hani Ebu Esad'ın *Cennet Şimdi*'sinde (2005). (Fotoğraf: Augustus Film.)

tır. *Askerlerin Gecesi*, oturduğu yerde geçmişi hatırlayan yalnız bir genç kadının bakışıyla, yaslı bir ağıttır.

Filistin sinemasının özündeki travmatik gerçekçilik, sarsılmış kırsal imgelemi ile yadsınan şehirli imgelemini birarada harmanlar –bu anlamıyla hem merak çelicidir, hem de ketlenmiş. Raşid Maşaravi'nin, delilik mecazıyla yapılmış ve hikâyesi bir köy delisi etrafında kurulmuş başarılı bir deney olan ve temsilin sınırlarını bilerek eğlenceli bir anlatıma büken *Hayfa*'sını (1995) düşünün. Filmin baş karakteri Hayfa, şehrin, yani Hayfa'nın şizofrenik biçimde yurdundan edilmiş halidir. Mülksüzleşmenin çıldırttığı insan Hayfa'nın deliliğinde görünür, işgal edilmiş topraklar olarak sömürgeciliğin tahribatı Hayfa'da temsil edilir. *Hayfa*'daki her şey yanlış yerdedir –Hayfa, Gazze'de yaşar; Gazze, Hayfa'nın rüyasına girer; Hayfa deli bir adamdır; Hayfa, asıl sakinlerinden mahrum bırakılıp boşaltılmış, işgal altındaki bir kenttir. Raşit Maşaravi bu şekilde harap edilmiş bir zihin, tüketilmiş bir beden ve içi boşaltılmış bakışla mülksüzleştirilmiş Filistinlilerin, Filistin'in tarihi ve coğrafyasının bir haritasını çıkarır.

Filistin sinemasının özündeki travmatik gerçekçilik, vekalet altına alınmış tarihin içinde doğar. Tarih geri döndürülemez, ama yeniden tasavvur edilebilir.

## GÖRÜNMEZ OLANIN ESTETİĞİNE DOĞRU

Bu kitap, Edward Said'in Filistinlilerin görünürlük problemi üzerine kısa bir yazısıyla başlar. Said'in önsözü, 24 Ocak 2003'te Columbia Üniversitesi'nin Lerner Hall'undaki Roone Arledge Sineması'nda düzenlenen "Bir Ulusun Hayalleri: Filistin Film Festivali"nin açılış gecesinde yaptığı anahtar niteliğindeki konuşmasının metnidir.

Sonraki yazı, film festivalinin küratörlüğünü üstlenen Annemarie Jacir'in kısa bir takdimidir. Kanımca çok az insan, Filistin sinemasını, kendisi de başarılı bir yönetmen olan Annemarie Jacir'den daha iyi kavramıştır. Bu bölümde Jacir, bu türden bir projeyi hayata geçirmenin sıkıntısı ve çilesi üzerinde dururken, filmleri elde etme ve arşivlemenin önündeki güçlüklerden bahseder.

Joseph Massad'ın son onyılı aşkın bir süredir kararlılıkla eleştirel bir perspektiften yürüttüğü araştırmalar, siyasetin kaypaklığı ile kültürün dönüştürücü gücü üzerine eleştirel bir mesafeden konuşmayı kolaylaştırmıştır. Massad'ın modern Arap sanatsal ve entelektüel eğilimlerle ilgili geniş bir yelpazeyi kapsayan yazıları, onun Filistin sinemasını Filistin ulusal kurtuluş hareketi bağlamına yerleştirmesini sağlamıştır. Kendi yazısında Massad, genelde Filistin sanatının, özelde sinemasının Filistin halkının ülkeyi sömürge işgalinden kurtarmaya yönelik tarihsel mücadelesi içerisinde nasıl ayrılmaz bir işlev gördüğünü ikna edici bir sava temellendirerek anlatmaktadır.

Michel Khleifi, yaygın bir şekilde, çağdaş Filistin sinemasının kurucusu olarak kabul edilen bir isimdir. *Nakba*'dan iki yıl sonra, 1950'de Nasıra'da doğmuş olan Khleifi, dünyaya mirasından yoksun bırakılmış bir Filistinli olarak gelmiştir. 1960'da işgal altındaki topraklardan ayrılarak Avrupa'ya gidip Belçika'ya yerleşmiş, halkının kötü durumu üzerine yaratıcı çalışmalarını tiyatro ve sinemaya yoğunlaştırmıştır. 1978'den itibaren Filistin içinde ve Filistin üzerine bir dizi belgesele imza attıktan sonra, kendisini ve Filistin sinemasını dünya çapında tanıtan ilk uzun metrajlı filmi *Wedding in Galilee*'yi ("Celile'de Düğün", 1987) çekmiştir. Khleifi'nin bu derlemede yer alan, ilk olarak Şubat 1997'de *El Pais*'de İspanyolca yayınlanmış olup, daha sonra Arapça orijinal dilinden Ömer el-Kattan tarafından bu kitap için İngilizce'ye çevrilmiş olan yazısı, bir Filistin sinemasının estetiği ve siyasetinin sebepleriyle sonuçları üzerine kapsamlı bir irdelemedir.

Khleifi'nin belgeselleri ile filmleri, Filistin ulusal kurtuluş hareketinin evrensel dokusunu ve maharetini yansıtan, Filistin halkının tarihsel yazgısını gözler önüne serip bu yazgıya müdahale etmeyi öngören mikrokozmik bir evren yaratır. Ebu-Manneh'in yazısının önemi de, Khleifi'nin sineması ile İntifada'nın yükselişi arasında kurduğu bağdan gelmektedir.

Filistin sineması üzerine bu derlemeyi hazırlamaktaki başlıca amaçlarımdan birisi, bu sinemayı kendi dolayımsız sınırları içerisinde yalıtmak değil, onu hem özgürleştirici güçlerle hem de halihazırdaki sağlıksız durumu daha geniş kapsamlı -daha kurtuluş-

çu nitelikli- bir referans çerçevesiyle temasa geçirmekti. Bunun için, feminist bir milliyetçilik eleştirmeni olan Ella Shohat'dan da derlememize katkıda bulunmasını istedim. O da bize, Filistin sinemasıyla yakından ilintili olan bir çerçevede ele aldığı bir ulusallaştırılmış sinema eleştirisi kaleme aldı.

Yıllar önce Hamid Naficy'nin Filistin sinemasını bir mektup-anlatı şeklinde yorumlayan, öncü niteliğinde bir makalesini okumuştum. Kendisiyle bu derleme üzerinde konuşurken, Naficy'den o bölümü güncelleyip genişletmesini rica ettim. Onun Filistin sinemasını 'aksanlı sinema' (yani, dünya yüzüne yayılmış, özellikle de Cezayir gibi eski Avrupa sömürgelerinden Fransa'ya geçmiş toplu işçi göçleriyle beraber sanatçıların ürettiği bir sinema) diye nitelendirdiği bağlama yerleştirmesine özel bir önem atfediyordum. Naficy'nin işaret ettiği üzere, Filistin sineması, sürgünlük halinin kendi anlatısı bakımından 'yapısal' bir nitelik taşıdığı ve bu duruma da esas olarak dünya çapındaki işçi göçlerinin sebep olmadığının söylenebileceği, benzersiz bir tarihsel örnektir.

Nizar Hassan, 1960'da Filistin, Nasıra'da doğmuş, seçkin bir Filistinli belgesel sinemacıdır. Onun buradaki, asıl olarak Arapça kaleme alınmış, 20 Temmuz 2004'te *Al-Ayyam al-Iliktruniyya*'da yayınlanmış ve daha sonra ilk defa Tevfik bin Amor tarafından İngilizce'ye çevrilmiş olan kısa yazısı, doğrudan doğruya Filistinli sinemacılar ile ulusal kimliğin çıkmazını ele almaktadır. Nizar Hassan'ın belli bir olay karşısındaki eğlenceli ama kararlı tutumu, kendisinin Filistinli bir yönetmen olarak bilinme azmini ve ulusal sinemanın gelecekteki yazgısına dair düşüncelerini yansıtır.

Filistinli yönetmenlerin birinci tekil şahıslı anlatılarına ender olarak rastlanır. Bu kapsamda, Ömer el-Kattan'ın bu ciltte yalnızca Michel Khleifi'nin yönetmenlik kariyerini anlattığı yazısını tercüme ederek değil, onun yanı sıra kendi adına bir yazı da yazarak yer almasına çok sevindim. Bu iki yazı ile Annemarie Jacir ve Nizar Hassan'ın katkıları, Filistinli yönetmenlerle yapımcıların karşılaştıkları olağanüstü güçlükler ile fırsatların istisnai derecede önemli bir dökümünü oluşturmaktadır.

Kitabın son bölümünde de kendim, Elia Süleyman sinemasının asıl gücünün nerede yattığını, dünya sinemasında ender

rastlanabilecek şekilde, sinemadaki uçarılığa tekinsiz bir bakışla nasıl bir görsel hakimiyet kurduğunu tartışıyorum. Bence Elia Süleyman, kendi kuşağının en yaratıcı Filistinli yönetmeni ve dünyanın en parlak sinemacılarından biridir. Onun sinemasının bazı öğelerinin izleri Fransız sinemacı Jacques Tati'ye, hatta Amerikalı komedyen Buster Keaton'a kadar sürülebilir (ve sürülmüştür). Fakat o isimlerle var olan benzerlikler -bence- yüzeyseldir. Elia Süleyman'ın sineması ile onun yarattığı görsel sözlükte eşsiz bir yan vardır. Şahsi kanaatim, James Joyce'un *Ulysses* (1922) için söylediği "ne demek istediğim konusunda profesörleri yüzyıllarca oyalayacak bulmacalar ve muammalar"la anlatılan ve "ölümsüzleşmenin tek yolu" olan yaklaşım, Elia Süleyman'ın sineması için de geçerlidir. Benim bu sunuş yazısındaki amacım, Elia Süleyman'ın görsel sözlüğünün ve dolayısıyla onun sinemasının, kökleri Filistin sinemasının mimesis krizinde yatan ana damarını belli bir açıdan okumaktır: Filistinli bir sinema yönetmeni kendi ulusal sinemasını temsil etmenin imkânsızlığına nasıl tanıklık eder? Benim Filistin sinemasının tanımlayıcı uğrağını 'travmatik gerçekçilik' terimiyle karşılamam, Elia Süleyman sinemasına ve onun travmayı kendi ulusunun kırılmış merkezi olarak anlatma tarzına baktığımızda özellikle yaratıcı bir coşku halini almaktadır.

2004 yılı yazında Şam'da genç bir Filistinli kültür tarihçisiyle tanışmıştım. Genç adamın adı Başar İbrahim'di ve Filistin sinemasının tarihi üzerine, *al-Sinama al-Filastiniyyah fi al-Qarn al-Ishriyn* ("Yirminci Yüzyılda Filistin Sineması", Şam: Ulusal Sinema Derneği, Suriye Kültür Bakanlığı, 2001) mükemmel bir kitap kaleme almıştı. Başar İbrahim, Şam eteklerinde bir Filistin mülteci kampında yaşıyordu ve hayatını Filistin filmleri toplayıp arşivlemeye adamıştı. Onun arşivini görme imkânı bulduktan sonra, Filistin sinemasına dair kapsamlı bir filmografi çıkarmaya kalkmanın yıldırıcı bir iş olduğunu anladım. Filistin'i istila edenler 'İsrail'de çeşitli kültürel kurumlar oluşturmak için mega-milyon dolarlık vakıf bağışlarından faydalanırlar ve böylece (büyük bir Sinematek, buna uygun bir arşiv ve her yıl düzenlenen gösterişli bir film festivali dahil olmak üzere) sömürgeci

yerleşimleri için gerçekte var-olmayan bir meşruiyet uydurmaya çalışırlarken, Filistin ulusal mirasının küçük küçük parçaları haritanın her tarafına yayılmış durumdadır ve bazıları Başar İbrahim gibi adanmış Filistinliler tarafından kahramanca kurtarılmaktadır. Üstelik Filistin filmlerinin arşivini yapmanın birtakım teknik problemleri bulunur. Elinizdeki kitabın sonundaki seçme filmografiyi hazırlayan Kamran Rastegar'ın açıkladığı üzere, bir filmin tam olarak hangi dayanakla böyle bir kategoriye alınması gerektiği gibi bir sorun da ortaya çıkmaktadır. Doğumu, yetişmesi, ulusal kökeni ve soyu itibariyle Filistinli olan yönetmenlerin filmleri bu filmografiye kesinlikle dahil edilmiştir elbette. Fakat bunun yanında, başka Arap yönetmenlerin Filistin'in kültür kurumları adına çektikleri filmler de aynı ölçüde bu kategoriye aittir. Kitabın başına aldığımız önsöz niteliğindeki sözlerinde Edward Said, Filistin sinemasını Arap sineması bağlamına oturtmak gibi daha geniş kapsamlı bir soruna işaret etmiştir. Dolayısıyla, Kamran Rastegar'ın hazırladığı filmografinin hiçbir şekilde nihai bir döküm oluşturmadığı ortadadır: Bu liste hâlâ, arşiv araştırmasının ve sistematik belgelemenin daha büyük bir dikkatle sürdürülmesi gereğini gösterir. Kendi araştırmaları ile mevcut Arap filmografilerindeki bilgileri birleştiren Kamran Rastegar'ın filmografisi, bugün itibariyle, yapılacak başka araştırmalar açısından güvenilir bir kılavuz niteliğindedir.

Kamran Rastegar bu filmografinin yanında, Filistin sinemasının çeşitli yönlerine dair başka okumaları ve araştırmaları kolaylaştıran bir bibliyografya önerisi hazırlamıştır. Söz konusu bibliyografya, içinde birkaç seçkin istisnayla bazı kayda değer Arapça kaynakları barındırmakla birlikte, büyük ölçüde İngilizce ve Fransızca kaynaklarla sınırlıdır. Yine, internette Filistin sineması üzerine bulunabilecek yazıların sayısı günden güne çoğalmaktadır. Bizim kurmuş olduğumuz www.dreamsofanation.org sitesi, ilgili sitelere bağlantıları göstermenin yanı sıra, Filistin sineması üzerine kapsamlı bir veritabanı olmayı amaçlamaktadır.

*Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri* başlığını taşıyan bu derleme eser, bir grup araştırmacı ve aktivistin sevgiyle ortaya çıkardıkları bir çalışma, en büyük sinemasal geleneklerden biri-

ne duyduğumuz kolektif hayranlığın bir nişanesi, Filistin sineması üzerine çok daha kapsamlı çalışmalara doğru atılan bir ön adımdır. Ancak bütün bunların ötesinde, bu halkların bir gün hep birlikte barış ve refah içinde yaşayabilecekleri; adaletin barışın güvencesi olduğu, eşitliğin özgürlüğün zeminini sağlayacağı ve 'Araplar' ile 'İsraillilerin' isimlerindeki tırnak işaretlerini kaldırıp, ortaklaşa ve özgürce paylaşılan bir insanlığı benimseyecekleri daha parlak bir gelecek uğruna, geçmişteki vahşi bir tarihi affedebilecekleri günün geleceği ümidiyle, tarihsel Filistin'in bütün gerçek sakinlerine (Yahudiler, Hıristiyanlar, Müslümanlar, agnostikler, vb.) uzatılan bir zeytin dalı, mütevazı bir armağan ve bir umut işaretidir.

*New York*
*Nisan 2006*

# FİLİSTİN SİNEMASI – BİR ULUSUN HAYALLERİ

# 1

# 'SADECE KÜLTÜREL AMAÇLARLA': BİR FİLİSTİN FİLM FESTİVALİ'NE KÜRATÖRLÜK YAPMAK

Annemarie Jacir



1970'ler ve 1980'lerde Beytüllahim'deyken, Filistin bayrağının renklerini temsil ettiği için kırmızı, beyaz, siyah ve yeşil renklerini birarada göstermenin yasadışı ilan edilmiş olduğu günleri hatırlıyorum. İsrail askerlerine, bu dört rengi birarada kullanıp gösterenlere -doğrudan öldürmeleri değilse bile- derhal ateş etmeleri emredilmişti.[1] O zamanlar gruplar halinde top-

1) İsrail Ordusu'nun 101 sayılı emri 27 Ağustos 1967'de uygulanmaya başlandı ve insanların toplanmalarının yanı sıra siyasal nitelikli resimler, haritalar ve çizimler ile bayraklar da yasaklandı. Söz konusu emre göre, İsrailli askerler bu emri uygulatmak için, önceden tedbir almak dahil olmak üzere her türlü zora başvurma hakkına sahiptiler. 101 sayılı emre, 5 Ocak 1981'de, bazı şarkıların dinlenmesini yasadışı olarak ilan eden 938 sayılı emir eklendi. 14 Ekim 1983'te yeni bir değişiklik yapılarak, 1079 sayılı yasadışı faaliyetler listesine eklenen teyp kasetleri, sinema ürünleri (kayıtlar ve sesler dahil) ile film gösterimleri de bu emir kapsamına alındı. Bkz. *Israeli Military Orders in the Occupied West Bank 1967-1992*, Jerusalem Media and Communication Centre, 2. basım, 1995, s. 15. Askeri emirlerin tamamı için bkz. http://muqtafi.birzeit.edu, Askeri Emir 101, s. 227.



Tanınmış Filistinli-Şilili sinemacı Miguel Littin, İsraillilerin Filistin'in etrafına diktikleri duvarın yanında (Şubat 2004). Miguel Littin Filistin'e Şili'den, Filistin kültür kurumu Yabous'la işbirliğiyle gerçekleştirilen "Bir Ulusun Hayalleri" başlıklı film festivaline katılmak üzere gelmişti (Fotoğraf: Annemarie Jacir).

lanmamız da yasaktı. Sokaklara çıktığımızda Ordu'nun amansız askerlerinin gereksiz yere dikkatlerini çekmeyelim diye hep birbirimizden ayrı yürürdük.

Filistinliler olarak bizim belleklerimiz hep bu politikalarla yoğruldu, temsillerin ve imgelerin/görüntülerin gücünü bu yolla öğrendik. Günlük faaliyetlerimizin birçoğunun işgalcilerimizin gözünde tehdit sayıldığını, dolayısıyla suç kapsamına sokulduğunu, kişisel düşüncelerimizi ifade etmenin asgari bir hak kadar değeri bulunmadığını da bu yolla öğrendik. Fakat düşmanlarımızın sembollere karşı ne denli hassas olduklarını da bu sayede anladık. Dünyanın neresine gidersek gidelim, kendimize dair olan temsillerin niteliği, niceliği ve çeşitliliğine konan sınırlamaları tanıdık, hatta bazen onları kendimiz içselleştirdik. Ender hallerde de Filistin temsillerinin *Filistinlilerin* elinden çıktığımızı gördüğümüzde çok şaşırdık.

New York'ta 2002 yılında "Bir Ulusun Hayalleri" başlıklı bu film festivalini hazırlarken beynime hep bu düşünceler üşüşüyordu. Festivalin de bir parçasını oluşturduğu ve Filistin sinemasını sunmayı, arşivlemeyi ve üzerine çalışmalar yapmayı kapsayan bu proje, Filistinlilerin, eskiden beri süregelen, kendimizi kendi kültürümüzün yıkımının eşiğine geldiğimiz bir noktada temsil etmeye çalışırken dilediğimiz renkleri, sembolleri ve görüntüleri kullanma doğrultusundaki mücadelelerini desteklemek bakımından etkili bir araçtır. Filistin renkleri ve bayrakları hep hedef oldular, fakat bu yalnızca, Filistin'in kültürel ve sivil kurumlarının ortaya çıkışını engellemeyi hedefleyen bir askeri kampanyanın yüzeydeki görünümüydü. İsrail güçleri son İntifada süresince Filistin sivil toplumunun kültürel altyapısını yok edip parçalamaya yönelik sistemli çabalarını sürdürmüşlerdir. "Bir Ulusun Hayalleri" başlığını verdiğimiz bir projeyi hayata geçirirken biz de, Filistinli sinema yönetmenlerinin elde ettikleri etkileyici başarıyı herkese göstermeyi ve bunun üzerinde tartışmalar açmayı arzu ettik. Neydi Filistinli sinemacıların bu başarısı: Batı Şeria, Gazze ve başka yerlerde onyıllardır kaydetmeye çalıştığımız gelişme yeni bir tehditle karşı karşıyayken, hem estetik hem de sosyal bakımdan etkileyici bir film katalogu üretebilmek ve bu şekilde, ABD'de Filistin konusunda egemen olan ve bizim açımızdan oldukça hayal kırıklığı uyandırıcı kültürel söyleme, dünyanın her köşesindeki Filistinli sinemacıların etkileyici ve dokunaklı eserleriyle karşı koymak.

## FİLİSTİN KÜLTÜR HAYATINA YÖNELİK TEHDİTLER

Geçen yıl İsrail ordusunun gerçekleştirdiği baskınlar ve saldırılarda, Filistin'in her tarafında kültür kurumları, medya kanalları, eğitim ve araştırma dernekleri doğrudan hedef alındı. Eğitim, tarım, sanayi, sivil işler ve maliye bakanlıklarının dosyalarıyla bilgisayarlarına el kondu. Tapu Dairesi, Merkezi İstatistik Bürosu, Filistin Yasama Konseyi, çeşitli insan hakları kuruluşları, tıbbi kurumlar ve özel radyo-televizyon istasyonları baskına uğrayıp çok sıkı aramalara tabi tutuldular. Nisan ve Mayıs 2002 tarihle-

rinde belli başlı bütün önemli Filistin şehirleriyle kasabalarında tam kapsamlı bir yeniden işgal şeklinde seyreden bu saldırılar Filistin toplumuna çok ağır zararlar verdi.

Bu istilanın tarihsel kökleri vardır. 1948'de ve onu takip eden yıllarda, 418 Filistin kasabası ve köyü boşaltıldı, evler buldozerlerle yerle bir edildi ve istilaya uğradı; bu süreçte 780 bin Filistinli, mülteci oldu.[2] Bu köylerin bazılarına daha sonra yeni İsrailli göçmenler yerleştirilirken, bazıları bugüne değin boş durmaya devam etti. Kiseriya (Caesarea) gibi birkaç köyde binalar tamamen yıkılmadı, köyün eski camisi hâlâ olduğu yerde duruyor, fakat bir bar ve restorana dönüştürülmüş olarak. Yeni İsrail devletinde kalan Filistinliler nezdinde, hemen hemen yirmi yıl (1948'den 1966'ya kadar) süren iç askeri idare bir kültürel durgunluğa ve gerilemeye sebep olacaktı. O bölgenin dışında kalanlar içinse, etkin kültürel kurumların ortaya çıkacağı çabaların ve gelişmelerin sağlandığı yıllar...

İsrail 1970'lerde ve sonraki yıllarda Filistin'in en büyük sanatçıları, entelektüelleri ve önderlerini ortadan kaldırmayı amaçlayan kapsamlı bir kampanya başlattı. Bu operasyona -sadece birkaç örnek verecek olursak- Beyrut'ta romancı Ghassan Kanafani'nin (ve o sırada arabada yanında bulunan on altı yaşındaki yeğeninin), Roma'da yazar Wael Zuaiter'in, Paris'te aydın Mahmud el-Hemşeri'nin, yine Beyrut'ta şairler Kemal Nasır, Kemal Idvan, Ali Salameh ve Muhammed Yusuf el-Neccar'ın (ve karısının), Kıbrıs'ta Hüseyin Ebu el-Khair'in, Beyrut'ta feminist önder Nada Yaşruti'nin, Roma'da Mecid Ebu Şarar'ın, Tunus'ta Halil el-Vezir'in ve Paris'te Atıf Bseisso'nun suikasta kurban gitmeleri dahildi.

Ne yazık ki bu yalnızca bir tarihsel gerçeklik değildir, aynı zamanda, birçok bakımdan New York'ta bu film festivalini düzenlerken karşılaştığımız türde güçlüklerin perde arkasını teşkil eden kalıcı bir imha sisteminin yansımasıdır. Gerek Filistin'i yerli sakinlerinden arındırma, gerekse Filistin kültürel ve sivil haya-

2) Walid Khalidi, *All That Remains: The Palestinian Village Occupied and Depopulated by Israel in 1948* (Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies, 1992).

tının bütün kalıntılarını yok edip silme tehdidi, hâlâ son derece gerçek bir durum olarak varlığını muhafaza etmektedir.[3]

Halil Sakakini Kültür Merkezi, Ramallah'ta kurulmuş, kâr gözetmeyen, siyasal nitelikte olmayan bir kuruluştur; bu niteliğiyle sanat sergilerinin, konserlerin, edebi etkinliklerin, film gösterimlerinin, çocuklara yönelik faaliyetlerin ve konferansların yapıldığı, dolayısıyla çeşitli kesimlerden insanların sık sık uğradıkları bir yer işlevi görür. Nisan 2002'de Ramallah işgal edilince, bütün şehri kuşatıp ele geçiren İsrail ordusu bu binayı da hedef almış, Filistin mimarisinin şaheserlerinden sayılan Sakakini Merkezi'nin dört bürosu (ki bir tanesi ünlü şair Mahmud Derviş'in çalışma bürosuydu) tahrip edilip harabeye çevrilmişti. Kurumdaki sanat eserleri telafi edilmez şekilde hasara uğratılırken, antik orijinal demir kapı da yerinden sökülerek paramparça edilmişti. Büroların tahrip edilmesi ve donanımların kırılıp mahvedilmesinin yanında, ana bilgisayarın hard diski çalındı, telefon santrali kırıldı ve alarm sistemi işlemez duruma getirildi.[4]

Benzer bir saldırıya, yine Ramallah'ta bulunan ve henüz bir hafta önce Mahmud Dervış'in katılımıyla bir şiir, müzik ve dans etkinliğinin düzenlendiği Kasaba Theater ile Sinematek'te şahit olundu. Aynı kurumda birkaç hafta önce de, Nobel Edebiyat Ödülü sahipleri Wole Soyinka ile dayanışma gezisi için Filistin'i dolaşmakta olan José Saramago misafir edilmişlerdi. Tiyatronun çeşitli odalarıyla büroları da saldırıya uğradı, bütün eşyalar tahrip edildi, dosyalar ve bilgisayarlar çalışmaz hale getirildi.

İşte, bizim Ocak 2003'te New York'ta "Bir Ulusun Hayalleri" başlığıyla düzenlediğimiz Filistin Film Festivali böylesi bir ortamda yapılıyor. "Bir Ulusun Hayalleri" festivaline tam da bu sebeplerle; yani, dünyanın her tarafındaki Filistinlilerin, Filistin sivil hayatının kültürel altyapısının sistematik biçimde tahrip edil-

3) Benim Beytüllahim'de 1908'de inşa edilmiş olan aile evimin ön girişiyle çevre duvarları, 2001'de bir İsrail ordu tankınca ezilip yerle bir edilmişti, ön kapısı ile mutfak pencerelerinde bir sürü kurşun deliği vardı. Birkaç ay sonra, aynı yerde bulunan annemin aile evi benzer bir kadere maruz kaldı; evin yanına isabet eden bir İsrail füzesi, yatak odasının duvarında kocaman bir delik açmıştı.

4) Bkz. "The Siege", http://www.sakakini.org/siege/sakakihil.html.

mesi ile toplumumuzun daha fazla parçalanması sürecine kararlı bir şekilde karşı koyma çabalarının bir parçası olarak küratörlük yapmak, kendi payıma ivedi bir görev olarak görünüyor.

## FİLM TEMİNİNDEKİ GÜÇLÜKLER

İsrail askeri yetkilileri nasıl ulusal renklerimizin yasaklanmasını teyit eden emirler yağdırıyorlarsa, buna paralel olarak sivil yetkililer, renkler ve simgeler sistemleri aracılığıyla işgali bir dayatma olarak sürdürmenin yollarını aramaktan geri kalmıyorlar.

Bu renkler ayrıca, farklı alanlarda Filistinlilere ait arabaların plakalarını ve Filistinlilere verilmekte olup istisnasız her yerde bulundurulması şart koşulan kimlik kartlarını ayırt etmek amacıyla kullanılıyor: Kimlik kartları ile izin belgeleri, söz konusu Filistin'linin Gazze'de mi, Batı Şeria'da mı yaşadığı, yoksa İsrail'in içinden mi geldiği belli olsun diye, portakal renginden maviye değişik tonlarda hazırlanıyor.[5]

İsrail'in bir denetim yöntemi olarak ayırma taktiğine başvurması, Filistin'deki bütün kasaba ve köylerini içine alarak, Filistinlilerin gerçek anlamıyla hareket özgürlüğünden ya da komşuluk ilişkilerinden faydalanmasını engelleyecek şekilde kurulmuş olan sayısız askeri kontrol noktasında da açıkça görülmektedir.[6] Böylesi koşullarda toplumsal birlik aşınmakta, kurumlar zayıflamakta ve aradaki bağlar iyice gevşemektedir. Festivalimizin planlama aşamasında bizim de karşımıza dikilen etkili bir engeli oluşturuyordu bu durum. New York'tan bir film festivali düzenlemeye kalkmak, Filistin'de yaşıyor olup fiilen kasetleri toplayabilecek biriyle çalışmayı gerektiriyordu. Batı Şeria ve Gazze'nin çeşitli bölgelerinde yaşayan Filistinliler farklı sokağa

5) İsrailliler de mavi kart taşırlar. Fakat, İsrail yurttaşı olan Filistinlilerin kimlik kartında 'Arap' oldukları açıkça belirtilmektedir, bu yüzden İsrailli Yahudilerle tam olarak aynı hakları paylaşmazlar.

6) Bir toplu cezalandırma yöntemi olan kontrol noktaları, hareket etmeyi önlemek için her Filistin kasabası ve şehrini çepeçevre saran yerlere kurulmuştur. Seyahat etmelerine izin verilen Filistinliler kontrol noktalarında saatlerce beklemek zorunda kalmakta, daha sonra da diğer kontrol noktasından geçebileceklerinden emin olamadan yollarına devam etmektedirler. Kontrol noktaları bütün yolları ve Filistinlilerin yaşadıkları bölgeleri denetim altında tutmayı sağlar.

çıkma yasağı rejimlerine tabi olduklarından ve genellikle de, bırakın kasetleri yollamak için birkaç defa postaneye gitmelerini, evlerinden çıkmalarına bile fiilen pek imkân tanınmadığından, nasıl güçlüklerle karşı karşıya olduğumuz açıkça ortadaydı. Böylece, başka koşullarda sıradan bir dert olarak görülebilecek en ufak bir sorun dahi aşılmaz bir engele dönüşüyor, Filistin'in gerek içindeki gerekse dışındaki bağlantılarımızı ayrıntılı planlar yapmaya mecbur bırakıyordu.

Bir keresinde, Ramallah'ta oturuyor olup Ramallah dışına hiçbir zaman çıkmamış üç sinemacının çektiği, *Local* isimli bir filmin kopyasını istemiştik. Benim Batı Şeria'da yaşayan ve ABD pasaportuna sahip olmak gibi bir avantajı bulunan kız kardeşim Emily'nin, kasetlerin New York'a gönderilme işinde hayli yardımı dokunmuştu. Yönetmenler yerlerinden kımıldayamazlarken, o, kontrol noktalarından geçerek seyahat edebiliyordu. Kasetleri ilk talep ettiğimizde, sokağa çıkma yasağı yüzünden sayısız engelle karşılaştık. Sokağa çıkma yasağı kaldırıldığında Emily tek tek yönetmenlerin evlerini dolaştı, kasetleri topladı, kontrol noktalarından geçip Kudüs'e ulaştı ve Federal Express aracılığıyla kasetlerin hepsini bize postaladı. Fakat aradan iki hafta geçtiği halde elimize hiçbir şey ulaşmamıştı. Emily, Ramallah'tan çıkıp bir kez daha kontrol noktalarından geçti, Kudüs'e gidip Federal Express bürosunun yöneticisiyle görüştü ve orada, kasetlerin aslında hiç gönderilmemiş olduğunu, 'güvenlik sebepleri'yle bekletildiğini öğrendi. Bu durumu şaşkınlıkla karşıladıktan sonra da nihayet, onları havaalanında yanında götürüp, Avrupa'dan bize postalamayı kabul eden bir tanıdığım vasıtasıyla kasetlerin başka bir kopyasını Filistin'den New York'a getirtebildik.

Sonunda, hepsinin ayrı bir hikâyesi oluşan kasetlerin hepsi, film festivallerine gönderilen uluslararası kargolarda adet olduğu üzre, üstlerinde o bildik ifadeyle 'ticari değeri yoktur, sadece kültürel amaçlarla gösterilebilir' damgası vurulmuş olarak Columbia Üniversitesi'ndeki büromuzda toplandı. Gerçi bizim durumumuzda bu 'kültürel kullanım' ifadesi, sınırları aşma sürecini kolaylaştırmaktan ziyade daha da geciktirici bir rol oynamıştı, ama olsun. Keza, dünyanın her tarafından akla gelebilecek her format

ve sistemle kaydedilmiş olarak elimize ulaşan filmleri ve video kasetleri gösterime hazırlamak için de olağanüstü teknik çabalar harcamak zorunda kalacaktık.

Filistin'deki kasetleri getirtme sorununun yanında, dünyanın diğer bölgelerinde bulunuyor olup da göstermeyi umut ettiğimiz Filistin filmleriyle Filistinli yönetmenlerin filmlerinin yerlerini belirleme sorunu yaşıyorduk. Söz konusu filmlere dair bilgilere ulaşabileceğimiz bir merkezi arşiv ya da yer yoktu. (Bu arada, böyle bir arşiv oluşturmak için Lübnan'da belli çabaların harcanmış olduğunu belirtmek gerekir. Lübnan'daki arşivde 1940'lardan 1970'lerin sonlarına kadarki filmler bulunabiliyordu. İsrail'in 1982'de Beyrut'u işgal etmesinin ardından, oradaki Filistin film arşivleri 'kayboldu' ve benim bildiğim kadarıyla, hiçbir zaman eski kopyaların hepsini yerine koymak mümkün olmadı.)

Filistin'de film çekmenin kendisi de, ülkemizdeki işgalin niteliğinden ve bu politikanın doğurduğu sonuçlardan kaynaklanan birtakım müdahaleler ve engellere tabidir. Mesela kendim, geçen yıl kısa bir kurmaca film çekip Ben Gurion Havaalanı'ndan yola çıkmadan önce, İsrail havaalanı güvenliği yetkilileri çantamdaki ham filmlere el koymuşlar ve ülkeden çıkarmama izin vermemişlerdi. Özel bir odada uzun bir sorgulamaya maruz kalıp üç defa bütün vücudumun tepeden tırnağa aranmasının ardından, yetkililerin bu tutumlarının sadece 'güvenlik kaygıları'na bağlı olmadığını açık bir şekilde anladım. Güvenlik memurları başka şeylerin yanı sıra benden, filmin çekim senaryosunu, benimle birlikte çalışmış olan oyuncuların ve çekim ekibinin isimlerini, hatta neredelerde oturduklarına dair doğrudan bilgileri istediler. Birkaç saat sonra (uçağım çoktan hareket etmişti) beni serbest bırakmaya karar verdiler, fakat filmin kopyasını, 'güvenlik tehdidi' bulunup bulunmadığını araştırmak üzere bir gün daha kendilerinde alıkoydular. Durum besbelli ortadaydı ki, havaalanı güvenliği açısından birincil kaygı uçağın güvenliği falan değildi, bir Filistinlinin basitçe bir film çekmiş olmasının yarattığı derin huzursuzluktu. Bu anlamıyla, Filistin bayrağının renklerinin alenen yasaklanmış olduğu (o bağlamda renkler, semboller ve görüntülerin hâlâ suç teşkil edici bir bo-

yutta değerlendirildiği) ilk İntifada zamanından beri genel manzarada pek bir değişiklik olmadığını söyleyebilirim.

Kontrol noktalarının sayısı gün geçtikçe çoğalır ve Filistinlilerin kültürel faaliyetleriyle kurumlarının yok edilmesine yönelik çabalar yoğunlaşırken, Batı Şeria ve Gazze'deki genç filmciler kameralarını kurup, bu yıkım politikalarını hem kayda geçiren hem de bir şekilde onlara karşı koymalarının bir ifadesi olan eserlerini yaratıyorlardı. "Bir Ulusun Hayalleri" festivalinde gösterilecek olup, çeşitli yollarla, çoğunlukla da yabancı desteğiyle finanse edilen kurgu filmlere ek olarak, Filistin'deki, en ağır koşullarda tek başlarına mücadele eden bu belgesel sinemacıların cesur yeni eserlerini programa dahil etmek de bizim açımızdan önemli bir katkıyı temsil ediyordu.

Festival programına aldığımız filmler için asıl ölçütümüzün, 'yönetmeninin Filistinli olması' şeklinde belirlenmesinin temel sebebi budur. Ben bu süreçte "Filistinlilerle dayanışma halinde olan bir sürü Filistinli-olmayan sinemacı var, onların eserlerini de festivale katamaz mıydınız?" türünden soruları çok işittim. Söz konusu sinemacıların eserlerinin çok önemli olduğunu belirtmekte benim açımdan hiçbir sorun yok, ne var ki biz bu festivali siyasal dayanışma amacıyla düzenlemedik. Bu festivali düzenlememizin asıl sebebi, Filistinlilerin kendi hikâyelerini anlatmalarını sağlayacak bir forum imkânı tanımaktır. Kendi sinemamızı öne çıkarmamız için, dolayısıyla kendi içimizdeki farklı seslerin, farklı siyasetlerin, farklı hikâyelerin ve farklı görme biçimlerinin başka kesimlere sunulması için bir imkândır. Bana göre de bu bizim açımızdan bir ölüm kalım meselesidir, doğrudan doğruya kültürümüzün yok oluşuna karşı direnmekle ilgili bir meseledir.

Sömürgeleştirilmiş birçok halk gibi Filistinliler de, başka insanlar ve halkların filmleriyle araştırmalarına konu olmuşlar, başka kesimlerce 'egzotik ötekiler' olarak, 'kurbanlar' olarak, 'teröristler' olarak algılanmışlardır. Biz hep başka insanların 'bakış'larına maruz kalıyoruz, ama yine de ve ironik bir durum olarak, ister Filistin'de ister diasporada yaşıyor olalım, kendi seslerimiz ve görüntülerimiz olmayınca kendimizi nasıl bir görünmezliğe sü-

rüklemiş olduğumuzu da açık bir şekilde anlamaya başlamış durumdayız. Oysa daha önceleri daha çok, kendi deneyimlerimiz ve hayatlarımızın başkalarının -kimi iyi kimi kötü, kimi iyi niyetli kimi kötü niyetli- çalışmaları aracılığıyla temsil edilip beyazperdeye yansıtıldığını izlerdik.

## FİLİSTİN FİLMLERİNİ NEW YORK'TA GÖSTERMEK

Festivalin başka bir amacı, Filistin sinemasını ABD'ye, daha özellikle de New York City'deki film izleyicilerine tanıtmaktı. Festivalin ortaya koymuş olduğu bir gerçek, çoğu Amerikalının daha önce hayatlarında hiç Filistin filmi seyretmedikleri, bu görüntülerle hikâyelere ABD'de daha önce ancak çok ender rastlandığıydı. Tarihsel olarak ABD'deki Filistinlilerin sesleri sistematik bir şekilde susturulmaktaydı çünkü.

Toparlarsak, bizim seçtiğimiz filmlerin oluşturduğu yelpaze içinde hem kurmaca, hem belgesel, hem de deneysel çalışmalar yer almaktadır. Ayrıca, Elia Süleyman, Raşid Maşaravi, Michel Khleifi ve Mai Masri gibi tanınmış sinemacıların yanında yeni seslere ve bakışlara bir fırsat sunulmaktadır. Biz bu vesileyle, diasporada yaşayan Filistinli sinemacılarla Filistin'de yaşayan yönetmenleri de biraraya getirmeyi arzuladık. Yani, gündemimiz iddialıydı. En az 34 film gösterecektik ve bunların 3'ü dünya prömiyerini, 12'si ABD prömiyerini, 5'i de New York prömiyerini yapmış olacaktı. New York'taki izleyicilerin festival hakkında ne düşüneceklerini hakikaten deli gibi merak ediyordum.

Üzücü bir gerçek olarak, festivali düzenlerken mantıklı bulacağımız sorunların çok ötesinde güçlükler yaşadık. Film festivali hazırlıklarına başladığımız günlerde, ansızın festivalimize saldıran web sitelerinin açıldığını gördük. Yine bir dizi nefret dolu e-posta, şahsi hakaretler ve ölüm tehditleri aldık. Festivalin başlayacağının önceki günü, kampus güvenliği ile New York emniyet müdürlüğü devreye girdiler, Filistin-karşıtı aşırılıkçıların festivali şiddete başvurarak engellemeyi amaçladıkları gibi bahaneler ileri sürdüler. Bilgisayarlarımız heklendi, e-postalarımız spem kutularına atıldı, sözlü maillerimiz ırkçı, müstehcen ve tehditkâr

mesajlarla karşılandı. Festivalin akademik destekçisi Hamid Dabaşi, etkinliği düzenleyen departmanın başı olarak baskı altına alındı ve festivalimiz engellenmesin diye etkinliğin niteliğini, üniversitenin çeşitli kademeleriyle resmi yetkililere defalarca izah etmek durumunda kaldı.

Columbia Üniversitesi'nin başkanını arayarak, festivalin gerçekleşmesini engellemek için "üniversiteye yapılan bağışların geri çekileceği ve kaygılı yurttaşların nüfuzlarını kullanmak için ellerinden geleni yapacakları" tehdidini savurmakla kalmayıp, Beyaz Saray'daki başkan Bush'a başvurup, ona "Tanrı'nın İsrail'e borcu"nu hatırlatmaktan geri durmayan birçok gruptan birisi, "Güvenli Bir İsrail'den Taraf Amerikalılar" grubuydu.[7] Diğer web siteleri de, festivaldeki filmlerin "İsrail'in varlığına karşı çıktıkları ve Araplara 'Siyonist kontrolündeki topraklar'a göçmeleri çağrısı yaptıkları" iddiasında bulunan bir açıklamaya yer verdiler.[8] Bu koordineli kampanya sonucunda üniversite yönetimi, film festivali konusunda akademik ve sanatsal özgürlük haklarını savunan bir açıklama yapmak durumunda kaldı.

Bu tür tepkiler aşırı ve saçma gibi görünüyordu. *Film festivaline* kim niye karşı çıksındı ki? Böyle bir etkinliğin nasıl bir tehditkâr yönü bulunabilirdi? Sinema yönetmenleri, onların ele aldıkları sorunlar, çok daha temel bir nokta olarak yönetmenlerin ortaya koydukları semboller, görüntüler ve temsiller ne kadar etkili olabilirdi? Yoksa tehdit, Filistinlilerin ilk defa kendi deneyimlerini kendi elleriyle, başkalarının dolayımı ve yorumu olmadan temsil etmiş olmalarında mı görülüyordu?

Bu tür örgütlerin çoğu festival posterinden de büyük rahatsızlık duydular: Bir film şeridi altında, güvercinlerin uçtuğu bir tarihsel Filistin haritası. Poster açık bir şekilde, yönetmenlerin doğdukları toprakları temsil ediyordu. Bugün hiç kimse, İsrail devleti içindeki 1 milyon Filistinlinin, tarihi sınırlar içinden çıkıp diasporaya dağılmış milyonlarca kişiyi daha kapsayan, daha büyük

7) Americans for a Safe Israel, 9 Ocak 2003 tarihli basın açıklaması (http://www.afsi.org).

8) Bu açıklama, Frontpage.com'daki çeşitli sitelerde görüldü (http://www.frontpagemag.com/Articles/ReadArticle.asp?ID=5738).




24-27 Ocak 2003'te New York'ta düzenlenen Filistin Film Festivali'nin afişi.

Filistin topluluğunun bir parçası olduğu gerçeğini yadsıyamaz. Belli ki birileri bu postere bakıp, *bizim nereli olduğumuzun* bir sembolik şiddet eylemiyle aynı anlamı taşıdığını düşünüyorlardı. Kendinin 'Filistinlilerin insan haklarından yana olduğu'nu ilan etmiş birinin web sitesinde, bu festivale 'benim ülkemi siliyor!' gerekçesiyle saldırılmaktaydı mesela.[9] Filistinlilerin varlığından büyük korku duyup, kişisel olarak kendimizi ifade etme hakkımızı tanımayanların gözünde, sembolik birliğimizi ortaya koyan imgeler kullanılması -bir posterde bile olsa- anlaşılan hâlâ açık bir tehdit kapsamına girmekteydi.

9) Söz konusu olan, önemsiz bir Israilli-Amerikalı 'folk şarkıcısı'nın sitesiydi. Şarkıcı, posterde görülen güvercinlerden hareketle, "Filistin kültüründe önde uçan güvercinler barış sembolleri değil, cennete yükselen 'şehitler'in ruhudur" türünden laflar uydurmuştu (http://www.sandycash.com/jan22-2003.html).

Bütün bunlara rağmen festival muazzam bir başarıyla sonuçlandı. Dört günlük bir etkinlik binlerce insanı festivale çekti. Festivale katılmak için ta Iowa ve Texas'dan insanların geldiğini görmek beni o kadar çok şaşırttı ki. Bazıları dayanışma olsun diye, bazıları meraktan, bazıları da sinema sevgilerinden dolayı gelmişlerdi. Bu, kuşkusuz, yalnızca Filistin kültürünün sürekliliğine bir tanıklık değildir; aynı zamanda, ABD'deki ve dünyanın başka köşelerindeki birçok insanın Filistin kültürüne dair kavrayışlarını geliştirmek amacıyla bu filmleri seyretmeyi, Filistinlilerin filmlerinden keyif almayı *istediklerinin* de bir göstergesidir.

Filistin kültürel kimliğini bastırmaya yönelik girişimler daha fazla direnişe yol açmaktan başka sonuç doğurmamıştır. Filistinlilerin kültürel üretimlerinin evrimi, can kayıplarına, toprak ve mülk kayıplarına, mülksüzleşme ve sürgünlere rağmen devam etmektedir. Biz kamera marifetiyle kendi hikâyelerimizi anlatabilir, kendi deneyimlerimizi temsil edebilir ve görünmez kılınmaya karşı direnebiliriz. O yüzden, elinizdeki bu kitap Filistin'in sürekliliğine düzülmüş bir methiyedir.[10]

10) Bana göre, "Bir Ulusun Hayalleri" festivalinin birincisini düzenlemenin en anlamlı kısmı, en baştan en sona etkinliğin gerçekleşmesini sağlayan küçük bir gönüllü grubuyla birlikte çalışmaktı. Projenin hemen hemen hiç mali desteği yoktu, uluslararası destek çok azdı ve elimizdeki kaynaklar son derece kısıtlıydı. Yeri gelmişken, bu projede çalışmak üzere emeklerini birleştiren Hamid Dabaşi, Kamran Rastegar, Ahmed Issawi, Ghada Jiha, Kareem Fahim ve Golriz Dadedell'e sonsuz minnettarlığımı ve hayranlığımı ifade etmek isterim.

# 2
# KÜLTÜR SİLAHI: FİLİSTİN KURTULUŞ MÜCADELESİNDE SİNEMA[1]

Joseph Massad

Göbbels'in 'kültür' sözcüğünü duyunca hemen tabancasına davrandığı söylenir. Göbbels, kültürel hayatın yabancı tahakkümünü kaldırmakta ve egemenliğe karşı direnişi seferber etmekte etkili bir rol oynadığının bilincindeydi. Doğallıkla bu durumun, sömürgeci baskılara karşı koyan insanlar da farkındaydılar. Amilcar Cabral kendisinin Afrika'da yaşadığı deneyimden hareketle açıkça şunları söylüyordu: "Sömürgeci bir gücün bir halkı tahakküm altına almak amacıyla silaha sarılması, her şeyden önce, o halkın kültürel hayatını yok etmek, en azından nötralize edip felce uğratmak amacıyla silaha sarılmak anlamına gelir. Bir halk

1) Bu bölüm, Ocak 2003'te Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen "Bir Ulusun Hayalleri" başlıklı film festivalinde yapılan konuşmaya dayanmaktadır.

kültürel hayatını muhafaza edebildiği sürece, yabancı tahakkümünün sürekliliği garanti altında değildir."[2] Cabral bu sözüne, bir halkın ancak kültürü ayakta kalırsa kendisinin de hayatta kalabileceğini, çünkü halk olmanın kültür nosyonu dışında hiçbir anlam ifade etmeyeceğini ekleyebilirdi pekâlâ.

Kültürün ulusal kurtuluş içindeki yeri, her zaman tartışmalı bir alan olagelmiştir. Fiilen bir kurtuluş mücadelesinin verilmekte olduğu koşullarda bu tartışmalı durum daha belirgindir. Devrimciler kültürü bir direniş silahı olarak devreye sokmayı tercih ederlerken, kültürü bir tahakküm silahı olarak seferber etmeye hevesli sömürgeci güçlerle cepheden karşı karşıya gelmek durumundaydılar. Bu yüzden, 'kültürel muharebeler' teriminde anlaşmak, kurtuluş stratejileri açısından can alıcı bir önem kazanmaktadır. Estetik, bu bağlamda siyasal araçsalcılığa feda edilebilmiştir; araçsalcılık da bir estetiğe dönüşmüştür. Bu durum, Sovyet sosyalist gerçekçiliğinden başlayıp Çin, Küba ve İran'ı kapsayan devrim-sonrası bağlamlar ile Güney Afrika ve Rodezya gibi özgürlük-öncesi bağlamlarda açıkça gözlenmiştir. Ben de bu bölümde okura, Filistin sinemasının kısa bir tarihini aktaracak ve bu tarih içerisinde estetiğin rolü ile bu sinemanın, ulaşmanın yollarını aradığı izleyici kitlesinin doğasıyla niteliği üzerine düşüncelerimi belirteceğim.

2003'te Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen Filistin Film Festivali, ilki Mart 1973'te Bağdat'ta yapılmış olan Filistin film festivalinin on üçüncü yıldönümünde gerçekleşti. Hegel'in *Geist*'ı gibi Filistin film festivalleri de, paranın, kaynakların ve dayanışma hareketinin izini takip ederek Doğu'dan Batı'ya taşınmış izlenimi uyandırmaktadır. Filistin sineması, Filistinli devrimcilerin Siyonist sömürgeciliği yenilgiye uğratma amaçlarını dile getirdikleri en başından başlayıp, Oslo Anlaşmaları'nın peşinden yeniden boy gösterdiği son zamanlara kadar, Filistin'in daha genel düzlemdeki başka kültürel ifade yollarıyla birlikte, Filistin direnişinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Filistin'de yaşanan Siyonist sömürgecilik deneyimi bu bakımdan gerçekten eşsiz bir önem taşır. Golda Meir nasıl bir defasında,

2) Amilcar Cabral, "National Liberation and Culture", *Unity and Struggle, Speeches and Writings* (Londra: Heinemann, 1980), s. 140.

"Filistin halkı yoktur,"[3] diye bar bar bağırabilmişse, Portekiz'in Antonio Salazar'ı da Meir'in önünde, "Afrika yoktur," deyivermiştir.[4] Göbbels nasıl kültürü yerle bir etmek istediyse, daha yakın zamanlarda Ariel Şaron da Filistin'in kültür kurumlarını, özellikle Nisan 2002'de İsrail askerlerinin vandallıkları sonucu, Ramallah'taki Sakakini Kültür Merkezi'ni yağmalayıp altını üstüne getirerek aynı stratejiyi takip etmiştir.[5] Yine de Filistinliler, İsrail'in son yarım yüzyıldır her türlü araçla (ister Filistinli yurttaşlarına ve sürgüne gönderip geri dönmelerine asla izin vermedikleri Filistinlilere uyguladıkları ırkçı yasalarla, isterse Batı Şeria ve Gazze'de otuz yedi yıldır yürütülen ırkçı askeri işgalle olsun) sürdürdüğü baskıya direnmeye devam etmişlerdir. Kültür, bu direnişin önemli veçhelerinden birisini oluşturmuştur. Filistinliler şarkıları, müzikleri, dansları, resimleri, oyunları, şiirleri, romanları ve filmleriyle, İsrail'in aralıksız saldırılarına ve cinayetlerine rağmen kendilerini topraklarına ve yurtlarına bağlayan bağı koparmaya itiraz eden bir kültürel direniş sergilemişlerdir.[6] Cabral'ın sözleriyle: "Emperyalist egemenlik kültürel baskı uygulamaya hayati bir ihtiyaç duyuyorsa, ulusal kurtuluş da *kültür eylemine* o ölçüde ihtiyaç duyar."[7]

## SİNEMA VE MÜCADELE

Arapların halihazırdaki ticari sineması henüz Filistin'in trajedisini ortaya koyan tek bir uzun metrajlı film çıkaramamışken,

3) *Sunday Times*, Londra (15 Haziran 1969).
4) Akt. Cabral, "National Liberation and Culture".
5) Bkz. "Ramallah Cultural Centre Destroyed by Israeli Army", Agence France Press, 13 Nisan 2002, ve Martin Merzer, "Israeli Soldiers Blamed for Vandalism Palestinian Venter for Arts Ransacked", *Miami Herald*, 24 Nisan 2002 [Ayrıca bkz. Annemarie Jacir'in aynı olayla ilgili bu kitaptaki yazısı. –H.D.]
6) Filistin edebiyatının rolü üzerine bkz. Salma Khadra Jayyusi'nin derleyip bir sunuş yazdığı önemli derleme: *Anthology of Modern Palestinian Literature* (New York: Columbia University Pres, 1992). Filistin resmi konusunda bkz. Kamal Boullata, *Istihdar al-makan: dirasah fi al-fann al-tashkili al-Filastini al-mu'asir* (Tunis: al-Munazzamah al-'Arabiyah lil-Tarbiyah wa-al-Thaqakaf wa al-'Ulum, 2000). Ayrıca bkz. Boullata, "Asim Abu Shaqra: The Artist's Eye and the Cactus Tree", *Journal of Palestine Studies*, Cilt 30, No: 4 (Yaz 2001), s. 68-82. İsrail içindeki Filistin tiyatrosu üzerine bkz. Radi Shihadeh, *al-Masrah al-Filastini fi Filastin 48: bayna sira' al-baqa' wa-infisam al-buwiyyah* (Ramallah: Wizarat al-Thaqafah al-Filastiniyah, 1998). Filistin şarkıları üzerine bkz. benim, "Liberating Songs: Palestine Put to Music", *Popular Palestines: Cultures, Communities, and Transnational Circuits*, ed. Ted Swedenberg ve Rebecca Stein (Durham, NC: Duke University Press, 2005), s. 175-201.
7) Cabral, s. 143.

1940'ların sonlarından itibaren bu trajedinin çeşitli boyutlarını betimleyen ve gözler önüne seren çok sayıda film çekilmiştir. Mısırlıların ticari filmleri, Filistinlilerin trajik yazgılarından ziyade, Mısırlı askerlerin kendi psişik ve aile dramlarına eğilmeyi tercih etmiştir. Bunu Mahmud Dulfukar'ın *Fatat min Filastin* (Suad Muhammed ile Mahmud Dulfukar'ın oynadıkları "Filistin'li Genç Bir Kadın", 1948) ve Kemal el-Şayki'nin *Ard al-Salam* (Ömer Şerif ile Fatin Hamamah'ın oynadıkları "Barış Toprağı", 1957) filmlerinde görebilirsiniz. Söz konusu filmlerde, sonunda kendileriyle evlenip Mısır'a yerleşen Filistinli kadınlara âşık olan Mısırlı askerler anlatılır. Bu filmlerin estetik ve yapım bakımından görece kötü kalitede olmaları bir tarafa, verdikleri mesajın da pek umutvar olduğu söylenemez, hele Filistinlilerin çoğunluğu açısından düşünüldüğünde filmlerin sonunda kesinlikle bir ışık yoktur.

1960'ların sonlarıyla 1970'lerin başlarında gösterime sokulan Suriye ve Lübnan filmleri, Filistinli gerillaları Hollywood westernlerinden esinlenmiş ikinci sınıf macera filmlerindeki gibi gösteren duygusal hikâyelerdi. İçlerinde Seyf el-Din Şevket'in çektiği *'Amaliyyat al-Sa'an al-Sadisah* ("Saat 6 Operasyonu", 1969) ve Muhammed Salih el-Hayali'nin yönettiği *Thalathat 'Amaliyyat fi Filastin* ("Filistin'de Üç Operasyon", 1969) gibi filmler bulunuyordu. Diğerlerinin arasında Gary Garbidian'ın *Kulluna Fida'iyyun*'u ("Hepimiz Gerillayız", 1969) sayılabilirdi. Elbette bu eğilimlerin önemli istisnaları da vardı. Bu bakımdan iki film öne çıkmaktadır: Mısırlı Tevfik Salih'in yönetmenliğini yaptığı ve Suriye'de çekilen *The Dupe* (*al-Makhdu'un,* 1971) Ghassan Kanafani'nin novellası *Men in the Sun*'ı (Güneşteki Adamlar) temel alırken, Lübnanlı Burhan Elviyya'nın çektiği *Kafr Qasim* ("Kefr Kasım", 1974) İsrail'in Mısır'ı işgalinin hemen öncesinde İsrail ordusunun İsrail Filistinlilerine yönelik 1956 katliamını anlatmaktadır. Gerçi bu filmlerin hiçbirinde *Nakba*'nın, yani Filistin'in 1948'de yaşadığı felaketin bir anlatımını görmeyiz, ama yine de Filistinlilerin *Nakba*'dan *sonra* yaşadıkları trajik olaylar ile deneyimlerin bir kısmına el atıldığı açıkça ortadadır. Filistin mücadelesinin ana travmasını oluşturan *Nakba*'nın sinemasal bir gözle henüz irdelenmemiş olması, o büyük felaketin kolay kolay tem-

sil edilemeyecek bir nitelik taşımasına bağlanabilir. Filistin'in trajedisi ve travmasını temsil etmek, onu yeniden yaşamak, bu felaketin kalıcılığına işaret etmek anlamına da gelecektir, ki çoğu yönetmen şimdiye değin bu el yakan meseleden uzak durmuştur. Mısırlı yönetmen Yousry Nasrallah'ın böyle görkemli bir işe kalkışması daha çok yenidir. Nasrallah'ın Lübnanlı romancı Elias Khouri'nin romanı *The Gate of the Sun*'ı (Güneşin Kapısı) sinemaya uyarladığı bu film, ilk olarak Mayıs 2004'te 55. Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir.

Felaketin ardından Filistin'e ait kültür kurumlarının ayakta kalamayışından dolayı, bir Filistin sinemasının ortaya çıktığını görmek için ayrı bir döneme geçilmesini beklemek gerekmiştir. Arap hükümetlerinin 1964'te Filistin Kurtuluş Örgütü'nü kurmaları -1967 savaşına ve Filistinli gerillaların 1969'da FKÖ'de ağırlıklarını koymalarına değin çoğu geliştirilemeden kalsa da- çeşitli kültürel projelere girişilmesini sağlayacak kurumsal zemini sağlamıştır. O günler, Filistin devrimi diye anılan ve Filistin'deki hayatın her yönünü devrimcileştirmenin yollarını arayan görkemli bir döneme tekabül etmiştir.

Filistin devrimi daha ilk yıllarından itibaren sinemaya özel bir ağırlık vermiştir. 1968'de Fetih'in himayesinde Wihdat Alfam Filistin (Filistin Sinema Birliği) kurulmuştur ve bu kuruluş Filistin devrimini geleceğe taşıyacak kayıtlarla belgeleri toplamak gibi devrimci bir görev üstlenmiştir. Diğer Filistinli gruplar da 1970'lerin başların da kendi sinema birliklerini kurmuşlar ve kendi filmlerini yapmışlardır. Bunlar içerisinde, FKÖ'nün 1973'te kurulan Sanatsal Eğitim Bölümü'ne ek olarak Demokratik Cephe'nin 1973'te kurulan Sanat Komitesi'nin ve Halk Cephesi'nin 1971'de kurulan Merkezi Enformasyon Komitesi'nin adları anılabilir.[8]

Bu sinema birliklerinin kurucuları, önceki devrim deneylerini tekrarlamaya gönüllü olmazlar ve bu tür işleri yabancılara bırakırlarken, kendi devrimlerinin olaylarını yansıtmaya çok hevesliydiler. Filistin Sinema Birliği'nin kuruluş misyonu belgesel ve pedagojik ağırlıklı olmasına rağmen, "Ruhumuzu ve kanımızı adaya-

8) Mustafa Abu Ali ve Hassan Abu Ghanimah, "Nash'at al-Sinama al-Filastiniyyah wa Ittijahatuha" ("Filistin Sinemasının Kurulması ve Yöneliminin Belirlenmesi", *Filastin fi al-Sinama*, ed. Walid Shamit ve Guy Hennebelle, Paris: al-Fajr, 1980), s. 19.

rak, kendimizi senin için feda ediyoruz, ah Filistin" şeklindeki politik şarkıdan ödünç alınan *Ruhlarımız ve Kanımızla* başlığını taşıyan ilk filmin çekilmesinin ardından, filmlerin estetik boyutu konusunda ciddi bir tartışma çıkmıştı. 1970'de Ürdün'de yaşanan Kara Eylül katliamlarını belgeleyen bu film, görüntü yönetmeni Sulafah Jadallah (1970 saldırısında vurulmuş, vücudu kısmen felç olmuştur), kameraman ve yönetmen Hani Jawhariyyah (1976'da Lübnan İç Savaşı sırasında, elinde kamerayla öldürülmüştür) ile yönetmen Mustafa Ebu Ali'nin ortak bir çalışmasıydı. Jawhariyyah ile Ali, 1960'larda İngiltere'de okul günlerinden tanışıyorlardı ve 1968'den beri de farklı sinema projelerinde işbirliği yapmaktaydılar.[9] Jawhariyyah'ın kamerası, 1967 Savaşı sırasında Ürdün nehrindeki köprülerden kaçan Filistinlileri kaydetmişti.

Geniş bir teknisyenler ve sanatsal danışmanlar ekibinin yardımıyla filme son noktayı koyan Ebu Ali olmuşsa bile, ortaya çıkan eser, filmin biçimi ve üslûbunun nasıl olması gerektiği konusundaki ateşli tartışmaların ürünüydü. Tartışma en iyi pedagojik biçime dair görüşlerde, yani filmin bir belgesel mi yoksa 'devrimci mücadele' filmi mi olması gerektiğinde odaklanırken, temsil sorunu ön plana çıkıyordu. Ekip, sonunda filmi, geleneksel bir senaryoyla çekilecek bir devrimci siyasal analize tabi tutmaya karar verdi; teknik ekibin görevi de filmi sinemasal açıdan yorumlamak olacaktı. Montajın etkilerini gösteren, özellikle filmin ritmik hızı, görüntülerin birbiri ardından hızlı mı yavaş mı akacağı, ayrıca Filistinli izleyicilerin filmin içeriğini daha iyi anlamalarını sağlayacak çizimler kullanımı üzerinde duran çeşitli deneyler yapıldı. Deneysel montajın bazı kısımları Amman dışında bulunan Wihdat mülteci kampındaki bir mülteci topluluğuna gösterildiğinde, çizgi görüntülerin hızlı ritminin düşürülmesine ve onların yerine, çizgi banttan 'daha gerçekçi' izlenimi uyandıran bir sahnede, 'kitlelerin kavrayışına yaklaşmak' maksadıyla çocuk aktörler kullanılmasına karar verildi. Ekip bu şekilde bir halk referandumuna başvurduktan sonra, sembolizm öğelerini filmden tamamen çıkarıp atmaya ikna olmuş durumdaydı.[10]

9) Ebu Ali yakın bir zamanda (Sonbahar 2003), Mısır'daki İsmailiye Film Festivali'nde kısa film ödülüne layık görüldü.
10) A.g.y., s. 21.

Sinema Birliği, sinemada Filistinli izleyicileri etkilemenin en iyi yollarını bulma konusunu çok ciddiye aldı. Filmlerin gösteriminden önce dağıtılıp, seyredilmesinden sonra toplanan anket formlarıyla, seyircileri rahatsız eden öğelerin saptanmasına yönelik alan araştırmaları yapıldı. Anketler yoluyla varılan sonuçlardan birisi, izleyicilerin 'gerçekçi' üslûbu diğer 'sanatsal' ve deneysel anlatımlara tercih ettikleriydi.[11] Araçsalcılık bu kapsamda değerlendirildiğinde, insanları siyasete katılmaya teşvik edecek bir pedagojik araç olarak benimsenen filmler daha öne çıkarılırken, bu şekilde izleyicilerin beğenileri ve arzuları doğrudan dikkate alınmış oluyordu. Bu anlamıyla Filistinli yönetmenlerin tartışmaları, Birinci Dünya Savaşı'ndan beri devrimci düşünceye hakim olan avangard ve popülist estetik ekolleri arasındaki tartışmaya benzer bir içerik kazanacaktı.[12]

Filistin filmleri görece verimli bir oranda 1970'li yıllarda çekilmeye başlandı. En yüksek sayıya ulaşılan yıl 1973'tü; onyılın sonuna doğru çekilen film sayısında bir gerileme gözlenirken, İsrail'in 1982'de Lübnan'ı işgal etmesi üzerine neredeyse tane tane denecek kadar azalmıştı. İşgalin kargaşasında filmlerin çoğu kopyası kaybolur ya da çalınırken, bugüne değin kalabilen kopyalar da dünyanın her tarafına dağılacaktı. İran-Irak savaşıyla o kapı da kapanmadan önce, 1976'da ve 1980'de düzenlenen sonraki iki film festivalinin ev sahipliğini Bağdat üstlenmişti.

Çekilmesi uygun görülen filmlerin fonları FKÖ'den ve gerilla gruplarından aktarıldığı için oldukça kısıtlıydı. Yine de Filistin hakkında film çekenler sadece Filistinliler değildi. Bu dönem, Arap dünyasından tutun Batı ve Doğu Avrupa ile Üçüncü Dünya'ya kadar Filistin hakkında film yapan uluslararası yönetmenler açısından da üretkendi (Doğu Almanya'nın Leipzig şehrinde, Filistinlilerle Filistinli olmayanların çektiği Filistin hakkındaki filmleri gösteren önemli festivaller düzenleniyordu). Filistin'in sinema dünyasına girme cesaretini gösteren uluslararası yönetmenlere Jean-Luc Godard'ın *Içi et ailleurs* ("Burada ve Başka Yer-

11) *A.g.y.*, s. 21-22.

12) Bu tür tartışmalar üzerine bkz. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990) ve Martin Jay, *Marxism and Totality: The Invention of a Concept from Lukacs to Habermas* (Berkeley: University of California Press, 1984).

de", 1974) ile Manfred Vosz'un *Palästina* ("Filistin", 1971) ve *Für Er Ist Palästinenser*'i (O Filistinli Olduğu İçin, 1972) dahildi. Filistin ve Filistinliler hakkında film yapma eğilimi bir dönem öyle yaygınlaştı ki, 1973 Bağdat festivalinde gösterilen 150 filmden 50 kadarı Arap dünyasının dışındaki isimlerin imzasını taşıyordu. Fakat Bağdat'ta 1980'de düzenlenen üçüncü festivalde bu sayı önemli ölçüde azalacak, gösterilen 100 filmden sadece 5'i Arap yönetmenlerin imzasını taşıyacaktı.

1970'lerin filmlerinin ayırt edici özelliği, siyaseti teşvik etme ve aynı zamanda siyasal eleştiri getirme amacını gütmeleriydi; zaten bu yüzden, bir istisna dışında hepsi belgesel filmlerdi (1982 tarihli *Returning to Haifa*, [Hayfa'ya Dönüş] Filistin Halk Kurtuluş Cephesi'nin yardımıyla Iraklı yönetmen Kasım Heval tarafından çekilmişti).[13] Uzun metrajlı filmler için gereken yüksek meblağların yanında, o sıralarda Filistin devriminin kültürel manzarası da, İsrail devletinin Filistin tarihini kalıcı olarak silip yok etme çabaları karşısında, Filistinlilerin hayatlarıyla ilgili belgesel eserleri öne çıkartıyordu. Bu belgesellerle amaçlanan, Filistin ile Filistinlilerin tarihi, bugünü ve geleceğine dair bir anlatı ortaya koymaktı. Doğal bir şekilde birçok Arap ülkesinde gösterilmesi yasaklanmış olan bu filmlerin çok azı, Lübnan ile Filistin mülteci kampları karşısında kalabalık bir kitle tarafından izlenecekti. Bunların çoğu FKÖ'nün desteğiyle çekilmişken, Irak'ın yanında gösterildikleri yerler Suriye, Cezayir, Libya, Güney Yemen ve Mısır'dı.

1982'de FKÖ'nün Lübnan'dan kovulması ile Mısır-İsrail barış anlaşması ve İsrail'in FKÖ'yü yenilgiye uğratması üzerine devrimci kuşağın içine düştüğü kriz, bu durumda köklü bir değişikliğe yol açtı. 1980'li yıllarda, FKÖ'nün etki alanı dışında kalan Filistinlilerin film çekmeyi hedefleyen ilk girişimlerine tanık olundu. Michel Khleifi'nin 1980 tarihli güzel filmi *Fertile Memory*'yi, bir Filistinlinin çektiği ilk uzun metrajlı film olan ve 1988'de gösterime girme imkânı bulan, yine Khleifi'nin *Wedding in Galilee*'si (Celile'de Düğün) izledi. Yetenekli ve yenilikçi bir sinemacı olan Khleifi, Avrupa'dan temin ettiği fonlarla, 1970'lerin filmlerine kıyasla hem üslûp hem de amaç bakımından hayli farklılık taşıyan

13) Heval'in filminde Filistinlilerin Hayfa'dan çıkışına dair dramatik sahneler izleriz.

kendi filminin maliyetlerini karşılayabildi. Belçika'da yaşayan Filistinli bir İsrailli olan Michel Khleifi, Filistin'deki hayatı, toplumsal olan ile siyasal olanı, cinsel olan ile estetik olanı -İsrail'in Filistin topraklarını gasp etmesini ve Filistinlilerin hayatlarını fiilen kontrol altında tutmasını kavramsallaştıran- karma bir hikâye üzerinden dramatize etmişti. Khleifi'nin filmlerinin yanına başka yönetmenlerin filmlerinin eklenmesinden önce yaklaşık olarak bir on yıl daha geçecekti. 1980'lerin sonlarında FKÖ'nün sanatsal yapımlara ayırdığı fonlar kururken, Khleifi örneğinde bunun yerini Avrupa'dan sağlanan fonlar almıştı.

Oslo'nun ve FKÖ'nün teslimiyetinin belirlediği 1990'lı yılların koşulları, bu döneme özgü parasal kaynaklarla yeni bir çağın önünü açtı. Uluslararası düzlemde finanse edilen hükümet-dışı kuruluşların Batı Şeria ile Gazze'ye akın etmeleri, ayrıca ABD ve Avrupa'da yeni para kaynaklarının ortaya çıkması, yine film çekimi dahil olmak üzere çeşitli kültürel projelere fon aktarabilen Filistinli iş çevrelerinin destekleri sonucunda, sinema alanında köklü bir manzara değişikliği yaşandı. 2003'te Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen "Bir Ulusun Hayalleri" festivalinde gösterilen filmlere bakınca hemen anlaşılacağı üzere, bu filmlerin çoğunluğu son beş yılda üretilmişti. İçinde kısa ve uzun filmlerin yanı sıra belgesellerin de bulunduğu bu filmlerin estetik ve siyasal bileşimi, 1970'lerin filmlerinden belirgin ölçüde farklıydı. Son filmlerin birçoğu hâlâ Filistinlilerin hayatlarını belgelemeye ağırlık vermişken, rolleri daha az pedagojik nitelikliydi ve politikaya katılmayı teşvik etmekten ziyade, siyasal gelişmelerin yorumlanmasını önemsiyordu. Denebilir ki, son yıllarda Filistin'de ortaya konan kültürel yapımlar, Filistinlilerin yaşamakta oldukları çaresizlik ve umut karışımı ruh halinin doğrudan bir yansımasıdır. Farklı yönetmenlerin giriştikleri yenilikçi deneysel üslûplar, Filistin Yönetimi'nin idaresinde İsrail işgaline dair yeni bakışın deneysel doğasını göstermektedir. Filistin halkının geri kalanı gibi Filistinli sanatçılar işgal, sürgün ve ırkçılığa ant içmişçesine karşı koyma çalışmalarını sürdürmekle birlikte, zafere hangi yoldan ulaşılacağı konusunda eskisi kadar kararlı bir profil sunmazlar.

1970'li yılların gözdesi diaspora yönetmenleriydi, fakat bugün, diasporanın yanı sıra İsrail, Batı Şeria ve Gazze'den çıkan Fi-

listinliler de bu kültürel ifade biçimiyle daha yoğun bir şekilde ilgilenmektedirler. Bu yönetmenlerin yeni filmleri sayesinde, İsrail işgalini taraflı bir bakışla yansıtan Siyonist dostu uluslararası medyayla önemli bir görüntü savaşına girilebilmiştir. 1970'lerin filmleri çoğunlukla Filistinli ve diğer Arap izleyiciler düşünülerek yapılmıştı ve bu kesimlerin beğenilerine hitap etmek isteyen yönetmenlerin eğilimlerini yansıtıyordu; oysa yeni filmler açıkça yerel ve uluslararası çaptaki bir izleyici kitlesini hedef almaktadır, dolayısıyla uluslararası beğenilere daha uygundur (işin doğrusu, bazı filmler sadece İngilizce jenerikle, bazıları çift dilli olarak sunulurken, gerçekte çok azı sadece Arapça jeneriğe sahipti). Bu durum, hem Oslo teslimiyetinin imkân sağladığı yeni uluslararası fonların, hem de uluslararası alanda Siyonist görüntülerin kesintisiz bir taarruzu şeklinde, Filistinlilerin görüntüleri üzerinde âdeta bir tekel uygularcasına yayınlanmasının bir ürünüdür. 1970'lerde Leipzig'de gösterilen Filistin filmleri kendi davalarına sempati duyan bir izleyici kitlesine gösterilirken, 2003'te New York'ta düzenlenen festivale dahil edilen filmlerin hitap ettikleri kitle -en iyi ihtimalle- karışık bir topluluğu oluşturmaktaydı.

Açıkçası, uluslararası beğenilerle ilgileri dikkate almak, 1970'li yılların başlarında film çeken Filistinli yönetmenlerin önemsediğinden farklı nitelikte bir alımlama siyasetini öne çıkarmıştır. Gerçekten, Filistinli yönetmen Mustafa Ebu Ali ile Filistinli sinema eleştirmeni Hassan Ebu Ghanimah 1973'te Tevfik Salih'in önemli filmi *al-Makhdu'un*'u (*The Dupe*) ele alır ve bu filmin Avrupalı ya da Amerikalı izleyicilerde nasıl bir etki bıraktığını değerlendirirlerken, filmin başlamasından önce mutlaka yazılı bir uyarının yapılması gerektiği konusunda buluşmuşlardı: "Bu, izleyicilere filmdeki olayların gerçek tarihi ile bizim halkımızın o [filmde yansıtılan] dönemde içinde yaşadıkları fiili durumu anlatan, yazılı bir giriş olmalıydı. ... Günümüzdeki olayların filmde anlatılan manzaranın dışında kaldığının hepimiz farkındayız, bu yüzden *The Duped*'ın yabancı izleyiciyi görece yanlış bir anlayışa sürükleme ihtimalini kabul etmek durumundayız."[14] Oysa böylesi problemler çağdaş Filistinli yönetmenlerin zihinlerini fazla meşgul ediyor değildi; günü-

14) "Hadith ma'Mustafa Abu Ali wa Hassan Abu Ghanimah" (Mustafa Ebu Ali ve Hassan Ghanimah'la görüşme, *Filastin fi al-Sinama*, s. 26).

müzün sinemacıları, kendi mesajlarını ortaya koyan kavramsallaştırma çabalarını sonradan da takip ederek, yabancı (siz bunu 'Batılı' diye okuyun) seyircilerin 'alımlama siyaset'ine müdahalede bulunmakta eskisi kadar etkisiz değildiler.

Eğer 1970'lerin filmlerinin estetiğini siyasal araçsalcılık belirliyor idiyse, yeni nesil filmler hem Avrupa'daki avangard eğilimlere hem de Filistinlilerin halk estetiğine denk düşüyordu. Bu iki tip estetik, direnişi ve baskıyı, romantik türdeki hicranlı ve imkânsız aşk hikâyelerini, keza Filistinlilerin kendi topraklarına duydukları duygusal ve fiziksel bağlılık ile ülke sevgilerini yansıtan görüntülerde temsil edilmiştir. Gelgelelim, yeni kuşak Filistinli yönetmenler açısından asıl sınav, hâlâ estetik ve siyasal boyutludur. Söz konusu filmler hangi izleyicilere hitap etmekte ve hangi estetik formlar ile siyasal mesajları iletmeyi istemektedir? Batı Şeria ve Gazze'deki siyasal iktidarın doğası ile uluslararası fonların niteliğinin de bu süreçte etkili roller oynamış olduğundan ayrıca söz edilebilir.

Değindiğimiz nitelikteki son filmlerin güzel ve etkili olanlarına bir örnek herhalde *Four Songs for Palestine*'dır (Dört Filistin Şarkısı). Filistinli İsrailli yönetmen Nada El-Yaser'in (kendisi Kanada'da yaşamaktadır) 2001'de çektiği bu kısa film, fonda sesi sonuna kadar açılmış bir televizyon olduğu halde evinde duran bir kadını anlatır. Kadının günlük hayatı, Filistin bayrağının renkleriyle simgeleşmiş şekilde, Filistinlilerin deneyimlerinin her yönünü yansıtır. Eğer kapitalizm -Marx'ın bize öğretmiş olduğu gibi- "katı olan her şeyi buharlaştırıyorsa", İsrail'in askeri işgali de Filistinlilerin hayatında katı olan her şeyi *sıvıya* dönüştürmektedir. Film, bu doğuştan Filistinli kadının günlük hareketlerinde işte bu sıvılaşmayı kayda geçirir. Beyazperdeye estetik biçimde ve beyaz fon üzerine yansıyan siyahlık, birçok Filistinlinin yüz yıldan beri tuttukları karanlık yas günlerinin bir kaydıdır da. Gerçekten, açılış sahnesinde bu Filistinli kadın yüzünü yıkamadan önceye aynaya bakarken, aynada yansımasını görebildiği şey Filistinlilere ateş açan işgal güçlerinden ibarettir. Kadın kahvaltı etmeye hazırlanır ve domatesleri dilimlemeye kalktığında kazayla parmaklarını keserken, siyah bir fonda kanının parlak kırmızılığı bütün ekranı

kaplar ve bize İsrail işgalinin döktüğü binlerce tonluk Filistinli kanını, Filistinlilerin hayatını kaybetmiş sevdikleri için tuttukları yası hatırlatır. Kadın daha sonra, yaptığı Filistin çayının üstüne taze nane serper; nanenin çaya kattığı yeşillik, Filistin bayrağının öteki rengi olarak aklımıza, Filistinli köylülerin işlemek için bütün güçleriyle çalıştıkları toprağın bereketini getirir. Yeşillik oldukça etkileyicidir ve onu bastıracağı düşünülen siyah fona âdeta meydan okur. Nihayet, bebek karyolasında küçük bir çocuğun varlığını fark ederiz. Anne karyolaya gider, bebeğini kucağına alır ve onu emzirmeye koyulur. Siyah fona karşı anne sütünün beyazlığı, Filistin bayrağının dört renkli dairesini tamamlar ve annelik ile anne bakımının Filistin'in mücadelesi ve Filistin direnişi açısından ne kadar temel bir rol oynadığını işaret eder. Filistinlilerin hayatını anlatan halka bu şekilde tamamlandıktan sonra, ne kadar başarısız da olsa İsrail işgali devreye girer. Anne bebeğini emzirirken, televizyonda işgale karşı gelen küçük çocukları görürüz; spikerin söylediklerinden, İsrail işgal güçlerinin 20 genç Filistinliyi vurduklarını öğreniriz. Dört rengin estetize edilmesi, bize Filistinli kadının her gün yaptığı sıkıcı günlük işleri eşliğiyle gösterilmiştir; kadının İsrail'in dayattığı sokağa çıkma yasağı yüzünden köhne evine tıkılıp kalmış olması, en ufak bir didaktizme düşmeden, bütün Filistinlilerin her gün tecrübe ettikleri baskının duygusunu seyirciye olduğu gibi aktarır. Televizyonun ve radyonun sesi sonuna kadar açılmışken, filmde anlatılan şeylerin bir teki için dahi tek bir sözcük telaffuz etmeye gerek yoktur. El-Yaser belli ki, sözcüklerin açıklamakta yetersiz kaldığı olguları görüntülerle -tanımı gereği, sinema diliyle- iletmeyi arzulamıştır. Yönetmenin Filistin'de yaşanan tecrübeye, bilhassa Filistinli kadınların yaşadıkları tecrübeye dair titiz yorumu, onun filmini yeni ürünlerin en iyileri arasına sokmaya yetmiştir.

Bu anlamıyla El-Yaser, filmleri -Khleifi'nin filmleri gibi- giderek uluslararası çapta ilgi odağı olup her gün biraz daha fazla seyirci toplayan Filistinli yönetmen Elia Süleyman'ın izinden yürümektedir. Süleyman'ın filmleri (ister bir video filmi olarak çektiği *Homage by Assassination* olsun, isterse diğer iki filmi *Chronicle of a Disappearance* [Yokoluş Güncesi] ile *Divine Intervention*

[Kutsal Direniş]), sözel bildiriyi ikinci plana atıp, asıl ifade mekanizması olarak görsel kayda geçirme yönteminde ısrar ederler. Gerçekten, Süleyman bir aktör olarak üç filmde de başrolde olduğu halde onun sesini bir kere bile işitmeyiz. Sadece bir defasında, *Yokoluş Güncesi*'nde (1996) Nasıra'da bir etkinlikte konuşmaya davet edildiğinde, bu sefer de dış faktörler (mikrofonun bozulması, insanların cep telefonlarının ansızın devre dışı kalması) birleşip onun suskunluğunu bozmasını engelleyecektir. Fakat o, suskunlaşmış halde sesini duyuramazken, yönetmen olarak çektiği filmlere kattığı muhayyilesi özgürce dolaşmaktadır. Nitekim son filmi *Kutsal Direniş*'te (2002), işgale karşı direnmeyi sahneleyeceği alan olarak fanteziye kayma yolunu seçer. Süleyman'ın ısrarla kovaladığı bu görsel imgeler, onun sinemasının tek dilidir. Avangard Avrupalı yönetmenlerin onun yeni estetiği üzerindeki etkisi her bakımdan açıkça görülmektedir. Onun filmlerinin özgünlüğü ve güzelliği uluslararası düzeyde alkışlanmıştır ve Süleyman bu yolla, Cannes dahil olmak üzere uluslararası film festivallerinde birçok ödüle layık görülmüştür.

Başka bir usta yapım, yine son zamanlarda çekilmiş olup, Michel Khleifi ile İsrailli yönetmen Eyal Sivan'ın ellerinden çıkan, üç bölümlü belgesel *Route 181*'dir (181 Numaralı Yol). *181 Numaralı Yol,* herhalde Filistinlilerin yüz yıldır karşılarına çıkan Siyonist hareket ile İsrail toplumunu en iyi teşhir eden filmdir. Birleşmiş Milletler Ayırma Planı'nın (başka bir ifadeyle, BM'nin 181 sayılı kararının) öngördüğü ayrım çizgilerinde yürüyen sıradan İsraillilerle Filistinlilere basit sorular yöneltilmesi şeklinde ilerleyen filmin abartısız tarzı, Filistinlilere yönelik katliamlardan, ülke dışına kovulanlardan, evlerin yıkılıp yerle bir edilmesinden, topraklara el konmasından, Filistinlilerin 'süpürülüp' arazilerin 'temizlenmesi'nden ve en sıradan konuşmalarla çok daha fazla şeylerden bahseden İsrailli Yahudilerin neşeli ve rahatlamış hallerini uzun uzun gösterir. Filmde kendileriyle konuşulan İsrailli askerler, kontrol noktalarından insanların geçmelerine izin vermediklerinde sadece görevlerini yaptıkları konusunda ısrarcıdırlar. Sivan'a okuduğu filozofları sıralayarak entelektüel kaslarını gösterme fırsatı bulan eğitimli bir İsrail askeri, Hannah Arendt'in Eichmann üzerine kitabı-



Michel Khleifi ve Eyal Sivan, *181 Numaralı Yol: Filistin-İsrail'e Bir Yolculuktan Bölümler* (2004).

nı eleştirir –Arendt 'kötülüğün sıradanlığı' derken gerçekte ne demek istemektedir acaba? Asker bu meseleyi teorik olarak konuşurken, kendisinin fiilen yaptığı şeyle bir bağ kurmayı düşünmez asla. Siyonist kötülüğün sıradanlığı bu filmin her karesinde öyle açık bir şekilde gözler önüne serilmiştir ki oysa.

İzleyiciler dört buçuk saat uzunluğundaki filmi neredeyse nefesleri tutulmuş olarak seyrederler. Filistin topraklarını çevrelemek için İsrail ordusuna dikenli tel tedarik eden bir İsrailli müteahhit de, topraklarına el konmuş Filistinlilerin arazilerinde ömürlerini sürdürmekten huzursuzluk duymayanlar gibi kendi payına düşen kötülüğü hiç umursamadan, sadece üstüne vazife saydığı işi yapmaktadır yani (öyle ki, gasp edilen topraklarda yaşayanlardan biri, Avrupa Yahudisi annesinin -ki o da Filistin'e mülteci olarak gelmiştir- anti-Semit bir askerden gördüğü kötü muamele karşısında feryadı basarken, Filistinli mülteciler karşısında en ufak bir 'suçluluk' duygusu hissetmeden gönül ferahlığıyla uyumaya koşturmakta ısrar etmesi de haliyle bu tabloyu değiştirmeyecektir). *181 Numaralı Yol*, günlük hayata yansıyan ötekileri ezme ve öbürlerine karşı direnme eylemleri eşliğinde, İsrailli Yahudiler ile onların Filistinli kurbanlarının bir portresini çıkarmıştır. Khleifi'nin gerek belgesel yönetmenliğindeki gerekse

konulu film çekmekteki ustalığı, kendisini Filistinli yönetmenler arasında eşsiz bir yere oturtur. Khleifi'nin uluslararası çapta alkışlanışı da filmlerinin yalnızca birer sanat nesnesi olduğunun değil, aynı zamanda Filistin'in giderek büyüyen sinemasal cephanesinin asli silahlarından birisini oluşturduğunun göstergesidir.

Buna benzer güzel ve akıllıca çekilmiş filmleri bir kenara bırakacak olursak, Filistinliler -ister Filistinli seyircilere isterse uluslararası sinema izleyicilerine hitaben olsun- sinemada hâlâ bir sürgün ve mülksüzleşme anlatısı oluşturabilmiş değillerdir. Diğer Arap yönetmenlerde söz konusu olduğu gibi Filistinli yönetmenler de, belgesel yapımlar dışında, asıl travmaları olan *Nakba*'ya henüz eğilememişlerdir. *Nakba*'nın bu estetik dalındaki temsil edilemez durumu, Filistin ve Arap sinemasının üstünde hep bir hayalet gibi dolanmaktadır, dolayısıyla Filistin'in hikâyesinin başka hiçbir yönü hiç kimseye o olay kadar önemli gelmemektedir. Eğer *Exodus* filmi Siyonistlerin, bir kurtuluş hikâyesi olarak sömürge fethinde somutlaşan ilk günahlarını dramatize eden bir eser ise, öyleyse ne yazık ki, Filistinli yönetmenlerin henüz kendi filmlerinde bu temel yalana karşı koyamadıklarını saptamamız gerekir. Bu saptamayı başka bir dille ifade edecek olursak: Eğer bir travma olarak, Filistin'in ana travmatik olayını yansıtan bir felaket tarihi olarak *Nakba,* 'temsil halkası'nın dışında duruyorsa ve bu yüzden, estetik bakımdan hâlâ temsil edilemez bir yerdeyse, o zaman bir kusur ya da eksiklik yok gibidir. Bu anlamıyla, Filistin sinemasının yapısını, *Nakba*'nın sinemada temsil edilemezliği belirlemektedir. Filistin sinemasının, dile getirilmesi gerektiği halde dile getirilmez halde olan bir olayın üzerine halen gidememiş olmasının sebebi budur.

Mısırlı yönetmen Yousry Nasrallah, Elias Khouri'nin *Güneşin Kapısı* başlıklı romanını sinemaya uyarlamıştır.[15] Nasrallah'ın dünyanın her köşesindeki uluslararası festivallerde alkışlarla karşılanan filmi ilk olarak 2004 ilkbaharında gösterime girmişti. Bu filmde Nasrallah, Filistin'in çıkış'ıyla *(exodus)* ve İsrail'in katliamlarıyla ilgili etkileyici sahneleri, hikâyeye en ufak bir duygusallık katmadan yansıtmaktadır. Film aslında iki Filistinli arasındaki bir aşk hikâyesini anlatır; çift Filistinlilerin işledikleri topraklarda görücü

15) Elias Khouri, *Bab al-Shams* (Beyrut: Dar al-Adab, 1998).

usulüyle evlenirlerken, aşkları ve hayatları İsrail'de son bulur. Beş saate yakın süren filmin iki bölümünü, diasporada yaşanan zaman ayırır. Milliyetçi ve romantik öğelerle bezeli sürgün ve toprak/ülke filmlerinden farklı olarak *Güneşin Kapısı*'nda güdülen amaç -devasa bir önem taşıyan toprağın ve evin/yurdun kaybedilmesine gözlerini kapamayan orijinal roman gibi- sürgünün ve sömürgeci fethin ayırdığı Filistinlilerin kendi aralarında konuştukları şekliyle, 1948 felaketinin yoğunlaştırdığı 'kaybın temsili'dir. Özlem metaforunun, neslin devamını sağlayan bir heteroseksüel aşk hikâyesiyle kayda geçirilmiş olması kayda değer bir noktadır; ayrıca, siyasal (ulusal ve kolonyal) siyasetle iç içe geçmiş olan üremeyle ve demografiyle doğrudan bağıntılıdır. Belki de Edward Said'in ünlü "Filistinlilere 'anlatı oluşturma izni' tanınması" talebinden[16] esinlenen bu film ile roman, başroldeki iki kişinin (Beyrut'taki bir Filistin mülteci hastanesinde komada olup can çekişen Nahila -sonra ölür- ile Yunus el-Esadi) hayatlarına dair üçüncü tarafların (Dr. Halil, Umm Hasan) anlatılarıdır. Anlatı yine, Filistinlilerin varlığını *ortadan kaldırmayan,* bilakis *yeniden başlatan* bir olay olarak Filistin çıkışının *(exodus)* hikâyesini anlatmaya koyulur ve bunu, önce bir Filistinlinin, sonra bir diğerinin sözü alacağı, arada hiç kesinti olmadan Dr. Halil'den sonra Umm Hasan'ın nakletmeyi üstleneceği bir anlatı üzerinden yapar. İşin aslı, komada bulunan Yunus'un filmde ve romanda sık sık tekrarladığı sözü, hep yeniden, sıfırdan, 'baştan' başlamaktır. Demek istediğim, *Güneşin Kapısı,* Filistin'in hikâyesini, birini diğerinin içinde eritip yok etmeden bireysel olan ile evrensel olanı ayırıp harmanlayan ve sinemasal bir dille yeniden anlatıp nakleden bir yapımdır. Nasrallah son filmiyle, gerçek Filistin *exodus*'unun ancak Filistinlilerin hayatları açısından -bir son *değil-* yeni bir başlangıç şeklinde oluştuğunu anlatan ve bunda ısrar eden Filistin *Exodus*'unu yapmıştır.

Filistinli sinemacıların son otuz yıllık dönemdeki asıl başarıları, Filistin'e dair olarak dünyadaki insanların daha önce asla duymadıkları bir sürü önemli hikâyeyi nakletmek olmuştur. Bu doğrultuda en yeteneklilerinden sayılan Elia Süleyman, dehşetli so-

16) Edward Said, "Permission to Narrate", Edward Said, *The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self-Determination 1969-1994* (New York, Vintage, 1994), s. 247-268.

nuçlara yol açmamış olsa pekâlâ kahkahayla gülünerek geçiştirilecek maskaralıklarına bakarak, İsrail militarizminin alaycı bir şekilde resmedilmesiyle daha fazla ilgilenmiştir. Bununla birlikte, Siyonizm'in kültür silahına başvurması, uluslararası arenada hâlâ en etkili Filistin-karşıtı silahtır; ki zaten uluslararası alanda sinemada olsun diğer haber medyalarında olsun, Siyonistler için asıl önemli olan, her fırsatta Filistin halkının, kendi sömürge projelerine yarayacak bir şekilde temsil edilmesidir.

Toparlarsak, Filistinli sinemacıların şimdiye değin başarmış oldukları şey, kendi filmlerini uluslararası arenada direniş silahı olarak yaygınlaştırıp bir araca dönüştürebilmek ve Siyonist gücün bu kalesinde küçük gedikler açmaktır.[17] Filistinli sinemacıların katkılarının da vaatlerinin de buluştuğu nokta burasıdır. Yine de bizim umudumuz, Filistin sinemasının hem *direniş silahı* olma özelliğini sürdürmesi, hem de yakın bir zamanda bir *kültür silahı* ve *kültür eylemi* haline gelmesidir. Fransız filozof Gilles Deleuze'ün işaret ettiği üzere, Siyonistlerin ırkçı şiddetlerini meşru kılmak için her seferinde başvurdukları haykırış, "Biz başka halklara benzemiyiz" olmuştur. Oysa Filistinlilerin direniş çığlığı her zaman için "bizim başka halklardan farkımız yok" şeklindedir.[18] Filistin sinemasının en etkili şekilde verdiği mesaj budur.

17) 'Kültür silahı' deyişi için Amilcar Cabral'ın önem verdiğim bir yaklaşımı olan 'teori silahı'ndan esinlendim. Bkz. Amilcar Cabral, "The Weapon of Theory", *Revolution in Guinea: Selected Texts by Amilcar Cabral* (New York: Monthly Review Press, 1972), s. 90-111.

18) Gilles Deleuze, "Grandeur du Yasser Arafat", *Revue d'études Palestiniennes* editörünün Deleuze'le röportajı, Eylül 1983, *Revue*, 10 (Kış 1984), tekrar yayınlanışı: *Revue*, 84 (Yaz 2002), s. 5.

# 3
# GERÇEKLİKTEN KURGUYA: MAHRUMİYETTEN KENDİNİ İFADE ETMEYE*

Michel Khleifi

1948'de Ortadoğu'da iki büyük olay oldu: İsrail Devleti'nin kuruluşu ile Filistin trajedisinin başlaması. O zamandan bu yana iki farklı gerçeklik şekillendi: İsrail Devleti kuvvetlenip muazzam bir askeri, ekonomik ve teknolojik cephaneliğe kavuşarak bölgesel bir güce dönüşürken; Filistin davası, bir yandan halkına temel demokratik haklarını tanımazken, öbür yandan iç savaşla, askeri ya da monarşik rejimlerle debelenen Arap dünyası içinde marjinal bir şekilde kenarda kalmayı sürdürdü. Bununla birlikte, Ortadoğu'daki sert mücadelelerin yoğunluğu, Ekim 1973 savaşından sonra tedrici bir süreçle; önce 1977'de, Mısır cumhurbaşkanı Enver Sedat'ın Kudüs'ü ziyaret etmesi, daha sonra da, 1990'la-

*) Bu yazı İngilizce'ye Ömer el-Kattan eliyle çevrilmiştir.

rın ortasında, bazı Arap ülkeleri ile İsrail Devleti arasında bir barış antlaşmasının imzalanmasıyla meydana gelen köklü değişime önemli bir katkıda bulunmuştur. Bazı kesimler bu gelişmelere teslimiyet gözüyle bakarlarken, bazıları da Ortadoğu'nun yatışıp yeniden istikrara kavuşması açısından tasarlanmış stratejik bir tercih olarak değerlendiriyorlardı.



Michel Khleifi (Ömer el-Kattan'ın izniyle, Sindibad Films).

Körfez Savaşı'ndan (1990) sonra Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ) ile İsrail Devleti müzakerelere oturup, birbirlerini karşılıklı olarak tanımayı öngören anlaşmalara imza attılar. Tarihin zorlamasıyla, bir zamanlar apaçık düşman olan bu iki varlık, birbirlerinin alter egoları haline geldiler; şimdi de, hayırlı ya da hayırsız sebeplere de dayansa, birbirlerinin partneri konumundadırlar.

Ben sinema kariyerimde ilk adımlarımı bu öfke ve başkaldırı atmosferinde, 1980'lerin başlarında attım. 1950'ler ve 1960'larda Nasıra'da (ki benim gözümde, İsrail egemenliği altındaki Galilee'nin kalbinde duran bir getto halindedir) geçen çocukluğumun da etkisiyle, kişisel, siyasal ve kültürel deneyimlerimin sonucuydu bu yönelim. O sıralarda Arap dünyasından tamamen yalıtılmış durumdaydık, her türlü ilerici düşünce askeri zorbalıkla bastırılıyordu, halkımız Arap ülkeleri arasında darmadağın olmuş durumdaydı. Yeni devlet eğitim müfredatını özel olarak gözden geçiriyor, yeniden şekillendiriyor ve bize zorla dayatıyordu. Bizim gözümüzde o günler bir korku ve tecrit (daha doğrusu, yalnızlık) dönemiydi.

Benim ilk kültürel bakışım, Pablo Neruda, Federico Garcia Lorca, Nâzım Hikmet, Paul Eluard, Vladimir Mayakovski, Emile Zola, Victor Hugo, O'Henry, Bertolt Brecht, August Strindberg, Henrik Ibsen ve Anton Çehov gibi olağanüstü yazarlar sayesinde şiir, tiyatro ve edebiyatı keşfetmemle oluştu (eserlerine zaman zaman ulaşabildiğim Arap yazarlarla şairleri burada hariç tutuyorum). Adlarını sıraladığım bu yazarlarla şairlerin hepsi bizi dünyaya açan küçük pencerelerimiz oldu; her insanın kendi gündelik hayatını insanileştirme ihtiyacını ve hayatı daha katlanılır kılan bir özgürlük umudunu yansıttı. Aynı zamanda, bu harika hayaller penceresini eninde sonunda kapatacak olan televizyon çıkmadan önce, Nasıra'nın tek sinema salonunda, dünyanın geri kalanının seyircileriyle birlikte 1950'li ve 1960'lı yılların Hollywood filmlerini seyretmenin zevkini paylaşıyorduk. Doğrusunu söylemek gerekirse, ben şimdi bile, o dönemin filmlerinden bir sahne gözüme iliştiğinde kendimi yine çocuk hisseder ve o yapımların bugünkü filmleri ne kadar derinden etkilemiş olduğunun farkına varırım.

Böylesi bir bağlamda 1967 Arap-İsrail Savaşı, hem genel olarak Arap toplumları hem de özel olarak Filistin toplumu (tabii daha sonra da İsrail toplumu) adına oldukça olumsuz sonuçlar doğurdu. İsrail'in bütün Arap ordularını yenilgiye uğratıp muazzam büyüklükte bir toprak parçasını işgal ettiği ve yirmi yıllık tecridin ardından bizim toplumumuzu Arap dünyasına açmış olduğu savaşın olumsuz sonuçlarının farkına, bütün boyutlarıyla ancak şimdi varabiliyoruz. Bu işgal mevcut duruma patlayıcı ve devrimci bir boyut ekleyecekti. FKÖ siyasal, askeri ve ideolojik düzeyde kendi varlığını ortaya koyarken, zaman içerisinde etkisini de büyüttü. Arap ve Filistinli entelektüellerin çoğunun biraraya gelmesiyle bir FKÖ kültürü ortaya çıktı. Arap-Filistin kimliğini yenilemek amacıyla FKÖ'nün desteklediği dalların başında edebiyat, şiir, sinema ve folklorik geleneklerin canlandırılması geliyordu.

1967 savaşı, siyasal ve ulusal temellerin atılması zamanının geldiğine işaret ederek, masumiyeti de ortadan kaldırdı. Üstelik o yıllar, dünyanın her köşesinde devrim rüzgârlarının estiği bir devirdi: Vietnam savaşı, Doğu bloğunda demokratikleşmeden yana gelişen hareketler, ABD'de ve 1968-sonrası dönemde protesto dalgası –bütün bunlar Avrupa'da gerçek bir kültürün devrimin yolunu döşeyen atılımlardı.

1967'den sonra, düşüncelerimizde hakiki bir değişimi getirip, halihazırda var olan ve gelecekte var olacak Arap devletlerinin (sözgelimi, Filistin devletinin) yapıları içinde bireyi kendi haklarına sahip bir yurttaş olarak tanıyacak gerçek bir kültürel hareket olmaksızın, özgürleşmiş bir topluma varma umudumuzun da uzak bir rüya olmaktan öteye gitmeyeceğinin farkına vardım. Ayrıca, kültürel eylemi siyasal ve ideolojik söylemin egemenliğinden kurtarma gereğini anladım. Bir yandan evrensel dünyaya açılırken, öbür yandan özgünlüğü ve özgüllüğünü kendi sınırları içerisinde muhafaza edecek bir kültürü nasıl yaratabilirdik? Filistin'in insani deneyimlerini dikey olarak (tarihsel düzlemde) ve yatay olarak (halkın gündelik gerçekliği temelinde) yansıtacak bir sinemayı nasıl yaratabilirdik? Yoksullar kültürü diye bir şey gerçekten var mıydı, eğer varsa onu nasıl koruyabilirdik? 1970'le-

rin başında Belçika'ya taşınmadan önce zihnimin içinde dönüp duran sorular bunlardı.

Filistin sineması 1970'li yıllarda, bir nevi FKÖ'nün siyasal sözüydü. O dönemin filmleri doğrudan, 1970'e kadar Ürdün'de, ondan sonra Lübnan'da yaşayan Filistin toplumunun başına gelen olaylara odaklanıyordu. Lübnan'daki iç savaştan sonraysa bu sinema, rolünü, dikkatini iştahla Ortadoğu'ya yönelten televizyon kameraları devralmış olduğu için, bir daha hiç parlayamadan ağır ağır söndü. Kendi payıma şunun altını çizmek isterim: Filistin davası haklı bir davaydı, ama bu kavga yanlış bir yolla sürdürülüyordu. Dünyaya, kendimizden bahsettirmenin başka bir yolunu sunmak zorundaydık. Aynı zamanda, bütün dünyanın karşımızda yer aldığı ve Siyonistlerin her yere yayıldıkları gibi basitçi bir izlenimin kurbanıydık. Çocukluk günlerimden beri, sinema yoluyla anlatmayı düşündüğüm şeylerin merkezine hep bu meseleyi oturtmayı hayal etmiştim. İsrail'in gücünün kaynağı, bizim zayıflığımız; fakat bizim zayıflığımızın kaynağı İsrail'in güçlü olması değil, tersine, Arap toplumunun kaldırıp atamadığı arkaik yapıları: kabilecilik, patriyarkalizm, din ve cemaat hayatı. Bu katı yapılar yüzünden ne insanlar bir birey olarak kendilerini ortaya koyabiliyorlar, ne de çocukların ve en önemlisi kadınların kendilerine özgü bir hakları oluyor.

İşte, çalışmalarımı bu eksende sürdürmek istiyordum. Arap dünyası, bireyi çeşitli baskıcı rejimlerden koruyarak, yeni bir kültüre ulaşmayı başarabilirdi; bütün çelişkilerimizle birlikte ama korkmadan başka bireylere yönelerek, ortak kaderimiz için geçmişi, şimdiyi ve geleceği kapsayan bir toparlanma sürecine girebilirdik. İsrail'e karşı durumumuza gelince, bu soruna da insan hakları ilkeleri çerçevesinde çözüm bulunmalıydı. Kendi meşru haklarımızdan ya da yasa önünde eşitlik ilkesinden asla taviz vermemeliydik. Hayatı artık dinsel ve arkaik mitolojilerin yasalarına göre değil, medeni hukuka göre düzenlemeliydik.

Dolayısıyla, Filistin hakkında ya da Filistin için film yapmak kolay bir iş değildir. Böyle bir işe kalkıştığınızda, karşınıza çok katmanlı tarihimizin iç ve dış öğeleri çıkar: farklı insanların (İsrailliler ya da Filistinlilerin, Yahudiler ya da Arapların, Arap

Müslümanlar ya da Batılı Museviler-Hıristiyanların) farklı şekillerde tanımladıkları bir tarihtir bu. Karşımıza dikilecek başka bir unsur, ticari, teknolojik, ideolojik ve tarihsel savaş makineleridir. Biz, bu azgelişmiş dünyanın lanetli yurttaşları, bu sefiller Üçüncü Dünya'sı –biz ne yapabiliriz? Bizim yapmamız gereken hayatımız uğruna dövüşmek, hayatımız için üretmek, hayatta kalmak için yaratmak. Kültürel, estetik ya da felsefi alanda en dinamik ve ilerici entelektüel hareketlerden birinin parçası olmak durumundayız. Dünyayı yanımıza çekmek, dünyanın sorumluluğunu paylaşmak zorundayız. Düşünce sınır tanımaz; düşünce rüzgâr kadar serkeştir; eğer bir baskıya maruz kalır da sesi kısılırsa ya da susturulursa, başka bir dile ya da bölgeye doğru yelken açmaya hazırdır.

Benim filmlerim, her zaman için dilleri, ister ideolojik isterse ticari nitelikli olsun, egemen sistemlerin esaretinden kurtarmaya çalışan bir düşünce ekolünün parçasıdır. Dolayısıyla, benim sinematografik köklerim 'doğrudan sinema'nın tarihine dayanır ve halkın kendi gerçekliğinde kök salar. Bir sinemacı olarak benim arzum hep, evrensel bir sinema dili yakalamaktan yana olmuştur. Sinemanın icat edilişinin üzerinden bir asır geçtikten sonra farklılıkların, eğilimlerin ve yönetmenlik ekollerinin ötesine geçmek durumundayız. Mesela, belgesel filmi kurgu filmden ayıramayız. Benim kendime her vesileyle yönelttiğim şöyle bir soru vardır: Dramı, tiyatroyu, eylemi ve röportajı tek bir eserde bütünleştirecek bir film yapmayı, ses ve görüntü unsurlarıyla nasıl başarabilirim? Unutmayalım ki ben Üçüncü Dünya'ya özgü bir yoksulluğun içinden geliyorum, bu yüzden yoksulluğun kültürünün ağırlığını hep sırtımda taşıdım, bu da beni mütemadiyen yaratıcı olmanın başka yolları üzerinde düşünmeye itti. Bakmak da sinema üzerinde düşünme konusunda yazmak kadar asli bir öğe olduğundan, belki değişik bir bakış açısıyla bu unsurların hepsini biraraya getirmek mümkün olabilir. Edebiyat bu nosyonların hepsini birleştirebilir. Bir romanda, belgesel özellikli bir tanımı pekâlâ kurgusal bir sahne izleyebilir, bir ayrıntıda şiirsel bir derinlik hissedilebilir; okur için sorun yaratmayacak şekilde ışık, renk ve hareket iç içe harmanlanabilir. Bence, bizim durumumuzda, tica-

ri sinemanın gücüne meydan okumanın tek yolu, kamerayı kalem gibi kullanmaktır.

İşte, bu anlayışımı geliştirmek için birkaç sorunun izini sürmek zorundaydım:

1) 'Doğrudan sinema' nedir? Robert J. Flaherty, Dziga Vertov, Joris Ivens, Henri Stork, Alain Resnais, Chris Marker, Jean-Rouche ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerin hepsi gerçekliğe demir atmış bir bakış açısına mı sahiptirler?
2) Televizyon haberciliğinin getirdiği 'nesnellik takıntısı' gerçekten eleştirilere bağışık bir yaklaşımı mı yansıtır?
3) *Öznellik* nedir ve nasıl dışavurulur? Öznellik bir ekibin kolektif vizyonunda, felsefi, toplumsal, kültürel bir bakış açısına bağlı olarak mı gösterilir? Yoksa öznelliği bir aracın *(medium)* teknik yönünde, çerçevelemede, filmin arkaplanında, müziğinde mi aramak gerekir? Yoksa, seyircinin yerini alan bir gazeteci ya da yönetmenin durduğu açıdan, film dilinin kavranmış olup olmadığını mı ortaya koyar?
4) Militan sinemanın sınırları ve kuvvetli tarafları nelerdir? Ellerinde hiç parasal kaynak bulunmayan genç sinemacılar (neo-gerçekçilik, yeni dalga, yeni Brezilya sineması ve bağımsız Amerikan sineması gibi akımlarda gördüğümüz üzere) kurguyu sanki gerçeklikmiş gibi, gerçekliği de sanki kurguymuş gibi sinemaya nasıl aktarırlar?
5) Farklı sinematografik ekoller şiiri nasıl kullanırlar? (İtalyan neo-gerçekçileri Roberto Rosselini, Vittorio de Sica ve Cesare Zavattini'ye göre, şiir konuya hizmet eder; Pier Paolo Pasolini'nin filmlerinde, konu yönetmenin şiirine hizmet eder; Andrey Tarkovski ve Taviani Kardeşler'in filmlerinde, şiir, seyirciye hizmet eden bir konuya benzer; Fransız yeni romanından *(nouveau roman)* doğan sinemada -Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Alain Resnais- şiir sapkınlıktır.)

Aklıma gelen bu soruların hepsi tek bir yere çıkıyordu: Sinemasal ifade kendisinde bir anlatı mantığı barındırır. Sinema bir hikâye anlatmalıdır ve her hikâye, birey(ler)den çıkan öznel bir

söylemin ürünüdür. Sonunda ben de, özgür bir birey olarak, çalışmalarımı Filistin deneyimini *kendi dünya algım doğrultusunda* ve filmler aracılığıyla göstermeye adamaya karar verdim. Sorduğum sorular bana, gerçekliği görmek için bir film seyretmek, insanların çığlıklarına ve sevinçlerine kulak vermek için sesler ve yankılar duymak gerektiğini öğretmişti. Godard'ın dediği gibi, bakmak ve dinlemek.

## ÇIRAKLIK YILLARIM

1977 ile 1980 arasında Filistin/İsrail'de Belçika Televizyonu adına yapılan çeşitli belgesellerde görev aldım. O dönemde bizim yaptığımız belgeseller, esasen bir gazetecinin dış sesiyle konuyu çözümleyen bir yoruma ve bu yorumun görüntülerle desteklenmesine dayanan yapımlardı. Bölümlerin arasına politik röportajlar serpiştiriliyordu. İlk televizyon filmimden itibaren benim tutumum dış sesin azaltılması, siyasetçilerin konuşmalarının en aza indirilmesi yönünde oldu; bunların yerine, gerçekliğin karmaşıklığını dile getiren güçlü durumlara yoğunlaşmayı yeğliyor; sözü, olayı bilfiil yaşayan insanlara bırakıyordum. İlk belgeselimin ardından, televizyonun mantığının olayın kendisiyle sınırlı olduğu ve söz konusu olayların arkasındaki gizli sebepleri görüp anlamamızın sağlanacağı şekilde konuyu derinlemesine işleyemeyeceği kanısına vardım. Olayların köklerini göstermek amacıyla konunun 'gözler önüne serilmesi' yerine, her zaman 'üstü örtülüyordu'. Televizyon filmlerinin barındırdığı muazzam çelişkinin sebebi buydu (ve halen de budur).

Öte yandan, birey her zaman bir soyutlama olarak gösterilmekteydi: Filistinli, İsrailli, ordu mensubu, fedai (özgürlük savaşçısı). Kimdi bunlar? Nasıl yaşarlar, ne düşünürler, neyin hayalini kurarlar, neyi umut ederler ya da neyin çaresizliğini duyarlardı? Nereden gelip, nereye giderlerdi? Benim ilk filmim olan *Fertile Memory*'nin (1980) arkasındaki fikir işte bu sorulara yaslanıyordu. Kendi toplumum hakkında bir film çekmek istiyor idiysem, katı sorunlara el atmalıydım: Filistinliler İsraillilerin kurbanlarıysa, İsrailliler kimdi? Kendileri bir zamanlar insanlık

dışı baskıların kurbanları olanlar, neden Filistin halkına eziyet çektiren işkencecilerin rollerini devralmışlardı? Ya Filistinliler –onlar sadece kurban mıydılar, yoksa onlar için de hem kurban hem müstebit yorumu yapılabilir miydi? Evet, onlar zalimdiler, ama kadınlara ve çocuklara karşı... Her şey kendi düzleminde ele alınmalı, verilen zararı ölçmek için sadece kimin kurban, kimin zalim olduğuna işaret etmekle yetinilmemeliydi. Hakikate ulaşmanın tek yolu, bizi potansiyel işkencecilere ve kurbanlara dönüştüren sistemleri ve mantığı mahkûm etmekti.

İşte bu yolla, Filistin'in kadınları için ('hakkında' değil) ve -onlar aracılığıyla- Filistin için bir film yapmaya karar verdim.

*Fertile Memory*'de Filistin (Filistin'in tarihi, gerçekliği, geleceği ve çelişkileri), toplumun gözünde neredeyse marjinal konumda olan iki kadın (dul bir kadın ile çalışan bir kadın) portresi aracılığıyla görünür. Bu kadınlar, kendi halklarının deneyimlerinin arketiplerine dönüşürler. Bu filmde, boyun eğdirilmiş bir toplumun nasıl olup da kendi yarısının yarısına zulmettiği anlatılır. *Fertile Memory* benim gözümde, şimdiki zamandan daha iyi bir gelecek uğruna geçmiş zamana bakma kaygısını yansıtmaktaydı. İki kadının dış ve iç dünyalarını irdeleyerek, gündelik hayattan alınmış gerçek sahneleri kurgusallığa yedirmeyi amaçlamıştım. Bunun için de gerçeklik ile kurgu, belge ile anlatı arasındaki sınırları silmem gerekiyordu. Mitik ülkenin özü, kendi gerçekliğine rağmen, Filistin değil miydi yoksa?

Bu film FKÖ'nün militan sinemaya anlayışını alt üst etti. Siyasal slogana yol açan düşünceyi sergilemenin, siyasal söylemi yansıtan bu sloganın ifade edilmesinden daha önemli olduğunu ortaya koydu. Filistinli kadınlar ilk defa özel yaşama ortamlarında, sadece kendileri olarak gösteriliyorlardı. Onların belleği temaya dönüşüyordu ve tam da bu yüzden onlar, kendi halklarının dramının öznesi olarak görünüyorlardı. Özetle ve birçok yorumcunun gözlemlediği gibi, *Fertile Memory*'ye Filistin şiiri 'içeriden' (yani, İsrail devletinin içindeki Filistin toplumundan) aşılanmıştır.

Bu filmi 1981'de tamamladıktan sonra Ortadoğu'da olaylar daha dramatik bir şekle büründü: Güney Lübnan'da İsrail ile FKÖ arasında doğrudan savaş, Mısır cumhurbaşkanı Sedat'a düzenlenen sui-

kast, Güney'de Suriye ve İsrail orduları beklerken Lübnan'da, Beyrut'un işgal edilmesiyle ve akabinde FKÖ'nün Lübnan'ı terk etmek zorunda kalmasıyla sonuçlanacak olan Filistinliler arası iç savaş.

*Wedding in Galilee*'yi ("Celile'de Düğün", 1987) yazmaya işte böylesi yeni yenilgiler atmosferinde başladım. O sıralarda yapımcılar sadece mutlu sonla biten ve Amerikan modeline göre tasarlanmış güçlü senaryolar istiyorlardı. Ben de bir başarı şansı ummadan, *Fertile Memory*'yle estetik ve dramatik bakımdan bir süreklilik taşıyacak olan *A Season in Exile* adlı bir projeyi benimseyecek bir yapım ekibi aramaya başladım. Burada, köyünü bırakıp âşığının peşinden Avrupa'ya kaçacak olan genç bir Filistinli kadını anlatıyordum.

*Celile'de Düğün*'ün fikri aklıma, düğün gecelerinde cinsel ilişkiye giremedikleri için bütün köyde katlanılmaz bir gerginliğe yol açan yeni evlenmiş bir çiftin karşısına çıkmış bir şarlatan doktor hikâyesiyle geldi. Bu fikirden hareketle, iki 'tanrı'nın, askeri ve modern iki sistemi (bir tarafta İsrail'in askeri valisi, öbür tarafta Filistin'in patriyarkal ve arkaik yöneticisi olan bir muhtar) temsil edecek şekilde birbiriyle karşılaştığı bir modern trajedi öyküsü kaleme aldım. İki taraf da olayların akışını kendi lehine çekmeye çalışırken, köyde yaşayan insanların kaderlerinin onlara bağlı olması durumu yine değişmeyecekti. Soru şuydu: Kim kazanacaktı?

Çekim senaryosunu da kendim kaleme aldığım bu filmde de, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırları silmek istedim. Karakterleri hayalimden uydurdum, fakat onları, senaryodaki karakterlere kurgusal benzerliklerinden dolayı seçmiş olduğumuz, profesyonel-olmayan kişiler oynadılar. Benim asıl ilgimi çeken mesele, işgal altındaki hayat koşullarında neşenin ve direncin nasıl sürdürüldüğüydü. Onun için bakış açılarımı çoğaltmaya çabaladım ve gerçekçilikten formalizme, teatral belgesele kadar her yolu denedim. Filistin toplumunun her tarafa yayılmış baskın varlığı ve bu varlığın bu ülkenin tarihsel ve kültürel gerçekliğinde, dikey gerçekliğinde kök salma şekli –işte, göstermeyi amaçladıklarım bunlardı. Ayrıca, iki toplumun karşı karşıya bulunmasının görülebilir öğelerine (İsrail/Filistinli, asker/sivil, güç/duygu, vb.) ve görünmez nitelikteki başka öğelerine (yaşlı/genç, erkekler/kadınlar, cinsellik/gelenek, semboller/ihtiyaçlar) yoğunlaşmayı arzu



Michel Khleifi'nin *Celile'de Düğün* (1987) filminde Anna Condo (gelin rolünde) (Ömer el-Kattan'ın izniyle, Sindibad Films).

ediyordum. Dramayı bir mekân ve bir zaman dilimi içinde sınırlamaktaki amacımsa, bir yanda Araplara ve Filistinlilere özgü düşünme şekli ile diğer tarafta İsraillilerin ve onların destekçilerinin düşünme şeklini kesin çizgilerle gözler önüne sermekti. Sergey Eisenstein bir keresinde şöyle demişti: "Dünyanın karmaşıklığını

tek bir çiy damlasında görebilirsiniz." Öyleyse, böyle muazzam bir gerçekliği Ortadoğu çiyinde nasıl anlatacaktık?

*Celile'de Düğün,* dramın başrollerinde oynayanların nereye gittiklerini bilmedikleri, son derece karışık bir dönemde (1983 ile 1987 arasında) çekildi: Bütün yollar açıktı. Fırtınadan önceki sessizliği andırıyordu: Film tamamlanmış, ilk İntifada'nın başlamasından altı ay önce Cannes'da gösterilmişti. Üç yıl sonraysa, Ortadoğu'yu yerle bir etmeyi amaçlayan Çöl Fırtınası Operasyonu gelecekti.

*Celile'de Düğün,* inanılmaz bir etki yaptı. Çeşitli uluslararası ödüllere layık görülmesinin yanı sıra, dünyanın her tarafında gösterildi ve gösterildiği her yerde seyircileri kışkırtıp hararetli tartışmalar doğurdu. Bazı insanlar bu film sayesinde Ortadoğu'daki ortak varoluşun imkânlarına kafa yorarlarken, bazıları filmi şiirsel ve hümanist bir çalışma olarak değerlendiriyor, bazıları da ona Arap-Filistin toplumunun arkaizminin mahkûm edilmesi gözüyle bakıyorlardı. Sanırım bu filmle yolumu çizmiştim: Cevaplar veren filmlerden ziyade, sorular ortaya atan filmler yapacaktım. Artık sahiden şöyle bir düşünceye sahibim: Sorular hayatı doğururken, cevaplar öldürür! Ben sinemada etkin seyirciye inancımı her daim muhafaza ediyor, edilgen seyirciye ise hiçbir zaman inanmıyorum. Bütün okumalar doğrudur, fakat her zaman da eksiktir, tıpkı hayatın kendisi gibi.

*Fertile Memory*'yi çekerken beni Filistinli şairler etkilemişken, *Celile'de Düğün*'ü yazmaya başlamadan önce hemen hemen bütün Filistin kısa hikâyeleri ve romanlarını okumuş olduğumu söyleyebilirim. Bu film her şeyden önce Emile Habibi'nin, ayrıca Muhammed Naffa ile diğerlerinin eserlerine bir atıftır. Fakat bu filmi yazıp yönetirken bende en derin etki bırakmış olan yazar, birkaç yıl önce kaybetmiş bulunduğumuz büyük Yunan şair Yannis Ritsos'tur.[1]

Filmin sonunda Filistinli köylüler sokaklara dökülüp askeri işgale karşı isyan bayrağını çekerler. Bu filmin, Uluslararası Eleştirmenler Ödülü aldığı Cannes Film Festivali'ndeki ilk dünya gösteriminden sonra, Filistin'in önce Gazze, daha sonra Batı

1) Yannis Ritsos (1909-1990).

Şeria'daki halkı isyan etti ve Birinci İntifada'nın ateşi (1987-1994) bütün ülkeyi sardı. Sanırım seyreden birçok insan, filmde İntifada'nın ilk yıllarının karanlığı ve şiddet gerçeği içinde bir umut ışığının parlayıp söndüğünü görmüştür. Bu iyi bir şeydi. Fakat İntifada'yı sürdüren halkımın (İsrail askerlerinin mermileriyle hayatını kaybeden kadınlar, erkekler ve hepsinden önce çocukların) ıstıraplarını anlatacak bir şey yapmanın ivediliğini de bütün varlığımla hissediyordum.

1989'da Belçikalı bir arkadaşımın, Kafkaesk denebilecek bir yaklaşımla Belçika'daki bürokrasi, bireyselcilik ve yozlaşmayı anlattığı *L'Ordre du Jour* adlı ilk romanının beyazperdeye uyarlama çalışmamı yeni tamamlamıştım. Günümüzün gelişmiş ülkelerindeki en büyük sınıfı teşkil eden bürokratik sınıfın hayatı üstüne kurgusal, antropolojik bir düşünce metni sayılabilecek böyle bir film yapma fikri beni çok heyecanlandırmıştı. Aklımdaki, yirminci yüzyıl sonunda Avrupalı bir bireyin varoluşsal sürgününü filme çekmekti. Fakat ivedi sebepler yüzünden bu projeyi bir kenara bıraktım ve *Conticle of the Stones* (Taşların Neşidesi) adlı yeni bir filmi çekmek üzere Kudüs'e doğru yola koyuldum.

Projenin ilk hali, İsrail zulmüyle öldürülen bazı çocukların portrelerine dayalı şiirsel, izlenimci bir soruşturma ortaya koymaktı. Yine bazı yerlerde, özellikle CNN gibi çeşitli uluslararası televizyon haberlerinde aktarılan indirgemeci görüntüleri kullanmak durumundaydım. Filistinlilerin, gazetecilerin 'giydirmeye hazır' diline benzer, otomatik bir söylemleri vardı. Burada sorunu etrafa yaydım ve İntifada'nın sebeplerinden birisi olarak 'feda etme' temasını işlemeye çalıştım. Fedakârlık insanlığın bütün deneyimini kaplayan bir öğe olduğuna göre, evrensel bir yaklaşım söz konusuydu. Nitekim filmin erkek karakteri, "Her insan her zaman bir şeylerini feda eder", diyecekti; kimin için olursa olsun, ister bir aile, ister sevilen insanlar, ister çocuklar, ister iş için, herkes kendi vakarı ve özgürlüğünden bir miktar fedakârlıkta bulunuyordu. İşte bunu dikkate alarak, faşizmin eşiğinde oyalanmayı gerektiren bir fikir olan ölü şehitlerden bahsetmek yerine, onların hayatlarının evrensel değerini vurgulamaya, onların ölümünü bir fedakârlık biçimi olarak kavramaya niyetlendim.

Birincisi, iki ses (kadın sesi ile erkek sesi) arasında şiirsel bir diyalog yazdım. Diyalogları yazarken, Alain Resnais'nin olağanüstü filmiyle sinemaya uyarlanan Marguerite Duras'nın *Hiroşima, Sevgilim*'iyle arada bir benzerlik bulunduğunu fark ettim. Benzerliğe kafa yorunca da, savaştan tarumar olmuş durumdaki Ortadoğu ile Filistin'in 1940'ların sonundaki, savaştan çıkmış Avrupa'yı andırdığının bilincine vardım. Kasabalar, köyler, araziler, evler ve en önemlisi, ruhlar –hepsi hasar görmüştü. Elli yıl sonra, atom bombasının tahripkâr sonuçlarına benzer bir durum söz konusuydu. *Hiroşima, Sevgilim*'in edebi ve sinematografik referansları niçin geçerli olmasındı? Bunun dışında, Marguerite Duras'nın her dönemde, 1982'de Lübnan istila, Beyrut işgal edildiğinde bile inatla İsrail-yanlısı bir tavır aldığına dikkat çekmenin bir yoluydu bu. Hiroşima'dan bahsetmek, aynı zamanda dünyanın her yerindeki bütün şiddet ve baskı rejimlerinden bahsetmekti; dünyanın her köşesinden yükselen onur ve özgürlük taleplerini yukarıda tutmak, bu taleplerle dayanışma halinde olunduğunu açıkça göstermek demekti. Mesele bu sorunların doğal uzantılarına geldiğinde, seçmeci davranmak gibi bir lüksünüz olamazdı. Film Cannes'da gösterildi ve beklendiği üzere yine hararetli tartışmaların kıvılcımını çaktı.

Körfez Savaşı'nın ardından ilk Belçika filmimi çektim. Konu, yer, karakterler –hepsini arkadaşım Jean-Luc Outers'in romanından aktarmıştım. Açıkladığım üzere, bu, yüzyılın [yirminci yüzyılın] sonunun bürokratlarına hemen hemen antropolojik bir bakıştı. Bir eleştirmen film üzerine şunları yazmıştı: "Film, Batı'daki değişen dünyamıza... sürrealist absürdlüğün genellikle gerçeklikle iç içe geçtiği bürokratik toplumlarımızın şiirsellirik bir ele alınışıyla, eleştirel ve ironik bir gözle bakıyor." Bugüne kadar zihnimde bana acı veren bir hatıra olarak duran bu film hakkında fazla bir şey söylemeyeceğim; fakat bu filme Avrupa'da irrasyonel bir şekilde sırt çevrilmesinden sonra, Avrupa toplumunun kendi gerçekliğini gözleyen herhangi bir dıştan bakışı -hoşgörüsüz bir şekilde- reddettiğini keşfettiğimin altını çizebilirim. Bana öyle görünüyordu ki, egemen olan kanı ("Bir Arap sinemacının bu meseleyle nasıl bir ilgisi olabilir?"), benim

filmlerimin çoğunun, özellikle de *Celile'de Düğün*'ün Arap rejimlerince görülmek istenmemesindeki (ki bu da bir sansür biçimidir) körce reddetme tutumunun bir çeşididir. İki tarafın tutumu da birbirine benzer ve endişe vericidir: Bu görüntüler bizim halimize benzemiyor! Araplar bir kadının gerçek sorunlarını, örneğin bekâret gibi bir sorunları olmasını, ya da bir erkeğin cinsellik gibi bir sorunu olabileceğini asla kabullenmek istemiyorlar. Avrupalılar da kendi bürokratik ve devlet eliyle işleyen sistemlerinin, on milyonlarca insana iş sağlayan sistemlerinin herhangi bir yolla denetlenmek istemesine asla hoşgörülü bir gözle bakmıyorlar. Sonuçta, filmimden dolayı iki kesim de beni suçladı, kendilerine düşman olmakla itham etti. Araplar benim çok Batılılaşmış olduğumu düşünürlerken, Avrupalılar bir 'oryantal' olarak benim kendilerini hiçbir sevgi işareti olmadan filme aldığıma kanaat getirmişlerdi. Başka bir deyişle, film benim açımdan bir darbe oldu; özellikle de bu tür yanlış anlama hallerinde sindirmesi güç bir lokma.

Sonra da, Arafat'ın gelişinden hemen önce, *Tale of the Three Jewels*'i (Üç Mücevher Masalı) yazıp yönettim. Kendi halkımın insani serüveninin yeni bir veçhesini (işgal ve şiddet sırasında katlanılan acıların ortasındaki bir çocukluk teması) keşfederek Filistin'e giden yolu bir kez daha kat etmeye benziyordu. Gazze'li çocukların dünyasını yeniden kurma gerekliliği ve çocukların düş kurma, kendi yaşama haklarını savunan dünyanın diğer yurttaşları kadar özgür olma imkânlarını savunma çabasıydı ana tema. Bir toplum çocuklarının yaratıcılığı olmadan yeniden inşa edilemez. Ortadoğu'da, İsrailli çocuklar dahil olmak üzere bütün çocukların kendi bölgelerinin tarihini bütün bir geleneğe dayanarak öğrenmeleri; başka bir deyişle, bölgelerinin tarihinin hepsine ait olduğunu kavramaları şarttır. Senaryoyu bunu düşünerek, bölgenin dinsel kültürel gelenekleriyle halkın geleneklerinden (masallar, kutsal kitaplar, halkın benimsediği inançlar, vb.) alacağım öğelerle kurabilirdim. Tarihsel mekân mezheplere ve inançlara (Museviler, Hıristiyanlar, Müslümanlar) göre bölünemezdi; buna elbette ateizmi de eklemeyi arzu ederdim, zira bana göre, günümüzün sekülerizmi ile dünün tektanrıcılık-öncesi mirası dahil ol-

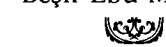
mak üzere bölgenin kültürel ve tarihsel mirasından faydalanmak herkesin hakkıydı.

Bir kimliğin anlatılması gerektiğini düşündüğümden, anlatı sorunu her zaman benim zihnimi meşgul etmiştir. Amerikan ulusal kimliğinin inşasında Amerikan sinemasının nasıl bir rol oynadığına bakın. *Üç Mücevher Masalı*'nı kurmadan önce kendime meydan okuyup, geleneksel Doğu masalı formunu kullanarak modern bir hikâye oluşturmaya karar vermiştim. Dünya sineması, özellikle de Amerikan sineması, başından itibaren İncil anlatısına (Eski Ahit) ya da *Arap Geceleri*'ne dayanmıştır. Dolayısıyla bizim görevimiz, kültürümüzün dikey boyutunu oluşturan muhayyilemizin kaynaklarını, şimdilerde içinde yaşamakta olduğumuz gerçeklikle aşmaktı. Bunun sonucu, fantastik boyutta, Gazze Şeridi'nin kahredici kör gerçekliğine rağmen on iki yaşındaki iki çocuk arasındaki bir aşk hikâyesi oldu.

Sonuç olarak şunu belirteyim ki, ben kendi sinematografik dilim ile egemen olan siyasal dil arasındaki karmaşık ilişkileri tanımlamak isterim. Egemen olan siyasal dilin hedefi, somut çıkarların bir uyumunu yakalamaktır. Bu, son derece belirli bir coğrafi ve ekonomik alan içerisinde benzer olan şeyler ile farklı olan şeyler arasındaki ayrımı vurgulayan tekbiçimli bir dildir. Öte yandan benim kültürel eylemim -ama kültürel dilim değil-, herkesin hareket edebileceği, şeylerin gerçek doğasını, dünyanın mucizesini yeniden keşfedebileceği, bu meselelere kafa yorup çocukluk dünyasında kendini kaybedebileceği özgürleştirici alanları bulmayı amaçlamaktadır. Nihayet, ideolojik ya da partizan amaçlarla kullanılmadığı müddetçe, siyaset hayal gücünü dışlar. Oysa benim filmlerimin kültürel dünyası, filmlerimi yaratırken ikisine de hayati önem biçtiğim, hem gerçeklikten hem hayal gücünden oluşmuştur. Bu, bir çocuğun kimlik arayışına benzer: Çocuk buna, dünyaya dengeli ve şizofrenik-olmayan bir açıdan bakmak amacıyla iki düzlemde, gerçeklik düzlemi ile hayal kurma düzleminde ihtiyaç duyar.

# 4
# KURTULUŞA DOĞRU: MICHEL KHLEIFI'NİN *MA'LOUL* VE *TAŞLARIN NEŞİDESİ* FİLMLERİ

Beşir Ebu-Manneh



"Olayların köklerini göstermek amacıyla konunun 'gözler önüne serilmesi' yerine, her zaman 'üstü örtülüyordu'."

(Michel Khleifi)

Son yirmi beş yıl boyunca Michel Khleifi ile Filistin filmi, hemen hemen eşanlamlı hale gelmişlerdir. Khleifi, ilk belgeseli *Fertile Memory*'den (1980) İsrail'li Eyal Sivan'la birlikte çektikleri *181 Numaralı Yol: Filistin-İsrail'e Bir Yolculuktan Bölümler'e* (2004) kadar her zaman için Filistin-İsrail'deki insanlık durumunu ortaya koyanların ön cephesinde yer almıştır.[1] Bütün ilgisini mülksüzleşme, eşitsizlik ve işgal koşullarında devam ettirilen sı-

1) *181 Numaralı Yol*'a dair bir değerlendirme için bkz. benim, "Journey Towards A Route in Common", *Middle East Report*, 231 (Yaz 2004), s. 46-47.

radan hayata yoğunlaştırmış olan yönetmen, İsrail tarafına düşen 'kurma' ile Filistin tarafına düşen 'yıkım'ın diyalektiğini eşsiz bir bakış açısıyla yakalamayı başarmıştır. Bu yüzden, Khleifi'nin sinema projesi özünde çift yönlüdür: Filistin'i *ifşa etmek*, dönüşümüne müdahale etmek. Burada kökler ile sebeplerin bilgisi, ulusal ve toplumsal kurtuluş vizyonuyla katlanmıştır.

Khleifi'nin eserlerine damgasını vuran, zamanı özel olarak ele alışıdır. Zamanın onun sinemasında nasıl temel bir öğe olduğunu en iyi olarak belgesel filmlerinden ikisi *Ma'loul Celebrates Its Destruction* (1985) ile *Canticle of the Stones*'da ("Taşların Neşidesi", 1990) görebiliriz. Filistin gerçekliğinde 'zaman'ın yeri, en güçlü izleri, daha ünlü filmleri olan *Fertile Memory* ile *Celile'de Düğün*'den (1987) ziyade bu filmlerinde ortaya konur. 1948, 1967, 1982 ve 1987 yılları, toplumsal ve siyasal altüst oluşlara, travmalara, bozgunlara ve köklü dönüşümlere (*Nakba*/Felaket/Filistin'in büyük kısmında İsrail'in kuruluşu; *Naksa*/Bozgun/İsrail'in Filistin'in kalan kısmı olan Batı Şeria ile Gazze'yi işgal etmesi; İsrail'in Lübnan'ı işgal edip FKÖ'yü Beyrut'tan kovması; son olarak, İntifada'nın patlak vermesi) işaret ederek Filistin bilincinin derinlerine işlemiştir. Khleifi'ye göre, Filistin'in varoluşunun zamansal boyutu şimdiki zamanın özgül bir şekilde okunmasını gerektirir. Burada, bastırılmış geçmiş ile ufka yayılmış olan gelecek, çatışma, mücadele ile potansiyel yeniden doğuşun dinamik bir resmini gözler önüne sererek hem fiilen gösterilmiş hem de zihinlerde uyandırılmış olur. Şimdiki zaman ile geçmiş, arzu edilen bir geleceğin sıçrama tahtalarıdır. Sömürge öncesi geçmişe duyulan nostaljik özlem, bugünkü sömürge konumla aynı ölçüde reddedilmektedir. İşte, Khleifi'nin sinemasının gerçekten devrimci bir nitelik taşımasını bu gerçeğe bağlamak doğru olur: Onun sineması mevcut tahakküm biçimleriyle ilişkilerine kafa tutmakta ve özgürlüğü, kurtuluşu öngören bir geleceğe açılmaktadır.

Benita Parry'nin inandırıcı bir dille ortaya koyduğu üzere, geçmişe bu maksatla (Alejo Carpentier'in harika deyişi olan 'Gelecekten Hatıralar' sözüyle yaygınlaşmış şekilde), yalnızca ileriye bakmanın bir yordamı olarak bakma pratiği, sömürgecilik-karşıtı mücadelenin devrimci biçimlerinin özünde yatar. Dahası, bu

yöntemle, "Batı düşüncesinin egemen biçimlerinden kopmanın ve geçmişe nostaljik bir özlem duymak bir tarafa, hem sömürgeöncesi hem de halihazırdaki sömürgeci dönemi aşan bir duruma kafa yormanın kaydedildiği"ne şahit oluruz.[2] Ulusal kurtuluşun -Cabral ve Fanon'da açıkça dile getirildiği şekliyle- böyle bir kopuş politikasına dayanması, kitlelerin kültürel ve siyasal egemenliğini *sağlayıp,* ulusal burjuva elitin egemenliğini *önleyecek* bir çerçeveyle sömürge baskısından kurtulmayı gerektirmektedir.[3] Kopuş politikasının belli başlı amaçlarından birisi, toplumsal ve siyasal dönüşümle derinden bağlı olan bir anti-emperyalist milliyetçilik geliştirmektir. Fanon şöyle demiştir: "Fakat eğer milliyetçilik açık bir şekilde ortaya konmazsa, milliyetçilik çok hızlı bir dönüşümle zenginleştirilip derinleştirilerek, toplumsal ve siyasal ihtiyaçlara, başka bir deyişle hümanizme uygun bir bilince evrilmezse, bir çıkmaz sokağa varacağı açıktır."[4]

Benim Khleifi'nin radikal sömürgeci-karşıtı hümanizminde gördüğüm devrimci hedefin içeriği bu yöndedir.[5] Yönetmenin siyasal tanıklığını yansıtan "Gerçeklikten Kurguya: Mahrumiyetten Kendini İfade Etmeye" yazısında açıkladığı üzere: "Filistin'in insani deneyimlerini dikey olarak (tarihsel düzlemde) ve yatay olarak (halkın gündelik gerçekliği temelinde) yansıtacak bir sinemayı nasıl yaratabilirdik? Yoksullar kültürü diye bir şey gerçekten var mıydı, eğer varsa onu nasıl koruyabilirdik?"[6] Khleifi'ye göre, benim aşağıdaki *Ma'loul* ve *Taşların Neşidesi* okumalarımda da izleneceği gibi, kültür hem ulusal baskıyı ve tahakkümü, hem de *kısmi* kurtuluşu savunan bir milliyetçiliği eleştirmeye elverişli bir araca dönüşür. Fanon'a benzer biçimde Khleifi de, kolektif biçimde yürütülen kendi kaderini tayin et-

2) Benita Parry, "Liberation Movements: Memories of the Future", *Interventions*, Cilt 1, No: 1 (1998), s. 45-51. Ayrıca, daha yakın zamandaki bir yazı için bkz. "Liberation Theory: Variations on Themes of Marxism and Modernity", *Marxism, Modernity and Postcolonialism*, ed. Crystal Bartolovich ve Neil Lazarus (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

3) Amilcar Cabral, "National Liberation and Culture", *Return to the Source: Selected Speeches* (New York: Monthly Review Press, 1973), s. 39-56 (s. 47).

4) Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (aslı, 1965; Londra: Penguin, 2001), s. 165.

5) Ben bu nosyonu şu yazımda geliştirdim: "Narrating Dispossession, Overcoming Exile: Reading Palestinian Literature."

6) Bkz. bu derlemedeki Michel Khleifi'nin yazısı.

me mücadelesinin, eğer arzu edilen kurtuluşa varılması dileniyorsa, ister istemez bireyin özkurtuluşunu pekiştireceği kanaatindedir: "Bireyin kurtuluşu ulusal kurtuluşun arkasından gelmez. Gerçek bir ulusal kurtuluş ancak bireyin geriye dönüşsüz biçimde kendi kurtuluşunu gerçekleştirmeye başlamasıyla mümkündür."[7] Fanon'un gerçeklik anlayışı, yani bireyin kurtuluşunun kolektif kurtuluş üzerinden gerçekleşebilecek olması, Khleifi'nin sinema projesinin nihai amacıdır; onun filmlerine - hem sanatsal üretimler hem de Filistin kültürü ve toplumuna müdahil olmanın yolu olarak- gerçek değerini katan öğe budur.

Ben değerlendirmeme *Ma'loul*'la ve 'geçmiş'le başlayacak, daha sonra kurtuluşun anlamını ve geleceği tartışmak üzere *Taşların Neşidesi*'ne eğileceğim. Ma'loul, 1948'de Yahudi birliklerin işgal ettiği, yerli nüfusu topraklarından kovduğu ve yerle bir ettiği yüzlerce köyden birisidir.[8] Asıl olarak tahıl ekimi ve zeytin yetiştiriciliğiyle uğraşan köyün (1944-1945'deki) 690 sakininin çoğu, Temmuz 1948'de Nasıra'ya sürülmüştür. Camisi ve iki kilisesi hâlâ duruyor ve bazen komşu kibbutzun sakinlerince ahır olarak kullanılıyor olsa bile köy daha sonra dümdüz edilmiştir. İsrail'deki 1950 tarihli, sahiplerinin topraklarının başında bulunmadığı mülklere dair yasa uyarınca, Ma'loul toprağı 'sahibi bulunmayan mülk' sınıfına sokularak, toprağın sahiplerinin mülkiyet hakları tamamen yol sayılmıştır. Devletin zalimce ve haksızca bir temele dayandırdığı 'sahibi olmayan' tanımı, 1947 Ayırma Planı'ndan sonra kasabası ya da köyünden herhangi bir sebeple ayrılan herkesi kapsayacak şekilde geniş tutulmuştur. İsrail'in 1948'deki müdahalesinin sonucunda, Filistinli toprak sahiplerinin büyük kısmı bu kategoriye girmektedir. Özel olarak Ma'loul'da yaşayanlara gelince, bu yasa eşi benzeri görülmedik bir yorumla 'sahibi olup da olmayan' toprak sahipleri tanımı doğurmuştur. Yeni kurulan İsrail devletinin yurttaşları haline gelmiş diğer Filistinlilerin binlercesi de onlarla aynı yazgıyı paylaşmaktadırlar. Sabri Jiryis'in çığır açıcı nitelikteki *The Arabs in Israel*

7) Fanon, *Towards the African Revolution* (aslı, 1967; New York: Grove Pres, 1988), s. 103.
8) Tahminlere göre 472 köy bu durumdadır. Bkz. Walid Khalidi'nin dev çalışması: *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948* (Washington: Institute for Palestine Studies, 1992). *Ma'loul* hakkında bilgi için bkz. s. 346-348.

(İsrail'deki Araplar) adlı çalışmasındaki saptamasından okursak: "Milyonlarca pound değerindeki bu mülkler, gerek yerel seçimlerde gerekse Knesset seçimlerinde oy kullanma haklarına sahip, ülkenin yurttaşları sayılan Arapların elinden zorla alınmıştır. Bu yüzden söz konusu yasa daha sonra 'toprağın sahibi olup da mülkün sahibi sayılmayanlara dair yasa'ya dönüşmüştü." Jiryis daha sonra şunları ekler: "Şöyle ki, İsrail'de yaşayan 'mülk sahibi sayılmayanlar'a ait olan toprakların kaderi, İsrail dışındaki mültecilere ait olan topraklarla aynı olmuştur: Her iki durumda da toprağın mülkiyeti Siyonist vakıflara ve Yahudi yerleşimcilere devredilmiştir."[9]

Yahudiler 1948'de Filistin'de toprağın sadece yüzde 6'sına sahip olduklarından, Filistin topraklarının zorla müsadere edilmesi esas olarak kaba kuvvetle yürütülmüş, daha sonra devletin çıkardığı yasalarla meşrulaştırılmıştır. 1948'den beri Ma'loul köyü sakinleri gibi 'toprak sahibi olup da mülk sahibi sayılmayan insanlar'ın yaşadıkları trajedi, bu insanlar açısından yıkılan köylerinin bulunduğu yerleri ziyaret etmelerine izin verilmesi, fakat müsadere edilmiş topraklarına geri kavuşamamaları ya da tekrar o bölgelere yerleşememeleri sonucunu doğurmuştur. Yani bu insanlar, kendilerini yurttaşı sayan, fakat mülklerinin kullanım hakkını Yahudilere devretmiş bulunan bir devlette 'iç mülteci' durumuna düşürülmüşlerdir. Yeni İsrail kolonicileri açısından, Ma'loul toprağı (ve Filistin'in büyük kısmındaki topraklar), onların daha geniş kapsamlı 'özgürleşme', 'kurtulma' ve topraklarını 'geri kazanma' projesinin bir parçası işlevini görmüştür.[10] Filistinliler açısındansa, Ma'loul gibi yerler onların İsrail tarafından mülksüzleştirilmeleri ve medeni haklarından mahrum bırakılmalarını özetleyen bir simgeye dönüşmüştür. Bu topraklar ayrıca, Yahudi-olmayan yurttaşlarına karşı ayrımcı ve baskıcı tedbirlerini yasal bir kılıfa sokan

---

9) Sabri Jiryis, *The Arabs in Israel* (New York: Monthly Review Pres, 1976), s. 85, s. 88. Yazımı temel aldığım kaynak olarak ve Sahibi Olmayan Mülklere Dair Yasa'nın kapsamlı bir tartışması için bkz. s. 83-89.

10) Bkz. Jiryis, Bölüm 4 ("'Redeeming' the Land") ve Bölüm 1 ("'Liberating' the Land"). Jiryis ayrıca, Filistinlilerin yurtlarından topluca kovulmalarının İsrail devletinin kuruluşundan sonra, hatta 1959'a kadar bile devam ettiğini belgeler. Ayrıca bkz. Nur Masalha, *A Land Without a People: Israel, Transfer and the Palestinians 1940-96* (Londra: Faber and Faber, 1997).

Yahudi devletinin partikülarist niteliğini ortaya koymaktadır.[11] Khlefi de belgeselinin konusu olarak Ma'loul'u seçerek, İsrail devletinin temellerini ve onun İsrail'deki Filistinlilere karşı uyguladığı ayrımcı politikayı ele almayı başarmıştır.

Khleifi'nin filmi, sadece iki yıl önce, çığlık çığlığa yardım isteyenlerin, arka planda savaş uçaklarının sesleri ve yıkım, ölüm, korku, yaralanma görüntüleri eşliğinde İsrail'in 1982'de Lübnan'ı istila edişini gösteren sahnelerle başlar. Lübnan, İsrail vahşetinin ökçeleri altında ezilmekte, öfkeli feryatlarla ıstırap çekmektedir.[12] Savaş görüntüleri akmaya devam ederken, Filistin Mandası döneminden çekimlere dönülür: Britanya'nın çekilişi, kovulmalar, yıkımlar ve nihayet mülteciler. Khleifi'ye göre, Lübnan giderek Filistin'e dönmektedir: Lübnan'ı anlamak için 1948'i anlamak gerekir. İsrail'in saldırganlığının kökleri orada yatar. Daha sonra bir orman içinde terk edilmiş bir yapının görüntüleri belirir, hemen arkasından kamera bize moloz yığınlarını gösterir. Bir ziyaretçinin ayak sesleri duyulur, sonra ziyaretçinin kendisi görünür: Kamera onunla birlikte, yapının bulunduğu yerin genişliği ve büyüklüğünü keşfetmeye başlar. Ziyaretçinin kimliğini hiç öğrenemeyiz, ama onun varlığı Khleifi'nin yıkılmış bir köyün topografisini çıkarmasını sağlamıştır. Khlefi bunun yanı sıra, alttan alta akıp giden bir anlatıyı birbirine bağlayan iplerin peşindedir. Kâşifin adımlarını gösteren çekimlerin üstüne, oyun oynayan çocukların sesleri bindirilir. Yavaş yavaş açığa çıkan şey, ses ve görüntü harmanı içinde, susturulmuş ve bastırılmış bir tarihin yeniden gün ışığına çıkarılması ve o tarihe bir can katılması çabasıdır. Köyde duvarlara çizilmiş resimlerin ve onların etrafında oturan bazı yaşlı köylülerin yönetmenle konuşmalarının aklımıza getirdiği doğrultuda, geçmişin yeniden inşa edilmesi onu bugüne

11) İsrail'in kendi Filistinli yurttaşlarına karşı uyguladığı ayrımcılığın ve devletin partikülarist, ayırıcı bir ulus inşasına yönelişinin mükemmel bir anlatımı için bkz. Ahmad H. Sa'di, "The Peculiarities of Israel's Democracy: Some Theoretical and Practical Implications for Jewish-Arab Relations", *International Journal of Intercultural Relations*, 12 (2002), s. 119-133.

12) Noam Chomsky'nin üzerinde durduğu gibi, işgalin başlıca siyasal hedefleri belliydi: FKÖ'nün siyasal gücünü yok etmek ve Filistinlilerin kendi kaderlerini tam olarak tayin etme haklarını ortadan kaldırmak. Chomsky'nin titiz ve çığır açıcı nitelikteki çalışması için bkz. *Fateful Triangle: The United States, Israel and the Palestinians* (New York: South End Pres, 1999). İsrail'in Lübnan'ı işgalinde yaklaşık 10-20 bin kişi öldürülmüştü.

bağlayan bir ipliğin dokunmasını gerektirmektedir: Hatırlamak, şimdiki zamanı, etkin biçimde ve kayıplar ile mülksüzleşmenin neticesi olarak kurma eylemidir. Burada geçmişe de doğrudan bir gönderme vardır: Filmin çeşitli yerlerine, hayali köy hayatına dair çekimler serpiştirilmiştir. Altın sarısı fonda ve ağır çekimle yansıtılan bu görüntüler, köylülerin kök salmışlığını ve üretken emeklerinin kapsamını düşündürür bize.

Geçmiş doğrudan bir yolla da nakledilir. Köylülerin anlattıkları hikâyelerin karşısında, bir Arap okulundaki bir tarih dersini görürüz: Burada, Holokost kurbanlarının 'geri kazandıkları' 'vaat edilmiş ülke'nin Siyonist bir versiyonu, zorunlu eğitimdir.[13] Resmi tarih ile sözel tarih arasındaki çatışmayı keskinleştiren öğe, belgeselin İsrail'in 36. Bağımsızlık Günü kutlamaları sırasında çekilmiş olmasıdır. İsraillilerin gözünde 'bağımsızlık' olarak kutlanan şey, Filistinliler açısından bir 'felaket'tir. Belgeselin adının açıkça gösterdiği üzere, aynı gün *Ma'loul Yıkımını Kutlamaktadır*. İsrail'in bağımsızlık gününde Ma'loul sakinleri, yerle bir edilmiş köylerinin bulunduğu toprağı ziyaret ederek *Nakba*'yı hatırlamaktadırlar. Khleifi, yıllık törenleri sırasında onlara katılmıştır.[14] Böylece, Khleifi'nin gösterdiği gibi, resmi bir ulusal gün, yıkıntılar altındaki kökenlerin ve yasaklanmış zamanların inatla hatırlandığı bir güne dönüştürülmüş olur. Jean Genet'ye kulak verirsek: "Maaloul *[böyle yazılmış]* Filistinlileri açısından, yıldönümü bir rönesanstır, bir ölüler bayramı. Bir günlüğüne köy tekrar canlanır –fakat bu ancak cansız bir kopya şeklini alabilir, yine de son derece canlıdır. Geçmişe ait tek bir şey görünmese dahi yine de bir yeniden canlanıştır, York'un New York hali gibi."[15] Sonuç olarak, geçmiş, bir

13) İsrail, Filistinli yurttaşları için ayrı bir eğitim sistemi kurmuştur ve bu sistem dahilinde müfredat politikasını, öğretmenlerin seçimini, bütçenin dağılımını fiilen denetlemektedir. Sami Khalil Mar'i'nin ileri sürdüğü gibi: "Kısacası, Arap eğitim sistemi, Arapların kendilerinin şimdiki zamandaki ve gelecekteki ekonomik, kültürel ve toplumsal ihtiyaçlarını gözetmekten ziyade, İsrail'in kendi ideolojisine hizmet eden hegemonik yapısının denetimindedir" ("The Future of Palestinian Arab Education in Israel", *Journal of Palestine Studies*, 14.2 (Kış 1985), s. 12-73. Ayrıca bkz. *Arab Education in Israel* (Syracuse, NY: Syracuse University Pres, 1978).

14) Bu toplumsal geleneğin kökleri, İsrail'deki Filistinlilerin 1948'den 1966'ya kadar maruz kaldıkları askeri yönetim dönemine kadar uzanır. O dönemde Filistinlilerin hareket özgürlüğünü engelleyen yasalar, Bağımsızlık Günü'nde bir günlüğüne askıya alınırdı ve Filistinliler bu sayede harabe haldeki kasabalarıyla köylerini ziyaret etme fırsatını bulurlardı.

15) Jean Genet, *Prisoner of Love* (orijinali, 1986; New York: New York Review of Books, 2003), s. 349.

günlüğüne şimdiki zamana taşınmış olmaktadır. Bu durumda, geçmişi geri getirme ritüeli, salt nostaljik hatırlama ve yeniden kurma fırsatından daha fazlasını sunar; bir tür ihlal edilmiş hakların ve yadsınmış özlemlerin yeniden olumlanmasına dönüşür. Ma'loul sakinlerinin Khleifi'ye söyledikleri gibi: "Talep eden bulunduğu sürece haklar kaybolmaz." Khleifi'nin *Ma'loul*'da açıkça yakaladığı, Filistinlilerin adalet ve kendi kaderini tayin etme mücadelelerinde ne ölçüde esnek davrandıklarıdır. Arap okullarında anlatılan resmi propagandist tarihe esastan itiraz eden bu belgesel, adalete giden yolun *Nakba*'nın tarihsel gerçekliğinin tanınmasından geçmek zorunda olduğunu göstermiştir. Böylesi bir yaklaşım, toprakları ellerinden alınanlarla baskı altında tutulanların konumu ve deneyimini vurgulamak durumundadır. Khlefi'ye göre, fiilen olmuş olan şeyleri anlatmak, bu gerçeği mülksüzleştirilenlerin konumundan bakarak anlatmak demektir. Gerçek ve adalet birbirlerine kopmaz bir şekilde bağlıdır. Norman Geras'ın söylediği üzere: "Eğer ortada gerçek yoksa adalet de yoktur. Daha az basitleştirilmiş bir şekilde ifade edecek olursak, eğer gerçek tamamen görelileştirilmiş ya da tikel söylemlere, dil oyunlarına ya da toplumsal pratiklere içselleştirilmiş bir durumdaysa, o zaman da adalet yoktur. *Muhtemel* bir adaletsizliğin kurbanlarıyla o adaletsizliğe itiraz edenler son ve genellikle en iyi silahlarından, yani gerçekten olmuş olan şeyleri anlatma silahlarından mahrum kalırlar."[16] Bu yüzden Siyonizm, Edward Said'in özlü bir ifadeyle dikkat çektiği 'kurbanlarının bakış açısı' dışarıda bırakıldığı sürece anlaşılamaz.[17] Herhangi bir adalet anlayışı da ancak böyle bir temele dayanabilir.

*Ma'loul*'daki en etkileyici ve güçlü sekanslardan birinde, köyün yaşlılarından biri olan Ebu Zaid'le yapılan konuşmada işte bu sorun, gerçek ile adalet arasındaki bağ çok çarpıcı şekilde ortaya konmuştur. Yaşlı adam ağır hareketlerle etrafındaki şeyleri

16) Norman Geras, "Language, Truth and Justice", *New Left Review*, I/209 (Ocak-Şubat 1995), s. 110-135.

17) Edward Said, *The Question of Palestine* (New York: Vintage, 1992), s. 56-114. Said "The Burdens of Interpretation and the Question of Palestine"de şunları söyler: "Filistin sorununa el atan herkes o soruna dahil olmuştur, ama kenarda durup boş boş bakınmak ve nafile yere tarafsız çözümler, simetrik çerçeveler umut etmekten ziyade, adalet ve gerçekten yana saf tutmak çok daha iyidir ... sizden istediğim adaleti adalet olarak, gerçeği de gerçek olarak, adıyla anmanızdır" (*Journal of Palestine Studies*, Cilt 16, No: 1, Sonbahar 1986, s. 29-37).

ve yıkılmış evinin sınırlarıyla topografisini göstermeye çalışırken kamera yavaşça onu takip eder; kaldı ki yaşlı adamın bu hareketi yapması pek kolay olmamaktadır, çünkü Yahudi Ulusal Vakfı, Ma'loul kalıntılarının üstüne, ironik biçimde Balfour Ormanı adı verilen bir çam ormanı dikmiştir.[18] Ebu Zaid çam ağaçları arasında kendi ağaçlarını tanır; badem, böğürtlen, incir, zeytin ve kaktüs ağaçlarıdır bunlar. Hatıralar zihnine üşüşür ve giderek daha fazla şeyi tanımaya başlar. Öte yandan hatırlamak, derinlerde yatan korku ve güvensizlik duygusunu da su yüzüne çıkarmıştır. Kameranın sahneden ayrılmasından sonraki bir noktada, yönetmenin ekibiyle hararetli bir konuşmaya kaptırır kendini; gözle görülür şekilde paniklemiştir. Yönetmene, onlara anlattıklarından dolayı çok kaygılı olduğunu söyler. Bunu aşağıdaki konuşma takip eder: "Bu konuşmayla... kanunu çiğnedim mutlaka. Eğer beni tutuklayacak olurlarsa... benim için ne yapabilirsiniz?" Bir ses, "Öyle bir şey olmayacak," diye onu yatıştırmaya çalışır. Adam itiraz eder: "Tutuklarlar! Hatta dilimi koparırlar!" Ses, "Ama sen neden korkuyorsun ki?" diye sorar tekrar. Adam cevap verir: "Hiçbir şeyden! Ama altmış beş yaşında hapse atılıp aşağılanmak da katlanacak şey değil! (...) Ben toprağımı asla satmayacağım, o Ma'loul'a ait." Khleifi araya girip sorar: "Peki, sence onlar [Yahudiler] niçin geldiler?" Ebu Zaid öfke içinde cevap verir: "Onları ben getirmedim. Git, Amerika'dakilere sor... İngiltere'de, İtalya'da, Fransa'da, Belçika'da, Hollanda'da, Polonya'da, Almanya'da, Yunanistan'dakilere sor. (...) Benim ezilecek bir böcekten fazla değerim yok!" Khleifi sorar: "Ama onlar da 6 milyon Yahudiyi öldürdüler." İhtiyarın cevabında bu sefer tarihe duyduğu öfke ayırt edilir: "Onları ben öldürmedim. Bedelini de işkencecileri ödesin! Ben hayatımda bir sineği bile incitmedim." Khlefi tekrar araya girer: "Peki ama bu sorunun çözümü nerde?" Yaşlı adam cevabı anında yapıştırır: "Allah'ın ellerinde. O böyle istediyse! Çözüm, adalet. Herkes komşusunun haklarına saygı göstersin. ... Siz benim hakkıma saygı gösterin, ben de sizinkine göstereyim."

18) Balfour Deklarasyonu, 2 Kasım 1917'de Britanya dışişleri bakanı Arthur James Balfour tarafından, Siyonist harekete Filistin'deki Yahudilere bir yurt kurma vaadiyle ilan edilmişti.

Filmde dile getirilen son cümle budur. Mülksüzleştirilmiş, baskı altına alınmış ve varlığı yadsınmış Ebu Zaid, ne nefretin diliyle konuşur ne de reddetmenin diliyle. Yurdundan kovulmuş olduğu için toprağına el konmuş, kendi yağıyla kavrulma imkânı elinden alınmış, içinde yaşadığı toplum dağıtılmış olarak, eşitliğe ve uzlaşmaya inancını hâlâ güçlü bir biçimde korumaktadır. Dahası, anlamlı bir çerçevede, şu anki sömürgeleştirmeye açık bir alternatif sunabilmektedir: karşılıklılığa dayalı adil bir gelecek. Kurban artık sadece gerçeğe inananlar değil, adalete de inananlardır. Bir film olarak *Ma'loul*'un gücü burada yatar. Geçmişe yolculuk, gerek Filistinliler gerekse İsrailliler açısından haklı ve adil bir geleceğin tasavvur edilmesini sağlar. *Ma'loul*'un sonucuna göre, Filistinlilerin sömürgeleştirmeye ve insansızlaştırmaya bir alternatifi vardır. Kameranın ormandan çıkıldığında görünen yola çevrildiği son çekimlerin akla getirdiği üzere, yol buradadır –gerçek geri dönüşlerde. Fakat bu, 'dönülmez' tabelasının ima ettiği şekilde, henüz gidilmemiş bir yoldur.

*Ma'loul*, güçlü biçimde yankılanan ve Beyrut'un ezici bir yenilgi almasının ardından özellikle daha gür sesle dile getirilen bir adalet talebiyle son bulur. Khleifi'ye göre, meşru haklar asla yok edilemez. Sabra ve Şatila katliamlarının[19] ardından Jean Genet, "1970'de Ürdün'de (monarşinin devrimci bir yolla devrilişi mümkün iken) "hiç tehlikeli sayılmadıkları"nı hatırlayarak Filistinlilere bir borçlarını olduğunu ifade etmişse, Beyrut'tan sonra da Khleifi, bu sefer trajedinin meydana geldiği yere fiilen giderek, korkunç manzarayı daha berrak bir resim olarak gözler önüne sermekte ve Filistinlilerin kendi kaderlerini tayin etme haklarına sahip olmalarının haklılığını teyit etmektedir. Ancak geçmişin yeniden gözden geçirilmesi, bugün yürütülmekte olan direnişin ve mücadelenin yenilenmesine elverişli malzemeleri sağlayabilir. Edward Said de Beyrut'tan sonra kaleme alınmış ve Filistin'in yurdundan edilme ile ulusal yenilenme arzusu arasın-

19) Sabra ve Şatila mülteci kamplarındaki Filistinli katliamı, FKÖ'nün 16-18 Eylül 1982 tarihlerinde Beyrut'tan kovulmasından sonra, İsrailli müttefiklerinin gözleri önünde, bölgede tam bir askeri hakimiyet ve denetim kurmuş olan Maruni Falanjistler tarafından gerçekleştirildi. 3.500'e yakın savunmasız mültecinin ırzına geçildi, işkence edildi ve katledildi. Bkz. Amnon Kapeliouk, *Sabra and Shatila: Inquiry into a Massacre* (Belmont, MA: Association of Arab-American University Graduates, 1984).

da salınan varlığını vurgulayan *After the Last Sky*'da böyle bir stratejiyi benimsemişti. Said'in "bizi, bir ulus olarak henüz sağlayamadığımız kendimizi gerçekleştirmemizden ayıran ve görünüşte değişmez nitelikteki uçurum"un nesnel güçlüklerinin altını çizdikten sonra açıkça belirttiği üzere: "Filistinli olmaktan, ondan tümüyle vazgeçemeyecek kadar yorgun düşmüş bir Filistinliye şimdiye kadar hiç rastlamadım."[20] Matem ile durmadan şikayet edilen bir kararsızlık hali arasında gidip gelen bu hal, üstelik durmadan yenilenen bir tabloyu yansıtmaktadır. Bu saptama en güçlü haliyle Khleifi'nin Beyrut-sonrası filmi *Celile'de Düğün*'de (1987) kendisini gösterir: Sokağa çıkma yasağı biter bitmez bir çocuk, en sevdiği zeytin ağacının dibinde oturabilmek, delice bir neşe ve merak içinde yıldızlarla dolu gökyüzünü seyredebilmek için soluk soluğa koşturmaktadır. Bu harekete içerili olan geleceğe dönük yönün muazzam bir kapsamı vardır. Bu hareketin değeri, kökünün şimdiki zamanda bulunmasında yatar; geleceği kurmak ancak, bugünkü sömürge konumdan hareketle çözülebilir. Nitekim, altı ay sonra İntifada patlar ve bu beklenti gerçekleşmiş olur. Lübnan'da ezilen Filistinliler, İşgal Altındaki Topraklar'da ayağa kalkarlar. Sabra ve Şatila'nın ardından Gazze'deki Cebeyle mülteci kampı gelir. Yenilgi bir kez daha uzlaşmaz bir inatçılık halini almıştır.

İntifada 9 Aralık 1987'de patladı ve eşitsiz bir süreçle Eylül 1993'te Washington Barış Anlaşmaları'nın imzalanmasına kadar devam etti. Bütün toplum seferber olmuş, Edward Said'in nitelemesiyle "modern dönemin bütün tarihi boyunca en olağanüstü sömürge-karşıtı ve silahsız kitlesel ayaklanmalarından birisi"ne[21] dönüşecek bir şekilde İsrail işgaline karşı örgütlenmişti. İntifada kendiliğindendi ve Sol tarafından çabucak örgütlenip, halkın katılımı ve denetimini garanti eden Halk Komiteleri'yle muazzam bir ölçeğe yayıldı. Ayaklanma FKÖ'yü de bütün dünyayı da şaşkınlık içinde bıraktı. Britanya Mandası'nı ve onun Filistin'de bir Yahudi yurdu kurma politikasını hedef alan 1936-1939 isyanından beri Filistin toplumu, ulusal kurtuluş adına böylesi birleşik

20) Edward Said, *After the Last Sky*, s. 149, 158.
21) Said, *The Politics of Dispossession*, s. 137.

bir mücadele yoluna hiç başvurmamıştı. Direniş biçimleri ağırlıklı olarak şiddet-dışı yöntemlerden oluşuyordu ve bunlara grevler, boykotlar, sivil itaatsizlik, kitlesel gösteriler, vergi ödememe, taş atma dahildi. Sonuç olarak İsrail, İşgal Altındaki Topraklar'da sürdürdüğü hakimiyetini kaybetti. Bu yüzden, verdiği karşılık da aynı derecede gaddarca oldu. Savunma bakanı Rabin'in belirttiği gibi, "zor, kuvvet, dayak" ve "kemik kırma". İsrail'in sömürge projesi çökmüştü, yeniden kurgulanması gerekiyordu.[22] Norman Finkelstein'ın sözleriyle: "İsrail'in hedefi yalnızca Filistinliler üzerinde egemenlik kurup onları sömürmek değil, aynı zamanda onları aşağılamak ve milliyetsizleştirmekti."[23]

Demek istediğim, İntifada'nın Filistin'in ulusal kurtuluş mücadelesinde muazzam bir anlamı vardır. Filistinliler işgal tarihinde ilk defa olarak sömürge konumundan kurtulmaya yönelik adımlar atabilecekleri duygusunu yaşamışlardır. "İntifada'yla ilk defa Filistin'in bir kısmında özgürlüğe ve bağımsızlığa ulaşabileceğimiz duygusuna kapıldım."[24] İntifada doruğuna ilk yılında erişti. Ulusal kurtuluş sürecindeki Filistin toplumu, ağır adımlarla kendini içeriden yeniden şekillendirmeye koyulmuştu. Halkın katılımı demokratik örgütlenmeyi sağladığı gibi, kadınların kitlesel bir şekilde siyasal mücadeleye girmelerine vesile oldu. Çok sayıda kadın açısından, kendi kaderini tayin etme mücadelesi artık cinsiyet eşitsizliğinin de sona ermesi anlamına geliyordu. Gelgelelim, bu iç değişimin ivmesi kalıcı olmayacaktı. Kadın örgütleri söz konusu olduğunda, ulusal düzeydeki karar verme yetkisinde önemli bir gelişme kaydedilmediği gibi, toplumdaki işbölümünde bütünsel bir değişiklik de olmadı. Islah Jad'in ileri sürdüğü gibi: "Genelde, çeşitli halk komitelerinin 1988 yılındaki İntifada'da önemli bir rol oynadığı sonucuna varılabilir. Fakat bunlar, kadınların statüsünde bir dönüşüm gerçekleştirecek türden yeni araç-

22) Bkz. Joost R. Hiltermann, "Israel's Strategy to Break the Uprising", *Journal of Palestine Studies*, Cilt 19, No: 2 (Kış 1990), s. 87-98. Hiltermann, toplu cezalandırma ve suikast dahil olmak üzere ağır insan hakkı ihlallerini ayrıntılarıyla aktarmaktadır.

23) Norman G. Finkelstein, *The Rise and Fall of Palestine: A Personal Account of the Intifada Years* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), s. 13.

24) George Habash, "Taking Stock: An Interview with George Habash", *Journal of Palestine Studies*, 28.1 (Sonbahar 1998: 86-101). Habash, Filistin Halk Kurtuluş Cephesi'nin kurucusuydu ve uzun süre liderliğini üstlenmişti.

lar değildi."[25] Bu noktaya Eileen Kuttab da dikkat çekmiştir: "Bu faaliyetler [mahalle kooperatifleri ve hane grubu üretimleri] hane ekonomisini devrimcileştirmiş ve onu kalıcı bir siyasal araca dönüştürmüş olduğu halde, kadınların geleneksel rolü ve geleneksel işbölümü olduğu gibi kalacaktı."[26] İsrail'in baskısının yoğunlaşmasının ardından halka liderlik etmede belirgin bir toplumsal gündeme bağlı kalınmaması, İslam fundamentalizminin ortaya çıkışı ve FKÖ'nün İntifada üzerindeki denetiminin artıp, uluslararası arenada diplomatik kazanç uğruna bu ayaklanmadan faydalanma eğiliminin baskın çıkması, demokrasi ve kitlesel katılım açısından boğucu bir işlev görecekti. Böylece ulusal isyanın toplumsal özgürleşmeye evrilmesi ciddi derecede engellenmiş oldu. Bu dönemde ulusal inisiyatif tekrar, siyasal hakimiyetini pekiştirip toplumsal bakımdan tutucu bir gündem dayatan FKÖ liderliğine geçti: ABD'nin İsrail'i tanıtma ve 'terörizm'i mahkûm ettirme yönündeki talepleri FKÖ tarafından, halkın mücadele ve direniş taleplerine kıyasla daha lehte görüldü.[27] Bu yüzden işgal altındaki topraklarda demokrasi büyük yara aldı ve toplumda rüşeym halinde bulunan toplumsal radikalleşme, yerini, muhafazakâr güçlerin siyasal ve toplumsal ivmeyi tekrar kendi kontrolüne geçirme hamlesine bıraktı.[28] İşte Michel Khleifi, tarihin tam bu anında, halkın kendi kendine örgütlenme ve denetim kurma dalgası geri çekilip, uyuşturucu bir diplomatik sürece doğru evrilirken, *Taşların Neşidesi*'ni çekmeye başlamıştı.

---

25) Islah Jad, "From Saloons to the Popular Committee: Palestinian Women, 1919-1989", *Intifada: Palestine at the Crossroads*, ed. Cemal R. Nasır ve Roger Heacock (New York: Praeger, 1990), s. 125-142.

26) Eileen S. Kuttab, "Palestinian Women and the Intifada", *Arab Studies Quarterly*, Cilt 15, No: 2 (İlkbahar 1993), s. 69-85. Ayrıca bkz. Rania Khoury, *Palestinian Women and the Intifada* (Beytüllahim: Uluslararası Beytüllahim Merkezi, 1995); Joost R. Hiltermann, *Behind the Intifada: Labor and Women's Movements in the Occupied Territories* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Kadınlar üzerine makalelerden oluşan iyi bir derleme için bkz. *Palestinian Women of Gaza and the West Bank*, ed. Suha Sabbagh (Bloomington: Indiana University Pres, 1998). Genelde İntifada üzerine, Nasır ve Heacock'un derlemesinin yanı sıra bkz. *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, ed. Zachary Lockman ve Joel Beinin (Washington D.C.: MERIP, 1989).

27) İntifada'nın dinamiği ve FKÖ'nün ikameci anlayışı üzerine bkz. şu kitaptaki makaleler: Gilbert Achcar, *Eastern Cauldron: Islam, Afghanistan, Palestine and Iraq in a Marxist Mirror* (New York: Monthly Review Press, 2004).

28) Hamas'ın Gazze'de *hicab* uygulamasına geçişi bunun örneklerinden sadece bir tanesidir: bkz. Rema Hammami, "Women, the Hijab, and the Intifada", *Middle East Report*, 164-165 (Mayıs-Ağustos 1990), s. 24-28.

*Canticle,* herhalde Khleifi'nin bugüne değin yaptığı en az anlaşılmış ve en deneysel filmidir. Filmin biçimsel özellikleri hem eşsiz derecede Khleifi'ye özgüdür (burada, *Fertile Memory*'de olduğu gibi, belgesel ile kurgu harmanlanmıştır), hem de Filistin'in kültürel üretiminde daha geniş kapsamlı bir biçim problematiğinin parçasıdır. 1948'de yaşanan *Nakba*'dan beri Filistin kültürü, apayrı deneyimler ile pratiklerin fiilen nasıl bir bütün oluşturduklarını göstermeye çalışırken, bunun yanı sıra, parçalanmış, yerinden edilmiş ve dağılmış bir ulusun özünü ifade etmek gibi oldukça zor bir görevle baş başa kalmıştır. Sonuçta, Said'in ileri sürdüğü gibi, Filistin yazıları form bakımından hep bir 'istikrarsızlığı' barındırmış ve formda özgüllüklerin ön plana çıkmasını sağlamıştır: "Ne ki, asıl bakılması gereken şey *form*'dur. Özellikle de kurguda, bir 'form'a ulaşma çabası, yazarın bütünlüklü bir sahne tasarlama, şimdiki zamanın neredeyse metafizik ayardaki imkânsızlığını aşmasını sağlayabilecek bir anlatı oluşturma çabalarının bir yansımasıdır."[29] Khleifi'nin *Taşların Neşidesi*'nde bu problematik özellikle dokunaklı bir şekilde izlenmektedir: Bir yandan medyadaki görüntülerin soyutluğuyla uğraşırken, öbür yandan toplu ıstırapların ve insansızlaştırma politikasının sınır tanımaması nasıl iletilecektir?[30] Khleifi'nin çözümü, İntifada'nın yenilikçi doğasına ayna tutar. İsrail vahşeti ve terörünün ıstırap verici görüntüleri içinde Khleifi, araya sıkışmış kurgusal bir aşk hikâyesini anlatır. Filmin 'dipnot'unda söylediği gibi: "Gerçek öğeler ile kurgusal bir aşk hikâyesini İntifada'nın acımasız ve vahşi şiddetinin ortasında yan yana getiren bu film, ötekinin soyut bir şey olarak algılanmasına karşı sinemasal bir eyleme dönüşmüştür. Burada tanık olmayı arzu ettiğimiz şey, işte bu algının yıkılmasıdır."[31] Khleifi'nin İntifada'da yaşanan olayların gerçekliğini doğrudan ele alarak, kendi sinemasını dramatik bir kapsamda yeniden kavramsallaştırması, belli ki onun hem baskı ve tahakkümün gündelik gerçekliğini, hem de Filistin toplumunda yaşanan adaletsizlik ve eziyetlerin uzun süreli tarihini ortaya koyma amacına bağlılığının göstergesidir. Öyleyse, İntifada'nın o anki konjonk-

29) Said, *After the Last Sky*, s. 38 [Filistin sinemasındaki yaratıcı mimesis krizi üzerine bkz. "Sunuş" yazım –H.D.].
30) Bkz. Dina al-Jundi, "Interview with Michel Khleifi: I Dream of Achieving the Camera-Pen", *Al-Ufuq*, 303 (30 Nisan 1990) (Arapça).
31) Bkz. *www.sindibad.co.uk.*

turunde aktarılan başka bir mesaj, yadsıma ve reddetme politikasının nasıl tarihsel bir süreçte katlanarak arttığıdır.

*Canticle,* ufuk çekimlerinin ardından iki sevgilinin kucaklaştığı bir sahneyle açılır. Bu şekilde, kurgusal öğenin filmin temelinde yer aldığı hemen vurgulanmış olacaktır. Ne de olsa, söz konusu olan 'taşların neşidesi'dir. Âşıkların hikâyeleri gelişirken İntifada'dan çekimler görünmeye başlar. Bize anlatılan, işgal ortasında yaşanan bir aşk, kayıp ve sürgün hikâyesidir: İntifada sahnelerinin hızlı ve yoğun temposu, ağır gelişen bir aşk hikâyesinin ritmiyle tezat halindedir. Sözgelimi, ölümü ve yaralanmayı gösteren hastane sahnelerinin ardından, iki âşığın geçmişi anlatarak bağlarını pekiştirdikleri çekimler gelir. Klasik Eisenstein tarzında, montajla amaçlanan, 'çatışma' ve 'çelişki'dir.[32] Mesafe, zorla dayatılmıştır: İzleyici sürekli olarak 'gerçek' olandan 'kurgusal' olanı algılamaya itilmektedir. Yine bu da dilsel kayıt düzleminde başarılır: Entelektüalize edilmiş aşk karşılaşması klasik Arapça konuşmayla sürerken, İntifada çekimlerinde günlük konuşma diline başvurulmuştur. Sesler de kontrast halindedir: Aşkın anlatıldığı kısımlarda kullanılan hoş müzikler, İntifada sahnelerinin yüksek, tiz ve tekdüze seslerinden belirgin biçimde farklıdır. Arada uygun bir bağ bulunmadığı burada da açıkça sahnelenmektedir. Zaten önemli olan da bu gibidir. *Taşların Neşidesi,* iki ayrı anlatıyı (kurgu ile gerçekliği, aşk ile ölümü, entelektüeller ile kitleleri, kadınlar ile toplumu) birbirine bağlamanın zorunluluğunu gösterir bize. Görüntülerin soyutluğunu aşmak için yapılması gerekense Filistin hayatının karmaşıklığını yansıtmaktır. Tam da bu sebeple, aşağıda belirteceğim gibi, Filistin toplumu içinde bir 'iç cephe' açılır, böylece kişisel hasarlara ve reddiyelere dayalı bir tarih de nakledilmiş olur.[33]

Kadın âşık, 'fedakârlığı' öğrenmek için sürgünden dönmüştür. Onun âşığı olan ve hapishaneden yeni çıkmış erkek ise ona daha en başında şunu söyler: "Burada kayıp aşkımızın dışında hiçbir şey göremeyeceksin." Filmin hikâyesi de zaten kadının daha fazlasını görme çabası olarak anlatılabilir: "Ben, amaçlarımıza ulaşmak için bizi

32) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1972), s. 48.

33) Khleifi'nin sömürgecilik-karşıtı mücadelenin parçası olarak kadınların özgürleşmesinin temel bir önem taşıdığında ısrar etmesi, *Fertile Memory* ile *Celile'de Düğün*'ün gösterdiği üzere, onun sinemasının asli savlarından birisini oluşturur.

fedakârlık yapmaya zorlayan bu gizli inatçılığı açığa çıkarmak istiyorum." Kadın, "Direniş fedakârlığa dayanır," diye devam eder. Erkek de onun Gazze'yi gidip görmesinde ısrarcı olur: "Git de oradaki şiddeti gör. Nazizmin kurbanlarının çocuklarının Gazze'de, cehennemin kapısı, Arapların gelini olan şehirde neler yaptıklarını gör." Kadın Batı Şeria'da ve Gazze'de dolaşırken İntifada yavaş yavaş kendisini hissettirir: hastaneler, mezarlıklar ve baskı makineleri; yıkılmış evler, sokağa çıkma yasakları ve İsrail provokasyonları; vurularak öldürülmüş çocuklar, çarpıtılmış ve boşa gitmiş çocukluklar. Karnından kurşunlandığı için bağırsakları dışarıya sarkmış bir gencin Khleifi'ye anlattığı gibi: "İsrail ordusunun gözünde bizim hayvanlardan öte bir varlığımız yok: Bizi dövüyorlar, aşağılıyorlar ve istisnasız her gün cezalandırmaktan yılmıyorlar. Bütün bunları yeterince yaşadık. Herkesin kendi ülkesinde onurlu bir hayat sürme hakkı vardır." Oğlanın yanındaki arkadaşı da şunları ekler:

> Biz imkânsızı istiyor değiliz: Bu dünyada yaşayan diğer insanlar gibi baskıya ve şiddete maruz kalmadan hayatımızı sürdürmeyi, halkımızın öldürülmemesini, her gün kurşun sesleri duymamayı istiyoruz. Fakat bu işgal, size kendi elleriyle en ufak bir şey sunmadıkları için, özgürlüğünüzü ve bağımsızlığınızı kendi çabanızla koparmaya zorluyor. İntifada, işgal sırasında doğmuş olan bütün genç insanların isyanıdır.

İşgalin yol açtığı devasa yıkım çıplak gözle görülebilmektedir. Oğlu gözlerinin önünde kurşunlanmış olan bir baba şöyle feryat eder: "Benim hayatım bu dakikada mahvoldu." Başka bir baba da, acılı bir yüzle, oğlunun kendi yanında vurulduğunu anlatır. İdna'lı bir kadın yere yıkılmış, evinin İsrail askerlerince dümdüz edilmesini seyretmek zorunda kalmıştır. Yıkım her yerdedir –keza, işgali boşa çıkarma kararlılığı da. Bir kadın Khleifi'ye şunu söyler: "Evlerimizi yıkarak, bizi öldürerek taş atmaktan yılacağımızı sanıyorlar. Bilakis!"

İntifada'yla bu şekilde bağ kurulan kadın âşığın geçmişi de ağır ağır gözlerimizin önüne serilir. Kadın, kaybettiği inancını 'geri kazanır' ve kendi yaralanma hikâyesini, kendi kayıp anlatısını dillendirebilecek bir ruh haline gelir. İntifada onun ABD'den Filistin'e geri dönmesinin şartı olmakla kalmamış, bunun yanında, kendini ifade edebilmesinin önkoşulu haline gelmiştir. Sevdiği erkeğe geç-

mişinde gördüğü yasaklamaları ve baskıları anlatmaya koyulması bu yüzdendir. Kadın kendini tutucu toplumsal gelenek ve göreneklerin prangalarından kurtarmaya çalışmasına rağmen, evlilik dışı bir ilişkide hamile kaldığı için annesi onu ağır biçimde cezalandırır: "Biz köye karşı, iktidara karşı, işgale karşı direnmesini kesinlikle okulda falan değil, gösterilerde ve grevlerde öğrendik. Korkularımızı afyonların gölgesinde bıraktık." Kadının topluma karşı isyanı bu yolla boğulur ve kontrol altına alınırken, radikal eğilimleri de törpülenip ezilmiş olmaktadır. Erkek ilk başta onu dinler, fakat sonra, derin bir sempati ve özdeşlik duygusu sağlayarak, kadının anlatısını kendi sözcükleri ve hayali karşılaşmalarıyla tamamlamaya koyulur. *Taşların Neşidesi*'nin kurgusundaki bu epizod can alıcı önemde, anlatıdaki gücü muazzam ölçüdedir. Filistin tarihindeki en yoğun ulusal mücadele dönemlerinden biri sırasında Khleifi, 'kadın sorunu'nu gündeme getirmiştir. Böylece cinsiyet eşitsizliği problemi bütün açıklığıyla sergilenmiş olur. Yönetmenin 1948'i görmüş olup, kendisine, "Her şeye katlanmak mecburiyetindeydim, onlar [ailem] adına benim kendimi feda etmem gerekiyordu," diyen bir mülteci kadınla röportajı da bu etkiyi pekiştirecektir. Fedakârlık burada ilave bir boyut kazanmıştır. Khleifi'nin amacı da bu noktada açıkça ortaya çıkar: Filistin toplumuna özgürlüğün anlamını hatırlatmak üzere radikal eleştiriden menkul bir 'iç cephe' açar. İntifada'nın diğer radikal unsurlarının gözünde olduğu gibi Khleifi'ye göre de (ilk yıldan sonraki geri çekiliş devresinde), toplumsal kurtuluşun gereklilikleri ulusal mücadelenin taleplerine asla feda edilmemelidir. Özgürlük, iki aşamalı bir süreçtir: Filistin toplumu sırtındaki ulusal boyunduruğu söküp atarken, kendini toplumsal baskının iç biçimlerinden de kurtaracaktır. Toplumsal kurtuluş, ulusal kurtuluşla eşzamanlıdır. Dolayısıyla, Khleifi'nin bireysel özgürlük anlayışı, birey ile toplumu karşı karşıya koymaz; bilakis, iki tarafın özgürlüğü birbirini karşılıklı olarak tamamlayacaktır. Khleifi'nin radikalizmi, bireysel kurtuluşun kolektif mücadelenin bir sonucu olarak düşünülmesini gerektirir. Demek ki, gerçek kurtuluş ancak, birey kendi kaderini belirleyen bir unsur haline geldiğinde sağlanacaktır. Filistin'de bu sürecin nasıl gerçekleşebileceğinin koşulları da filmin sonunda gösterilir. Keşif yolculuğunun ardından âşıklar yeniden birleşirler: Film onların

kavuşup kucaklaşmalarıyla sona erer. Aşk ile işgalin bu şekilde yan yana konması, sonunda ihtimallere yeniden dirilici bir alan açar. Şimdiki zaman dikkate alındığında, âşıklar yeniden gelecek uğruna mücadele etmeye koyulabilir ve süreç içerisinde kendi hayatlarını adalet ve eşitlik temelinde yeniden kurabilirler. *Taşların Neşidesi*, Khleifi'nin Filistin'in bundan daha azına layık olmadığı yönündeki kanısını ortaya koyar. Filmde sergilenen, İntifada'nın ilk çıkışındaki toplumsal radikalizme bağlılıktır; fakat bu radikalizm zaman içinde (dış ve iç güçlerin biraraya gelmesi sonucu) marjinalleştirilecek ve Filistin toplumunu, ABD-İsrail gücüne ve dayatmalarına karşı daha açık ve savunmasız hale getirecektir. Bu noktadan bakıldığında Oslo'yu öngörmek zor değildir. Bununla birlikte, teslimiyetin ölçüsü birçok insanı gerçek anlamıyla dehşete düşürecektir. Edward Said "The Morning After" başlıklı yazısında bunu çok berrak bir saptamayla dile getirmiştir: "FKÖ, İsrail'in İşgal Altındaki Topraklar'daki sömürge memuru olacaktır."[34]

*Ma'loul* ile *Taşların Neşidesi*'nin gösterdiği üzere, sömürgecinin varlığı Khlefi'yi daima geçmişe götürmüş, geleceğe ancak geçmişe gittiği yerden bakmanın mümkün olduğu anlayışına vardırmıştır. Fiilen yadsınmış bulunan ulusal haklarının tanınması, var olan durumun düzeltilip eski haline getirilmesine dayalı bir kurtuluş projesini de kapsamak zorundadır. Khlefi'nin savı, geleceğimizi belirlemek üzere ileri atılım yapabilmemizin ancak *Nakba*'nın anlaşılmasıyla mümkün olduğu yönündedir. Gerek konformizmden gerekse son dönem Filistin filmlerinde rastlanan gerçekliğin sıradanlaşmasından uzak duran Khleifi, İsrail sömürgeciliğine ve İsrail'in Filistin'deki gasplarına karşı amansız bir eleştiri ortaya koymuştur. Ayrıca, insanların kendi çevrelerini dönüştürme yeteneklerini; sürgün, işgal, mülksüzleşme, ulusal ve toplumsal eşitsizlikler gibi belaları savuşturmanın ancak halkın kendi çabasına bağlı olabileceğini vurgulamıştır. Oslo'da özetlendiği şekliyle tam bir teslimiyet koşullarında Khleifi'nin eserleri, Filistin-İsrail'de daha iyi bir geleceğin hem istenilir bir şey, hem de *mümkün* olduğunu hatırlatan önemli birer işaret fişeğidir. Khleifi'nin kendi halkının adalet ve özgürlük mücadelesine yaptığı en önemli katkı budur.

34) Edward Said, "The Morning After", *Peace and Its Discontents* (New York: Vintage, 1996), s. 7-20. Ayrıca bkz. Chomsky, *Fateful Triangle*, s. 533-565.

# 5
# YURDUNDAN EDİLMENİN SİNEMASI: CİNSİYET, ULUS VE DİASPORA

Ella Shohat



Batı'nın büyük anlatılarının sonsuz biçimde anlatılıp tekrar edildiği, belirli bir postmodernizmin (Jean-François Lyotard) meta-anlatıların 'sonu'ndan bahsettiği ve Francis Fukuyama'nın 'tarihin sonu'ndan dem vurduğu bir zamanda biz şu soruyu sormalıyız: Tam olarak hangi anlatı ve hangi tarihin 'sona erdiği' ilan edilmektedir?[1] Hegemonik Avrupa, açıkça kendi stratejik hikâyeler repertuarını tüketmeye başlamış olabilir, fakat Üçüncü Dünya halkları, Birinci Dünya'nın diaspora toplulukları, kadınlar ve geyler/lezbiyenler kendi hikâyelerini anlatmaya ve yapısöküme uğ-

1) Lyotard, 'meta-anlatılar' konusundaki şüpheciliğine rağmen, *Liberation*'da yayınlanan bir toplu manifestoda 1990'daki Körfez Savaşı'nı onaylamıştır ve böylece kendisi, Bush'un 'Yeni Dünya Düzeni' adı verilen meta-anlatısını fiilen teyit eden bir tutum benimsemiştir.

ratmaya daha yeni koyulmuşlardır. 'Üçüncü Dünya' nezdinde bu sinemasal karşı-anlatma eğilimi, esasen savaştan sonra Avrupa imparatorluklarının çökmesiyle ve bağımsız ulus-devletlerin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır. Avro-merkezci bir tarihsileştirme karşısında Üçüncü Dünya ile onun Birinci Dünya'daki diasporaları kendi tarihlerini yeniden yazmışlar, kendi görüntülerini kontrolleri altına almışlar ve sömürgecilik ile onun şimdiki zamandaki uzantılarını devasa bir haritayı yeniden çizme ve yeni adlandırmalar yapma projesi içinde vurgulayarak, kendi sözlerini dillendirmişlerdir. Üçüncü Dünya'nın feministleri de kendi paylarına, sömürgecilik ile milliyetçiliğin erkekler ve kadınlar üzerinde farklı izler bıraktığında ısrarcı olarak, bu karşı-anlatılar içerisinde yerlerini almışlardır. Tabii bütün bu haritaları ve adlandırmaları yenileme girişimlerinin, kendine özgü çatlaklar ve çelişkiler doğurmadan hayata geçmesi söz konusu olmayacaktır.

Dünyanın 'Üçüncü Dünya' diye adlandırılan kısmındaki kadınlar, sayıları görece az olmakla beraber, yirminci yüzyılın ilk yarısında sinema yapımcıları ve yönetmenleri olarak belli bir rol oynamışlardı: Mısır'da Aziza Amir, Assia Daghir, Fatima Rushdi, Bahiga Hafeth ve Amina Rezq, Brezilya'da Carmen Santos ve Gilda de Abreu, Arjantin'de Emilia Santey, Meksika'da Adela Sequeyro, Matilda Landeta, Candida Beltran Rondon ve Eva Limiano. Yine de bu isimlerin filmleri, başrolleri kadınlara verdiklerinde bile, gerek patriyarkallik gerekse (neo)sömürgecilik bağlamında kadınları yetkin kılmayı amaçlayan ve açıkça deklare edilmiş bir siyasal proje anlamında belirgin bir feminist nitelik taşımıyorlardı. Bağımsızlık sonrası, ya da devrim sonrası çağda kadınlar, sinemanın çeşitli yönlerine katkıları giderek artmakta olmasına rağmen, film yönetiminde erkeklerden görece daha az görünmüşlerdi. Dahası, Çin, Küba, Senegal ve Cezayir gibi yerlerde Üçüncü Dünyacı devrimci sinemaları belirleyen, genellikle sömürgekarşıtı feminist tahayyül değildi. Birinci Dünya sinemasında olduğu gibi, kadınların Üçüncü Dünya sinemasına katılmaları da pek temel bir rol oynamıyordu; son onyılda üretimlerinin giderek artmasıysa, video iletişiminin yeni düşük-maliyetli teknolojilerinin de sayesinde kadınların dünya çapında bağımsız bir hareket

oluşturmalarının parçasıydı. Fakat teknoloji dolayımıyla gerçekleşen bu göreli demokratikleşmenin dışında, bağımsızlık-sonrası tarih, Üçüncü Dünyacı milliyetçiliğin yıldızının giderek sönmesi ve kadınların tabana yayılan yerel örgütlenmeleri sonucu, benim 'Üçüncü Dünyacı' feminist sinema ve video diye adlandırdığım olgunun ortaya çıkışını anlamamızı kolaylaştırmaktadır.[2]

Beni burada ilgilendiren şey, kadınların (neo) sömürgeci ve ırkçı sistemler içerisinde son dönemdeki konumlanışlarını[3] irdelemektir. Üçüncü Dünya'daki feminist mücadelelerin öncülü, Birinci Dünya'nın mücadelelerinde olduğu gibi, elverişli bir dünya çapında kız kardeşlik söylemine dayanmamış, genellikle sömürge-karşıtı ve ırkçılık-karşıtı mücadeleler etrafında şekillenmiştir. Fakat feminizmin Üçüncü Dünya milliyetçiliklerine karşı eleştirisinin giderek daha yoğunlaşması, kadınların Üçüncü Dünyacı bir ulusal dönüşümden umdukları yetkinleşme konusunda umutlarının boşa çıkmasının bir yansıması olmuştur. 'Ulusun hainleri' ya da 'ırkını sırtından hançerleme' şeklindeki patriyarkal milliyetçi, dışlayıcı suçlamalar ile, Batıcı feminizmin peçeli ve klitorisleri alınmış kadınlara dair emperyal kurtarıcılık fantezileri arasında sıkışmış olan Üçüncü Dünyacılık-sonrası feministler, aniden köklü bir başkalaşım geçirerek 'Batılı' feministler haline gelmiş değillerdir. Siyah feministler başından itibaren, ulus, ırk ve cinsiyetin kesişme noktasında analize ve aktivizme yönelmişlerdir. Dolayısıyla Üçüncü Dünyacılık-sonrası feministlerin kültürel pratikleri, kendi 'ulus'ları ve/veya

2) Burada 'Üçüncü Dünyacılık-sonrası' terimini, Üçüncü Dünyacılık ideolojisinin ötesine geçen bir olgu olarak önermekteyim. 'Post-kolonyal' terimi sömürgecilik-karşıtı bir milliyetçi teorinin ötesine geçildiğini ve tarihte belirli bir noktayı aşan bir hareketi akla getirdiği halde, 'Üçüncü Dünyacılık-sonrası', belirli bir ideoloji olarak Üçüncü Dünya milliyetçiliğinin 'ötesi'ne işaret etmektedir. Bkz. Ella Shohat, "Notes on the Post-Colonial", *Social Text*, Cilt 31-32 (İlkbahar 1992).

3) 'Yer' tartışması konusunda daha fazlası için örneğin bkz. Chandra Talpade Mohanty, "Feminist Encounters: Locating the Politics of Experience", *Copyright*, 1 (Sonbahar 1987), s. 31; Michele Wallace, "The Politics of Location: Cinema/Theory/Literature/Ethnicity/Sexuality/Me", *Framework*, 36 (1989), s. 53; Lata Mani, "Multiple Mediations: Feminist Scholarship in the Age of Multinational Reception", *Inscriptions*, 5 (1989), s. 4; Inderpal Grewal, "Autobiographic Subjects and Diasporic Locations: *Meatless Days* and *Borderlands*", ve Caren Kaplan, "The Politics of Location as Transnational Feminist Practice", iki makale için de bkz. Inderpal Grewal ve Caren Kaplan, *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994).

'ırk'ları konusunda hakim olan (neo)sömürgeci konumlara karşı direnmeyi sürdürmekle birlikte, özgül kimlik coğrafyalarında kadınlara uygun şekilde bağlamına oturtulmuş bir tarihi ortaya koymak üzere, 'ulus'u birleşik bir birim olarak gören anlatıdan kopmuş durumdadırlar. Başka bir deyişle, bu tür feminist projeler genellikle etnik, ırksal, bölgesel ve ulusal yerlerine göre bir zeminde uygulanmaya çalışılmaktadır.

Üçüncü Dünyacılık-sonrası kültür teori ve pratikleri, belli bir çizgideki Avro-'yayılmacılığın'[4] öngördüğü biçimde önceden var olan bir Birinci Dünya feminizmini 'genişletme'ye çalışmaktan ziyade, topluluk, kültür ve tarihin özgüllüğünden vazgeçmeyen feminizmlere daha karmaşık bir alan açmaktadır. Üçüncü Dünya (sonrası) feminist sinemacılara (o 'feminist şey'i yapan karanlık kadınlara) karşı sergilenen tepeden bakışı kısmen de olsa dengelemek amacıyla, feminist eserlerin, çok katlı baskılar ve direnişler içine yedirilmiş ulusal-ırksal söylemler çerçevesinde bir bağlama oturtulması zorunluluk gibi görünür. Üçüncü Dünya feminist tarihleri, eğer bu kadınların kendi topluluk ve ulusları içinde gösterdikleri anlamlı direniş göz önünde tutulursa feminist bir tarih sınıfına sokulabilir. Bu yüzden, feminist sinemayla ilgili olarak yapılacak her ciddi tartışma, karmaşık bir mesele olan 'ulusal olan' sorununu ele almak durumundadır. Ulus-devletin yasal sınırları içerisinde ve genellikle (hegemonik) ulusal dillerle çekilen, ulus içi metinleri (edebi ürünler, sözlü anlatılar, müzik parçaları) yeniden dolaşıma sokan Üçüncü Dünyacı filmler, ulusal tahayyülleri yansıtmaktaydı. Fakat eğer Birinci Dünya sinemacıları küçük milliyetçi kaygıların 'üstünde' kalabilmiş görünüyorlarsa, bunun sebebi, filmlerinin çekilmesi ve yayılmasını kolaylaştıran bir ulusal güç projeksiyonunu tartışmasız biçimde kabul etmeleridir. Üçüncü Dünya'daki ulus-devletlerin jeopolitik konumlanışı -post-kolonyal çağda bile- Üçüncü Dünya sinemacılarının ulusal gücün bir alt-katmanı olduklarını farz edemeyeceklerine işarettir.

Göreli güçsüzlükle ilgili bu noktanın iyi bir örneği, Yusuf Şahin'in filmi *Iskandariya Leh?*'tir ("Niçin İskenderiye?", 1979).

---

4) Bkz. J.M. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History* (New York ve Londra: Guilford Press, 1993).

Hollywood hayallerinin özlemiyle yanıp tutuşan bir sinemacı hakkında yarı-otobiyografik bir film olan *Niçin İskenderiye?*, ABD'nin sömürgeleştirici sinema kültürüne Mısırlı bir perspektiften bakar. Şahin'in filminin baş karakteri, ilk başta, Shakespeare'in oyunlarıyla Hollywood filmlerine hayranlık duyan bir Victoria College öğrencisidir. Filmdeki hikâyenin geçtiği tarih, baş karakter ve Mısır açısından kritik bir dönem olan 1940'lardır: O sıralar Müttefik birlikler kırsal bölgelerde mevzilenmişlerken, Mihver güçleri İskenderiye'yi işgal etme tehdidini savurmaktadırlar. *Niçin İskenderiye?* bir sinemacı adayına odaklanmakla birlikte, alt-olaylarla anlatılan, farklı sınıflar, etnik yapılar ve dinlerin (işçi sınıfından komünistler, aristokrat Müslüman homoseksüeller, orta sınıf Mısırlı Yahudiler, küçük burjuva Katolikler) Mısır-Arap milliyetçiliğine nasıl tepki verdiğini gösteren çok perspektifli bir Mısır toplumu tablosudur. Bu alt-olaylar, Mısır deneyiminin çeşitliliğini, ama onun yanı sıra, Avrupa sömürgeciliğine tepkinin tekbiçimliliğini vurgular.[5] Sözgelimi bir bölümde, Müslüman işçi sınıfından bir komünist ile Yahudi-Mısırlı, orta sınıftan bir anti-Siyonist komünistin kızı ve bir Siyonistin kız kardeşi olan bir kadın arasında geçen bir yan aşk hikâyesiyle, Mısır'ın Arap Yahudilerinin 'Araplığı' teyit edilir. Böylece Şahin, Yahudileri Siyonizmle ve Avrupalılıkla eşitleyen denklemi boşa çıkarmış olur.

*Niçin İskenderiye?*, çeşitli malzemeleri (haber filmleri, Hollywood filmlerinden klipler, tasarlanmış röprodüksiyonlar, Şahin'in gençliğinde çektiği amatör filmler) dokuyarak ironik bir kolaj şeklinde birleştirir. Filmin açılışındaki sekans, 1940'larda İskenderiye kumsallarına yapılan yolculukların siyah-beyaz çekimlerini, savaştaki Avrupa'yı gösteren haber filmleriyle iç içe ge-

5) Şahin, Mısırlı Yahudilerin portresini olumlu bir bakışla, Nazilerin gelişinden korkarak Mısır'dan kaçmak zorunda kalmış ve bu yüzden Filistin/İsrail'e göçmüş, eşit ve adil bir Mısır toplumu uğruna mücadele eden sosyalistlerle bağlantı kurarak çizer. Film burada, Mısırlı Yahudilerin İsrailliler ile Filistinliler arasındaki çatışmaları, Arap bakış açısından Araplarla birlikte değerlendirmek üzere bir görüş filmi yapısına bürünür; bellidir ki, bir halkın hakları, başka bir halkın zararına temin edilmiştir. Film böylece, Arap (Sefardi) Yahudileri ile Avrupalı Yahudiler arasında bir ayrıma gider ve bu, filmin sonunda, baş karakterin ABD'ye gelişi ve Aşkenazi Hassidim'le karşılaşmasıyla pekiştirilen bir ayrım olur. Dolayısıyla, burada örtük biçimde ifade edilmek istenen şey, baş karakterin (benzer bir kültürü paylaştığı) Yahudi-Mısırlı dostları ile Avrupalı Yahudiler arasındaki mesafedir. Yine de böylesi temsillere Arap kurgularında çok nadir rastlandığından, film -Filistin örgütlerinin onayını almış olsa bile- birçok Arap ülkesinde yasaklanmaktan kurtulamaz.

çirir ve bu suretle Mısır'dan Avrupa'ya 'periferik' bir bakışı yansıtır. Sonraki sekansta, İskenderiye'deki seyircilerle birlikte bir dizi Hollywood müzikalini ve haber filmini izleriz. Müzikaller Arapça altyazılı gösterilirken (Mısır, Ortadoğu'nun çeviri merkeziydi), haber filmleri, 'periferi'den 'gönderene iade'yi akla getirecek şekilde Arapça seslendirilmiştir. Helen Powell gibi yıldızları gösteren müzik klipleri ile "I'll Build a Stairway to Paradise" gibi şarkıların bu derlemesi, Amerikan Rüyası'nın dünya çapında kurduğu hegemonyanın yanı sıra, Birinci Dünya/Üçüncü Dünya ekonomik ve askeri ilişkilerini hatırlatan bir bağlama yedirilmiştir. Örneğin, "Three Cheers for the Red, White and Blue", kameraya (burada, Mısırlı seyirciye) ateş açan top imgesiyle hem cazip hem de yıldırıcı bir işlev yüklenerek, Amerikan gücünü göklere çıkarmakta ve Birinci Dünya 'eğlencesi'nin milliyetçi alt-metnini açık bir şekilde ortaya sermektedir.

Sinemaya gitme sahneleri de bir tür takıntıya dönüşmüş haliyle, sinemaya gitmeyi bir ritüel olarak gösterir. Bu arada, Mısır'a özgü müzikal sahnelerde baş karakterin Amerikanlaştırıcı fantezileri açıkça alaya alınır. Bu numaralar, Hollywood'daki üretim değerlerinin kiçvari, 'azgelişmiş' taklitçiliğini etkiler. Mısırlı yapımcılar Hollywood-Latin müzikali formülünü benimserlerken, aynı zamanda Hollywood'un Üçüncü Dünya'ya dair imgeleri nasıl yaygınlaştırdığına da işaret etmektedirler. Mısırlı bir aktör, Arjantin şarkısı "Perfidia"yı gösteren daha eski bir sekansa çok benzer şekilde, *mariachi* tarzı bir gitar çalar. Burada bize hatırlatılan şey, Ortadoğu'nun ve genelde Üçüncü Dünya'nın orta sınıfları arasında Carmen Miranda gibi Latin Amerikalı icracıları ve tango, rumba, çaça gibi dansları popülerleştiren Hollywood ile onun dağıtım şebekesidir. Filmin son sekanslarında da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Mısır'daki Avrupalı sömürgeci güçlerin yerini alan güçle (baş karakteri büyüleyen Amerikanlaşma umudunu gülünç duruma sokan ABD'nin kendisi ile, allegorik bir şekilde genelde orta sınıftan Mısırlılarla) alay edilir. Müzikalin vatanına ulaşan baş karakter, orada, gülen ve dişsiz bir orospuya dönmüş Özgürlük Heykeli'nce karşılanır. 1979'da *Niçin İskenderiye?* çekildiği zaman, ABD'yi özgürleştiri-

ci bir güç olarak yorumlayan görüşler acı bir hayal kırıklığıyla duvara toslamış durumdaydı. Özgürlük Heykeli 1940'ların stüdyo usulü ters projeksiyonla gösterilir, oysa Hollywood genellikle egzotik mahalleri göstermek için yerinde sahne çekimlerine bel bağlarken, Mısır filmlerinde aynı tekniğe, Amerikan kitle kültürünün endüstrileşmiş fantezileriyle dalga geçmek amacıyla başvurulmuştur. Şahin'in Özgürlük Heykeli'nin karton kalitesi, Üçüncü Dünya'da Kuzey Amerikan özgürlüğüne dair olarak yaygın olan uydurma idealizasyonları, bilhassa savaştan sonraki Ortadoğu bağlamında metaforlaştırır, oysa aynı dönemde Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa sömürgeciliklerinin üzerine oturan hem cazip bir modeli hem de yeni bir emperyalizmi temsil etmeye başlamıştır.[6]

Bu noktada benim üzerinde durmak istediğim, Üçüncü Dünyacılık-sonrası feminist sinemacılar/videocuların çağdaş eserlerini ele almaktır; dahası, bu değerlendirmeyi, kaynaklar ile gücün eşitsiz ve ırkçı bir temelde dağılımına yönelik kalıcı eleştiriler ışığında yapmak ve yine burada, Üçüncü Dünyacı sinema kültürü bağlamında sömürgecilik-sonrası kopuş ve süreklilik dinamiğini temel almaktır. Andığım bu metinler, bence, ulusal tarihyazımında feminist bir dekolonizasyon müdahalesi sağlayarak 'ulus'un eril hatlarına esastan itiraz ederler. Oysa benim, çeşitli Üçüncü Dünya diaspora feministlerinin son dönem film ve video çalışmalarında Üçüncü Dünyacılık-sonrası bir anlatı kurmaya 'başlama' girişimlerim, ana pratiklerin bütün yelpazesini kapsamaya yönelik bir çalışma değildir. Nitekim, toplumsal cinsiyet ile cinselliğin ulus ve ırkla kesiştiği yerlerdeki çalışmaları ön plana çıkaran bu makale, böylesi kültürel pratikleri kendince uygun bir zemine oturtma çabası içindedir. Bu arayışın temeliniyse, kadınların kurtuluşunu öngören makro-anlatının uzun süre önce çökmüş bulunduğu, fakat cinsiyetçilik ile heteroseksizmin egemen olduğu noktada ve sömürgecilik-karşıtı devrimin meta-anlatılarının çoktandır gözden düştüğü, fakat (neo) sömürgecilik ve ırkçılık meselelerinin aynı ağırlığıyla varlığını sürdürdüğü bir çağdaki tarih-

6) ABD eleştirisi, Sedat'ın İsrail'le diplomatik müzakerelere başladığı ve bu yüzden Arap dünyasında ve Mısır'da bütün nefretleri üstüne çektiği bağlam göz önünde tutularak değerlendirilmelidir.

sel kopuş ve süreklilik uğrağı oluşturur. Peki öyleyse, feminist bir estetik ve direnişin yeni tarzları nelerdir ve bunlar eşzamanlı olarak hangi bakımlardan, önceki Üçüncü Dünya sinema kültürüyle bir kopuş ya da süreklilik içerisindedirler?

Kadın sinemacıların Ortadoğu/Kuzey Afrika içinde ve dışında çektikleri Üçüncü Dünyacı filmler, kadınların yetkinleşmesi açısından devrimin can alıcı bir önem taşıdığını ve devrimin feminist özlemlerle ayrılmaz bir bağa sahip olduğunu varsaymaktaydı. Sözgelimi, Sarah Maldoror'un kısa filmi *Monangambe* (Mozambik, 1970), Angola'lı bir kadının Portekizliler tarafından tutuklanmış olan kocasını hapishanede ziyaretinin hikâyesini anlatırken, uzun metrajlı filmi *Sambizanga* (Mozambik, 1972) Angola'da MPLA'nın mücadelesine dayanır ve devrimci bilinç kazanan bir kadını gösterir. Heiny Srour'un belgeseli *Saat al Tahrir* ("Kurtuluş Saati", Umman, 1973), Umman'daki devrimci mücadeleye bakarken kadın savaşçıların rolüne ayrıcalıklı bir önem atfeder. *Leile wal Dhiah* ("Leyla ve Kurtlar", Lübnan, 1948) ise kadınların Filistin Kurtuluş Hareketi'ndeki rolüne odaklanmıştır. Helena Solberg Ladd'ın *Nicaragua Up from the Ashes* ("Küllerinden Doğan Nikaragua", ABD, 1982) adlı filminin konusu kadınların Sandinist devrimdeki rolüdür. 1970'lerin sonlarıyla 1980'lerin başlarındaki Üçüncü Dünyacılık tartışmalarında kadınların devrimci hareketlerdeki konumları bağlamında sık sık aktarılan Sara Gomez'in ünlü filmi *De Cierta Manera* ("Hepsi Bir", Küba, 1975) da, Küba devrimine yönelik feminist eleştirinin bir parçası olarak belgesel ile kurguyu birarada dokumuştur.

Hollywood'un egemen tarzına bir alternatif arayan Üçüncü Dünyacı filmler, alternatif kadın imgeleri peşindeki Birinci Dünya'ya ait feminist bağımsız filmlerle benzer bir kaygıyı paylaşırlar. 'Kadın/hikâyeleri'ne yönelik kazı çalışmaları, gerek kanonik belgesellere gerekse anaakım kurgu filmlerine meydan okuyan ve böylece 'erkek bakışı'na dayalı 'anlatı hazzı' nosyonunu yerle bir etmeyi öngören yeni sinema ve anlatı formlarını gündeme getirmiştir.

Üçüncü Dünyacı sinemada ve Birinci Dünya'nın bağımsız yapımlarında olduğu gibi, Üçüncü Dünyacılık-sonrası feminist filmler-videolarda da, estetik cephe ve siyasal cephe olmak üzere aynı

anda iki cephede birden mücadele edilir ve bu suretle, revizyonist tarihyazımı ile formda yenilik arayışlarının bir sentezi yapılır.

Üçüncü Dünyacı baş dönmesinin erken döneminden sonra komünizm çökmüş, inançla arzu edilen 'üç kıtada devrim' belirsiz bir süreliğine ertelenmiş, 'yeryüzünün lanetlileri'nin tümünün devrimci olmadığı (ve mutlaka birbirleriyle ittifaka gitmeyecekleri) anlaşılmış, bir dizi Üçüncü Dünya despotu ortaya çıkmış, uluslararası jeopolitik ile dünya çapındaki ekonomik sistemin 'İkinci Dünya'yı ulus-aşırı kapitalizmle bütünleşmeye zorladığı belli olmuştur. Son yıllarda ayrıca, daha militan bir dönemin elverişsiz kalıntılarından birisi gözüyle bakılan 'Üçüncü Dünya' terimi etrafında dönen bir terminoloji krizi yaşanmıştır. Bazıları, Üçüncü Dünya teorisinin, sosyalizmi artık var olmayan bir İkinci Dünya'yla sınırlarken, üç dünyadaki sınıf baskısını aynı kefeye koyan açık uçlu bir ideolojik değere sahip olduğunu vurgulamışlardır.[7] Üç-dünya teorisi heterojen öğeleri düzler, çelişkileri maskeler ve farklılıkları siler. Üçüncü Dünya'daki Neval el-Saadavi (Mısır), Vina Mazumdar (Hindistan), Kumari Jayawardena (Sri Lanka), Fatima Mernissi (Fas) ve Leila Gonzales (Brezilya) gibi feminist eleştirmenler, bu farklılıklar ve benzerlikleri feminist bir ışıkta keşfedip, Üçüncü Dünya milliyetçiliğinin toplumsal cinsiyet ayrımına dayalı sınırlarını vurgulamışlardır.

Bütün kültürel pratikler bir düzeyde özgül ulusal bağlamların ürünleri olmakla birlikte, Üçüncü Dünya sinemacıları (hem erkek hem kadın sinemacılar), tam da Birinci Dünya'ya ait ulus-devletlere bahşedilmiş olan güç kendilerine tanınmadığından, ulusal mesele etrafında dönüp durmak zorunda kalmışlardır. Aynı zamanda, üniter bir ulus toposu, Üçüncü Dünya toplumunun farklı kesimleri arasındaki muhtemel çelişkileri kamufle eder. Amerikalar, Afrika ve Asya'nın ulus-devletleri, kadınların varlığının 'üstünü örttükleri' gibi, bu devletlerin içerisindeki yerli ulusların (Dördüncü Dünya) üzerini de örterler. Dahası, 'ulusal' öğenin yüceltilmesi, 'ulusal gelenek'te muhafaza edilmeye değer olan şeyi tam olarak belirlemeye uygun bir ölçüt sunmaz. Onlar 'bizim' oldukla-

7) Bkz. Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory", *Social Text*, 17 (Sonbahar 1987), ve Julianne Burton, "Marginal Cinemas", *Screen*, Cilt 26, No: 3-4, Mayıs-Ağustos 1985.

rı için patriyarkal toplumsal kurumların duygusal bir savunmasına girişmede 'kurtarıcı' bir yan yoktur. Gerçekten de, bazı Üçüncü Dünya filmlerinin eleştiri okları tam da bu kurumlara yöneltilmiştir: *Allah Tanto* (Gine, 1992) gibi filmler, Sekou Toura gibi pan-Afrikacı bir kahraman tarafından dahi uygulanan siyasal baskıya odaklanırlarken; Kemal Dehane'nin *Assia Djebar: Between Shadow and Sun* (Cezayir, 1994) ile *Guelwaar* (Senegal, 1990) filmleri çokeşliliği, *Finzan* (Senegal, 1989) ve *Fire Eyes* (Somali/ABD, 1993) kadınların cinsel organlarının kesilmesini eleştirirler. *Mercedes* (Mısır, 1993) sınıf ilişkileriyle geylerin marjinalleştirilmesini alaya alırken, *The Extras* (Suriye, 1994) bir Üçüncü Dünya ülkesinde siyasal ve cinsel baskının kesişmesine odaklanır.

Üçüncü Dünya ülkeleri dahil olmak üzere bütün ülkeler heterojendir; yani, aynı anda hem kentli hem kırsal, hem erkek hem kadın, hem dini hem seküler, hem yerli hem göçmen, vb.'dir. Ulusun tekçi görülmesi, heteroglot kültürlerde toplumsal ve etnik bakımdan var olan 'çokseslilig' boğar. Üçüncü Dünya feministleri, Üçüncü Dünya'daki milliyetçi devrimlerin öznelerinin üstü kapalı biçimde eril ve heteroseksüel olarak görülmesine karşı mücadele etmektedirler. Dahası, ulusal 'öz'ün doğası hem elle tutulmaz bir niteliktedir, hem de boş ifadedir. Bazı insanlar bu 'öz'ü sömürge-öncesi geçmişte, ülkenin kırsal iç bölgelerinde (örneğin, Filistin köylerinde), kalkınmasını sağlamamış (pre-endüstriyel) bir dönemde, hatta bir dinde ve etnik yapıda (örneğin, Mısır'da Koptlar, Cezayir'de Berberiler) ararlarken, her türlü köken anlatısında toplumsal cinsiyeti meseleye dahil eden yorumlar da mutlaka bulunmuştur. Son dönemdeki tartışmalarda vurgulanan nokta, tıpkı milliyetçiliğin değer biçtiği geleneklerin 'icat edilmiş' olması gibi,[8] ulusal kimliğin hangi yollarla dolayıma sokulduğu, kurgulandığı ve 'tahayyül edildiği'dir. Bu durumda, her türlü milliyet tanımı kimliği kısmen söylemsel bir ışıkta görmeli, sınıf, cinsiyet ve cinsellik öğelerini dikkate almalı, ırksal farklılık ile kültürel heterojenliğe alan açmalı ve dinamik olmalı, yani 'ulus'u

8) Bkz. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983, ve ed. E.J. Hobsbawm ve Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Pres, 1983) [Türkçesi için bkz. *Geleneğin İcadı*, çev. Zehra Şenoğuz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006].

asal bir öze sahip olmaktan ziyade, evrim geçiren hayali bir kurgu olarak değerlendirmelidir.

Üçüncü Dünyacı sarhoşluğun (*One Way or Another, The Hour of Liberation, Leila and the Wolves* ve *Nicaragua Up from the Ashes* gibi feminist filmlerde belirgin biçimde hissedilen şekilde) bitmesi, siyasal, kültürel ve estetik imkânların yeniden düşünülmesini beraberinde getirmiştir; buna bağlı olarak, devrim retoriğine de belirli bir şüphecilikle yaklaşmaya başlanmıştır. Bu arada, 1960'lı ve 1970'li yılların sosyalist eğilimli ulusal kurtuluş mücadeleleri ekonomik ve askeri açıdan büyük darbe aldıklarından, bağımsızlık-sonrası toplumların nezdinde devrimci model olma vasıflarını yitirme sürecine girmişlerdir. IMF baskısı, kooptasyon ve 'düşük yoğunluklu savaş', sosyalist rejimleri bile ulus-aşırı kapitalizmle bir tür barış yapma arayışına itmiştir. Bazı rejimler, sınıf, cinsiyet, bölge ve etnik ilişkilere yeni bir yapı kazandırmak için saf milliyetçi bir burjuva devriminin ötesine geçmek isteyenlere karşı baskı uygulamaya bile koyulmuşlardır. İşte bu tür dış baskılar ile içeride kendi kendini sorgulamanın sonucunda sinema da, bu köklü değişimleri beyazperdeye yansıtmıştır ve bu süreçte, eski filmlerin anti-sömürgeci damarının yerini yavaş yavaş daha fazla çeşitliliğe sahip temalar ve perspektifler almıştır. Tabii bununla kastedilen, sanatçılarla entelektüellerin daha az siyasallaştıkları değildir, fakat kültürel ve siyasal eleştirilerin yeni ve farklı biçimlere büründüğü de besbelli ortadadır. Diyebiliriz ki, Üçüncü Dünya-sonrası feministlerin çağdaş kültürel pratikleri, Üçüncü Dünya'nın tarihine belirli bir kavşak noktasında müdahalede bulunmuştur.

## FEMİNİST BİR MİLLİYETÇİLİK ELEŞTİRİSİ

Büyük ölçüde erkeklerin elinden çıkmış olan Üçüncü Dünyacı filmler, genel olarak feminist bir milliyetçi söylem eleştirisinden yoksundu tabii ki. *Jamile al-Jazairiya* ("Cezayirli Cemile", Mısır, 1958) ve bir klasik sayılan *La Battaglia de Algeria* ("Cezayir Savaşı", 1966) gibi sömürgeci-karşıtı Üçüncü Dünyacı filmlerin cinsel politikasını idealleştirmek yanlış olur. Bir düzeyde, Cezayirli kadınların devrimci bir öğe olarak kabul görmüş bulun-

dukları doğrudur. Nitekim bir sekansta, üç Cezayirli kadın savaşçı Fransız kadınları kılığına girerek, Fransız kontrol noktalarından sepetlerinde bombalarla geçebilmektedirler. Fransız askerleri Cezayirlilere ayrımcı ve horgören bir şüpheyle davranırlarken, Avrupalıları dostane tonlarla *'bonjours'* diye selamlamaktadırlar. Yine askerlerin cinsiyetçi bakışı, onları üç Cezayirli devrimci kadını Fransız sanmalarına ve onlarla flört etmeye çalışmalarına yol açmıştır. *Cezayir Savaşı,* sömürgeci ayrımın sınırları çerçevesinde ırksal ve cinsel tabuların altını çizen bir filmdir. Bu kadınlar, Cezayirliler olarak, hem askeri hem de cinsel bir 'bakış'ın nesnesi durumundadırlar; askerler onlara, Fransız sandıklarında dahi, salt bir arzu nesnesi gözüyle bakarlar. Kadınlarsa, Avrupalılara dahil bilgilerini Avrupalıları kandırmak için kullanırlar ve kendi 'bakışlar'ı ile askerlerin 'bakışları'nı (ve bakamamalarını) devrimin hizmetine koşarlar. (Kılık değiştirme, Cezayirli kadınlar gibi peçe takmış Cezayirli erkek savaşçıların da silahlarını daha iyi gizlemelerini sağlar.) Baskının psikodinamiği içinde sömürgeleştirilmiş kadın, zalimin aklını çözer, fakat bunun tersi olmaz. *Cezayir Savaşı*'nda kadınlar, bilişsel asimetriyi kendi yararlarına kullanıp, etnik, ulusal ve cinsiyetçi klişeleri kendi mücadelelerinin hizmetinde bilinçli biçimde manipüle etmeyi başarırlar.

Fakat başka bir düzeyde, filmdeki kadınlar büyük ölçüde erkek devrimcilerin emirlerini yerine getirirler. Şüphesiz bir kahraman olarak görünürler, fakat ancak fedakârlıklarını 'ulus' adına yaptıkları sürece. Film son kertede, milliyetçi ama yine de patriyarkal bir devrim içinde kadınların mücadelesinin iki cepheli doğasını ele almaz.[9] Milliyetçi mücadeleyi ayrıcalıklı bir yere oturtan *Cezayir Savaşı,* devrimci sürecin yarıklarını oluşturan cinsel, sınıfsal ve dinsel gerilimlerin üstünden atladığı için, Anne McClintock'un belirttiği olguların farkına da varamamış olur: "Milliyetçilikler başından beri toplumsal cinsiyete dayalı bir güce bağlıdır", "Mücadele içerisinde örgütlenecek yetkinlikte olmayan kadınlar, mücadeleden sonra da örgütlenme yeteneğini

9) Pontecorvo yakın bir zamanda (1991), *Cezayir Savaşı*'nın çekilişinden beri geçen yirmi beş yıllık zaman diliminde Cezayir'in nasıl evrim geçirdiğini anlatan ve fundamentalizm, kadınların tabi statüsü, peçe ve benzeri konulara odaklanmış bir film olan *Gillo Pontecorvo Returns to Algeria*'yı çekmek üzere Cezayir'e geri dönmüştü.

sergileyemezler".[10] Elinde bir Cezayir bayrağı sallayıp Fransız askerleriyle alay ederek dans eden bir Cezayirli kadını gösteren final çekimleri, şu yazının üstüne bindirilmiştir: "2 Temmuz 1962: Cezayir Ulusu doğdu." Burada sembolik bir kadın, Cezayir ulusunun doğumu alegorisini simgeler. Yine de bu filmde, zaferden önce ve sonra devrimin başına bela olan çelişkilerin ortaya konduğuna tanık olmayız. Cesaret ve birliğin milliyetçi bir gözle temsili devrimci kadın imgesine yaslanır, ancak kadın figürü zayıf bir halka izlenimi uyandıracağı için, sömürgeciye-karşı-birlik sömürgeleştirilenler arasındaki çelişkileri ortadan kaldıramaz ve bu yüzden çatlaklarla dolu bir devrim görüntüsünü yok etmeye de katkıda bulunamaz.

Üçüncü Dünyacı filmler, olaylar ister sokaklarda, ister dağlarda, isterse balta girmemiş ormanlarda geçsin, temel (ve cinsiyet ayrımına tabi) kahramanca kapışmalar ekseninde döner. Kadınların varlığının asgari düzeyde görünmesi, hem sömürgecilik-karşıtı devrimlerde hem de Üçüncü Dünyacı söylemin içinde kadınlara atfedilen yer ve rolle çakışmaktadır. Bu yüzden, kadınların evlerine bağlı kalarak sürdürdükleri mücadeleler de fiilen tanınmamış olur. Kadınlar ara sıra -*Cezayir Savaşı*'nda izlediğimiz gibi- bomba taşırlar, ama sadece bir 'Ulus' adına. Cinsiyete dayalı çelişkiler, sömürgecilik-karşıtı mücadeleye tabi kılınmıştır: Kadınlardan istenen de 'sıralarını beklemeleri'dir. Sonuçta, kadınların ulusal alegorinin 'yükü'nü sırtlamaları beklentileri de artar (*Cezayir Savaşı*'nda bayrakla dans eden kadın görüntüsü, ulusal kurtuluşun simgelerinden birisini temsil ederken, 1998 tarihli Filistin/Belçika yapımı *Celile'de Düğün*'deki kızlığını kendisi bozan gelin imgesi, ulusal kurtuluşa önderlik etmekten aciz patriyarkal yapının başarısızlığının bir alegorisidir).[11]

Bağımsızlıktan sonraki 'Cinema Cedid' (Yeni Sinema) kuşağının önemli filmlerinde çalışmış bir kurgucu olan Moufida Tlati'nin yakın dönemde çektiği Tunus filmi *Samt al Qusur* ("Sarayın Sessizliği", 1994), sömürgecilik-karşıtı ilk devrimci filmlerde

10) Anne McClintock, "No Longer in a Future Heaven: Women and Nationalism in South Africa", *Transition*, 51 (1991), s. 120.

11) Bu konuda daha fazla bilgi ve tartışma için bkz. Ella Shohat, *"Wedding in Galilee"*, *Middle East Report*, 154 (Eylül-Ekim 1988).

'Ulus' temsilinin feminist bir eleştirisinin örneğidir. Bu film, erkek egemen çarpışma alanlarında geçen ve Fransızlarla doğrudan karşılaşmalara ayrıcalıklı bir yer vermekten ziyade, ulusal mücadelenin doruğunda, 1950'lerin Tunuslu kadınlarını -daha çok da ev içi mekânlarında- anlatır. Fakat aynı zamanda, bir (heteroseksüel) çiftin yalnız anne-eşe ait sayılan ev içi hakkındaki orta sınıf faraziyelerine de bir itirazdır. *Sarayın Sessizliği* işçi sınıfından kadınlara, zengin Fransız dönemi öncesi elit kesimin hizmetçilerine odaklanır; saray dışındaki hayatın -örneğin, fahişeler için- asgari barınma ve yiyecek güvencesi dahi vermeden, daha ağır koşullarda geçtiğini bilen bu insanların umutsuz -zaman zaman cinsel köleliğe varan- köleliklerini sergiler. Saray bilgileriyle bir sessizlik rejiminde ıstırap çekmelerine rağmen bu insanlar, bir topluluk olarak hayatta kalmak için canla başla uğraşırlar. Alternatif bir aile olarak onların kriz ve mutluluk hallerindeki duygusal yakınlıkları ve belirleyici kararlar verirken birbirlerini desteklemeleri, çıkışsız durumlarla nasıl baş etmeye çalıştıklarını ortaya koyar. Patriyarkal bir bağlamda patriyarkal-olmayan bir aile durumuna gelmişlerdir artık. İster şarkı söyleyerek, ister bir sergi ziyafeti için bir kez daha yemek pişirerek, ister dua ederek, ya da içlerinden birinin hasta çocuklarını iyileştirmesinde, veya sevinçli bir anda dans edip yemek yemelerinde olsun, filmde temsil edilen kadınlar, bomba yetiştiren değil, toplumsal konumları itibariyle, sömürgecilik-sonrası bir çağda görüldüğü şekliyle boşa çıkmış devrim umutlarını eleştiren bir konuma yerleşirler. Fransızlara karşı yürütülen mücadele hakkındaki bilgiler ise, bu kavganın tam kapsamlı bir ulusal dönüşüme yol açabileceğini ilan eden radyo ve işportacılar aracılığıyla aktarılır.

Yine de bu sömürgecilik-karşıtı mücadelenin çerçevesini belirleyen, kadın hizmetçilerden birinin kızı olan bir kadın şarkıcının hatıralarına dayanıp, kahramanın kendi sınıfından kadınlara uygulanan kalıcı baskılara ışık tutan bir anlatıdır. (Bazı istisnalarla, kadın şarkıcılara/dansçılara Ortadoğu'da biçilen rol, utanç verici fahişelik mesleğinin ancak bir parça üstüdür.) Şarkıcı kadının sömürgeleştirilmiş Tunus'ta bir yetişkin olarak tanık olduğu cinsiyetçi ve sınıfsal baskı, onun bağımsız bir Tunus'ta her şeyin daha

farklı olabileceğine inanmasını sağlamıştır. Bey'in ailesine öğretmenlik yapan, orta sınıftan bir erkek entelektüelin, yeni Tunus'ta kadının babasının adını bilmemesinin yeni bir hayat kurmaya engel teşkil etmeyeceği yönündeki vaatleri de böylesi umutları cesaretlendiren bir öğe olmuştur. Fakat, çiftin devrimin ateşi içinde, 'yeni'nin doğum sancıları çekilirken yaşadıkları tutkulu ilişki, başka bir anlatıyla kesintiye uğrar. Kadının babasız köle geçmişi ve bir şarkıcı olarak toplumun aşağı kesimine ait bir statüye sahip olması, bağımsızlıktan sonraki çağda da hayatının üzerinde bir hayalet gibi dolanmaktadır; öğretmen adam onunla birlikte yaşar, fakat evlenmeyi istemez, yine de bir şarkıcı olarak ihtiyaç duyduğu koruyucu kalkanı kendisine sağlar. Film, kadının kederli, melankolik bir yüzle söylediği, 1960'ların ünlü bir Ümmü Gülsüm parçası olan "Amal Hayati" ("Hayatımın Umudu") şarkısıyla açılır. Mısırlı bir şarkıcı olan Ümmü Gülsüm, yirminci yüzyılın sayılı Arap şarkıcıları arasında görülüyordu; olağandışı müzikal yetenekleri ve *fusha* (edebi) Arapça'ya dair derin bilgisiyle, küçük köyünden çıkıp *kawkab al-sharq* (Doğu'nun yıldızı) olmuştu. Onun şarkılarında ulusal özlemleriyle Arap dünyası yansıtılmakta ve toplumsal gerilimler ile siyasal çatışmalar -en azından kültürel düzeyde- aşılarak, bütün Arap dünyasını kapsayan bir birlik duygusu şekillenmektedir. Ümmü Gülsüm özellikle de Cemal Abdül Nasır'ın karizmatik liderliğiyle ve onun anti-emperyal pan-Arap gündemiyle birlikte anılmış olmakla birlikte, şarkıcının uyandırdığı hayranlık, saygı ve sevgi, 1975'teki ölümünden sonra, hatta bugüne kadar etkisini sürdürmüştür. Yine de, Ümmü Gülsüm'ün fiilen aşkın bir konumda olması, onun devrinden sonra ortaya çıkan birçok kadın şarkıcı ve yıldızın benimsemediği bir durum olarak anılmaktadır.

*Sarayın Sessizliği*'nin baş karakteri, ilk önce sarayın efendilerinin davetinde, kısmen şarkı söyleme yeteneğine bağlı olan bir davetle görünür; fakat, efendilerinden biri, kız çocuğunun genç bir kadına dönüşmüş olduğunu fark eder etmez başına gelen cinsel tacizlerin de bir ifadesidir bu davet. Öte yandan, kızını cinsel tacizden korumayı başaran anne, kendisini efendilerinden birinin tecavüzünden kurtaramaz. Anne, kızının saraydaki bir

partide ilk defa başka insanlar önünde temsil verdiği günde, tecavüzün sonucunda bebeğini düşürürken, meydana gelen aşırı kanama durdurulamadığı için hayatını kaybeder. Film de, annenin can havliyle kopardığı feryatlar ile kızının yasak Tunus marşını cesurca söyleyişi arasında kurulan paralel sahnelerde, annenin ölmesi ve kızın genç Tunus'un vaatkâr dış dünyasına adım atmak üzere saraydan ayrılışıyla sona erer. Filmin anlattığı, bağımsızlıktan sonraki Tunus'ta, kadının durumunun bir parça düzelmiş olduğudur. Artık bir hizmetçi değil, geçimini kendisi kazanan bir şarkıcıdır, fakat cinsiyetçi aşağılamalara karşı sevgilisinin korumasına muhtaç olma hali de sürmektedir. Kız annenin mezarı başındayken, dış sesle onun kendi hayat koşullarının, annesininkine kıyasla bazı ilerlemelerle bezendiğinin farkında olduğu anlatılır. Şarkıcı kız da -anne olmaya can atmasına rağmen- sevgilisiyle (evlilik uğruna sınıfını aşmayan devrimci adamla) ilişkisini sürdürebilmek adına defalarca çocuğunu aldırmıştır. Filmin sonunda kız, annesinin mezarı başında, bu defa içindeki parçanın ölüp gitmesine göz yummayacağını itiraf eder. Açılışta film, Ümmü Gülsüm şarkısının sözleriyle (*"Khalini, gambak, khalini/fi hudhni albak, khalini/oosibni ahlam bik/Yaret Zamani ma yesabinish"* – "Beni kendinde tut/kalbinde/beni düşlerimle bırak/zaman uyandırmasın beni") düşlerin bitmemesine duyulan arzuyu dile getirirken, finalde, ulusun doğuşuyla birlikte umutların gerçekleşmediğinin bilincine varılmasıyla biter. Burada doğum, artık *Cezayir Savaşı*'daki gibi allegorik bir rol oynamaz, bilakis, tabulara ve engellere sarılı biçimde somut bir işlev yüklenip, Ulus'un zafer sarhoşluğu uyandırıcı çitiyle çevrelenmek yerine, açık uçlu bir anlatıya döner.

Oryantalist harem tahayyülüne karşıt olarak, feminist bağımsız sinemada sadece kadınların bulunduğu alanlar çok farklı biçimde temsil edilmiştir ve bu filmlerin hepsi değilse bile çoğu Ortadoğu'lu kadın yönetmenlerin elinden çıkmıştır. Attiat El-Abnoudi'nin *Ahlam Mumkina*'sı ("Görülmesi Uygun Düşler", Mısır, 1989) ile Claire Hunt ve Kim Longinotto'nun *Hidden Faces*'i ("Gizli Yüzler", İngiltere, 1990) gibi belgeseller kadın unsurunu patriyarkal bir bağlam içerisinde irdelemişlerdir. Her iki filmde

de Mısırlı kadınların köydeki hayatları adına topluca konuştuklarını, düşlerini ve patriyarkallikle mücadelelerini ironik bir dille aktardıklarını görürüz. Mısırlı feminist Neval el-Saadavi'ye eleştirel bakışıyla *Gizli Yüzler*, alternatif kurumlar yaratmak amacıyla el birliğiyle çalışan kadınların sorunlarına eğilir. Elizabeth Fernea'nın *The Veiled Revolution*'ı ("Peçeli Devrim", 1982) Mısırlı kadınların yalnızca peçenin anlamını değil, kendi cinselliklerinin doğasını da yeniden tanımladıklarını anlatır. Son olarak, Faslı sinemacı Farida Benlyazid'in uzun metrajlı filmi *Bab Ila Sma Maftouh* (*A Door to the Sky*, "Gökyüzüne Açılan Kapı", 1988), İslami feminizmi Oryantalist fantezilerle karşı karşıya getirerek, sadece kadınlara ayrılmış alanlar olgusunu olumlu bir gözle değerlendirir.

*Gökyüzüne Açılan Kapı*, Paris'ten Fez'deki aile evine dönen Faslı kadın Nadya'nın hikâyesidir. Kadının memleketine punk giysileri ve punk tarzı saç kesimiyle dönmüş olması, ilk başta bizde, yurdunda kendini evinde hissedemeyen Batılılaşmış bir Arap hakkındaki ironik bir hikâye beklentisi uyandırır. Oysa filmde Nadya Fas'ı ve İslamiyet'i yeniden keşfedip, kadın akrabalarının cemaatçi dünyasına girecek ve babasıyla yakınlaşacaktır. Bir sahnede, İslamiyet'i esnek yorumla yaşayanlar arasında olan ihtiyar kadın Kirana ona şu öğüdü verir: "Herkesin anlayışı kendi aklına ve çağına göredir." Nadya manevi bir uyanış yaşarken, Batı toplumunun baskıcı yönlerini fark etmeye başlar ve Arap/Müslüman toplumunu kendini gerçekleştirmeye uygun bir dünya olarak görür. Servetlerini hayır işlerinde harcayan kadınların İslami geleneğine uygun olarak, aile evinin bir kısmını, değiştokuşla geçinen kadınların sığınağı haline getirir. Aynı zamanda film, örneğin kadınları 'yarı-insan' sayan, evlilikte olsun boşanmada olsun sistematik biçimde erkekleri kayıran yasalarda gördüğümüz gibi, İslamiyet'in patriyarkal ağırlığına karşı eleştirilerini de eksik etmez. Bu arada filmin estetiği, Arap mimarisine uygun avlu ve çeşmeler ile ferah iç mekânları öne çıkaran ağır kamera hareketleriyle bir tefekkür ve tinsellik geçidini andırmaktadır. Film, onuncu yüzyılda dünyanın ilk üniversitelerinden birisinin kurucusu olan, Müslümanlığın tarihi kadın karakteri Fatima Fihra'ya ithafla baş-

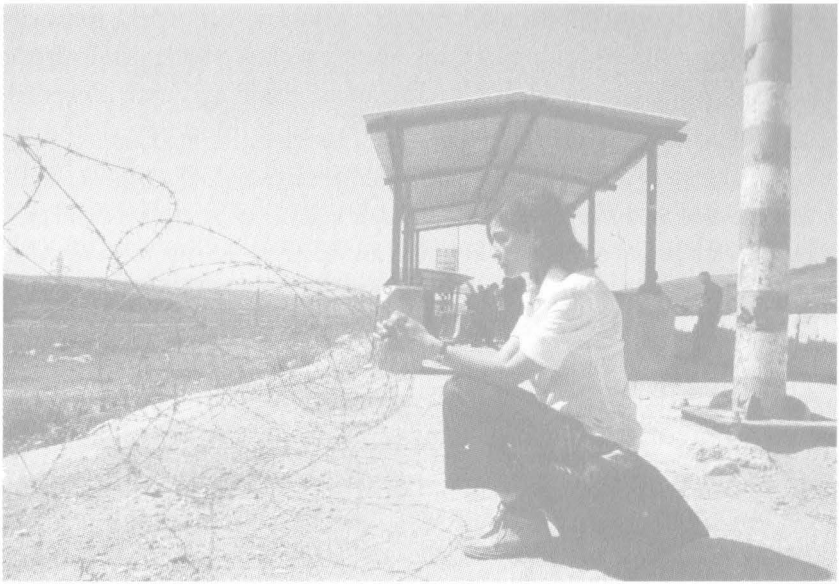
lar ve İslami kültürü olumlayan bir estetik kurarken, yansıttığı anlayışın üstüne feminist bilinci de ekler. Bu şekilde *A Door to the Sky*, gerek Batı imgelemine gerekse İslami fundamentalist anlayışın benimsediği Müslüman kadın temsiline bir alternatif çıkarmış olur. Çağdaş belgesellerde sadece kadınların toplandığı yerler patriyarkalliğe ve fundamentalizme karşı direniş mekânları olarak göründüğü halde, *A Door to the Sky* sadece kadınların gittiği mekânlardan, İslamiyet'in dibi kazınarak ortaya çıkarılmış kadın tarihine (kadın tinselliği, kehaneti, şiirleri ve entelektüel yaratıcılığının yanı sıra isyanı, maddi gücü ve toplumsal-siyasal liderliği dahil eden bir tarihe) dayalı bir kurtuluş projesine işaret etmek amacıyla yararlanmıştır.[12]

Son zamanların çeşitli diaspora filmleri/videoları, post-kolonyal kimlik meselelerini Üçüncü Dünyacılık-sonrası estetik ve ideolojiyle ilgili sorunlara bağlamışlardır. Maureen Blackwood ile Isaac Julien'in Sankofa yapımı *The Passion of Remembrance* (1986), Üçüncü Dünyacılık-sonrası söylemler ile parçalı diaspora kimliğini temalaştırır. Bu örnekte de Siyah Britiş kimliği, (bir parça püriten eğilimle) milliyetçi militanlığın sözcüsü saydığı 1960'ların Siyah radikal tipi ile hepsi de gerçekleş-me-miş refleksif estetik içinde kalan 'yeni', daha oyuncul sesler (geyler ile lezbiyen kadınlar) arasında bir 'gevezelik' tasarlanarak gösterilir. Assia Djebar'ın *Nouba Niza al Djebel Chenoua* (*The Nouba of the Women of Mount Chenoua,* 1977), Lourdes Portillo'nun *After the Earthquake* ("Depremden Sonra", 1979), Mona Hatoum'un *Measures of Distance* ("Mesafe Ölçüleri", 1988), Pratibha Parmar'ın *Khush* (1991), Trinh T. Minhha'nın *Surname Viet Given Name Nam* (1989), Prajna Paramita Parasher ve Den Ellis'in *Unbidden Voices* (1990), Indu Krishnan'ın *Knowing Her Place* (1990), Christine Chang'ın *Be Good My Children* (1992) ve Marta N. Bautis'in *Home is the Struggle*'ı (1991) gibi film ve video çalışmaları, Ulus'u çok yönlü bir yörüngeler bileşimi olarak yeniden tasarlayarak, eski makro-anlatılar olan ulusal kurtuluş hikâyelerinden kopmayı öngörürler. Bu deneysel filmler/videolar, sömürgecilik-

12) Bkz. Fatima Mernissi, *The Forgotten Queens of Islam*, çev. Mary Jo Lakeland (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

karşıtı bir içerikte kalmakla birlikte, ulusların içindeki deneyim farklılıklarına dikkat çekerler. Sömürgecilik, belirgin kültürel farklılıkları yaran toplulukları biraraya toplayıp, aynı derecede belirgin ortak özelliklerle damgalanmış toplulukları ayırırken, bu filmler ulus-devletlerin bazı bakımlardan yapay ve çelişik birimler olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle Birinci Dünya'da üretilen filmler, giderek daha çok dünya çapındaki ekonominin 'çokuluslaşması'na dahil olan mallar, fikirler ve insanların mobilitesiyle ayırt edilen bir dünyada yerinden edilmiş kimlikler hakkındaki soruları gündeme getirmektedir.

Üçüncü Dünyacılar, kendi ulus-devlet fikirlerini genellikle Avrupa modeline göre tasavvur etmişler ve bu anlamıyla, Avromerkezci bir Aydınlanma anlatısına göbekten bağlı kalmışlardır. Zaten bu yüzden, kurdukları ulus-devletler genellikle vaatlerine uymayı başaramamıştır. Özellikle ırk, sınıf, cinsiyet ve cinsellik konularında bu ülkelerin büyük kısmı etno-merkezci, patriyarkal, burjuva ve homofobik niteliğini sürdürmüştür. Aynı zamanda, Üçüncü Dünya milliyetçiliğine Avrupa milliyetçiliğinin basit bir yansıması gözüyle bakan görüşler, sömürgeciliğin sona erişini ulus-devletin başlamasıyla çakıştıran uluslararası Realpolitik'i göz ardı etmektedirler. Üçüncü Dünya ulus-devletlerinin oluşması genellikle ikili bir süreci gerektiriyordu; bir taraftan, sömürgecilik döneminde birbirlerinden ayrılmış olan çeşitli etnik yapılar ve bölgeler birleştirilirken, öbür taraftan bölgesel temelde bir yeniden tanımlamayı (Irak/Kuveyt) ve nüfusların karşılıklı karışmasını (Pakistan, Hindistan, İsrail/Filistin) zorunlu kılacak şekilde bazı bölgelerin bölünmesine tanık olunuyordu. Dahası, siyasal coğrafyalar ve devlet sınırları, 'muhayyel coğrafyalar'a (Edward Said) her zaman denk düşmezler; keza, iç göçmenlerin, nostalji heveslilerinin ve asilerin, yani aynı pasaportu taşıdıkları halde ulus-devletle ilişkileri çatışmalı ve ikircimli olan kişilerin varlığını bir çırpıda (hatta uzun vadede) ortadan kaldırmanız mümkün değildir. İnsanların durmadan hareket ve akış halinde oldukları post-kolonyal bağlamda, ulus-devlete yakınlık duymak oldukça kısmi ve ihtimallere dayalı bir duruma düşmüş haldedir.



Lübna Ezabal (Suha rolünde) Hani Ebu Esad'ın *Cennet Şimdi* (2005) filminde. (Fotoğraf: Augustus Film.)

Üçüncü Dünyacı filmlerin çoğunda ulusal kimliğin temelde bir birlik sağladığı, ulusal aidiyet süreci tamamlandığı için sömürgeci muarızın devre dışı bırakılmış olduğu varsayılırken, post-milliyetçi filmler (toplumsal) cinsiyet, sınıf etnisitesi, bölge, bölünme, göç ve sürgün gibi fay hatlarına işaret ederler. Ayrıca, söz konusu filmlerin birçoğunda, yenilikçi anlatı stratejileri içerisinde sürgün halinin (insanın kendi coğrafyasından, kendi tarihinden, kendi bedeninden kopup fiili bir sürgün yaşıyor olmasının) getirdiği karmaşık kimlikleri irdelenmiştir. Parçalanmış sinemasal formlar, kültürel somutlaşmayı benzeştirmeye başlamıştır. Caren Kaplan'ın 'minör' edebiyatın yalnızlığı romantik bir kurgu olmaktan çıkarıp, "yerinden yurdundan edilme deneyiminden doğan ihtimallerden bir dünya kurmak amacıyla, benliğin farklı parçaları arasındaki bağları"[13] yeniden yazmak suretiyle yeniden tasarlanmasıyla ilgili gözlemleri, sürgündeki Filistinlilerin çektiği şu iki otobiyografik filme özellikle

13) Caren Kaplan, "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critiqic*, 6 (İlkbahar 1987), s. 198.

uygun düşmektedir: Elia Süleyman'ın *Homage by Assassination* (1992) ile Mona Hatoum'un *Measures of Distance*'ı ("Mesafe Ölçüleri", 1998). *Homage by Assassination,* Süleyman'ın Körfez Savaşı sırasında New York'taki hayatının bir tarihçesidir ve bu anlamıyla, yönetmenin başına gelen olumsuzluklardan hareketle çok katlı iletişimsizlikleri öne çıkarır. Bir radyo programcısı yönetmene telefonla ulaşmaya çabalar ama başaramaz; sinemacının Nasıra'daki (İsrail/Filistin) ailesiyle konuşma girişimleri boşa çıkar; yönetmen eski aile fotoğraflarına bakamaz olur; Filistin'in durumuyla ilgili sorulara anında cevabı yapıştırma yeteneğini kaybeder, vb. Burada ulus-olmaya ve geri dönüşe dair zafer rüyaları, televizyon ekranında Filistin bayrağının içine gömülmüştür; ülkeleri bir duvardaki haritada işaretlidir; geri dönüş *(awda)* hayali ise bilgisayar klavyesindeki 'geri dön' tuşundan ibarettir. Filmin bir yerinde yönetmen, Arap Yahudisi olan aile şeceresini döken bir arkadaşından bir faks alır; bu kadın arkadaşının faksından, Irak'ın bombalanması ve İsrail'e düzenlenen Scud saldırıları sırasındaki duygularını, yerinden yurdundan edilip Irak'tan İsrail/Filistin'e, sonra da ABD'ye kaçanların hikâyelerini öğrenir.[14] İletişim teknolojileri, yerinden edilmiş insanların ulusal tahayyüllerini korumalarını sağlamakta eksikli araçlardır; kaldı ki, yeni bir coğrafyada, yani izledikleri dış politikalarla kendi hayatlarını somut bir biçimde etkilemiş olan ülkelerde (ABD, İngiltere) kendine yer edinme kavgası da kesinlikle üstesinden gelinmesi kolay bir çaba değildir. *Homage by Assassination,* sürgün deneyimine damgasını vuran çeşitli mekânsal ve zamansal boyutları akla getiren bir filmdir. New York'ta ve Nasıra'da bulunan iki saatle ilgili çekimler, diasporada yaşayan kişinin deneyimlediği çifte zaman-çerçevesine işaret eder; yönetmenin annesinin, Scud saldırılarından dolayı tam o anda gaz maskesini takmaya çalıştığını belli eden bir altyazıyla gösterilen, zamansal bir ikiliktir bu. Arkadaş mektubu da benzer biçimde, bir yandan ABD'de yaşarken öte yandan hem

14) Sözü edilen dost, Elia Habiba Shohat'tır. Filmdeki mektup benim bir makaleme dayanır: "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of its Jewish Victims", *Social Text,* 19/29 (Sonbahar 1988), ve "Dislocated Identities: Reflections of an Arab Jew", *Monument Research: Performance Journal,* 5 (Sonbahar/Kış, 1992).

Irak'la hem de İsrail'le özdeşlik kurma çabasının doğurduğu parçalı zamansal-mekânsal hali vurgulamaktadır.

*Mesafe Ölçüleri*'nde Filistinli video/performans sanatçısı Mona Hatoum, 1980'lerin başlarında Lübnan'da ailenin kısa süreliğine yeniden birleştiği bir dönemde annesiyle arasındaki arkadaşlığın nasıl yeniden canlandığının üzerinde durur. Filmde çeşitli kuşakların parçalı hatıraları da nakledilmektedir: Annenin Filistin'e dair 'bildik' hikâyeleri, Hatoum'un Lübnan'da geçen kendi çocukluğu, Lübnan'daki iç savaş ve daha sonra kız çocukların Batı'nın çeşitli ülkelerine dağılışları. (Oysa sinema, dünya sineması, *The Sheik*'den başlayıp *The King and I* aracılığıyla ve *Out of Africa*'ya kadar genellikle, Batı'daki Doğulu kadınlardan ziyade Doğu'daki Batılı seyyahları göstermeyi tercih etmiştir.) Kızın duşta yıkanan annesinin renkli slaytları üzerine annenin kızına elyazısıyla yazdığı Arapça mektuplardan görüntüler bindirilirken, bizler, mektuplardan parçaların altyazı şeklinde İngilizce çevirilerini okumanın yanı sıra, bir yandan da onların Arapça konuşmalarını kasetten dinleriz.

*Mesafe Ölçüleri*'nin dış sesi ile senaryosu, coğrafi mesafe ile duygusal yakınlığı paradoksal bir şekilde birlikte aktarır. Arapça ile İngilizce arasında metinsel, görsel ve dilsel düzeyde süregiden alışveriş, ailenin mütemadiyen bir yerden başka bir yere, Filistin'den Lübnan'a, oradan İngiltere'ye, Mona Hatoum'un 1975'ten beri yaşamakta olduğu şehre göçüp durduklarını ve bu suretle Filistinlilerin çok değişik coğrafyalara dağıldıklarının zaman içinde belirginleştiğini vurgular. Beyazperdeye yansıyan mektuplar, fotoğraflar ve ses kasetleri, sürgünde yaşayan insanların kültürel kimliklerini hangi araçlarla korumaya çalıştıklarının birer göstergesidir. Annenin dış sesiyle sık sık tekrarlanan "canım Mona'm" hitabı, filmin başlığında anılan çeşitli 'mesafe ölçüleri'ni akla getirmektedir. Bu arada, fonda süren Arapça diyalog, eskiden kaydedilmiş olup yeni dinledikleri, ailenin yeniden birleşmesi sırasında cinsellik ve Filistin hakkında yaptıkları sohbetler, annenin yine eskiden çekilmiş olup, yeni seyredilen duştaki fotoğraflarıyla paralellik arz eder. Zamansal etki ve



Mai Masri, *Düşlerin ve Korkuların Sınırları* (2001; fotoğraf: Mai Masri).

boyutların bu şekilde çoğalmış olması, Hatoum'un İngilizce olarak yazılmış bir mektubu okuyuşuna da yansımaktadır: Mektubun gönderilme ânı ile mektubun alınma ânına, Hatoum'un, İngilizce konuşan dinleyiciler için mektubun dış sesle aktarılan çevirisi eklenmiştir. Böylece zamanın her katmanı, gerek zamansal gerekse mekânsal, yani hem tarihsel hem de coğrafi olarak bir mesafe duygusu çağrıştırmış olur; belli ki her diyalog belirli tarihsel koşullarda yapılmıştır.

Dilsel alışveriş de anne ile kızı arasındaki mesafeyi göstermektedir. Bu arada ikisinin birbirlerinden ayrılmış olması, bir ulusun parçalı varlığını destekleyen bir kanıttır. Amansızca sürdürülen bombardımanlar anneyi kızına mektup yazmaktan alıkoyarken, ekran sönüp kararır ve seyirciye iletişimin aniden kesildiğini düşündürtür. Yine de mektup bir ulak aracılığıyla yerine ulaşırken, dış seste sürgünde yaşayan kişinin kendi kültürüyle/kültürleriyle temasını muhafaza etmesinin ne kadar güç olduğunu dinleriz. Bu noktada zaman ile mekânın buluşması can alıcı bir önem taşır. Videoyu çekenin annenin mektuplarını şimdiki zamanda dış sesle okuyuşu, geçmişte Lübnan'da kaydedilen diyaloga karışır. Arka fonda Arapça olarak yapılan konuşmalar şimdiki zamana özgü bir dolayımsızlık duygusu aktarır-

ken, daha baskın olan İngilizce dış ses, geçmiş zamandaki aynı sohbetten bahsetmektedir. Arapça konuşan dış ses ise, bir yandan İngilizce konuşmaya kulak vermeye çalışmakta, ama öte yandan Arapça sohbete yoğunlaşmak ve Arapça yazıları okumak için büyük bir gayret sarf etmektedir. Arapça-konuşmayan seyirciler filmin metinsel kayıtlarından bir kısmını kaçırıyor iseler, Arapça konuşan seyircilerin de aynı derecede güçlü görüntüler ve seslerle boğulup dikkatlerinin dağılması gibi bir terslik söz konusu olacaktır. Arapça'nın tercüme edilerek anlaşılmasının bu yolla stratejik bir düzlemde reddedilmesi, yönetmenin (şahsen) Arapça özdeyişleri hiç çevirmeden bir bilgisayar ekranına geçirdiği Süleyman'ın *Homage by Assassination*'ında da görülür. Anlaşılacağı üzere, sürgünde yaşayan bu sinemacılar, seyirciyi zekice kışkırtarak, yerlerinden koparılmış bir kişi olarak tecrübe ettikleri aynı yabancılaşmayı hissettirmeye çalışırlar ve böylece bize, sürgünler ile onları 'ağırlayan cemaatler' arasında sosyal güç bakımından var olan asimetriyi hatırlatmış olurlar. Aynı zamanda da, özellikle diaspora yönetmenlerini akla getiren ve sömürgeci/emperyal güç onları yerinden yurdundan edilmiş kişiler haline getirdiğinden dolayı özellikle kendilerine özgü bir stratejiyi hayata geçirerek, diaspora diliyle konuşan topluluklar adına bir cemaat oluşturma duygusuna katalizörlük yapmış sayılırlar.

*Mesafe Ölçüleri*'nde bunların dışında, bir tür kendi kendine etnografiyi çağrıştıracak şekilde cinsellik ve kadın bedeni sorunları ele alınmakta; buna bağlı olarak, ulusal mücadelenin 'kamusal alanı'ndan ziyade cinsellik, hamilelik ve çocukların 'özel alanı'yla ilgili nostaljik retorik irdelenmektedir. Kadınların cinsellikle ilgili konuşmaları, babanın 'kadın saçmalığı' diye umursamadığı şeyin, ayağının altındaki zemini nasıl kaydırdığını gösterir. Kızın annesini çıplak olarak gösteren fotoğrafları babayı derinden huzursuz eder; sanki kızları, annenin yazarak belirttiği üzere, "babanın mahrem alanına zorla girmiştir". Gerçi böylesi mahrem konuşmaları videoya çekmek Ortadoğu sinemasında, hatta herhangi bir ülke veya bölgenin sinemasında zaten pek yaygın rastlanan bir eğilim değildir. (Batılı seyirciler

Hatoum'a hep aynı soruyu yöneltmişlerdir: Annesini çıplak fotoğraflarını çekip göstermeye nasıl razı etmiştir ve kendisi cinsellik alanına bu kadar derinlemesine girmeye nasıl cesaret etmiştir?) Paradoksal bir durum olarak, sürgünde yaşayan kişinin Ortadoğu'yla arasındaki uzaklık, mahremiyetin ifşa edilmesini kolaylaştıran bir etkendir. Yerinden yurdundan edilme ve ayrı olma, evin/yurdun iç sığınağına dönüştürücü bir anlamda geri dönmeyi mümkün kılacaktır; anne ile kız, metnin kapsadığı alanda yine birliktedirler.

Batılı popüler kültürde Arap kadın bedeni (ister Fransız sömürge fotoğrafçılarına poz veren peçeli, çıplak göğüslü kadınlar biçiminde olsun, isterse Hollywood sinemasının Oryantalist haremleri ve göbek dansçıları biçiminde), hep egzotik olanı gösteren bir işleve bürünmüştür.[15] Yine de Hatoum, kadın çıplaklığını sansür eden patriyarkal bir strateji benimsemek yerine, milliyetçi çağrışımlarıyla daha karmaşık bir hikâye anlatmayı tasarlayarak, çıplak annesinin karışık duygular uyandıran, neredeyse noktacı *(pointillist)* denebilecek görüntülerini tercih eder. Görüntüleri dikizci bakıştan kurtarabilmek için de çeşitli stratejilere başvurur: Zaten bulanık haldeki görüntülerin üstü metinle (annenin Arapça yazılmış mektuplarından alınmış pasajlarla) kapatılıp gizlenir ve ayrıntıların anlaşılması güçleştirilir. Arapça olarak görüntünün üstüne bindirilmiş olan sözler, annenin çıplaklığını 'sarmaya' hizmet eder. Bedeni 'azıcık gösteren' senaryo, kadının ulaşılmazlığını metaforlaştırıp, başka kayıtlarda sözel yolla dile getirilmiş olan mahremiyeti görsellik marifetiyle kapatmış olur. Sürgünde varoluşun böyle parçalı bir nitelik taşıması, yine üst üste bindirilmiş parçalı çekimlerle, yani mektuplardan, diyalogdan ve annenin bedeninden (el, göğüs ve karın gibi) parçalarıyla da vurgulanmaktadır. Parçalı ve bulanık görüntülerin zihnimizde çağrıştırdığı olgu, ulus ailesinin dağı-

15) Bu konuyu daha derinlemesine geliştirdiğim bir çalışma olarak bkz. "Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", *Quarterly Review of Film and Video*, 131 (Ilkbahar 1991), ve *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Robert Stam'le birlikte), *Movement Research: Performance Journal*, 5 (Sonbahar/Kış 1992).

nık bir kolektif yapıyı oluşturduğudur.[16] Dolayısıyla *Mesafe Ölçüleri*, tıpkı *Homage by Assassination* gibi, sürgünün bilinç eşiği bölgesinde kimliğin yeniden yaratılması sürecini olumlayan bir bakışa sahiptir.[17] Video etkeninin devreye girmesi de Mona Hatoum'un diasporadaki öznenin akışkan, çok katlı kimliklerini yakalamasını mümkün kılmıştır.

Benim burada ileri sürmeye çalıştığım gibi, 'salt' feminist, ya da 'salt' milliyetçi olan bir söylem, diasporadaki ya da bağımsızlık ilanından sonraki feminist kişiliklerin katmanlı, bazen birbiriyle uyumsuz kimliklerini kavramaya yetemez. Bu anlamıyla 1980'li ve 1990'lı yılların diaspora filmleriyle Üçüncü Dünyacılık-sonrası filmleri, 'ulus'u kendine yönelik baskılardan ve kendi sınırlarından dolayı sorgulamayı ihmal etmez, ama tamamen yok saymaya da asla kalkmaz, üstelik sınıfsal, cinsel, diaspora ve toplumsal cinsiyete bağlı kimlikleri milliyetçi söylemin eleğinden geçirir. Sıklıkla otobiyografik anlatıma yedirilmiş olan bu filmler her seferinde birinci tekil şahısla anlatılmadıkları gibi, 'sadece' şahsi anlatılar da değildirler; bilakis, belgesel ile kurmaca arasındaki esastan var olan sınırlara benzer şekilde, kişisel olan ile komünal olan arasındaki sınırlar da mütemadiyen bulanıklaştırılmaktadır. Günce formu, dış ses, kişisel olarak kaleme alınmış metin –bunların hepsi, sömürgeci şiddetine dair kolektif anıların tanıklarıdır. Erken dönem Üçüncü Dünyacı filmler arşiv görüntüleri, röportajlar, görgü tanıkları ve tarihsel kurgularla alternatif tarihleri belgelemeyi ön plana çıkarırlar ve böylece dikkatlerini kamusal alanla sınırlı tutarlarken, 1980'li ve 1990'lı yılların filmleri kamerayı devrimci bir silah olmaktan ziyade, (kolektif tarihin ayrılmaz ama baskı altında tutulan yönleri olarak görülen) kişisel olan ile ev içinin toplumsal cinsiyete göre belirlenmiş ve cinselleştirilmiş alanlarını yansıtmayı ter-

16) Ya da, mektupta belirtildiği şekliyle: "Bu kanlı savaş kızlarımı dünyanın dört bir köşesine dağıttı." Bir halkın yerinden edilmesinin metonimi ve metaforu olarak ailenin dağılmasına gönderme yapmak, Siyonist söylemin genellikle yeryüzünün dört bir köşesinden topladığı kendi sürgünlerini göstermeyi tercih ettiği göz önüne getirildiğinde özellikle ironik bir durumdur.

17) Bu anlamıyla *Mesafe Ölçüleri*, Hamid Naficy'nin eleştirdiği, nostaljiyi tarihin ritüelleşmiş biçimde reddedilmesine çeviren eğilime aykırı düşmektedir. Bkz. "The Poetics and Practice of Iranian Nostalgia in Exile", *Diaspora*, 3 (1992).

cih etmişlerdir. Bu filmlerde sergilenen, kurtuluşu öngören meta-anlatılara dair belirli bir şüpheciliktir, ama bu bakıştan mutlaka, kurtuluşun uğruna dövüşülmeye değer bir amaç olduğu düşüncesinin reddedilmesi gerektiği sonucu da çıkarılmaz. Dolayısıyla bu filmler, çelişkilerden kaçmak bir tarafa, özellikle şüpheye ve buhrana eğilirler; sömürgecilik-karşıtı bir büyük meta-anlatı kurgulamak yerine de, (cemaatçi çizgide kendi kendini kurmanın siyasal ve estetik biçimlerini desteklemekten ziyade, tek bir gerçeğin somut yansımaları olarak görülen) çokkapsamlı anlatılar içinde farklılıkların karşıt yönlerde çoğalmasını öne çıkarırlar.

# 6
# FİLİSTİN SÜRGÜN SİNEMASI VE FİLM-MEKTUPLAR

Hamid Naficy

Günümüzün sürgün ve diaspora kültürleri, çağımızın karakteristik özelliği olan post-modern dağılmalar ile post-kolonyal yerinden yurdundan edilmeleri hem ifade eden hem de bunları oluşturan belirli ideolojik söylemler ile anlatı söylemleri (ve bu olguların medyada yaygınlaştırıldığı halleri) etrafında birbirine yakınlaşmaya eğilimlidir. Ben daha önceki bir çalışmamda tek bir sürgünler ve göçmenler grubuna odaklanmıştım; bu grup, dünyanın eğlence başkentinde verimli pop kültürleri (bilhassa televizyon) sayesinde bir İran ulusal kimliği yaratmış olan (ve kendi kökeninin bulunduğu ülke dışında en geniş nüfusu oluşturan) Los Angeles'taki İranlılardı.[1] Hollywood'daki büyük biraderi gibi

1) Bkz. Hamid Naficy, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

bu sürgün pop kültürü de dünyanın her tarafına (diasporadaki Iranlılara ve yer yer de evlerine geri dönmüş olanlara) ihraç edilmişti. Ben, üzerinde yoğun olarak çalıştığım bu proje boyunca, her sürgünün ve diasporanın kendi başına bir tekillik ve özgüllük taşıdığının, ayrıca dünyanın her köşesindeki sürgün ve diaspora koşullarının evrenselliği ve çokluğunun yakından farkına vardım. Yurdundan koparılmış bir topluluk ile kültürü derinlemesine irdeleme imkânı bulunca, dünyanın her tarafında sürgün ve diaspora koşullarında yaşayan çeşitli kültür üreticilerinin -bilhassa da sinemacıların- hangi ortak özellikleri taşıdıklarını araştırmaya ağırlık verdim. Yine bu proje boyunca, topraksızlaştırma ve ülkesinden uzaklaştırılma konusunda hiçbir ortak yan bulunmamasına ve keza, yurdundan edilmiş sinemacılar arasında derin farklılıklar olmasına rağmen, bu yönetmenlerin -1960'lardan itibaren- çektikleri filmlerin, dünya çapında yeni bir sinemayı -aksanlı sinemayı- oluşturan bazı ortak vasıfları -bir aksanı- paylaşıyor oldukları benim gözümde iyice açıklığa kavuştu. Ortak bir vasıf olarak kendisini gösteren bu aksan, hem sinemacıların topraklarından uzaklaştırılmış olan varlıklarına işaret ediyordu, hem de filmlerin üretilmesi ve tüketilmesinde bir merkezden yoksun ve zanaatkârane koşulların egemenliğine.[2]

Sözünü etmiş olduğum bu aksanlı sinema kesinlikle yerleşik ya da bütünsel bir olgudur, zira dünyanın her tarafındaki birbirinden apayrı ve dağınık köşelerde ya yeni ortaya çıkmış haldedir, ya da ortaya çıkma sürecindedir. Ortaya konan ürün bakımından giderek sayısı ve önemi artan bir sinemanın şekillendiği besbellidir; gerçekten de, çekilen filmlerin sayısı binlere ulaşmakta, form ve kültürel eğilimler olarak göz alıcı bir çeşitlilik sergilenmekte ve genel halkı kapsayacak şekilde, sürgün ve diaspora topluluklarını çok aşan bir toplumsal etkiden söz edebilmek mümkün olmaktadır. Örneğin, Filistinlilerin de dahil edildiği Ortadoğu'lu ve Kuzey Afrika'lı film yönetmenleriyle ilgili olarak yapılmış eski bir araştırmaya göre, yönetmenlerin sayısı şaşırtıcı bir rakamla toplam 321'i bulmuştur ve bu araştırma için 16 ayrı ülkeden gönderilen toplam

2) Bkz. Hamid Naficy, *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001).

film sayısı 921 adettir.[3] Üstelik, bu alandaki verileri düzenli olarak toplayıp yayan merkezi bir kurum ya da araştırma enstitüsü bulunmadığından, gerçek rakamlar daha yüksektir. Bir kıyaslama olması bakımından, birkaç yıl sonra sürgündeki İranlı sinemacılarla ilgili olarak yapılmış daha kapsamlı bir araştırmada, üretilen film sayısının ciddi derecede artmış olduğu görülmüştür. Yukarıda bahsedilen araştırmalardan ilkinde çekilen filmlerin sayısı 307 olarak belirlenmişken, sonraki araştırmada kaydedilen film rakamı 538'dir. Eğer Filistin filmleri ve sinemacılarıyla ilgili kapsamlı bir araştırma yapılacak olsa, eminim film sayısında aynı derecede yükseliş olduğu saptanacaktır.

## AKSANLI BİR SİNEMA OLARAK FİLİSTİN SİNEMASI

Filistin sineması, dünyada yapısal olarak sürgün kökenli olan; ya işgal altındaki Filistin'de iç sürgün koşullarında, ya da başka ülkelerde yurdundan edilmenin ve dış sürgünün gerilimli koşullarında üretilen ender sinemalardan birisidir. Göç ile yurdundan koparılmaya sebep olan tarihsel faktörler ve onları kabul eden ülkelerde yerinden edilmiş toplulukların yoğunluğu, çeşitliliği, kültürel ve ekonomik büyüklüğü, aksanlı filmler çekmeyi lehte etkileyen faktörlerdir. Sözgelimi, yurdundan koparılmış Cezayirli film yönetmenleri, filmlerini neredeyse sadece Fransa'da, 1961 yılına kadar Cezayir'i sömürgesi olarak tutan ve bağımsızlık ilanından sonra da Cezayirlilerin büyük sayılar halinde göç etmiş oldukları ülkede çekmişlerdir. Keza, Türk sinemacıların çoğunluğu, tarihsel ve siyasal ilişkileri Türk konuk-işçilerin lehinde olduğu Almanya'da çalışmışlardır. Filistinliler ise filmlerini, dünya çapındaki diasporalarıyla bağlarını koparmadan, Ortadoğu, Avrupa ve Kuzey Amerika ülkelerinde yapmışlardır.

Filistin filmleri ayrıca, amatör filmlerden kurmaca uzun filmlere, belgesel yapımlardan deneysel filmlere, sanat videosundan video enstalasyonları ve televizyon programlarına kadar son derece çeşitli bir yelpazeye yayılmıştır. Birçoğu zorlukla çekilip

3) Bkz. Naficy, *The Making of Exile Cultures*, s. 17-19.

ulus-aşırı kurumlardan fon bulabildiği gibi, tek tek her örnekte aksanlarına katkıda bulunacak şekilde çokdilli, çokuluslu ve kültürler-arası nitelikte yapımlar ortaya çıkmıştır. Michel Khleifi'nin filmleri bu konuda en iyi örnekler arasındadır. Sözgelimi, onun Fransız-Belçika ortak yapımı olup, Arapça ve İbranice konuşmaların yer aldığı filmi *Wedding in Galilee* ("Celile'de Düğün", 1987), çeşitli kaynaklardan fon toplayarak çekilebilmiştir. Fransa, etkin hükümet politikaları sebebiyle Avrupa'nın en büyük sinema endüstrisine sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona erişinden itibaren Centre Nationale de la Cinématographie (CNC), gerek savaşın yıkımlarına gerekse savaştan sonra ABD'den ithal filmlere karşı rekabete karşı koyarak büyük destek sağlamıştır. CNC'nin sinema fonu, film yayınlayan televizyon kanalları ile sinema salonlarının gişe gelirlerine konan vergilerle sürekli olarak beslenmektedir. Fransa'da yapılmış olan bütün filmler, bir şekilde CNC'den destek almıştır; bu sayede yönetmenler piyasanın azizlikleri karşısında belli ölçülerde korunmakta, alternatif sanatçıların filmlerine başlamak için para bulmaları ve genelde sinema sektörüne kaynak akışı sağlanması mümkün olmaktadır. Bu destek daha çok, filmin kâr etmesi halinde geri ödenmesi gereken bir borç olarak düşünülecek yapım avansı şeklindedir. CNC desteğinin başka biçimleri, örneğin Khleifi'nin 175 bin frank almasını sağlayan dağıtım yardımı veya film laboratuarlarına baskıların gerçekleştirilmesi için yapılan doğrudan ödemedir (Khleifi bu yolla üç baskı yardımı almıştır). Belçika tarafındaysa Khleifi, ticari kurumlardan topladığı yardımların yanı sıra, Belçika'da Fransız kültürel girişimlerini destekleyen bir devlet kurumu olan Fransız Topluluğu Bakanlığı'ndan mali yardım görmüştür.[4]

Khleifi bunların dışında, Belçika, Fransa, İngiltere ve Almanya dahil olmak üzere çeşitli ülkelerin sinema ve televizyon kuruluşlarından özel destek almış, ortak yapımı ve ortak dağıtımı destekleyen Fransa ile Belçika arasındaki hukuksal anlaşmalara güvenmiştir. Avrupa'daki eski devlet tekellerinin özelleştirilmesinden dolayı televizyon kanallarıyla kuruluşlarının sayısı çoğaldığından program yapıma ihtiyacı da artmıştır ve bu şekilde televizyon, al-

4) Bkz. a.g.y., s. 58-60.

ternatif filmler ile sürgünde çekilen filmler açısından kilit önemde bir mali destek odağı işlevi görmeye başlamıştır. Bu kurumlar bazen filmlerin çekilmesi aşamasında, bazen onları yayınlama haklarını satın almak için sektöre kaynak aktarmışlardır. Khleifi de Almanya'daki ZDF, Fransa'daki Canal Plus'tan filminin gösterim hakkı karşılığında mali destek bulmuştur.

Khleifi gibi aksanlı yönetmenler, mali kaynak toplamanın yanı sıra, havayolları, ulusal ve yerel turizm kuruluşları, çokuluslu şirketler, film dağıtımcıları, film laboratuarları ve etnik işletmeler dahil çeşitli şirketlerden ayni-düzenlemeler şeklinde de yardım görmüşlerdir. Bazen de oyuncular, müzisyenler ve teknik ekip, ulusal ya da sürgün dayanışmasına bağlı olarak emeklerinin tamamını ya da bir kısmını filme karşılıksız sunmuşlardır. Bu yüzden aksanlı filmlerin bitiş jenerikleri, aile mensupları, arkadaşlar, kâr gözetmeyen kuruluşlar ve benzeri kurumların yanı sıra bu tür yardım sahiplerinin isimleriyle doludur.

Dolayısıyla aksanlı sinemacılar, mütemadiyen kendi filmlerine büyük miktarlarda yatırım bulmak gibi bir uğraş içine girmektedirler. Khleifi bu yolla, *Celile'de Düğün* filmini bir Belçika, Fransız ve Filistin ortak yapımına çevirmiştir. İsrail'de doğmuş birisi olarak aslında İsrail fonlarına da başvurabilirdi. Ama Khleifi, anlaşıldığı kadarıyla, filmin içeriğine karışılmasından ve yönlendirilmek isteneceğinden çekinerek bu yoldan geri durmuştur. Dahası, korkuları ona, filminin Kudüs Sinemateki'nde gösterilmesine izin verdirmeyecek kadar güçlü çıkmıştır. Filmin İsrail'teki ticari gösterimi de birtakım engellerle karşılaşmıştır. Örneğin, filmle ilgilendiğini belirten bir dağıtımcı firma, filmin on beş dakika kesilmesini ve adının *The Wedding* ("Düğün") olarak değiştirilmesini istemiştir. Dağıtımcı firma bu değişiklikleri talep ederken ticari sebepler ileri sürse de, Şimon Peres'in resmi portresinin gösterilmesine ve İsrail'in Arap köylerindeki askeri işgalinin ön plana çıkarılmasına itiraz edilmesi türünden gerekçeler dikkate alındığında, Khleifi'nin bu isteklerin arkasındaki siyasal gerekçeleri kestirmesi zor olmamıştır. Aynı şekilde, *Celile'nin Düğün*'ün Kuzey Afrika'daki Araplardan gördüğü tepkiler de karışık ve tartışmalı olmuştur. Mısır ve Fas'taki bazı çevreler, kadın çıplaklığı-



Michel Khleifi, *Celile'de Düğün* (1987). (Fotoğraf: Ömer el-Kattan, Sindibad Films.)

na çok geniş biçimde yer vermesi (aktrisler Tunuslu ve Fransız-Ermeni'ydi), Filistinli damadın iktidarsızlığı ve köy muhtarının İsrail askeri yetkililerini düğüne konuk olarak çağırması gibi gerekçelere dayanarak filmi şok edici bir yapım gözüyle değerlendirmişlerdir. Özünde, aksanlı sinemacılara farklı ülkelerden fon sağlayan kuruluşları birbirine karşı koz olarak kullanma esnekliği ve çeşitli film kültürü endüstrilerinin anormallikleriyle çelişkilerinden faydalanma imkânı tanıyan bu yapım tarzı, bazen bir taahhüde dönüşme ihtimaliyle de yüklüdür. Sonuç olarak, aksanlı filmlerin yapısı, hem yapım hem de yorumlanma bakımından siyasal ve tartışmalı bir niteliğe sahip olmaktadır.

Eğer egemen sinemaya evrensel ve aksansız gözüyle bakılacak olursa, diasporada ve sürgünde yaşayan yönetmenlerin çektikleri filmleri de aksanlı filmler olarak niteleyebiliriz. Yine de bu aksan, öykü karakterlerinin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların yurtlarından edilmişliğine, bazen de kolektif üretim tarzlarına bağlıdır. Söz konusu filmlerin birçoğu *author*'vari ve otobiyografik olmasına rağmen, sinemacıların filmleriyle ve kendi içlerindeki yazarlık kurumlarıyla ilişkisi hem bir himaye hem de

performansa dayalı bir ilişki olduğundan, burada yazarlık da otobiyografik nitelik de ciddi biçimde sorunsallaştırılmalıdır. Bu özellik, bilhassa Elia Süleyman gibi avangard sanatçıların çalışmalarında, özellikle onun, kendisinin ES diye bilinen, ironik ama sessiz alter-egosu olan bir karakter olarak göründüğü *Chronicle of Disappearance* ("Yokoluş Güncesi", 1996) ile *Divine Intervention*'ı ("Kutsal Direniş", 2001) için geçerlidir. Keza, ya yazarın ölümünü öne çıkaran ya da yazarlık etkisini metnin yazarsızlaştırılması noktasına indiren egemen post-modernist eğilimi dengelemek adına, yazarı tekrar yazarlığa taşımak da önemli bir noktadır. Süleyman, Khleifi ve Hatoum gibi aksanlı Filistinli sinemacılar, filmleri içinde sadece metinsel yapılara ya da kurgulara yer vermekle kalmazlar, aynı zamanda kültürlerin ve film pratiklerinin ara çatlaklarına sıkışmış, filmlerinin dışında ya da filmlerinden önceki varlıklarıyla, yurtlarından koparılmış ampirik öznelerdir. Bu konumlarıyla sürgün, diaspora ve milliyet-aşırı koşullarının gerilimleri ve duraksamalarını yansıtmaya daha eğilimlidirler; nitekim, filmleri bu gerilimleri yansıtmak durumundadır ve fiilen de yansıtmıştır. Bunlar, son dönemin post-modern sürgün sinemacılarını, daha eski çağın, genellikle stüdyo sistemine alışmış olup, başta türde bir hegemonik ulus-aşırı özneler olarak yerlerini pekiştirmeyi öngören modernist Avrupalı göçmen yönetmenlerinden ayıran önemli faktörlerdir.

Aksanlı filmleri karakterize eden öğe, son derece karmaşık bir 'aksanlı üslûba' sahip olmalarıdır; bu üslûp da birçok ortak özellikten meydana gelir. Şimdi bu özelliklerden birisi olan mektup tarzına eğileceğiz.

## MEKTUP TARZI

Mektup tarzı, "anlam yaratmak için mektubun formel özelliklerine başvurulması"[5] şeklinde tanımlanmıştır. Bu tarz, Ovidius'un *Heroides*'inden Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'na, Montesquieu'nün *İran Mektupları*'ndan Viktor Şklovski'nin

5) Bkz. Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a* Form (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1982), s. 4.

*Zoo, or, Letters not about Love*'una, Doris Lessing'in *Altın Defter*'inden Roland Barthes'ın *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'ına, Vladimir Nabokov'un *Lolita*'sı ve *Ada ya da Arzu*'sundan Jacques Derrida'nın *Postkart: Socrates'den Freud ve Ötesi*'ne kadar geniş bir yelpazede eserler ortaya çıkaran, çok eski ve zengin bir muhayyel ve eleştirel edebiyat türüdür. Mektup, insanları zaman ve mekân boyutunda birbirine bağlayan bir iletişim yolu şeklinde, hem ikon hem de anlatı unsuru olarak etkili bir sineyazım türüdür de. Mektup gönderip alma, mektubu kaybedip bulma, mektubu yazıp okuma dahildir buna. Ayrıca, böylesi eylemlerle olayları kolaylaştıran, engelleyen, yasaklayan ya da durduran hareketleri kapsar. Klasik kurgu sinemasında mektuplar önemli bir yer kaplar ve birçok film mektup-film sınıfına sokulabilir.[6] Mektup tarzındaki eleştirel edebiyat, esas olarak mektubun ve posta sistemin kullanılmasına odaklanmıştır. Ne ki, son derece teknolojikleşmiş ve yaygın diasporaların var olduğu bir dünyada, mektup yazmanın yerini giderek, fotoğraf, telefon, faks, ses ve video kaseti, e-posta ve internet gibi başka iletişim araçları almakta ya da mektup, o araçlarla tamamlanmakta, birleştirilmektedir. Bu araçlar, bireysel ve grup bağlantıları sağlayarak, (burası ile orası arasındaki) mekânsal uzaklığı ve (şimdi ile o zaman arasındaki) zaman aralığını yakınlaştırmaya yararlar.

Mektup tarzı, aksanlı sinemanın üslûbuna en çok katkıda bulunan öğedir. Mektup edebiyatı ile sürgün hayatı arasında kopmaz ve kurucu bir bağ bulunur; bunun sebebi, ikisinin de mesafeyi, ayrılığı, eksikliği, kaybı ve çok çeşitli uçurumları kapatmaya yönelik bir arzuyu (ne kadar gerçekleşmemiş de olsa) içermesidir. Mektup -ister bir mektup, bir telefon konuşması, isterse e-posta mesajı- hangi şekle bürünmüş olursa olsun, "arzunun yerini kaybettiği metonimik ve metaforik bir olgu"ya dönüşür –burada kastedilen, hem ötekiyle olma, hem de başka bir yeri ve baş-

6) Bunlar arasında bkz. Frank Borzage, *A Farewell to Arms* (1933), William Wyler, *The Letter* (1940), Ernst Lubitsch, *The Shop Around the Corner* (1940), Henri-Georges Clouzot, *The Raven* (Le Corbeau, 1943), William Dieterle, *Love Letters* (1945), Max Ophuls, *Letter from an Unknown Woman* (1948), Jacques Tati, *Jour de Fête* (1948) ve Joseph L. Mankiewicz, *A Lettor to Three Wives* (1948).

ka zamanları yeniden tahayyül edebilme arzusudur.[7] Mektup tarzı genellikle ortada görünmeyen bir muhataba hitap etmekle birlikte, birine hitap edilmiş olması, film-mektubu, başka bir kişinin var olduğu yanılsaması uyandırma eylemine dönüştürür. Aynı zamanda bu tarz, hitap eden ile hitap edilen arasında gerek öykü içerisinde, gerekse sinema salonunda film ile seyirciler arasında bir diyalogu gerekli kıldığından, bu sinema formu yapısal bakımdan diyalojiktir. Mektup filmi çeken yönetmen ayrıca kendi benliğiyle bir diyalogu öngörür ve bütün mektup tarzlarında olduğu gibi bu yordam mutlaka bir şekilde kendi kendini değerlendirme eğilimine yol açar. Benlik, ulus-olma ve kültür gibi öğelerin geleneksel tanımlarıyla sınırlarının ciddi biçimde sorgulandığı ya da önemli ölçüde bulandığı sürgün koşullarında, mektup tarzı kendini ifade etme ve kendini bir anlatıya dönüştürme açısından önemli bir strateji haline gelmiştir. Sürgünde yapılmış birçok film-mektubun aynı zamanda otobiyografik nitelikte olmasının ya da otobiyografiden ve günce sinemasından öğeler içermesinin sebebi budur. Yine de, sürgün hayatında kişisel kimlik başka nitelikteki kimliklerden daha fazla içe gömülmüş olduğundan, sürgünde çekilmiş otobiyografik filmler yalnızca benlikle ve bireyle ilgili olmakla kalmazlar, aynı zamanda ve bilakis, grup yakınlığı veya grup ayrılığının ırk, cinsiyet, sınıf, etnik köken, milliyet, dini inanç ve siyasal görüş gibi etkenlere dayandığı öğeleri ön plana çıkarmaya eğilimli olurlar. Sonuç olarak, sürgüne özgü mektup sineması, yoğun bir şahsilik taşımasının yanı sıra, son derece toplumsal niteliklidir. Bununla birlikte, eserlerin parçalı, doğrusal-olmayan, diyalojik, kendine dönüşlü, çoksesli, çokyazarlı ve alışılmadık yapılarla anlatıları yansıtması gibi çeşitli sebeplerden dolayı, bu sinemada yazarlık ile sahicilik, kurgusallık ile kurgusal-olmama arasındaki ilişki asla önceden belirlenmiş değildir. Tam tersine, bu ilişki, sürekli olarak bir mesele halini alır ve genellikle de çözümsüz kalır. Sürgünde çekilen film-mektupların özelliklerinden birisi aşağıda, bazı Filistin belgesel ve avangard filmleri ışığında irdelenecektir.

---

7) Bkz. Linda S. Kaufmann, *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fiction* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), s. 38.

Mektup tarzının temel özelliklerinden birisi, şu veya bu türde bir silme işlemiyle gerçekleştirilmesidir. Bu haliyle mektup anlatılarının kaynağı, değişmez biçimde bir yasaklanma durumu, çeşitli biçimlere bürünebilecek olan, yazmanın engellenmesi halidir.[8] Bu engelleme aşkla, şahsi sebeplerle, sosyo-politik etkenlerle, mali ve teknolojik gerekçelerle ilgili, sürgün haline bağlı ya da anlatıya dayalı olabilir. Yazmanın engellenmiş olmasının kışkırttığı birçok aşk mektubu, pekâlâ âşıklardan birinin kararlı elinden çıkmış olabilir. Bazı durumlarda âşıkların birbirleriyle iletişimi sürdürmelerini engelleyen şey, ailevi ve toplumsal normlardır. Engelleme, şahsi bir iletişim kurma isteksizliğinden de kaynaklanabilir. Andrei Tarkovsky'nin buram buram sürgün havası kokan filmi *Nostalgia*'daki (1983) birçok sahnede, bir odada telefonun çalma sesi açıkça duyulduğu halde, ortada ahizeyi kaldıracak hiç kimse görünmez. Bu filmde cevapsız kalan telefon, telefonun bulunuşunun şafağında cevapsız kalan sesler gibi, seyircide arayanın kimliği, arananın kim olduğu ve iletilemeyen, yerine ulaştırılamayan mesajın nasıl bir içerik taşıdığı hakkında bazı sorular ve kaygılar uyandırır. Elia Süleyman'ın *Homage by Assassination*'ı (1992), iletişim kurmayı kabul etmemeye dair daha da kapsamlı bir çerçeve sunar. Yönetmenin görüntüsü ekrandan hiç silinmediği halde, ağzından tek kelime çıkmaz. Cevap vermenin ya da konuşmanın reddedilmesi birçok ampirik sebeplere ve sembolik anlamlara bağlı olabilir; aynı şekilde bu, mektup tarzının diyalojik biçimini -bu örnekte- potansiyel olarak monolojik biçime çeviren bir özelliktir.

Engellemenin kaynağı, yurttaşlarının gerek ülke içindeki gerekse sürgündeki kişilerle iletişim kurmalarını yasaklayan devlet olabilir. Baskıcı toplumlarda yaşayıp da sürgüne gitmiş olan kimseler, birbirleriyle ve başka yerlerdeki yurttaşlarıyla iletişime geçmenin özel, gizli yollarını keşfederek, hükümetlerinin sansürü veya denetimini atlatmayı öğrenmiş durumdadırlar. Bu amaçla, yazılı mektuplar, ses kasetleriyle iletilen mektuplar, e-postalar ve

8) Bkz. Linda S. Kaufmann, *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 19.

telefon konuşmalarındaki bazı sözler sembolik olarak başka anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin 'hastane' terimi, 'hapishane' yerine geçiyor olabilir. Bu minvalde, siyasal eylemci olan bir aile mensubunun hapse atılması söz konusu olduğunda, onun 'hastalanıp hastaneye yattığı' şeklinde bir açıklama kullanılabilir. Sembolik şifreler genellikle çokdillidir ve ortak grup kodlarını paylaşan kişilerin (örneğin, sürgündeki bir siyasal partinin ya da iç muhalif grubun üyelerinin) rahatlıkla başvurabileceği bir çözümdür. Yine de sembolik şifrelerin özel, mahrem bir dil içermesi durumu, yani ortak çocukluğa, arkadaşlığa, birlikte yaşanan olaylara, lakaplara, şakalara ve referanslara dayanması daha yaygındır (bu tür yöntemler sansürcüleri ve muhbirleri şaşkına çevirdiği gibi, söylenen şeyin tam anlamı konusunda ciddi bir kafa karışıklığına da yol açar ve hedef şaşırtır). Bu yüzden, sürgün mektupları hermeneutik bakımdan çok zengindir, ayrıca çift anlamlıdır ve (Barthes'ın geliştirdiği anlamda)[9] 'yazarca' iletişimin iyi örneklerini sunarlar. Onların içerdiği çağrışımları çözmek, yalnızca kullanılan kodları bilmeyi değil, o kodları çözecek şifreleri de bilmeyi gerektirir. Mısır doğumlu Ermeni-Kanadalı yönetmen Egoyan'ın *Calendar* ("Takvim", 1993) filmi gibi yoğun mektup metinleri, her şifre çözücüyü potansiyel bir kodlayıcı, her seyirciyi de filmin anlamının belirleyicisi haline getirir.

Elbette, mektupların engellendiği, telefon konuşmalarının güvenlik ajanlarınca veya kötü bağlantı yüzünden kesildiği durumlar olmuyor değildir (kötü bağlantı sorunu *Takvim*'de belirgin biçimde işlenmektedir). Engellemelere ayrıca ekonomik ve mali etkenler yol açmış olabilir, uluslararası telefon görüşmelerinin pahalı olması gerçekten de ağır bir yüktür. Nitekim, Fernando Solanas'ın filmi *Tangos: Exile of Gardel*'deki ("Tangolar: Gardel'in Sürgünü", 1985) Arjantinli sürgünleri telefon kulübelerini patlatmakta kendilerine özgü yöntem (bir Filistinli sürgünden öğrenilmiş bir yöntem) bulmaya zorlayan şey, sürgünlerin uzun uzun ve sık konuşmalar yapma ihtiyaçlarının çok yoğun olması ve uzun mesafe telefon aramalarının çok pahalıya patlamasıdır.

9) Bkz. Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, çev. Richard Miller (orijinali, 1970; New York: Hill and Wang, 1974).

Telefon, canlı ontolojisi ve buna denk düşen doğrudanlığı, mahremliği ve yoğunluğu sebebiyle, hem engellemeye hem de engellemelerin aşılmasına en uygun yoldur. Kritik anlarda telefonla iletişim kuramama hali ve bu isteğin çok içten gelmesi, telefonu son derece duygusal bir araca çevirir ve bu suretle arzuya, ertelemeye, hayal kırıklığına ve isteğin gerçekleşmesine dair yoğun mikro-anlatılar ortaya çıkarır. *Homage by Assassination* kısmen böylesi anlatıların dürtüsüyle çekilmiş bir filmdir. *Homage by Assassination*'da Süleyman, 1991'de Irak'la yapılan Birinci Körfez Savaşı'nda New York'taki klostrofobik dairesine kapanmış bir halde görülür. Bir mektubu andıran bu film, kendine dönüşlü biçimde Süleyman'ın, senaryosunu yazmakla ve filmini kurgulamakla geçen günlerinin önemsiz ayrıntılarını sıralar: ayakkabısının bağcıklarını bağlar, ocakta süt kaynatır, pencereden aşağı sokakta bir çiftin sakince kavga edişlerini izler, tartıda kilosunu ölçer, banyoya gider, telefonla birileriyle görüşmeye çalışır, yazar, fotokopi çeker, faks çeker ve video filmini kurgular. Bütün bu işleri yaparken hep bekleyen ve suskun bir haldedir, ancak seyirci, telesekreterden telefonla ona ulaşmaya çalışan birçok insanın seslerini duymaktadır: Körfez Savaşı'na dair bir 'Filistinli bakış açısı' aktarmak isteyen bir radyo programı sunucusu, memleketleri olan İsrail'de Nasıra'ya sağ salim ulaşmayı başaran bir arkadaşı, Filistinlilerle ilgili en son esprileri aktaran bir başka arkadaşı, vb. Gülünç ve dokunaklı bir sekansta Süleyman, vazodaki çiçek buketini alır, onu fotokopi makinesinin üstüne koyar ve kopyasını çıkardığı çiçek görüntülerini Irak'taki Yahudi bir arkadaşına yollar. Bu arkadaşının kimliği belli değildir, fakat biz, onun, Süleyman'a faksla ulaşan cevabından sinema araştırmacısı Ella Shohat olduğunu anlarız.[10] Shohat'ın (kendi sesinden dinlediğimiz) cevabında ailesinin Irak'tan nasıl uzaklaştırıldığını, İsrail/Filistin'de bölünmüş bir kimlikle geçen yıllarını ve son olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gelmesini nakledişini izleriz.[11]

10) Bkz. Ella Shohat'ın Elia Süleyman'ın filmindeki bu sekansla ilgili olarak, bu derlemede yer alan kendi yazısı.

11) Bkz. Ella Shohat ve Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Londra: Routledge, 1994), s. 319.

Süleyman film boyunca sessiz kalmasına ve dış dünyayla iletişim kurması çeşitli yollarla engellenmesine rağmen, yine de kendisini dünyayla temasa geçirebilecek ve bilgisayar, fotokopi makinesi, faks makinesi, telefon, telesekreter, radyo ve televizyondan müteşekkil, son derece teknolojikleşmiş bir mektup ve iletişim ağının ortasındadır. Fakat kendisi konuşmayı reddeder ve ona kolayca ulaşmak kesinlikle mümkün olmaz. *Manhattan by Numbers*'daki (1993) Amir Naderi ve *Takvim*'deki Atom Egoyan gibi Süleyman da, sürgünün yol açtığı parçalanmışlık koşullarında ve medyanın istisnasız her şeyi manipüle ettiği bir çağda, telekomünikasyon araçlarının yakınlaştırıcı niteliği konusunda kaygılı ve kötümser duygular içindedir. Bütün gölgelerin çekilip karanlık bir kurgu mekânı haline getirdiği apartman dairesinde, yani klostrofobik bir sığınakta oturarak bekleyen yönetmen, mektup tarzındaki bütün eserler gibi anomik bir ayrılık ile derin bir yalnızlık halini yansıtan kendi filmini hazırlamaktadır. Sürgün yalnızlığı, kişiyi mektup yazmaya zorlayan aşk yalnızlığı gibi, tamamen kendine odaklı bir ruh hali doğurabilir. Bununla birlikte, sürgün hayat, yapısı gereği kolektif aidiyetle ilgili sorular da getirdiğinden, sürgün mektubu bu tür bir acıya daha az yatkındır. Süleyman'ın filmin öyküsü içinde konuşmayı reddedişi, suskunluğu ve yalnızlığına, ayrıca filmin taşıdığı sert, hatta kötümser tona rağmen, *Homage by Assassination*, Süleyman'dan dünyaya gönderilen, Filistinli sürgünlerin hayatındaki -belki tipik denebilecek- birkaç ânı söze döken, tutkulu bir mektup sayılabilir.

Mona Hatoum'un deneysel filmi *Measures of Distance* ("Mesafe Ölçüleri", 1988), yalnızca patriyarkal ağırlığın ezdiği bir atmosferde değil, aynı zamanda ikili sürgün halinin dayattığı engellemelerle çekilmiş olan bir filmdir.[12] Bu film, yönetmenin Lübnan'daki annesinden Kanada'da yaşayan (önceki iki yurdu Filistin ile Lübnan'dan uzaklaşmış) kızına gönderilmiş olan bir dizi mektuptan oluşur. Görüntü ve ses kasetleri zengin bir içeriğe sahiptir, silinip silinip yeniden kaydedilmiştir ve çokdillidir. Film

12) Naficy'nin Mona Hatoum'un *Measures of Distance*'ıyla (1988) ilgili yorumlarını, Ella Shohat'ın bu kitaptaki değerlendirmeleriyle karşılaştırabilirsiniz.

boyunca annenin Arapça olarak elle yazdığı mektupların bazı kısımları, kadının çıplak bedeninden alınmış karelerin üstüne bindirilirken, fonda da bu parçalar kızı tarafından İngilizce olarak okunmaktadır. Ek olarak, dış sesle aktarılan mektuplar, anne ile kız arasında cinsellik, aile ilişkileri ve çocukluk deneyimlerinin mahrem yönleri hakkında bir dizi gelişigüzel konuşmadan ve alaycı takılmalardan ibarettir. Mektupların aktarılması biri patriyarkal nitelikli, diğeri siyasal, iki engele çarpmıştır. Mektupların birinde Hatoum'un annesi, sanatçı kızının, teybe kaydedilmiş konuşmalarıyla fotoğraflarını eserinde kullanmasına izin verir, fakat ondan (iki defa) bunları babasıyla paylaşmamasını ister. Adam birkaç yıl önce onları çıplak bir vaziyette, birbirleriyle mahrem konulardan konuşup fotoğraf çektirirken görünce çok kızmıştır çünkü (bu fotoğraf kareleri ve ses kayıtları, filmin belgesel malzemesini oluşturur). Sanki anne kızına, bedenini ve ruhunu açarak aslında sadece erkeğine ait olan bir şeyi sunmuştur. Annenin bu fotoğraflarla konuşmaların yayınlanmasını engellemesi patriyarkal amaçlara hizmet eder; yönetmenin bunlardan bir film yaparak yıkmayı amaçladığı şey de budur zaten. Hatoum'un yasağı ihlal edişindeki cesur tutumu, özel olan ile kamusal olan arasına çok kesin ve kalın çizgiler çizmiş bulunan Ortadoğu, Arap, Filistin ve Müslüman toplumlarının sosyo-kültürel bağlamları göz önüne getirilecek olursa daha bir belirgin biçimde anlaşılacaktır. Bu kültürel-özgül ihlallerin ötesinde Hatoum'un tutumu, Derrida'nın 'postkart yapısı' dediği, özel ya da kamusal, içerisi ya da dışarısı, gerçek ya da kurgusal olan şeyler hakkında sorular ortaya atan yapıyla paralellik içerisindedir.[13]

Mektupların iletilmesinin önüne çıkarılan siyasal engellerin kaynağı, İsrail'in Lübnan'ı işgal edişi ile iç savaşın kaotik koşullarıdır. Filmi sona erdiren son mektup, bu engelleme hakkındaki haberleri gösterir. Karartılmış ekranda Hatoum'un sesinden, annesinin bomba yüklü bir arabanın mahalli postaneyi yerle bir edişi ve bunun sonucunda, kendileri açısından hayati bir önem taşıyan mektup bağının kopuşuyla ilgili mektubunu okuduğunu

13) Bkz. Jacques Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, çev. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Pres, 1980).

duyarız (son mektubu Lübnan'dan bir dostları, yanında taşıyarak getirmiştir). Hatoum'un annesi, artık aralarındaki iletişimin sadece telefonla sağlanabileceğini, düzgün bir konuşma yapmakta her zaman büyük sıkıntı çekseler bile bu yolu denemeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Film tam bu anda biter. Mektup gönderme imkânı kalmayınca bir mektup-filmi daha fazla uzatmanın manası yoktur.

Savaş, devrim ve işgalin harabeye çevirdiği toplumlarda yaşayan film yönetmenleri açısından başka bir sorun askeri sansürdür. Jean Khalil Chamoun ile Mai Masri'nin belgeseli *Wild Flowers: Women of South Lebanon* ("Yaban Çiçekleri: Güney Lübnan'ın Kadınları", 1986), Şii kadınların, sansürün İsrailli, Filistinli ve başka ülkelerden gazetecilerle sinemacıların askeri sansürün izni olmadan görüntü ve materyal toplayıp aktarmalarını sistematik biçimde engellediği Güney Lübnan'da İsrail askeri işgaline karşı direnişlerini anlatır. Asap bozucu bir sekansta, isyancılarla devrimcilerin böylesi baskıcı engellemeleri aşmak için başvurdukları uzun yolları görürüz. Film ekibinin dışındaki bir kameranın gizlice çektiği bir sekansta, Filistinli bir intihar bombacısının, bomba yüklü bir araçla bir İsrail askeri aracına çarpışını izleriz. Ya bombanın patlamasını ve sürücünün bombayla beraber havaya uçmasını, ya da sürücünün yakalanıp tutuklanmasını beklerken endişeli ânlar yaşarız. Sonunda bomba patlar ve sürücüyle beraber askeri araç da havaya uçar. Perdede gördüğümüz budur. Oysa filmin bize gösterip anlatmadığı, sokağı gören bir binanın üstünden sahneyi videoyla kayda alan kişinin, İsrail güvenlik güçlerince bombanın patlamasından kısa süre sonra tutuklanıp hapse atılmış olduğudur. Film ekibinden dinlediğim kadarıyla, adam birkaç ay sonra serbest bırakıldığında, yaptığı çekimin alelacele binanın bir yerine sakladığı kasetini kurtarmayı başarmıştır. Sonradan bu kasetteki görüntüler Lübnan televizyonunda yayınlanacaktır.[14]

Sürgün gibi savaş koşulları da, insanların gazetecilere ve sinemacılara duyduğu güvensizliği arttırmaya eğilimlidir; oysa savaşın tarumar ettiği bölgelerde sıradan insanların seslerini

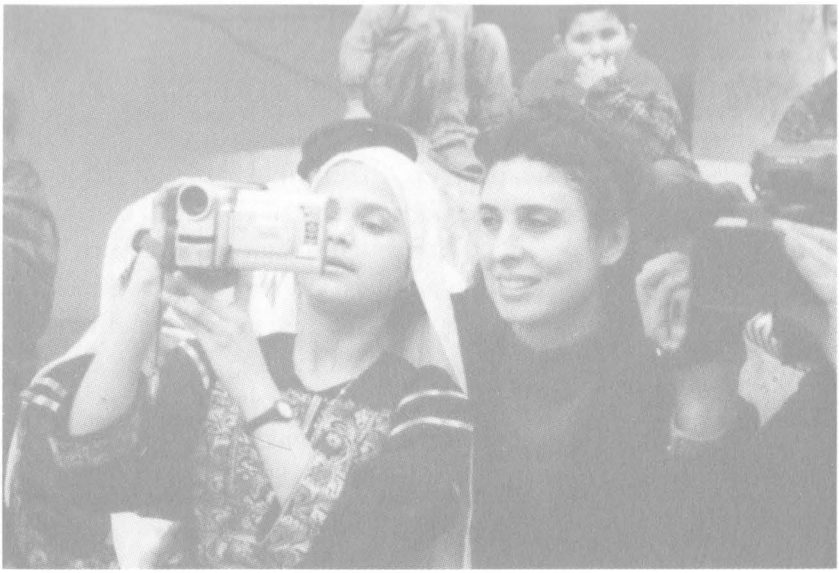
14) Bkz. Hamid Naficy, "History, Memory, and Film: Voices from Inside Lebanon", *Jusur*, Cilt 1, No: 3 (1987), s. 95-102.



Mai Masri, *Yaban Çiçekleri: Güney Lübnan'ın Kadınları*'nın (1986) ve başka belgesel filmlerin yönetmenlerinden.

dünyaya iletebilecek konumdaki kişiler de sadece bunlardır. Gelgelelim, Lübnan ve Filistin'deki bu karı-koca ekip, kadınlar ve köylülerle kurdukları sıcak ilişkiyle bu güveni kazanabilmişlerdir. Sürgüne özgü mektup filmlerinde, hitap eden ile edilen, film karakteri ile yönetmeni, film ile izleyicileri arasındaki güven can alıcı önemdedir. Filmin yargılama motifine başvurması (ki aşk mektubu edebiyatının kayda değer özelliklerinden birisi de budur) bu önemi daha da arttırmaktadır.[15] Yargılama motifi, kendilerini savunmak için aşağıdakine benzer gerekçelere sarılıp duran sevgililer ile eski sevgilileri kapsar: yasalardan söz etme ve hukuk dili, (hayali) jüriye doğrudan hitap etme, hukuksal emsaller ortaya atma, itiraf, şahit gösterme, ıstırap ve yas dolu ifadeler, adalet çağrısı, yüzleşme, kendini haklı çıkarma, suçlama, tehdit ve öç kollama. Ülkeye yazılmış bir aşk mektubu sayılabilecek *Wild Flowers,* bu yargılama motiflerinden birçoğunu içermektedir. Çeşitli sekanslarda kadınlar (ve birkaç çocuk ile ihtiyar erkekler) sinemacılara güven duyarlar ve onların kameraları için (sanki onlar jüriymiş gibi), İsrail işgal güçlerine karşı başvurdukları gerilla taktiklerini sahnelermiş gibi canlandırırlar. Bu ayrıntılı canlandırmalarda amaç, dünya kamuoyu mahkemesine, genç erkek nüfusun büyük kısmı tutuklanıp hapse atılmış olmasına rağmen Filistinlilerin -özellikle kadınların- direnişten vazgeçmediklerinin kanıtlarını sunmaktır. Yönetmenlerin onların hikâyelerini doğru aktaracağına güvenen - genç yaşlı- kadınlar, sanki bir jürinin karşısındalarmış gibi kameraya doğrudan bakarak konuşup suçlamada bulunur, şahitlik eder ve işgal güçlerinin kendilerine reva gördükleri davranışlara karşı, topraklarını, evlerini, işlerini ve sevdiklerini bireysel ve toplu cezalandırmanın intikamcı taktiklerine nasıl kurban verdiklerini anlatarak, inatla ve gözyaşları içinde yas tutarlar. Kamerayı harabeye dönmüş evler, hapishaneler, tarım alanları ve yollar gibi belirli yerlere bakmaya, özel olaylar, bireyler ve kurbanlar gibi durumları aktarmaya yönlendirerek, temel suçlamalarını bu belgesel kanıtlarla desteklemiş olurlar. Kadınların tanıklıkları ve Masri ile Chamoun'un filmi, gelip geçen tarihi bel-

15) Kaufmann, *Special Delivery*, s. 54.



Mai Masri, *Şatila Çocukları* (1998).

gelemenin yanı sıra, kendilerini de tarihteki direniş eylemlerinin failleri haline getiren mektuplardır.[16]

Özetlersek, sürgüne özgü mektup sineması -başka arzu söylemleri gibi- doğası gereği eleştirel ve siyasaldır. Sevgililerin, egemen toplumsal düzenlerin, toplumsal alt üst oluşların, askeri ve siyasal istilaların, ekonomik zorlukların, teknolojik etkisizliğin, siyasal sansürün, denetim ve gözetleme ile sürgünün dayattığı koşullarda, varlıklarının silinmesi tehdidi altında yazılıp çekilmeyi gerektiren bir sinemadır. Sürgünün böylesi bir tehdide karşı verdiği sinemasal tepki, benim başka bir çalışmamda

16) Masri ile Chamoun'un *Yaban Çiçekleri: Güney Lübnan'ın Kadınları*'nı genişletici bir açıdan bakıyorsa eğer, Sabra ve Şatila kamplarındaki Filistinlilerin hunharca katledilmeleri dahil olmak üzere Lübnan kuşatmasıyla ilgili daha eski filmleri *Under the Rubble*'ın ("Yıkıntılar Altında", 1983) klostorofobik bir tarzı içerdiğini söyleyebiliriz. *Yıkıntılar Altında* Filistinlilerin muhtaç, şiddetle sarılı ve kuşatma altındaki varlıklarını öne çıkarırken, aynı derece ağır yabancı işgali koşullarında çekilmiş olan *Yaban Çiçekleri: Güney Lübnan'ın Kadınları* direnişi ve umudu vurgulamaktadır. Yönetmenlerin bana anlattıkları, her taraf sakatlanmış ve ölü bedenle dolu olmasına rağmen, umudu ve genişlemeyi destekleyen ruh halini zedelemesin diye filmde bunları göstermemeye karar verdikleridir. Yönetmenler, kapalı mekânlar, ölüm ve sessizlik çekimleri yerine mekân açıklığını, dağları ve popüler müziği tercih etmişlerdir. Dolayısıyla, bu iki sürgün yönetmeninin, filmlerinde bilinçli biçimde, zaman-mekân diziliminin hem klostrofobik hem de genişletici yönüyle oynadıkları belirtilebilir.

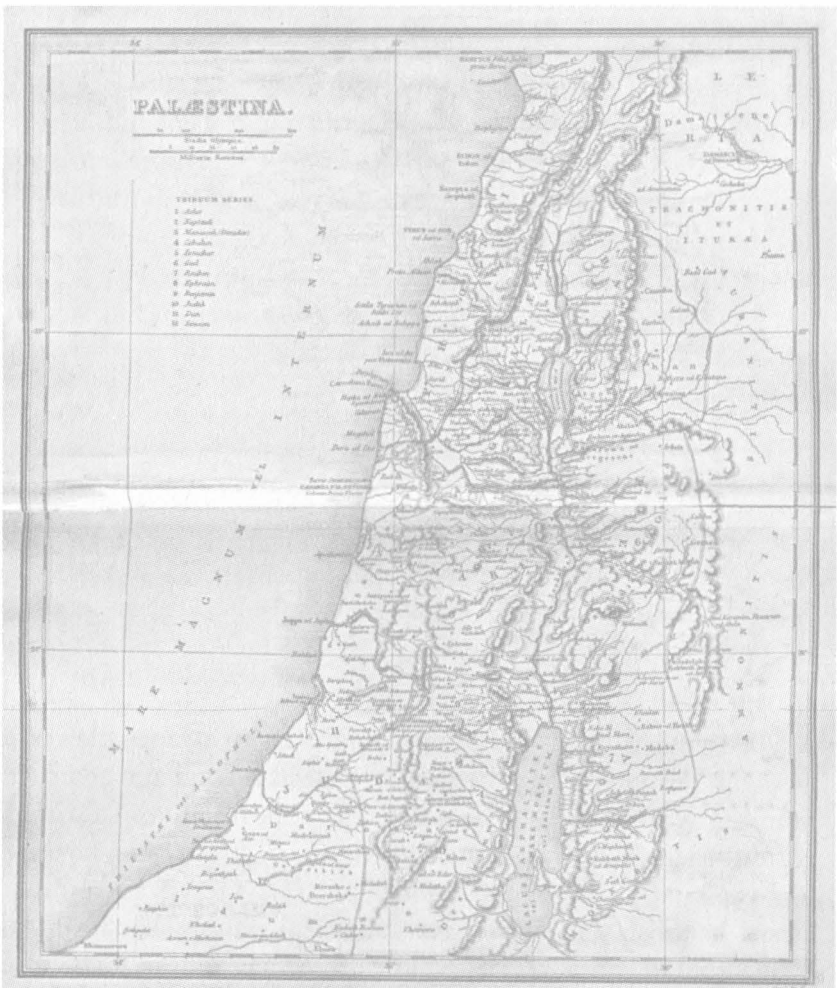
üzerinde geniş kapsamlı olarak durduğum doğrultuda, bilinç eşiği paniğine ve klostrofobik mekânlara başvurulmasıdır.[17] Mektup tarzı, aynı türden tehditlere tam zıt yönden verilen bir karşılıktır. Benliğin üzerine kapanmayı, suskunluğu ve yalnızlığı öne çıkarmaktan ziyade (gerçi belli ölçülerde bunlar da söz konusudur), sürgünün getirdiği yalnızlığı ve tecrit edilmişliği kırmaya çalışmayı vurgular. Kapalı kalmaktan ziyade genişlemeyi, klostrofobiden ziyade dışa açılmayı önemser. Dolayısıyla, nasıl tehditler söz konusu olursa olsun, engellemeler genellikle onları aşma arzusunu yoğunlaştırmaya hizmet ederler, zaten insana yakışan da özgür yaşamayı ve başkalarıyla bağ kurmayı istemektir. Sonuç olarak, mektup tarzının ayırt edici özelliğini, varlığın silinmesi tehditlerine ve bu tehditleri aşıp boşa çıkarma arzusuna bağlayabiliriz. Bu yüzden mektup tarzı, her zaman için arzuyla bağlı bir tür olagelmiştir.

17) Bkz. Hamid Naficy, "Making Films with an Accent: Iranian Emigré Cinema", *Framework*, Cilt 43, No: 2 (Sonbahar 2002), s. 15-41.

# 7
# DÜNYANIN ARTA KALANINDAN, 'AFGAN ARAPLAR'DAN BİR MEKTUP

Nizar Hassan

2004 yılı başında, son filmim *Ijtiyah*'ı (İşgal) görmüş olan tanımadığım birinden bir e-posta aldım. E-postayı gönderen adam, filmimin o ay sonu Barcelona'da düzenlenecek Input konferansında gösterilmesini önermek istiyordu. Input, bağımsız televizyon ve film yapımlarıyla ilgili olup, kaliteyi arttırmayı teşvik eden uluslararası, bağımsız bir kuruluştur. Bu isteği olumlu karşılayıp ön onay aldıktan sonra, bu defa o kuruluştan bir katılım formu doldurmamı isteyen başka bir e-posta geldi. Formda belirtmem istenen bütün bilgileri yazdım. Yönetmen: Nizar Hassan, adres: Filistin, Nasıra, yapımcı: Raed Anduni, Filistin, Ramallah, vb. Bu bilgileri yollar yollamaz bana otomatik bir cevap gönderildi. "Doldurduğunuz formdaki bilgiler koşullarımıza uygundur. Filistin ve




Eski bir Filistin haritası.

bazı Arap ülkeleri kuruluşumuza üye olmadıkları ve biz de her ülkenin gerekli formalite ve hazırlıkları yerine getirecek bir temsilcisi olmasına ihtiyaç duyduğumuz için, size özel bir 'Dünyanın Arta Kalanı' Temsilcisi belirledik. Dolayısıyla, filminizin yapım yeri olarak 'dünyanın arta kalanı' (Filistin) ibaresi kullanılacaktır." E-postanın en altında ayrıca şu yazıyordu: "Filminizin konferansa kabul edilip edilmediğini size daha sonra bildireceğiz."

Aynı kuruluştan bir hafta sonra aldığım e-posta ise şu şekildeydi: "Filminizi 'dünyanın arta kalanı' kategorisine alarak büyük bir hata yapmışım. Yaptığınız başvuruya ve ilettiğiniz bilgilere göre, filminizin 'İsrail' kategorisine dahil edilmesi gerektiğinden, temas kuracağınız temsilci Ms. Naomi ...'dir."

Ben de bu kişiye aşağıdaki cevabı gönderdim:

> Sayın bayım,
>
> Ben başvurumda İsrail diye belirtmedim, bir kez bile bunu yazmadım. Eğer başvurumu okuduğunuz sırada kördüyseniz ya da ondan sonra körleştiyseniz size bir faydam dokunmaz. Eğer ben 'Filistin, Nasıra' yazdıktan sonra kuruluşunuzdan biri vahim bir hataya düşmüşse, dünyadaki bütün budalalıklardan kendimin sorumlu olmadığını belirteyim. Benim yurdumun adı Filistin'dir. Dünyanın dört bir tarafına dağılmış bir Yahudi çetesi, Avrupalılar ve Araplardan oluşan başka bir namussuzlar çetesinin yardımıyla, ülkemi ele geçirdiler ve orada İsrail adını verdikleri bir devlet kurdular. İnsanlığın elinden çıkmış olan bilgilerde, bu çetenin beraberinde herhangi bir yerden bir toprak parçası getirip de, onu Yeryüzü gezegeninin yüzeyindeki herhangi bir boşluğa bıraktığı ve ona İsrail adını verdiği yazılıysa, bu dalavereyi çözmek bana düşmez! Kaldı ki, onların aktardıkları bilgilerde bile bu toprakların Filistin olduğu, Tanrı'nın onlara bir İsrail ülkesi vaat ettiği söylenir. Şahsen benim, Tanrı'nın bir emlak komisyoncusu olduğuna inanmamı beklemeyin! Sizinle daha çok uğraşmak istemiyorum. Filmimi programınızdan silin ve konferansınıza katılmamı benden *sizin* istediğinizi aklınızdan çıkarmayın. Filmimi derhal programınızdan silin!

Mart ayının sonuna doğru Input'tan başka bir e-posta aldım: "Filminiz *Ijtiyah*'ın konferansımızda gösterilecek filmler arasına seçildiğini, film ile yönetmenin açıkça 'dünyanın arta kalanı' ka-

tegorisinde Filistin'i temsil edeceğini bildirmekten dolayı mutluluk duyarım." Mektubun altında da benden, katılım bilgilerimi elektronik yolla kuruluşun web sitesine göndermem isteniyordu. Seyahat ve konaklama maliyetleri katılımcı ve temsilci tarafından karşılanacaktı, daha doğrusu bu ücretler, dışişleri bakanlığı ve kültür bakanlığı gibi hükümet kurumlarından birisi ya da özel bir televizyon kanalı tarafından ödenecekti.

O günden itibaren bu film ile onun Filistinli yönetmeni, Input'un resmi web sitesi ve belgelerinde şu şekilde göründü: büyük harflerle filmin ismi, aynı sırada daha küçük harflerle ülkenin ismi.

Sonra, Input'un temsilcisiyle temas kurup gerekli ayarlamaları yapmaya koyuldum. Temsilci bir Arap ismi taşıyordu, belli ki Avrupa'da doğup büyümüştü, bir Arap ülkesinin organik parçalarından olan ve Arap-olmayan bir azınlıktan geliyordu.

Kadın benim omzuma düşen maliyetleri azaltmaya çalıştı; nasıl bir hayat sürdüğümü anlamıştı ve ait olmadığım yurttaşlığımdan kaynaklanan sorunların farkındaydı. Konaklama için gerekli düzenlemeleri yapıp, bir uçak bileti temin etmek üzere Filistin büyükelçiliğiyle ilişki kurma işini kendisi üstlendi. Zaten daha sonra büyükelçi beni aradı ve benim Filistin Yönetimi kültür bakanlığıyla bağlantıya geçmemde hemfikir olduk. Olay çözülmüştü.

Fakat aradan bir hafta geçmiş geçmemişti ki, bütün katılımcılara hitaben yazılmış, konferansa 700 kişinin katılacağını, herkesin isminin web sitesinden kontrol edilebileceğini bildiren bir e-posta daha geldi. Ben de siteye girdim ve oradaki durumun farklı olduğunu gördüm: Bu defa ülke isimleri, büyük mavi fontla başa konmuştu (bunun ne "Önce Ürdün"le bir alakası vardı, ne de "Önce Gazze ve Eriha"yla)*, katılımcıların isimleri de ayrı bir sı-

*) "Önce Ürdün", Ürdün halkına Ürdün'e sadakatin baş öncelikleri arasında gelmesi gerektiğine ikna etmeyi amaçlayan, hükümet destekli bir "kamusal çıkarı ve kamusal bilinci geliştirmeyi öngören medya kampanyası"ydı. Bu kampanya, ABD'nin Irak'la savaş hazırlıklarına başlamasının peşinden yürürlüğe konmuştu. Ürdün, ABD ordusu ve istihbarat servislerinin Irak'a ulaşmasını sağlayan en önemli üslerden birisiydi ve halen de bu konumdadır. Kampanya ayrıca, muhalif İslamcı gruplarla şiddetli çatışmaların ve Ürdün hükümetinin sıkı önlemler alma kararını vermesinin arkasından hayata geçiriliyordu. Asıl hedef kitlesi, ülkenin çoğunluğunu (yüzde 60'tan fazlasını) temsil eden Filistin kökenli

rada, ülkelere göre düzenlenmiş gösterişli, siyah fontlarla yazılmıştı. Ülkeler Afganistan, Arjantin, vb. diye alfabetik sıraya göre gidiyordu. Filistin'i çabucak buldum ve her şeyin yolunda gittiğine kani oldum.

Fakat web sitesinin sayfalarında Filistin'i göremeyince şoka uğradım! Çok geçmeden bendeki bu şoka uğramışlık duygusu, kandırıldığım şeklinde bir kuruntu ve şüpheye dönüştüğü gibi, kendi adımı da o devletin (İsrail) altında göreceğim vehmine kapıldım. Gözlerimi bezgince İsrail'e kaydırıp da adımı göremeyince bir an ferahladım. Ama aklım karışmıştı: Bu defa ne olmuştu? Beni nereye yerleştirmişlerdi? Yoksa adım buhar olup havaya mı uçmuştu?

Bu durumun açıklanmasını isteyen bir e-posta gönderdikten hemen sonra cevap geldi: "Hayır, sizin adınız kaybolmadı. Adınız sayfada var. Olay şudur: Input kuruluşu Filistin'i tanımıyor, böyle konularda bir gecede değişiklik yapılamaz. Onun için adınızı Afganistan devletinin altına koyduk." Hayretten küçük dilimi yutacaktım. Hemen web sitesine girdim ve adımı söyledikleri kısımda buldum. Sefil bir adamın aklı sonucu bir Afgan'a çevrilmiştim, hatta Afganistan'ın tek temsilcisi olmuştum!

Vakit geçirmeden Madrid'deki Afganistan büyükelçiliğiyle bağlantı kurmanın bir yolunu aradım. Hemen öğrendim ki, Afganların tek büyükelçiliği Washington D.C.'deydi. Onlar da bana

---

nüfus ile Saddam döneminde, bilhassa Birinci Körfez Savaşı'nın patlak vermesini takiben, kitleler halinde Ürdün'e kaçmış bulunan Iraklı sürgünlerden oluşan kalabalık nüfustu. Filistinli nüfusun gözünde, "Önce Ürdün", "Oslo Anlaşmaları 2"nin müzakerelerini yürüten Filistin delegasyonunun ortaya attığı "Önce Gazze ve Eriha" sloganının bir yansımasıydı. Bu sloganı yaygınlaştıran bilbordlar sokaklara, otobüslere ve başka halka açık yerlere asılmış olup, farklı sınıflardan ve köylü şehirli farklı bölgelerden, her yaştan bütün yurttaşları, -bazen yanlarında monarkın kendisi olmak üzere- yüzlerinde mutlu ifadelerle gösteriyordu. Bir anlamıyla, Filistin soyundan gelen Ürdünlülere aktarılan mesaj basitti: Ürdün size hayırlı geldi, bunun kıymetini bilin. Ayrıca, Ürdün'de yaşıyor olup, bir gün Filistin'e geri dönme umudunu koruyan Filistinlilere (yani, özellikle mülteci kamplarında barınan insanlara), kendi önderlerinin, geri dönme hakkına ihanet etmek anlamına gelen Oslo Anlaşmaları'na imza koymuş olduklarını hatırlatmaktaydı. Nizar Hassan burada, kendi halkının en yoksul kesimlerine sistematik biçimde sırt çeviren ve yerinden yurdundan edilmiş milyonlarca Filistinlinin geri dönme hakkından vazgeçen Filistin yönetimiyle alay etmektedir. Nizar Hassan ayrıca, Araplar arasındaki ölümcül çatışmaları yermekte; gerçek bir halk desteğinin meşruiyetinden yoksun rejimlerin, halkının rızasını 'garanti altına almak' için (Dubai'de uydurulduğu söylenen) parıltılı ve şaşaalı reklam kampanyalarına başvurmaktan çekinmemeleriyle alay etmektedir. Tabii savaş patlak verir vermez bu kampanyalar durdurulmuştur ve bütün izleri silinmiştir. (H.D.)

konferansa Afganların katılmasını umut ettiklerini, fakat benim bir Afgan olduğuma inanmadıklarını söylediler.

Hal böyle olunca, Afganlardan uçak bileti parası koparmam mümkün olmayacaktı!

Sonra, konferansı düzenleyenlere şu e-postayı gönderdim: "Afganlar bilet paramı ödemiyorlar. Beni ciddiye almadılar, belki de Arap adımı duyunca korktular. Filistin kültür bakanlığına gelince, onlar da Afgan olduğum için seyahat masrafımı karşılamıyorlar!" Aynı sırada hukuk öğrenimi gören bir arkadaşıma telefon edip, içinde bulunduğum çıkmazı ona anlatmıştım. Arkadaşım Input'a hitaben ve onları uyaran bir mektup kaleme aldı: Misafirleri Nizar Hassan'ın hayatını büyük bir tehlikenin içine atıyorlardı, çünkü onun adı, Afganistan devletinin altına konduktan itibaren, son derece tehlikeli bir bölgede yaşayanlar arasında sayılacaktı. Arkadaşım, Afgan Araplar arasında olduğum için, Amerika Birleşik Devleti'nin ya da Arap rejimlerinden birisinin Nizar Hassan'ın hayatına kastedeceğinden korkmaktaydı! İki gün sonra Input'a ciddi bir mektup yazarak bu farsa bir son verdim: Onların konferanslarına kesinlikle katılmayacaktım. Şu iki konuda ne uzlaşmaya yanaşır, ne de onlardan feragat ederdim: Filistinli kimliğimden ve yurdum olan Filistin'den.

Hikâyenin sonu nasıl mı bitti?

> Sevgili Nizar, tebrikler. Hepimiz çok memnunuz. Nihayet Filistin'i tanıdılar. Filistin artık web sitemizde ve resmi belgelerimizde görünüyor.

Afganistan kaybolmuştu ve onun yerini Filistin almıştı!

*İngilizce'ye çeviren: Tevfik bin Amor*

# 8
# FİLİSTİN SİNEMASININ İDDİALI DÖNEMİ (1990-2003)

Ömer el-Kattan



*"On drait que toute le mémoir du monde se pose sur chaque peuple opprimé..."*

[Sanki dünyanın belleği ezilen halklarda duruyor.]

(Gilles Deleuze)[1]

Son on dört yılda film çeken bir Filistinli olarak öğrendiğim şeylerden birisi, öznel olan ile nesnel olanın, metafor ile militanlığın, estetik olan ile siyasal olanın birbirleriyle nasıl bir organik bağla birleşmiş olduğudur. Bu, hem Filistin uğruna verilen mücadele için geçerlidir, hem de Filistin üstüne ve içinde film çekerken başvurulması gereken stratejiler için. Belki de benim bu durumun bilincine varmamın sebebi, yönetmenlik ile yapımcılığı birlikte yürütmemdir. Gerçi zaman zaman bunun sanki başka sebepleri de bulunabileceğini düşünmüyor değilim:

1) Gilles Deleuze, *L'image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1958), s. 288.

Her türlü sanatsal projede, sınırların varlığı genellikle olduğundan daha katlanılmaz hale geliyor. Sürgünde iğneyle kuyu kazarak çalışmak zorunda olan Filistinli yönetmenler açısından, farklı sınırların ve pazarların varlığı, farklı dillerde birçok kurum ve kişiyle müzakere halinde olma mecburiyeti, istemeden de olsa kendini bir dizi polemiğin içinde bulma ihtimali –bütün bu sınırlar, bizim açımızdan teorik bir problem olmaktan ziyade somut bir gerçekliğin portresi.

Peki ama, bir Filistinli olmak ne demektir? Yazıma bu soruyla başlamayı uygun görüyorum, çünkü bana öyle geliyor ki, Filistin üstüne bir film yapmak açısından bu mesele, hangi kamera tekniğini kullanacağını seçmek kadar can alıcı bir boyut taşıyor. Doğallıkla, *kendim söz konusu olduğumda* da bu durumun can alıcı bir nitelik taşıdığını söylemekten çekinmem. Ancak başka yönetmenlerin de bu soruna benimle aynı açıdan baktıklarını zannediyorum. Keza, bu sorunun üstesinden gelmeye çalışmamın şahsi tarihimle de ilgisi bulunuyor: Ben Beyrut'ta varlıklı bir ailede, Filistinli bir anne babadan dünyaya geldim. On bir yaşımdayken ailecek İngiltere'ye taşındık ve o zamandan beri bu ülkede yaşıyorum. Dolayısıyla, üç dilde düşünüyor ve yazıyorum. Daha önemlisi, asla bir mülteci kampında yaşamam gerekmedi, hiçbir zaman açlık nedir bilmedim, şahsen tek bir mülküm gasp edilmedi, askeri baskı sonucunda en ufak bir yara dahi almadım, vb. Bu söylediklerime, İngiliz toplumuyla epeyce kaynaşmış olduğumu, bazen Filistin'le ve Arap dünyasıyla bağlarımı tamamen koparmanın -gerek akıl sağlığım gerekse kariyerimde ilerlemem için!- bana cazip görünebildiğini eklersem yalan söylemiş olmam. Öyleyse -önce kendime- soruyorum: Beni Filistinli bir film yönetmeni yapan nedir –aile bağlarım mı, nostalji duygusu mu, siyasal angajman mı?

Kendi başlarına bu öğelerin hiçbirinin içimde hissettiğim yakınlık duygusunu açıklamaya yetmediğini açıkça biliyorum. Ne de olsa, mesela siyasal angajman yeterince açıklayıcı bir gerekçe olsaydı, zaten birçok insan Filistinlilerin hakları lehine siyasal bakımdan etkin biçimde politikanın içinde yer alıyor, ama bu onları Filistinli yapıyor mu? Bazı insanlar güzel bir geçmi-

şin, ya da kaybedilmiş bir yurdun hatıralarına düşkün oluyorlar, yine de nostalji duygusunda sadece Filistin'e özgü bir yan bulunmadığı besbelli ortada. Nihayet, yine birçok insan anne baba bağları nedeniyle etnik olarak Filistinli, ama bunların bazıları apaçık şekilde işbirlikçi! Öyleyse, yukarıda saydığım bu öğelere bağlı olarak ben kendimi Filistinli hissediyor olsam bile, bu etkenlerin hepsini biraraya toplayıp ortaya -bırakın siyasal bağlılığı gerektiren bir programı- sanatsal bir program koymak bile çok güç. İşte bu yüzden, Filistin'le ilişkimi kademe kademe basitleştirmek bana çok daha uygun göründü. Öncelikle, Filistin'le bağımı sürdürmek benim açımdan etik bir zorunluluktu; aile geçmişimin, kültürel mirasımın ve başka Filistinlilerle kurduğum dostlukların temsil ettiği nesnel koşullara paralel olarak şekillenen bir bağdı bu. Yani, kendi tercihim, Filistin'le alakalı her filme Filistin filmi adını vermek, ama bu ismi dar milliyetçi sınırlara hapsetmemek olmalıydı. Daha önemlisi, Filistinli olmak ya da kendini Filistin davasına angaje etmek baştan kesin olarak belirlenmiş bir durum değildir, fiilen bir süreç içerisinde gerçekleşmiştir ve bu durum halen sürmektedir. Şahsen kendim, bir birey olarak Filistin halkıyla, verdikleri mücadeleyle, ülkeleriyle, hatıralarıyla, bellekleriyle, vb. ilişkimi sürekli olarak gözden geçiriyor, buna göre, bulunduğum konumu yeniden yeniden tartıyorum. Üstelik bu, her zaman sorunlu bir ilişki oluyor.

Benim Filistin'i sinema üzerinden keşfetmem, 1985'in başlarında Michel Khleifi'nin *Fertile Memory*'sini ilk seyredişimle oldu. Anne babamın kovuldukları toprağın ve halkın güzelliğini ilk o zaman kavradım –bir slogan olarak değil bir siyasal özlem, bir sembol olarak; geçmişte kalan bir yer olarak değil, umut ve imkân dolu, olağanüstü derecede duyarlı, isyancı, eğlenceli ve canlı gerçekliğe sahip bir yerin zihnimde parlayışı olarak. Filistin'e giden yolda ağır ağır ilerlemem bu deneyimle başladı –kastettiğim, aynı zamanda fiilen oraya gitmeyi de kapsıyordu. Nitekim, altı ay sonra, hayatımda ilk defa Filistin topraklarına ayak basacaktım. Filistin gerçekliğiyle kendi ilişkimi kurma serüvenim böylece başlamış oluyordu.

Bu durumun, paradoksal bir şekilde, İsrail devletine huşu içinde yaklaşan ve (1960'larla 1970'lerde birçok insanın yaptığı gibi, veya belki de yeni, keşfedilmemiş bir ülkeye karşı bir tür post-kolonyal oryantalist dürtüyle) bir kibbutzda çalışmak için gönüllü olan genç bir kadın ya da erkeğin tepkisini andırabileceğinin farkındayım. Yirmi bir başındaki genç bir delikanlı olarak, keşfin romansının beni Filistin'e -orayı hem bir gerçeklik olarak görüp, hem de turistik açıdan ziyaret edilmesi gereken sıradan bir yer sayarak- sonucu belirsiz adımlar atma isteğiyle doldurduğu kesindi. Fakat *Fertile Memory,* o harika denebilecek lirik havasına rağmen, aynı zamanda bireyler ile onların toplumları arasındaki çatışma hakkında bir filmdir (bu örnekte romancı Sahar Khalifa ile Khleifi'nin kendi teyzesi olan ve toprağını İsrailli yetkililere satmayı reddeden işçi sınıfından bir kadının hikâyesi anlatılır). Keza bu, iki kadının erkek egemen bir toplumun baskısına karşı mücadelelerini yansıtan bir filmdir. Dolayısıyla, film Filistin'e inanılmaz derecede sevecenlikle yaklaşmasına rağmen, Filistin'in gerçekliğini romantize etmeye çok az yer bırakan birtakım soruları da gündeme getirmekte ve fiilen, karakterler ile onları çevreleyen ortam arasındaki uçurumun yanı sıra, bir seyirci/birey olarak kendim ile bir halk olarak Filistinliler arasında büyük bir uçurum bulunduğunu göstermektedir. Öyleyse tam da şimdi, şu soruyu yöneltmek bana yerinde görünüyor: Ben bu mücadelenin neresindeyim? Filistin halkı ile benin onunla kurduğum/onlarla kurabileceğim ilişki bu hikâyede nereye oturmaktadır?

Başka bir deyişle, Filistin'e bir nevi körü körüne bağlılığı desteklemekten ziyade, bu film benim gözlerimi bir bakış açısı, bir tutum, bir yakınlık geliştirme gerekliliğine açmıştır, diyebilirim. Eğer kendime uygun böyle bir anlayışı formüle edemezsem, Filistin'le naifçe ve romantikçe olmasını arzuladığım bir turist ilişkisi kurmaktan öteye gidemezdim. İşte o andan itibaren, Filistin üzerine film yapma iddiası -eminim aynı tablo farklı şekillerde meslektaşlarım için de geçerlidir- benim önüme çok karmaşık ve cevabı verilmesi güç sorular koydu: Benim Filistin'in kolektif deneyimiyle ilişkim nasıldı? Bu 'kolektif Filistin' neredeydi? Filistin'in

kolektif deneyimini, baskı altında tutulup ezilen bir halkın genel olarak kudretsiz ve suskun varlığında mı aramak gerekiyordu? Kendim ancak kıyısında kenarında dolandığım bir topluluk adına konuşma hakkına sahip miydim? Avrupalılaşmış bir Filistinli olarak, bir sömürge anlatısına mı dahildim, yoksa bu anlatıya karşı kendime özgü bir yerim var mıydı? İleride göreceğimiz üzere, bu tür sorular bir film çekmeye başlar başlamaz çok somut boyutlar kazanmaktadır.

Filistin'i ilk defa ziyaret edişimin ertesi yılı, Michel Khleifi'nin dersler verdiği Brüksel'deki INSAS sinema okuluna kaydoldum. Khleifi'nin yeğenlerinden olan bir psikoterapi öğrencisi yakın arkadaşımdı; onunla arkadaşlığım sayesinde Michel'in bir sonraki film projesinin (*Wedding in Galilee* [Celile'de Düğün] başlığını taşıyan bir kurmaca filmdi) parasını toplamakta nasıl güçlükler yaşadığını öğrendim. 1986 ilkbaharı için tasarladığı çekimlere başlama tarihinden birkaç ay önce, hâlâ bütçesindeki önemli bir açığı doldurmakla uğraşıyordu. O zamana kadar Belçika Fransızca Konuşan Topluluk Bakanlığı'ndan, Alman televizyon kanalı ZDF'den ve Fransız Ulusal Sinema Merkezi, CNC'den fonlar bulmuştu, ama yetersizdi. FKÖ -kesin olmamakla beraber- yardım sözü verdiği halde, çeşitli FKÖ yetkilileriyle yapılan çeşitli girişimlerin sonucu boş çıkmıştı. Bunun sebebi belki Michel'in komünist bir siyaseti benimsiyor olmasıydı, belki de FKÖ adına kısa görüşlülüğün ya da beceriksizliğin sonucu. Gerçek sebep ne olursa olsun, burada tarihsel Filistin içerisinde çekilecek ilk Filistin uzun metrajlı filmini yapmak için muazzam bir fırsat yatıyordu. Benim başka bir tahminimse, sömürge baskısından miras aldıkları tarihleriyle Filistin yönetiminin, bir Filistinlinin uluslararası sanatsal standartlara uygun bir film çekebileceğine fiilen inanmadığıydı.

Çözüm, benim annem ile Michel'in tesadüfi bir karşılaşmasından çıktı. Michel'in o sırada Filistin yönetiminin karargâhının orada bulunduğu Tunus'a yaptığı bir ziyaret hakkındaki izlenimlerinden, hatta bir yetkilinin yönetmene ihtişamlı villasının her odasında ayrı bir video cihazı bulunmasıyla böbürlenmesinden dolayı öfkeye kapılmış bulunan annem, ona filmi için elinden ge-

len her türlü yardımı yapma sözü verdi. Sonuçta babam ile halam, Kuveyt ve Suudi Arabistan'da yaşayan başarılı birer müteahhit ve eski hayırseverler olarak, filmin bütçesindeki açığı kapatmayı üstlenmeyi kabul ettiler.

Bu hikâyeyi ayrıntılı olarak naklediyorum, çünkü -tesadüfi bir şekilde- bu filmin serüveni, modern Filistin tarihinde sermaye ile kültür üretiminde ilerici yaklaşımlar arasındaki ilk ciddi buluşmayı sağlayacaktı (ertesi yıllarda başka birçok alanda, bilhassa Arapların ya da Filistinlilerin fon sağladığı hükümet-dışı kuruluşların çalışmaları üzerinden arkası gelecek olan bir ittifaktı bu). Michel Khleifi ilerici kültürün açık, daha doğrusu militan bir yandaşıydı ve hem kültürün bir direniş aracı olarak önemini savunan, hem de kültürün parti politikasına uygun sloganlarla alelacele kotarılmasına karşı çıkma çağrısında bulunan ilk Filistinli entelektüellerdendi. Özel olarak da, bütün gücüyle yoksullardan yana bir sinemayı savunuyordu. Peki, Khleifi'nin bu görüşleri mecrasına nasıl oturacaktı?

Şöyle özetleyebilirim: İlerici yönetmen, İsrail'deki gibi aşağılayıcı ve genellikle düşmanca bir neo-sömürgeci kültürle çatışmanın egemen olduğu bir ortamda, anaakım sinemacılığın ezici derecede kudretli ve düşmanca güçleriyle karşı karşıyadır; ayrıca, çok sınırlı üretim aracına sahip olup, asgari derecede gerekli ustalığın bile bulunmadığı bir toplumun mülksüzleşme, küçümsenme ve bozgundan menkul bir tarihinden çıkıp gelmiştir. Bu yüzden ilk önceliği, film çekmek için 'efendileri'nin teknolojisi ve sermayesini korsanca ele geçirmenin bir yolunu bulmak olmalıdır. Tabii benim burada kastettiğim ilerici yönetmen modeli, sürgün olarak yaşadığı toplumla bütünleşmiş ve *şahsi* sesini az çok duyurma imkânı bulabilen göçmen sanatçı değildir. Tam tersine, o, *kolektif* bir sesi dile getirmek amacıyla sömürgeci ya da post-sömürgeci bir efendinin araçlarını gasp etmenin yolunu arayan bireysel sanatçıdır. Bu yol, bilgi ve sermayenin yeniden kendi ülkesine kanalize edilmesini, yoksul vasıtalarla zengin filmler çekme becerisini gerektirir. Khleifi'nin yaklaşımına göre, bu, bağımlı ekonomilerde birçok insanın, kendi aşağı konumlarını ya da muktedirleri taklit etme arzula-

rını yansıtarak, özlemini duydukları şekilde zengin araçlarla yoksul filmler çekmenin tam zıddında yer alan bir beceridir (benim bugüne kadar Filistinli yetkililerle Filistinli seçkinlerin bir kısmının ağızlarından, oflayıp puflama içinde duyduğum tek şey, bizim hâlâ bir Filistin *Exodus*'u çekememiş olmamıza hayıflanan açıklamalardır!). Burada 'zengin filmler' derken kastettiğim, bir dolu fikirle, muhayyilenin özgürce çalışmasıyla, argümanın berraklığı ve akışkanlığıyla, tamamlanmış bir sanat eseri ortaya koyma becerisine sahip sanatsal ustalıkla ayırt edilen çalışmalardır –yoksa muazzam büyüklükte bir bütçeye sahip olma anlamında 'zengin'lik değildir sözünü ettiğim.

Bazı açılardan, *Celile'de Düğün*'ün (en azından Arap filmlerinin bütçelerine kıyasla) görece yüksek maliyetinin bu ilkeleri zorlaması, aydınlanmış sermayeyle girişilen bu ittifakın -doğası gereği 'milliyetçi' olsa bile- beyazperdeye daha az ilerici havada bir film yansıtmak durumunda kalması gibi bir tehlike yok değildi. Fakat, Khleifi'nin azimli ve kesin estetik anlayışı sayesinde bu tehlike savuşturuldu. Aslında filmin, kazandığı uluslararası başarıya rağmen, hem İsrailliler hem de Arapların gözünde son derece kışkırtıcı bir tarafı bulunduğuna şüphe yoktu. İsraillileri çok kızdıracaktı, çünkü bu film sayesinde bütün dünyaya, canlı ve dinamik bir Filistin kültürünün varlığı gösterilmiş oluyordu (bütün olarak İsrail toplumunun, çok uzun zamandır genelde Filistinlilerin varlığını bile yadsımaya fazlasıyla teşne olduklarını aklımızdan çıkarmamalıyız). Filmin Arap seyirciler tarafından provokatif bulunabilecek olmasının sebebiyse, Filistin toplumunun iç çelişkilerinin ayrıntılarıyla vurgulanmasıydı.

*Celile'de Düğün*, uluslararası düzeyde alkışlanıp başarı kazanan Filistin'in ilk uzun metrajlı filmiydi ve 1987 Cannes Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'ne layık görülmüştü. Daha önemlisi, Avrupa yatırımı ve teknik bilgi-donanımının *bir Filistin projesi vasıtasıyla* ufak, neredeyse emekleyen bir film topluluğuna aktarılmasına emsal teşkil etmişti. 1986 yılına kadar Filistin/İsrail içindeki Filistinliler -eğer çalışmışlarsa- İsrail'de faaliyet göstermişler, ya da ikinci, üçüncü elden teknisyenler olarak yabancı sinema endüstrilerinde bulunmuşlardı.

Hünerleri ve deneyimleri çok sınırlıydı. Fakat bu film sayesinde birdenbire, bir Filistinli ortaya çıkıp kendi adlarına başarılı bir film çekmenin mümkün olduğunu gösteriyordu. Daha sonra yönetmenliği verimli bir yola girecek olan Raşid Maşaravi, bu filmde set marangozu olarak çalışmıştı. Kardeşi Saado, filmin aksesuarlarından sorumlu şefti; bu vasfıyla daha sonra başka filmlerde de görev alacaktı. Ayrıca, birçok aktör açısından *Celile'de Düğün*, bir Filistinlinin yönettiği bir filmdeki ilk oyunculuk deneyimleriydi. Kendime gelince, ben bir nevi stajyer (yer yer de çaycı!) rolümle, film çekmenin harika dünyasına ilk keyifli adımımı atmış oluyordum.

Fakat o iyi günlerin, çok geçmeden birinci İntifada'nın trajik gerçeklikleriyle gölgeleneceğini ve baştan aşağı değişmiş bir atmosferde İşgal Altındaki Topraklar'da uzun metrajlı bir film çekmeye soyunmanın fiilen imkânsız hale geleceğini çok azımız tahmin edebiliyorduk. Nitekim, birinci İntifada patlak verdiğinde *Celile'de Düğün*'ün ancak yarısı çekilmiş durumdaydı. Yalnız bu noktada, içlerinde aktörler ve teknisyenlerin bulunduğu bir grup İsraillinin fazla yaygara koparmadan Batı Şeria'daki yerlerde bizimle birlikte çalıştığını belirtmem gerekiyor. Çekimler sırasında, İsrail ordusu tarafından üzerimize salındığını tahmin ettiğimiz bir grup mahalli çetenin tacizine uğramış olmamızın yanı sıra, İsrail yetkililerinin kasten çıkardığı birtakım lojistik problemlerle de uğraşmamız gerekmişti. Başka bir önemli konu, 1980'lerin başlarındaki huzurlu atmosferin ve işimize pek karışılmamasının yerini, 1987'nin sonlarında halk ayaklanmasının (ilk İntifada'nın) patlak vermesiyle başka bir işgal stratejisinin almış olmasıydı. Artık, İşgal Altındaki Topraklar'da yaşayan Filistinlilere uygulanan ekonomik yatıştırma stratejisi siyasal baskıyla desteklenmekteydi. O günler, (ucuz) Filistinli emeğinin İsrail içinde ve dışında özgürce dolaşabildiği, ama siyasal bakımdan aktif Filistinlilerin ya hapse atıldıkları ya da sürgüne gönderildikleri bir devirdi.

*Celile'de Düğün*, tekinsiz bir öngörüyle işte bu atmosferi anlatmaktadır. İsrail'in başına dert olarak gördüğü ve sokağa çıkma yasağının uygulandığı köylerden birinde, köyün muhtarı oğlunu

geleneksel, tantanalı bir düğünle evlendirmek ister. Askeri yetkili, kendisinin ve memurlarının da şeref misafiri olarak davet edilmeleri şartıyla bu düğünün yapılmasına izin verir. Muhtar da törenin sonuna kadar kalmaları şartıyla bu teklifi kabul eder. Fakat köydeki birçok kişi bu durumu kızgınlıkla karşılamıştır; bazı gençler düğün sırasında askeri yetkiliyi öldürmeyi planlarlar. Damat da babasının inatçılığına öfkelenmiştir, töreni tamamlama niyetinde değildir. Düğün kaosa döner ve gerginlik artarken, köylüler askerleri uğurlamak üzere köylerinin ortasındaki caddeye sıraya dizilirler ve törenden ayrılan askerlere veda hediyelerini ellerine vermek yerine, ayaklarının dibine atarlar. Damadın kız kardeşi İsrailli yetkililerden birinin karşısına dikilip, "Eğer düğüne katılmak istiyorsanız, üniformalarınızı çıkarmanız gerekiyor," der. Başka bir deyişle, askeri işgal koşullarında ortak bir hayatın mümkün olamayacağını dile getirir.

Cannes'da ilk kez gösterildiğinde film müthiş bir beğeniyle selamlandı. Nihayet, kendini ifade etmekten çekinmeyen ve sinemacılar dünyasında akranlarının yanında güven içinde oturan bir cesur adam sayesinde, gururlu ve başarılı bir Filistinli yetenek dünyaya takdim edilmiş oluyordu. Sindirilmiş, müteredditve aşağılanmış Filistin artık yoktu; onun yerini, canlı, dinamik ve kendini gösteren bir kültür alıyordu. Şunu kaydetmek de önemliydi ki, Filistin'in özgürlüğü mücadelesinin genellikle en başarılı biçimde Filistin'in yaşayan kültürüyle desteklendiği ve her türlü olumsuz etkene karşı etkisini bugüne değin koruyan; ayrıca, Filistin'i dünyaya negatif bir güç olarak değil, iddialı yanları, karmaşık özellikleri ve güzelliğiyle tanıtmak üzere barışçı ama kararlı çabaların sergilendiği yeni bir dinamiğin başlangıcıydı bu. İsrailli eleştirmenler genellikle ya alaycıydılar, ya da suskun kalmayı tercih etmişlerdi. Bazılarıysa yönlendirme gayreti içerisindeydiler: ABD'de güçlü bağlantılara sahip bir İsrailli dağıtımcı, Michel'e filmini 'İsrail filmi' olarak adlandırmayı kabul ederse 'sağlam' bir Oscar vaadinde bile bulunacaktı! Oysa dağıtımcıdan yana sorunları yoktu; daha prestijli ödüllerse sırada bekliyordu. Film ABD'de bile gösterişli bir tanıtımla dağıtıldı. Video olarak satışı da bugüne kadar

makul rakamlarla sürmektedir. Ne var ki bu zafer havasının ömrü uzun sürmeyecekti.

Aralık 1987'de İntifada önce Gazze'de, sonra Batı Şeria ve Kudüs'te patlak verdiğinde, Ortadoğu'da çatışmayı iki devlet arasında bir dizi askeri kapışma olarak göstermek artık mümkün olamazdı. Dünya ülkeleri televizyon ekranlarından bütün halkı içine alan, silahsız bir ayaklanmayı ve İsrail'in işgal ordusunun vahşi askeri baskılarını izliyordu. Önceden görülmedik sayılarda gazeteci ve televizyon ekibi İşgal Altındaki Topraklar'a akın etmeye başlamıştı. Sinemacılar açısından bu yeni durum, iki açıdan ilginç sayabileceğimiz yeni bir gerçekliğin ortaya çıkışıydı: Güvenlik koşulları, geniş bir ekibin ve donanımın oradan oraya hareket etmesini imkânsız hale getirdiğinden *Celile'de Düğün* gibi bir filmi çekmek artık fiilen düşünülemezdi. Aynı zamanda, bölgeye önemli miktarlarda 'haber parası' akıyordu. İntifada haberlerine muhtaç yabancı gazetecilerin açlığını doyurmak için mahalli aracılar, tercümanlar ve şoförlere ihtiyaç duyulmaktaydı. Taşınabilir Super-VHS kameranın piyasaya sürülmesiyle beraber, yabancı bir gazetecinin girmesi açısından çok tehlikeli bulunan bölgelere Filistinli kameraman (daha sonra da kadın kameraman) gönderilmesi fikri icat edildi. Kısa sürede aracılık işi kıymete bindi ve gittikçe daha kazançlı olmaya başladı. Gerçi bu her zaman için olumlu bir gelişme sayılmazdı: Çünkü genel olarak bol maaşlı bir 'yarı-gazeteci' ve kamera operatörü ordusu beslenirken, bu insanların kırık dökük teknik bilgilerine en ufak bir katkı yapılması söz konusu olmuyordu. Zaten, doymak bilmeyen haber kuruluşlarının tek istediği 'haber'di, gerisi zerrece önemli değildi. Benim görüşümce, biz bugün bazı açılardan hâlâ o günlerin çarpıklıklarının bedellerini ödemekteyiz.

Ben 1987-1993 döneminde Filistin'e gidemedim. Bunun başlıca sebebi, Arap milliyetinden biri olarak Filistin'e seyahat etmemi sağlayacak geçici vize almanın ciddi derecede zorlaşmış olmasıydı. Ama Michel Khleifi, 1990'da Cannes'da gösterilen *Canticle of the Stones* (Taşların Neşidesi) adlı güçlü belgesel-drama filmini çekmeyi başardı. Bu filmin gösterime girmesi -*Celile'de Düğün*'le kıyaslandığında- gerçekten zor oldu. Paris'teki

İsrail büyükelçiliği, Cannes komitesini arayıp, festivaldeki tek İsrail filmini geri çekme tehdidinde bulundu; basın ya düşmanca bir tutum içindeydi, ya da mesafeli, soğuk bir duruş içerisinde; *Celile'de Düğün*'ü coşkuyla alkışlayan Arap basını dahi bu sefer suskun kalmıştı. Bu durum pekâlâ, her zamanki gibi, 1987'nin kısa sürmüş göreli barış günleri karşısında fiili bir çatışma yaşanıyor olmasından kaynaklanan siyasal düşmanlıkla açıklanabilirdi. Fakat bu tepkinin kaynağı, filmin yenilikçi formu, diyaloglarında klasik Arapça'ya yer vermesi, Filistin'in acılarını olağanüstü güçlü bir resim olarak çizmesi, montaj aşamasında gözleme dayalı belgesel ile lirik, yaslı şiirsel anlatımın alışılmadık bir bileşimle kurgulanması da olabilirdi. Yine, filme karşı mesafeli duruş, belki de 1980'lerin sonlarıyla 1990'ların başlarında dünya sinemasında meydana gelen, basit (basitleştirici) bir estetik ile bireysel(ci), zararsız ve genel olarak apolitik, sterilize konulara ağırlık vermenin tercih edilmesine yol açan bazı gelişmelere bağlanabilirdi. Sözgelimi, böyle bir dönemde Tarantino'nun şiddeti, en korkutucu ve dehşetengiz haliyle dahi, seyirciye şiddeti *hissettirmek* gayesiyle değil de komik ve mesnetsiz tüketime uygun bir *performans* olmaktan öteye gitmiyordu; halbuki *Taşların Neşidesi*'ndeki şiddet, hayatı birebir yansıtmaktaydı ve boğucu, dayanılmaz bir içerikteydi.

Bu kargaşa döneminin kazanımlarından birisi, İşgal Altındaki Topraklar'da yaşayan Filistinliler ile uluslararası medya arasındaki temasın çoğalmasıydı. İngiltere gibi bir ada olan ve kendini merkez alan bir ülkede dahi, bazı cesur televizyon kanalı yöneticileri Filistin filmlerine ilgi duymaya başlamışlardı. Zaten *Taşların Neşidesi*'ni çekmek, kısmen, o dönemde başında Alain Fountain'in bulunduğu, Channel Four'daki Bağımsız Sinema ve Video Bölümü'ne yapılan ön satıştan gelen parayla mümkün olmuştu (birinci İntifada sırasında da Mai Masri, BBC'den ya da Channel Four'dan ödenek koparabilen ilk sinemacı olacaktı). Daha sonra Channel Four, 1992'de ya da 1993'te, İsrailli ve Filistinli yönetmenlerin çekecekleri bir dizi 'günlük video filmi' sipariş etti (bugüne değin Avrupa'daki televizyon kanalı yöneticileri Filistin filmlerini programlarına alırlarken -yani, programa

aldıkları herhangi bir Filistin filmi söz konusuysa-, sanki bir kamu televizyonunda biri olmadan diğerine yer vermek korkunç bir tehlikeye yol açarmış gibi, onu mutlaka bir İsrail filmiyle 'dengeleme'ye özen gösterirlerdi). Yine de bu yeni ilişki, 1990'lı yıllarda ve bugüne kadar, yeni doğmakta olan Filistin sinemasının önünü açan bütün büyük adımlara rağmen, temelde dengesiz ve eksikli olmuştu.

*Taşların Neşidesi* bu bakımdan ilk ilginç örnekler arasında yer alır. Film İngiltere'de bulunan Channel Four'a, 1990'da gösterime girmesinden sonra teslim edilmişti. Fakat 1992 sonuna kadar bir türlü yayına giremedi; gösterilmesine karar verildiğinde de ancak geceyarısı, İsrail-Filistin film sezonunun güvenli çerçevesi içine dahil edilerek yayınlanacaktı. İntifada gibi ivedi ve güncel bir fenomenle ilgili bir filmi iki yıl tozlu raflarda bekletmek şüphesiz olağandışı bir durumdur. Channel Four'u protesto ettiğimizde açıklama olarak bize söylenen, bunun programa uygun bir yayın olduğu, kendilerinin filmi gösterecek uygun bir 'aralık' bekledikleriydi. Herhangi bir televizyon kanalı yöneticisi bir filmi yayınlamayı ertelemek, hatta hiç yayın programına almamak adına bin türlü bahane uydurabileceğinden bu açıklamalara inanmak doğrusu çok güçtür. Kendi payıma, ortada korkudan kaynaklanan bir otosansür bulunduğu konusunda benim en ufak bir şüphem yok: Ne de olsa İsrail işgalinin şiddeti ve Filistinli kurbanlara duyulan sempati, siyasal bakımdan tatsız bir gerçeğin yansımalarıydı *–özellikle de bu gerçek, bir Filistinlinin eseriyle yansıtılıyorsa.* Burada bir ironi vardır: Eğer aynı filmi İsrailli Yahudi ya da (Arap olmayan) bir İngiliz yönetmen çekmiş olsaydı -ki böyle bir şey son derece mümkündür-, o zaman film muhtemelen gecikmeden gösterilmiş olurdu. Ne de olsa bizler demokratik ülkeleriz. Filistin'in bu 'bizler' kulübünün bir parçası olmadığı herkesin malumudur!

Avrupa yayın pazarı ile Filistin ve Arap sinemacılar arasındaki dengesiz güç dağılımı, salt siyasal etkenlere bağlı bir durum olmaktan ziyade, esasen mali bir tablonun ürünüydü ve halen de öyledir. Arap dünyasında marjinal değer biçilenden daha öte filmlere ya da belgesellere uygun bir pazarın bulunmaması üzü-

cü ve insanı çıldırtıcı bir gerçektir. Arap dünyasında dağıtım kanalları zayıftır, telif hakkı yasalarına hemen hiç saygı gösterilmez, sinema salonları devlet denetimiyle ve kapanmayla geçen yıllardan sonra daha yeni yeni açılmaktadır ve elbette sinema alanının üstüne bir heyula gibi çöken sansürün ezici baskısı söz konusudur. Avrupa fonları sayesinde Avrupalı seyircilerin tüketimine uygun filmler çekmeye girişmek mümkündür elbette, fakat kendi doğal pazarınızdan tamamen uzak kaldıktan sonra böyle bir deneyime girişmek de hayal kırıklığına uğratıcı, üstelik hiçbir yönüyle tatmin edici olmayan bir süreçtir. İlginç bir istisna olarak belki İran sinemasını hariç tutarsak (yine de, son on yılı aşkın bir süreden beri bazı Avrupa ülkelerinin, özellikle Fransa ile Almanya'nın İran'da çekilecek filmlere yaptıkları olağanüstü ekonomik ve siyasal yardım ve yatırımlar -söylemeye cüretim vardır ki hiç de masumane olmayan bu yatırımlar- söz konusu olmasaydı, Avrupa'da acaba kaç İran filmi seyretmemiz mümkün olurdu veya tek bir tane dahi seyredebilir miydik, sorusunu sormadan da edemiyorum, bunu belirtmeden geçmek istemem), zayıf ya da yeni gelişmekte olan ülkelerden gelen bütün sinemacıların önüne dikilmiş bir sorundur bu. İşte bu özel ilişkinin sebep olduğu çarpık tablo, gerçekten çağdaş Filistin filmlerinin çoğunun çekim serüveniyle kıyaslanmaya değerdir –ki bu soruna ileride tekrar döneceğim.

Ben 1990 yılında, Institut national supérieur des Arts du Spectacle, INSAS'taki derslerimi bitirdikten sonra, ilk profesyonel film projemi gerçekleştirmeye giriştim. Ürdün'e ve Kuveyt'e çıktığım kısa bir gezinin ardından, 1970'li yıllara değin -geleneksel ve muhafazakâr boyutta kalsa da- görece seküler eğilimlerin kayda değer bir ağırlığının gözlendiği bu toplumlarda dini ideolojinin nasıl yaygınlaşıp egemen hale geldiğini görünce neye uğradığımı şaşırdım. O dönemde Filistin'e girmem mümkün değildi; daha önemlisi, Arap halklarının hayatlarında dini bir siyasal ideolojinin ezici bir hakimiyete ulaşması, benim gözümde neredeyse İsrail'in kendisi kadar dehşete düşürücü bir tehditti! Onun için, tam da bu fenomen hakkında bir film yapmaya karar verdim. Bu gelişmenin kaynağı neydi? İnsanlar dine nasıl yakla-

şıyorlar, hayatlarında dinle nasıl ve niçin bütünleşiyorlardı? Dinin ağırlığına karşı direnme yolları var mıydı? Gerçekte, seküler ve liberal bir ortamda yetişen kendimin zerrece anlayıp kavrayamadığım bir şekilde, dinin özgürleştirici bir güç olması mümkün müydü? Yapmayı arzu ettiğim filmin nasıl olacağı konusunda berrak bir fikrim olmasa da, filmime örnek teşkil edecek şekilde, birbirleriyle zıt ve çelişen bakış açıları ve görüşlere sahip bir aile bulmayı umuyordum.

Birkaç yıl önce Filistin'e ilk gidişimde, Filistin deneyiminin neredeyse bir mikrokozmosunu oluşturduğunu düşünmeye başladığım Ramallah'ta, anne babamın dostları olan harika bir ailenin yanında kaldım. Ailenin iki büyük erkek oğlu, aynı aileden kız kardeşlerle evlenmişlerdi; ikinci ve üçüncü kuşak gençlerden bazıları da daha sonra ya kendi kuzenleriyle, ya da dışarıdan eşlerle evleneceklerdi. Anne baba Kudüs dışında, İsrail'in zapt ederek ele geçirmiş bulunduğu Lifta köyünden göç etmiş mültecilerdi; sade bir hayat süren, cömert ve sıradan insanlardı. Fakat çocuklarının hepsi ya ülke dışında ya da Batı Şeria'daki Birzeit Üniversitesi'nde okumuşlardı. En büyük ağabey Moskova'da tıp fakültesinde okumuş, döndüğünde genç Rus karısını yanında getirmişti. Diğer iki erkek de Sovyet bloğuna dahil olan ülkelerde öğrenim görmüşlerdi. Bu üç kardeş Komünist Parti'ye, Filistin Halk Kurtuluş Cephesi'ne sempati duyarlarken, büyüdükleri yerde okumuş olan en küçük kardeş Müslüman Kardeşler'e yakındı. Tek kız çocuğuysa evlendikten sonra, kocasının çok rahat koşullarda yaşadığı Kuveyt'e yerleşmişti. Kuşak çatışmalarının yanı sıra, aralarında çok ciddi siyasal tartışmalar oluyordu ve hepsi de birbirinden farklı eğilimlere sahipti. O ziyaretimden beş yıl sonra, bu ailenin dini ideolojinin yükselişini ve bu yükselişin bir topluluk üzerindeki etkilerini anlatacak bir film açısından harika bir malzeme oluşturacağı kanaatine vardım. Aile fertlerinin hepsinin aynı evde yaşamış olmaları da bu modeli benim gözümde iyice cazip kılıyordu.

Benzer bir aileye rastlayabilirim umuduyla Ürdün'de tam bir ay boşu boşuna dolandım. Sonunda Amman'daki Hüseyin mülteci kampında, harika derecede açık fikirli ve asi bir orta yaşlı ka-

dın ile onun küçük ailesine rastladım. Haifa' El-Samhouri (Um Mahmud) ufak bir evde kocasıyla ve ressam olma arzusuyla yanıp tutuşan, yirmi dört yaşındaki işsiz genç oğluyla beraber yaşıyordu. Kapı komşusu, bölgenin son derece muhafazakâr camisinden çıkmayan, Um Mahmud'un iğneleyici şakalarla takılıp durduğu biriydi (Ürdün Kralı yakın bir dönemde, 1989'un sonlarında bütün ülkeyi saran ve şiddet eylemlerine dönüşen gıda isyanını takiben sınırlı bir parlamenter demokrasi uygulamasına geçmişti ve bunun sonucunda, çeşitli dini hareketler parlamentoda sandalyeyle temsil edilme imkânı bulup, kamuoyunun dikkatlerini üzerlerine çekmeye başlamışlardı). Yine de benim en çok ilgimi çeken, Um Mahmud'un inanılmaz derecede zengin ve alaycı iç dünyasıydı: düşleri, ailesinin 1948'de kovulduğu Filistin'deki memleketi olan Yafa'ya hastalık derecesindeki düşkünlüğü, sevgisiz bir evliliğin doğurduğu hayal kırıklıklarını hiç çekinmeden dile getirişi, etrafındaki insanlardan ve dünyadan bahsederken dilinin sivrileşmesi, vb.

Filmime para toplamaya başlamak üzere Belçika'ya döndükten sonraki birkaç gün içinde Saddam Hüseyin Kuveyt'i istila etti ve bölgedeki her şey karmakarışık oldu. Ertesi aylar, hatta yıllarda ne yapmayı başarabildiysem, arka plandaki bu askeri tırmanma ve savaş ortamını dolaysız bir etken olarak göz önünde bulundurmak gerekirdi. O dönem ayrıca, Ortadoğu'da (milliyetçi ve dinsel, kişisel ve kamusal, yerel ve bölgesel düzlemlerde) dramatik bir ideoloji yoğunlaşmasının bulunduğu, son derece akıldışı günlere şahit olunuyordu. Çekmeye giriştiğim *Dreams and Silence* (Düşler ve Sessizlik) adlı filmin koşullarını derinden belirleyen ortam, cehennemi andıran bir karanlıkta, gerici bir kamusal söylemin de körüklediği endişe ve belirsizlikle dolu bu yeni gerçeklikti. Filmimin baş karakteri, tam da böylesi bir ortamda, anlamlı bir gerçekliğe dönmenin yolunu bulmaya çalışacaktı. İlginç olan, kadın karakterimin kamera önünde ve dışındayken de genellikle, Arap dünyasında -Saddam Hüseyin'in birliklerinin korkunç bir bozguna uğramalarından önce de- yaygın bulunan aynı fantezi ve kuruntuların kurbanı konumuna düşmesiydi.

Bir tema olarak Filistin'e artık dini bir ideoloji ve dini bir siyasal örtü hakimdi; Filistin halkının yaşadığı adaletsizliğin sınırlarını aşan, daha önemlisi, önceden pek bilinmeyen koşullarda Arap dünyasının yurttaşlarının gündelik hayatlarının derin çatlaklarına kadar nüfuz etmiş bir dini ağırlıktı söz konusu olan. CNN sayesinde bu değişim, şimdilerde bütün dünyanın gözleri önünde cereyan eden bir sürece dönüştürülmüş durumda.

Belli başlı bütün tarihsel olaylar gibi Körfez Savaşı da, derin bir belirsizliğe yol açmakla birlikte şaşırtıcı bir sonuç doğurdu. Bazı açılardan, Madrid Barış Konferansı sayesinde, Filistinlilerin haklarının önceden düşünülemez ölçülerde tanınmasını sağladı. Başka açılardan, tamamen yeni ve bugüne değin izlemekte olduğumuz bir çatışma dinamiğinin önünü açtı. Bu dinamiğin unsurları, Amerika'nın bölgeye müdahalesi sonucunda Irak toplumunun neredeyse tümünün altüst olması, bu müdahaleye karşı 'İslami' direnişin yükselişi ve paradoksal bir etkiyle, benim adlandırmamla Filistin'in ulus-olma duygusunun parçalanmasıydı –Arap dünyasının stratejik derinliğinden yoksun, dar ve izolasyonist bir varoluş haliydi artık bu. Yine bu dönem, İsrail'de ırkçı ve milliyetçi ayrılıkçılığın daha fazla güçlenmesine zemin hazırlamıştı.

Bütün bunların bir Filistin filmi çekmek istemekle ne ilgisi vardı? Şimdi bir anlığına, yoksullar sineması fikrine geri dönelim. Yoksullar sineması fikri, Filistin sorununun -Filistin'in hakları uğruna mücadele etmenin-, baskının kaynağı ister İsrail isterse başka bir yer olsun, özgürlüğüne kavuşma mücadelesi, kendi kaderini belirleme ve kendini ifade etme, insanın kendi ülkesinde, ya da dünyanın herhangi bir köşesinde güvenli ve özgür bir yaşam sürme kavgası olduğu, bu kavganın *dünyanın diğer ezilen halklarıyla dayanışmayı* gerektirdiği ilkesine dayanır ve ilhamını bu gerçekten alır. Özellikle, mümkün olduğunca geniş bir kesime hitap etmeyi dileyen bir sanatçının açısından bakıldığında, en önemli etken işte bu evrensel öğeydi ve bu durum halen değişmemiştir. Biz kendimizi, gerçeklikleri birbirine bağlayan öğeler olarak düşünen, bu gerçeklikleri keşfedip kavramayı isteyenlere doğruları anlatmaya soyunmuş kimseleriz. Gelgelelim, 1993 sonlarına kadar devam eden birinci İntifada sırasın-

da, Filistin'de yeni bir iletişim 'aracı' ortaya çıktı: Batılı haber ajanslarının, topladıkları haberleri filme almalarını istedikleri kadın-erkek 'komando' kameramanlar. Dünyanın her tarafındaki televizyon izleyicileri artık Filistin'e dair -yalnızca ayaklanma bağlamında bile olsa- daha fazla olaydan haberdar olacaklardı. Bu durum doğal olarak Filistinlilere duyulan genel sempatiyi arttırdı ve büyük ülkelerin Filistin sorununu en azından ciddiye almaya zorlamaya kayda değer bir katkıda bulundu. Ancak üzücü bir gelişme olarak, televizyonda gösterilen olayların arkasında yatan karmaşık gerçeklikler, giderek ve neredeyse tamamen, yalnızca haber terminolojisine ve bu haberlerin uluslararası siyasal önceliklere ne derece uygun düştüğüne indirgenmeye başlayacaktı: Sorun, ilk başlarda Filistin'in 'özgürlüğü' şeklinde nakledilyordu, son zamanlardaysa bunun yerini 'terörizme karşı savaş' ve 'devlet olma' sorunu aldı. Dolayısıyla, Filistin'e dair görüntüler daha önce akla hayale gelmeyecek derecede çoğalırken, bu görüntülerin arkasında yatan gerçekliğe dair aynı düzeyde bir anlayışın oluşması ne yazık ki söz konusu bile değildi. (Zaten Godard'ın Filistin direnişi üzerine çektiği muhteşem filmi *Içi et ailleurs*'de [Burada ve Başka Yerde] ve diğer bütün filmlerinde bize öğrettiği, *voire et regarder,* görmek ile bakmak arasında esastan bir farklılık bulunduğudur.)

Demek oluyor ki film yönetmenleri olarak bizler, bu yeni bakışın sınırları dahilinde Avrupa'lı fonlardan yeterince destek bulmayı ümit edebilirdik. Oysa eskiden, Oslo müzakereleri döneminde ve İkinci İntifada'nın patlak verişine kadar, Eylül 1993'te Beyaz Saray'ın çimenleri üzerinde Yitzhak Rabin ile Yaser Arafat'ın el sıkışmasını takip eden görünüşteki barış rüzgârının ardında yatan gerçeği güzelce saklamasını bilen eleştiriler dışına çıkmaya cesaret eden herhangi bir filme Avrupa'dan destek bulmak fiilen imkânsızdı. Michel Khleifi'nin *Üç Mücevher Masalı* (1994) ve *Forbidden Marriages in the Holy Land*'i ("Kutsal Topraklardaki Yasak Evlilikler", 1995) ile benim *Going Home* ("Eve Dönüş", 1995) adlı filmlerim işte bu bağlamda, belirli bir tarihsel döneme ait olma duygusunun bitişini kaydeden çalışmalar olarak görülmelidir.

*Üç Mücevher Masalı*, 1993 kışında ve BBC ile One World Group of Broadcasters tarafından, BM-sponsorluğunda 1994 yazında Kahire'de düzenlenmesi planlanan, 'nüfus ve göç' konulu bir uluslararası konferansta gösterilmek üzere sipariş edilmişti. Senaryosu iki haftada yazılıp tamamlanan bu film, 1994 kışında, Filistin Yönetimi'nin oraya gelişinden birkaç hafta önce, Gazze Şeridi'nde son derece çetin koşullarda ve soğuk havaya rağmen başarıyla çekildi. Uzun metrajlı bir film olarak, tümüyle Gazze'de çekilen ilk örneği temsil ediyordu ve bir oğlan çocuğunun üç kayıp mücevheri bulmak amacıyla Güney Amerika'ya göç etme düşünü anlatmaktaydı. Oğlan mücevherleri bulursa, tesadüfen tanıştığı ve âşık olduğu bir çingene kızın eline kavuşacaktı. Peri masalı havasına sahip bu film, Gazze'nin sefalet ve şiddetle dolu gerçekliklerini, özellikle çocukların katlandıkları acı ve ıstıraplarını birebir yansıtıyordu, fakat Khleifi'nin bütün filmleri gibi, her seferinde eserlerine güzellik ve canlılık katan ayrıntılar ve gözlemlerle doluydu.

Filmi çekmeye başladığımızın ikinci gününde, meczup bir Yahudi yerleşimci El-Halil'deki İbrahim camisine yürüyerek girdi ve namaz kılmakta olan 28 kişiyi katletti. Bu olay üzerine İşgal Altındaki Topraklar'ın istisnasız her yerinde büyük bir protesto dalgası patlak verdi ve bizim projemizi tamamlamanın da ciddi bir risk altında olduğu anlaşıldı. Yine de, Belçikalı ve yerel ekibimizin gözüpek kararlılıkları sayesinde, hepimiz tercihimizi olduğumuz yerde kalıp çalışmaktan yana kullandık. Filmimiz üzerine haber hazırlayan bir Fransız televizyon ekibine şunları söylediğimi hatırlıyorum: Biz Gazze'ye Filistin halkını destekleyelim diye geldik, oysa asıl bizi destekleyenler onlar oldu –hem de, Gazze'deki diğer Filistinliler gibi, yedi yıldır geceleri sokağa çıkma yasağının sürdüğü, bu yıllarda Gazze kumsallarından faydalanmalarına bir tek kez olsun izin verilmediği, sokağa çıkma yasağının ansızın gün boyuna çevrildiğinin ilan edildiği ya da ayaklanmanın birleşik önderliğinin aynı derecede yanlış olan kamusal grevlere karar verdiği ve bu yüzden rejimin keyfiliğinin alabildiğine arttığı koşullarda. İşte, bütün bunlara rağmen filmimizin tümünü Gazze'de çekerek tamamlayabildik (İsrail güneyi kuzeyden ayırmış olduğu, yasadışı yerleşimleri 'korumak' adına Filistinlile-



Michel Khleifi'nin *Üç Mücevher Masalı* (1994) filminden bir sahne (Ömer el-Kattan, Sindibad Films'in izniyle).

re ait bütün topraklara el koymuş bulunduğu için bugün böyle bir filmi tamamen burada çekmek artık mümkün değildir; keza, bizim filmimizin çoğu portakal bahçesinde çekildiği, oysa Gazze'de artık portakal bahçesi kalmadığı, zira İsrail ordusu neredeyse tek tek bütün ağaçları kökünden sökmüş olduğu için de bugün aynı imkân yoktur). Elbette sonradan bakıldığında, otuz kişilik sağlam bir ekip ve donanımla bu yaptıklarımızın bir kısmına girişmeyi düşünmek dahi çılgınca gelmektedir, fakat o sırada hepimiz, sanki bir film çekimini tamamlamak başlı başına bir direniş eylemiymiş gibi, tam bir kararlılık ve azimle çalışıyorduk.

Bizim açımızdan üzücü bir durumdur ki, filmimizi tamamlamış olmanın getirdiği zafer havası, filmin 1995 Cannes Film Festivali'nde gösterilmesinden sonra aldığı tepkilerle uyuşmadı. O sırada anahtar sözcük Oslo'ydu ve ansızın Filistin'e dair olan her şey bu müzakerelerin sınırlı parametreleri dahilinde görülmeye başlanmıştı. *Üç Mücevher Masalı*'ndaysa, Gazze'li çocukların maruz kaldıkları korkunç şiddet, İsrail'in zulmü kadar gösterilmesi kaçınılmaz bir gerçeği oluşturmaktaydı. O müzakerelerin doğurduğu sarhoşluğun körleştirdiği bir dünya nezdinde, bütün bunlar

geçmiş bir döneme ait ayrıntılar olmaktan öte anlam taşımıyor olabilir tabii. Gelgelelim, aynı şiddet, Oslo yılları sırasında ve ondan sonra da Filistin ve İsrail toplumlarının üzerinde bir hayalet gibi dolanmaya devam etmektedir. 'Birarada yaşama'nın ve 'barış'ın yeni pembe atmosferinde, kasvetli gerçeklere yer tanınmıyordu. *Üç Mücevher Masalı* festivallerde çok parlak bir sicil kaydetmiş olduğu ve televizyonda (görece iyi) pazar bulduğu halde, işte bu yeni barış histerisinin kurbanı olacaktı.

İkisi de kendi açılarından hiç moda olmayan temaların asla moda olmayan bir şekilde ele alındığı filmler olan *Yasak Evlilikler* ile *Eve Dönüş*'ün yazgıları da buna benzer bir mecrada seyretti. Arap Müslümanlar ile Hıristiyanlar ve İsrailli Yahudiler arasındaki karma evlilikleri (ve bir Arap ile bir Arap-Afrikalının ayrı ırklardan karma evliliğini) işleyen *Yasak Evlilikler* belgeselinde izleyicinin beyazperdede gördüğü, sorunsuz bir geleceğe bakan Filistinli-İsrailli yatak partnerlerinin sunduğu pembe tablo değil; İsrail'in adice hazırladığı, göç ve tam yurttaşlık hakkını sadece Yahudiler için kurulan devlete tanıyan geri dönüş yasası dahil olmak üzere, bütün dinlerdeki evlilik ve yurttaşlık kurallarının temelinde yatan adaletsizliklerdir. Bu cesur film seyirci ve festival nezdinde büyük başarılara imza atmıştır gerçi, fakat televizyon izleyicisine ulaşacağı günü hâlâ beklemektedir. *Eve Dönüş*'ün yazgısı da buna paraleldir: Filistin mandasındaki görevinin son günlerini dolduran bir Britanyalı kamu görevlisinin bugünkü İsrail'e ve İşgal Altındaki Topraklar'a yaptığı yolculuğun izinde, Filistin'in trajedisinin özünde yatan en zorlu ve karmaşık sorunlardan birisine el atılmaktadır: Filistinli mültecilerin topraklarına geri dönme hakkı ile geçmişi hatırlayarak, İsrail'in bu kayıpları resmi ve kamusal düzlemde telafi etmesini, ilerideki barışmanın temel adımlarından birisi olarak Filistinlilere karşı işlenen adaletsizliklerin tanınmasını isteme hakkı.

Bu üç filmin serüvenindeki iki olay burada özel olarak aktarılmayı hak etmektedir. Bunlardan birincisi, *Üç Mücevher Masalı*'nın (uzun metrajlı bir film olarak o zamana değin çekilmiş ilk Filistin-Britanya ortak yapımını temsil etmesine rağmen) Londra Film Festivali'ne katılmasının kabul edilmemiş olmasıdır. Bu

olaydan bir yıl sonra aynı festival, herhalde heyecan yaratmış 'barış' günleri adına daha 'makul' bir konunun işlenmiş olduğu gerekçesiyle, *Yasak Evlilikler*'i göstermeyi istemiştir. Khleifi de bu talebi, festivalde bu filmin yanı sıra *Üç Mücevher Masalı*'yla *Eve Dönüş*'ün de gösterilmesi şartıyla kabul etmiştir. Festival yönetimi bu isteği geri çevirmekle kalmayıp, bizi 'sansür'le suçlamıştır. Sonuçta *Üç Mücevher Masalı* İngiltere'de sadece BBC'deki kısaltılmış formatıyla, ayrıca video halinde ve küçük festivallerde izlenebilmiştir, fakat *Yasak Evlilikler*'i satın alan tek bir yayıncı olmamıştır. *Eve Dönüş*'ün Channel Four'da bir gece geç saatlerde (elbette ve ancak, bir İsrail-Filistin film kuşağına dahil edilerek) gösterilmesini sağlamaksa üç yıl süren ve kararlı bir protesto örgütlemeyi gerektirmiştir.

Şimdi ikinci olaya gelelim: Nisan 1998'de İngiliz bir yapımcı Channel Four aracılığıyla bana ulaşıp, İsrail'in kuruluşunun 50. yıldönümüyle çakışan bir film sezonunda *Eve Dönüş*'ün yeni bir formatla gösterilmesi fikrini iletti. Bu yapımcı daha önce de, bazı ülkelerdeki yönetmenlere belli bir miktarda ödeme yapıldığı ve belirli bir temaya ya da duruma uygun günlük bölümler çekmelerinin sipariş edildiği çeşitli televizyon dizileri hazırlamıştı. Bu bölümler daha sonra Londra'ya gönderiliyordu ve orada yapımcı tarafından kurgulanıp televizyonda gösteriliyordu. İlk başta bir program hazırlamanın ilginç bir yolunu andırmaktaydı bu, fakat sonradan üzerinde düşününce, yöntemin temelini oluşturan önermelerden dolayı büyük bir öfkeye kapıldım. Her şeyden önce bu yöntemle hedeflenen şey, Londralı yapımcının, kendi adına üstlenmesi gereken aşırı masrafların hepsinden kurtulmasıydı. İkincisi, egemen ülkenin ekonomilerinin ucuz hammadde sağlayıp, bunların daha sonra işlenerek tekrar Britanya'ya yollandığı, yoksul sömürge pazarlarının sırtından muazzam miktarlarda kâr elde edildiği on dokuzuncu yüzyılın sömürge uygulamalarını akla getiren, inanılmaz derecede gayri-meşru bir ekonomik modele denk düşüyordu.

Ancak ben Channel Four'un program müdürünü uygun şekilde protesto ettikten sonra yapımcı geri adım attı ve benim filmimin biraz güncellenip gözden geçirilmiş versiyonunu göstermе-

me 'izin verildi'. Üstelik daha ilginç olan durum, bu epizodun, birinci İntifada günlerinden miras aldığımız temel dengesizlikler ile çarpıtmaları bütün çıplaklığıyla ortaya dökmesiydi: Mahalli, genellikle yetersiz eğitimli ve fazla becerisi olmayan bir işgücü, neredeyse tamamen, öncelikleri çok ender hallerde bizimkiyle şöyle böyle uyuşan Avrupalı bir yayın pazarının talepleri ve kapris-lerine bağımlı olarak hareket edecekti. Oslo müzakereleri yıllarında, Filistin ile İsrail'in süregen sorunları, çelişkileri ve çirkin gerçeklikleri -ta ki bu gerçeklikler nihayet onların yüzlerinde bir tokat gibi patlayana kadar- Batılı devletlerin delicesine arzuladıkları 'barış' mesajına tabi kılınmıştı.

Burada sıraladığım tatsız deneyimlerin ardından, bizim çağa uyum sağlamadığımız ve Filistin'e dair temalarla film çekmeye devam etmek istiyorsak hem yeni bir yaklaşım bulmaya, hem de dil olarak tamamen yeni bir form geliştirmeye ihtiyacımız olduğu bizim gözümüzde giderek daha belirgin biçimde açıklığa kavuştu. Oslo dönemi, neredeyse otuz yıldır işgalin acıları içinde yaşamış bir halkın siyasal baskıdan yorgun düştüğü ve doğal bir şekilde hayatlarını kurup düzgünce geçimlerini sağlamaya yeniden başlamayı diledikleri bir evreydi. 'Ulus inşası'ndan çokça bahsedilen günlerdi. Kamu kurumları ile özel kurumların faaliyete başlamaları gerekiyordu; eğitim yeniden düzenleniyor, kişisel hayatlar olağan bir ritme kavuşuyordu. Gelecekte Filistinlileri, en azından Batı Şeria ve Gazze Şeridi'nde yaşayanları iyi şeylerin beklediğine inanmak için gerçek bir isteğin ve buna uygun (geçici) unutkanlığın geçerli olduğu bir dönemdi. Önemli bir düzeyde, Sovyet bloğunun çöküşü ile liberal kapitalizmin tedrici egemenliğinin kendine uygun bir kültürel sarhoşluk yaratmış olması da hatırlanması gereken bir noktadır. Söz konusu gelişmenin sinema üzerindeki etkisini bu sayfalarda özetlemek güç bir iştir, ancak Filistin'in kültürel sahnesini, özellikle de film yapma alanını doğrudan etkileyen bazı gelişmelerden söz edebiliriz sanırım.

1980'li ve 1990'lı yıllarda dünya sinemasında depolitize olmuş ve basit (basitçi?) estetiğin tercih edildiği bir form öne çıkmıştı. Bazı durumlarda bunu, ticari açıdan başarılı filmler yapma kaygısında ve aşırıya kaçan bir coşkuyla Hollywood'u taklit etme eğili-

minde görebiliyordunuz. Başka bazı durumlardaysa filmlerde, mahremiyeti tutku, göbek çukurunu göstermeyi ise içebakış sanan psikolojik durumları işleme eğilimi artıyordu. Elbette istisnalar yok değildi: Emir Kusturica'nın çalışmalarının barok, epik ölçeği bir istisnayı oluştururken, Van Trier'in insan ıstıraplarını sergileyen acımasız, lirik manzaraları başka bir istisnayı, Finli yönetmen Aki Kaurismaki'nin derinden insani bir ironi taşıyan, siyasal bakımdan keskin yapımları da başka bir istisnayı teşkil ediyordu. Öte yandan, bir zamanların siyasal gerçekliklerin ilerici gözlemcisi Ken Loach bile, genellikle basitçi ve uyduruk, en iyisi siyasal turizmle yüklü ve form olarak geleneksel filmler çekmeye başlamıştı. İranlı, Tayvanlı ya da başka ülkelerin yeterli, genellikle sıkıcı yapımları, kasıtlı bir zorlayıcılıkla yerli (egzotik?) filmleri diye ilan ediliyordu; sanki ikinci yüzyılına yeni giren sinema, kerterizini çoktan kaybetmiş gibiydi –bu durum halen değişmemiştir.

Filistin toplumunun mücadelesi geçici bir suskunluk devresine girerken (ya da en azından dış dünyanın nezdinde böyle bir izlenim doğmuşken), ürettiği sanalsal ifade de belli ölçülerde içi boş ve bayağı bir şekle bürünmeye yüz tutmuştu. Sanatçılar, yazarlar ve sinemacılar, toplumun iletişim unsurları olmaktan ziyade, gözlerini artık kendi eserlerinin özneleri olmaya dikmişlerdi; son birkaç yılda yönetmenlerin, etraflarındaki gerçekliklere bir anlam katmaya yönelik nafile uğraşlarının dışında, filmlerinde görünmeye başlamaları bundan dolayıydı. Yine de bu filmlerde, bu süreci karmaşık ve diyalektik bir mücadele olarak resmetmek -ki niteliği böyleydi- yerine, yazarın güzergâhını (bir kontrol noktasından geçiş; yörenin çocuklarıyla sohbet etme; ya da kurgusal olarak, seyirciye en ufak bir çengel atmadan, hayali, daha doğrusu fantezi katılarak uydurulmuş bir gerçekliğe bakma iddiası; isabetsiz gözlemler; narsisist bir ufuk; işgal altında yaşayan bir halk adına beceriksiz bir perspektif) serimlemekle yetiniliyordu. Bu süreçte, hatta son birkaç yıla kadar üretilen eserlerin birçoğunda, sanatsal ifade açısından siyasal gerçekliğin olağandışı denebilecek ölçüde boşaltıldığına tanıklık ettik. Sinema alanında gerçek bir hayal kırıklığı yaşanırken, diğer sanat formları, bu rüzgâra uymanın yanı sıra, yine de bazı özgün ve güçlü eserler çıka-

rabilmişlerdi: Bunlar arasında, Ala' Hlehel'in toplumsal yergi öğeleriyle bezeli iğneleyici hikâyelerini, Adania Şibli'nin lirik çocukluk ve aşk methiyelerini, en önemlisi, genç sanatçı Raeda Saadeh'in kadınlık ve cinsellik üzerine provokatif, derinden ironik ve şiddete meyilli düşünceleriyle kendisini bir özne/nesne olarak kullandığı olağanüstü çalışmalarını sayabiliriz.

Oslo yıllarında ve bizim *Üç Mücevher Masalı*, *Yasak Evlilikler* ve *Eve Dönüş*'e dair yaşadığımız acı hayal kırıklıklarıyla öfkeli ruh hallerimizi takiben, Michel Khleifi'nin efsanevi Suriyeli film yıldızı Esmahan'ın hayat öyküsünü sinemaya uyarlamasından tutun, benim kendi çalışmam Toni Hanania'nın romanı *Homesick*'e ("Sıla Hasreti"; yazarın savaşın tarumar ettiği Beyrut'ta geçen çocukluğuyla bir İngiliz yatılı okuluna gelişinin lirik anlatımı) kadar çeşitli projelerle uğraştık –üstelik ikisi için de gerekli kaynakları temin edememiştik. Keza, Filistin kültür bakanlığıyla Kudüs teması etrafında gezinen uzun metrajlı bir film yapma girişimimiz, bakanlığın Michel'in on iki ayrı tretmanını da reddetmesi üzerine başarısızlığa uğradı. Bunlardan sonra nihayet 2000 yılında ben, sanki kendimizi bu boşa geçmiş yılların yeni sıradan gerçekliğine uyduramamış ve kalpten benimsediğimiz meşgalelerimizle baş edecek mecalimiz kalmamış gibi, American Public Network (PBS) adına Hazreti Muhammed'in hayatını anlatan iki saatlik bir belgesel film kadrosuna alındım. Doğrusunu söylemek gerekirse, kabullenilmesi çok zor bir başarısızlıktı bu: Başkalarının eleştirileri için ne kadar önsezili (ya da yanılmış) diyebilirsek diyelim, hareketsizlik insanın bütün enerjisini tüketiyordu!

İşte o arada, Oslo tantanasını ikinci İntifada'nın izlemesi, birçok insanın hayatını kaybetmesine ve dünyanın nezdindeki Oslo yanılsamalarının bu sefer sert bir duvara çarpmasına yol açmakla beraber, Filistin'le ilgili sinemacılar açısından tabloyu kayda değer derecede değiştirdi. Tam da bu noktada, yeni koşulların doğurduğu tehlikelere gözüpekçe göğüs geren, hatta İsrail'in son on sekiz ayda Filistinlilere karşı giriştiği toplumsal soykırım vahşetini belgelemek için canlarından olan Uluslararası Dayanışma Hareketi'ne dahil olan cesur muhabirler, gazeteciler ve aktivistlere; yine bu amaçlar uğruna ellerinden gelen her tür-

lü çabayı harcayan Filistinli ve İsrailli yönetmenlere (Muhammed Bekri, Nizar Hassan, Eyal Sivan, vb.) duyduğumuz borcu özellikle anmak isterim. Andığım bu cesur kişiler, halkın, bir sinemacının çalışmasının ayrılmaz parçalarından birisi olan tanıklık etmenin önemini hatırlamasını sağladılar; bazen de, hafif ve ucuz bir cihaz olan Mini-dv kamera marifetiyle Filistin mücadelesinin haklılığının yayılmasına katkıda bulundular. Yine de bu gelişmeler, doğası gereği, kendi başına Filistin sinemasında bir devrime yol açmayacaktı.

Filistin sineması hiçbir zaman verimli bir üretimde bulunmadığı gibi, asla bugünkü gibi fazla dikkat çekip başarılı olmuş da değildi. Fakat bu anda kendimize yöneltmemiz gereken soru, çizdiğim bu tablonun gerçek bir tanınmanın sonucu mu olduğu, yoksa başarının başka sebeplerinin mi bulunduğudur. Gerçekten, asıl sebep Filistin sinemasının evrensel sanatsal ve entelektüel değerinden dolayı tanınması mıdır, yoksa bu anlık, geçici bir fenomen midir ki, Filistin televizyon ekranlarında görünmez olur olmaz, Filistin halkıyla gösterilen uluslararası dayanışma sönmeye yüz tutar tutmaz silinip gitsin? Batı'da bazı Filistin filmlerinden duyulan aşırı coşkun halde bir tepeden bakış, ya da göstermelik bir yakınlık mı söz konusudur? Bazı filmlerin takdirle karşılanmasının kaynağı *onların Filistin filmi olmaları* mıdır, yoksa iyi filmler olmaları mı? Dahası, bir Filistin film endüstrisinden söz etmemiz yerinde olur mu; eğer bu mümkün değilse, bir endüstri yaratmak için neler yapmamız gerekir?

Günümüzde sinema ve televizyon alanlarında çalışan Filistinlilerin sayısında gözle görülür bir artış dikkati çekmesine rağmen, deneyimli ve kabiliyetli Filistinli teknisyene rastlamak hâlâ çok zordur. Ses mühendisleri bu açıdan örnek teşkil ettiği gibi, görüntü yönetmenleri, hatta senaristler için de daha parlak bir tablodan söz edemeyiz. Yönetmenler ve yapımcılar da bir-iki istisna dışında hâlâ, asıl mesailerini filmlerine fon bulmak için çabalamaya ayırmaktadırlar. Benzer bir saptamayı, basitçe yeterli referans materyali (filmler, teorik eserler, vb.) ve mahalli eğitim fırsatları bulunmadığından, genel olarak kültürlü bir sanatçı topluluğu açısından da yapabiliriz. Dolayısıyla, burada si-

nema eğitimine ve genel olarak öğretime önemli bir yatırım yapılması gerektiği anlaşılmaktadır.

İkincisi, Filistin'de fiilen tek bir dağıtım kanalı yoktur. Arap dünyasında -birkaç uydu kanalı vasıtasıyla- olanlar da son derece sınırlıdır.

Son olarak ve belki en önemlisi, sinemaya yerel kapsamda fon ayıracak kamusal ya da özel yatırım kaynağı (ironik bir durum olarak, geçmişte bazı Filistinli yönetmenlerin faydalandığı İsrail fonları dışında) hemen hiç yoktur. Görmüş olduğumuz üzere, yerel ve uluslararası pazarlar arasında doğru bir dengeye varmamız isteniyorsa, bu yatırımlar hayati önem taşımaktadır.

Şimdi, bu temel sorunlara el atılmasının akla gelebilecek iki yolu üzerinde duralım. Bunlardan birincisi, Filistin Yönetimi'nin önemli bir kapsamı olan kamusal yatırım programı; diğeri, yerel bir hükümet-dışı kuruluşun fon sağlayıp yönettiği bir özel sektör girişimidir. Sanata fon sağlamak bakımından geçmişteki sicili göz önüne getirildiğinde, Filistin Yönetimi'nden bu konuyla ara sıra ilgilenmesinin ötesinde bir şey beklemek hiç gerçekçi olmaz. Yine de, başka sanat dallarında bağımsız sektörün başarılı biçimde kaynak aktardığı bazı örneklere rastlanmıştır; bu yüzden, bağımsız yönetimi olan ve yalnızca sinema ve televizyon endüstrisinde eğitim, dağıtım, geliştirme ve yapım alanlarına destek olacak bir Filistin sinema fonu oluşturmanın tam vaktidir. Benim fikrim, böyle bir fon, başka endüstrilerle ilişkileri geliştirmek bakımından yeni fırsatlar yaratmak ve daha donanımlı, daha dışa açık ve daha bol kaynaklı bir sinema kültürünün zeminini oluşturmak üzere, Filistin'de ya da Filistin üzerine bir film çekmek isteyen her sinemacıya -milliyetine bakmaksızın- açık olmalıdır.

Demek ki, hemen hemen tamamen yabancı yayıncıların fonlarına bağımlı olduğumuz ve teknik becerilerimiz temelde zayıf kaldığı sürece, asla gerçekten canlı ve güvenli bir film endüstrimiz olamayacağını bilmek durumundayız. Bu arada şahsi başarılar kazanılması söz konusu olabilir elbette, fakat bu -kendi deneyimlerimizin ortaya koymuş olması gerektiği gibi- geçici bir fenomen olmaktan öteye gidemeyecektir.

O yüzden, gerçeği apaçık biçimde görmekte fayda vardır. Öyle anlaşılıyor ki, Filistinli sinemacıların bundan böyle kendi ülkelerinde film çekmeleri eskisine göre daha kolay değil, daha zor olacaktır. Kendisi Gazze'li olan Raşid Maşaravi mesela, ordunun onu fiilen bir esir olarak Gazze'ye sürme ihtimalinin bulunması nedeniyle birkaç aydır Ramallah'taki evine dönememektedir. Muhammed Bekri'nin filmi *Cenin, Cenin,* İsrail'de hâlâ gösterimi yasak filmler arasındadır. Yine, üç ay önce (ve Filistin'e tekrar gidebilme imkânımın doğmasından sonra ilk defa), ben ve iki kişilik (Belçikalı) ekibimin Ben Gurion Havaalanı'na girişimiz engellendi, ertesi gün de göstermelik bir işlemle oradan kovulduk. Bizim planımız, yazar John Berger ile fotoğrafçı Jean Mohr'un Filistin'e yolculukları üzerine bir kısa film çekmekti, fakat elimize geçen, bu sayede varlığımızın İsrail adına bir güvenlik riski teşkil ettiğini öğrenmek oldu! Tabii, başka birçok yabancı gazeteciyle sinemacının da benzer güçlüklerle karşılaştığını biliyorum (örneğin BBC, daha yeni, İsrail'in nükleer silah endüstrisiyle ilgili bir programa yer verdiği gerekçesiyle İsrail'in boykotuna uğradı).

Fakat mücadele devam ediyor. Michel Khleifi, yönetmen arkadaşı Eyal Sivan'la birlikte çektiği (ki bu, sekiz yıldır çektiği ilk filmdi), BM'nin 1947 tarihinde aldığı 181 sayılı kararla Filistin'i bölen sınırda topladığı tarihsel tanıklıklara dayalı üç bölümlük belgeselini neredeyse tamamlamış durumda. Bu, bölünmenin büyük belalar doğuran saçmalığının teşhir edildiği, harika derecede zengin ve kışkırtıcı bir çalışma oldu. İsrail'li kalemlerin eleştirilerine rağmen daha birçok proje üzerinde çalışıldığını şahsen biliyorum; İsrail hükümeti, ne kadar yoğun çaba harcarsa harcasın, Filistin'in içinden çıkan bu projelerin hepsini engelleyemeyecektir. Yine de bizim önümüzdeki asıl sorun, kendi filmlerimizi çekmeyi ısrarla sürdürmekte değil, bu karanlık dönemin en yıldırıcı güçlükleriyle başa çıkma kararlılığı sergilemektedir. Bunun için, bir yandan sinema aracılığıyla, halkımızın olağanüstü derecede zengin kişisel ve kolektif deneyimlerine dayanan filmler çekerek Filistin mücadelesinin evrensel değerlerini pekiştirmek için çaba harcarken, öbür yandan kendi teknik ve sanatsal kapasitemizi geliştirmeyi sürdürmek zorundayız.

# 9
# UÇARILIĞA ÖVGÜ: ELİA SÜLEYMAN SİNEMASI ÜSTÜNE

*"Ne tuhaf bir sihir bu,*
*Ki kırık bir aynada,*
*Kırılmadan yansır?"*
(Mehdi Akhavan Sales)

23 Mayıs 2004 Pazar günü, hayatımda tanık olduğum en hayâsızca halka açık gösteriye karşı protestoda bulunan küçük bir göstericiler grubunu izledim. Gösteriyi örgütleyenlere göre, "İsrail Yürüyüşüne Selam, dünyada İsrail'i desteklemek amacıyla biraraya gelen en büyük topluluktu". Yürüyüş alayının ana güzergâhı olan Beşinci Cadde etrafındaki Manhattan bölgesi, doğrudan Costa Gavras'ın 1973 tarihli şaheseri *Kuşatma Hali*'nden alınmış

meşum bir manzarayı andırıyordu: polis arabaları, engel teşkil etsin diye sokakların ortasına park etmiş kum torbalarıyla dolu kamyonlar, kolayca tanınan Alman çoban köpekleri (eminim ABD ordusu da Irak'taki Ebu Gureyb hapishanesindeki işkence odalarında aynı köpekleri kullanmıştır), arkada siper almış görevli polisler, atlarına binmiş tetikte bekleyen daha fazla sayıda polis, güzergâhı koruyan daha da fazla polis, güzergâha çıkan yerlerdeki bomboş sokaklar ve çıkmazlar, kapalı kapılar, kapalı mağazalar, sessizlik içindeki otel girişleri, sokakları tuhaf geçişler oluşturarak bölen ve böylece çözülmesi mümkün olmayan bir yapbozu andıran madeni trafik engelleri. Bir avuç yalnız ruh Columbus Circle'daki 1/9 metro istasyonu ile Beşinci Cadde'deki Plaza Hotel arasındaki dar yolda cesaretle yürürken, atmosfere ezici bir korku havası hakimdi. Plaza Hotel'in bulunduğu yerde de Filistin yanlısı bir aktivist grup, bu yürüyüşü protesto etmek amacıyla toplanmıştı. Ben saat 11'den 2'ye kadar, yaklaşık üç saat boyunca, tam da İsrail ordusunun Gazze, Refah'ta, evlerinin yıkılmasını protesto eden halka Apache helikopterlerinden roketler fırlatarak en caniyane katliamlarından birini gerçekleştirdiği günde, bu manzaraya dehşet içinde bakakalmıştım.[1]

Bu insanlar başka bir halkın yurdunu zorbalıkla ele geçirip, bunun üstüne bir de caka satarken nasıl bu kadar pervasız olabiliyorlardı –üstelik bu canilikler, kendileri tarihin en alçakça adaletsizliğinin kurbanı olan bir halk adına nasıl bu denli kolayca işlenebiliyordu? İnsanın ahlâksızlaşmasının hangi boyutu bu şekilde, bir insanı başka bir ulusa karşı suç işleyen bir sömürgeciye çevirebiliyordu; tam da yukarıda andığım iğrenç yürüyüşün yapılmakta olduğu aynı esnada, dünyanın başka bir yerinde, hiçbiri

1) 19 Mayıs 2004'te BBC şu haberi geçmişti: "İsrailliler Gazze'de kalabalığın üstüne ateş açtılar: Onlarca yaralı hastaneye taşındı. İsrail birlikleri güney Gazze'deki Refah kasabasında Filistinlilerin düzenlediği bir protesto gösterisini yaylım ateşine tuttular. Bu ateş sonucu en az 10 kişi hayatını kaybederken 60 kişi de yaralandı, bazı kaynaklar kayıp sayısının daha yüksek olduğunu bildiriyorlar" (bkz. *http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/3728681.stm*). New York'taki tuhaf yürüyüşün düzenlendiği gün ise İsrail adalet bakanı Yosef Lapid, İsrail ordusunun Gazze'deki saldırısının ona kendi ailesinin İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadığı dehşetengiz günleri hatırlattığını söyleyerek kabine arkadaşlarını çileden çıkarmıştı. Lapid, "Molozlar arasındaki yaşlı bir Filistinli kadının televizyondaki görüntüsü bana büyükannemi hatırlattı," demişti. Başbakan Ariel Şaron, Refah'la Holokost'u kıyasladığı için bakanını kınamakta gecikmedi: bkz. BBC, "Gaza political storm hits Israel", *http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/3740491.stm*).

unutulmuş geçmişe mal olmamış cürümleri işleyerek, topraklarını çalarak, evlerini yıkıp dümdüz ederek, varlıklarına el koyarak, erkeklerini katlederek, kadınlarına tecavüz ederek ve çocuklarını boğazlayarak, başka bir halka nasıl böyle zulmedebiliyorlardı? Biz 58. Sokak ile Beşinci Cadde'nin köşesinde dururken, sağ tarafımızda, Hassidim, Neturei Karta adlı küçük bir anti-Siyonist grup duruyordu; sokaktan bize bakarak bağıran Siyonist kabadayılara on kat daha gür bir sesle cevap yağdırıyorlardı. Aramızda, bir tarafta ve Filistin yanlısı aktivistlerin arkasında, Plaza Hotel'in önünde sağda, Beşinci Cadde'nin açıklığı, diğer tarafta ve Siyonistlerin arkasında, FAO Schwartz oyuncak mağazası vardı. Bitmek bilmez gibi gelen bu yürüyüşe bakarak saatler boyunca orada dikilirken en yakından gördüğüm şey, Leni Riefenstahl'ın, bu imparatorluğun merkezine hakim olan gücün tiksinti verici ve uğursuz gölgelerini temsil eden *Triumph of the Will*'inin ("İradenin Zaferi", 1934) karikatürize edilmiş bir versiyonuydu.

Bu resmi geçide katılan tarafın kurbanı, yalnızca tarihin aydınlığında yurtları ellerinden alınmış olan milyonlarca Filistinli değildi, aynı zamanda, tarihte en amansız zulümlere uğramış bir halkın asil dini olarak Museviliğin kendisiydi.

İşte, üç saat boyunca, bir elimde Filistin bayrağı sallayıp, öbür elimde sırayla, "Özgür Filistin!" yazan bir dövizi ve Rachel Corrie'nin[2] bir resmini taşıyarak, açlıktan ve yorgunluktan bitap düşene,

2) Seattle'lı cesur bir genç barış eylemcisi olan Rachel Corrie, 16 Mart 2003'te Refah'taki Filistinlilerin evlerinin yıkılmasını protesto etmeye çalışırken (bir buldozer tarafından ezilerek) öldürülmüştü. Nisan 2005'te Alan Rickman, onun anısına Londra'daki Royal Court Theatre'da *Benim Adım Rachel Corrie* başlıklı bir oyun sahneye koydu. Aynı oyunun daha sonra New York'ta, ilk başta New York Theatre Workshop'ta planlanan temsili ise aniden ertelendi. Bu olay üzerine dünyanın herhangi bir tarafından sansürü ve ifade özgürlüğünün engellenmesini kınayan tek bir açıklama yapılmadı. Oysa, birisi çıkıp da bir oyunun tamamen engellenmesini sağlamakta Siyonistlerin hakimiyetindeki sansüre karşı tek bir laf dahi etme cesareti gösterseydi, onun alnına derhal anti-Amerikan, anti-İsrail, anti-Semit -ve elbette, tanımı gereği, terörist yanlısı- damgası yapıştırılırdı. İnsanları anti-Semit olarak damgalayan siyasal istismarı teşhir eden bir eleştiri olarak bkz. Norman G. Finkelstein'ın olağanüstü etkileyicilikteki çalışması: *Beyond the Chutzpah: On the Misuse of Anti-Semitism and the Abuse of History* (Berkeley, CA: University of California Pres, 2005). Siyonistlerin kendilerini eleştirenleri susturmak için anti-Semitizm lanetine sarılmaları, tabii anti-Semitizmden kaynaklanan gaddarca olayların dünyanın her tarafında, yalnızca ABD'de ve Avrupa'da değil, Arap ve Müslüman dünyasının önemli bir kesiminde de sürmediği anlamına gelmez. Zaten anti-Semitizmin icat edildiği yer de Arap ve Müslüman dünyasıdır ve burada klasik anti-Semitizm örneği, odak noktasını Yahudilerden Müslümanlara yöneltmiştir ve bu yüzden İsrail'in apartheid devletinin işlediği vahşetlere karşı meşru eleştiriler Ya-

"Özgür, Özgür Filistin" diye bağırmaktan dermanım kesilene kadar o köşede durdum, başını senatörlerin, Kongre üyelerinin, belediye meclisi üyelerinin, emlak komisyoncusu hırsızların, itfaiyecilerin, ambulans şoförlerinin, hekimlerin, avukatların, müzisyenlerin, hatta pilotların çektiği bu manidar yürüyüşe katılanlara baktım.

Onlar gösterilerine devam ediyorlardı –lise bandoları, insanları 'İsrail'i görmeye çağıran seyahat acentaları görevlileri, hatta bir İrlanda müzik topluluğu bile vardı içlerinde. 58. Sokak'ın köşesinde duran bizler ile Likud'un taraftarları arasındaki karışık görüntülerde tuhaf manzaralar ortaya çıkarken, mavi tişörtler giymiş, tişörtlerin üstünde beyaz zeminde tam bir Filistin haritası olan ve belli ki anne babalarının, beyaz büyük harflerle onların üstüne işlettikleri, "Hâlâ Filistin'in tamamını ele geçiremedik mi?" manasındaki HÂLÂ BURADA MIYIZ? yazısıyla, çok kalabalık bir genç erkekler grubu geldi.

"İsrail Yürüyüşüne Selam" mitingi bana, Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi*'nin yanı sıra, Joseph Mankiewicz'in 1963 tarihli görkemli ve fantastik yapıtı *Cleopatra*'daki Kleopatra'nın Julius Caesar'ı karşılamak üzere çıktığı ünlü yürüyüşü hatırlattı. Bu gösterinin Kleopatra'sı kimdi? İsrail mi? Peki, Julius Caesar'ı kimdi? George Bush mu? Günümüzün Roma İmparatoru olma iddiasıyla ortada kimlerin salındığını bilmek için bir tahminde bulunmaya gerek var mıydı ki? İyi ama insanların, ABD ile İsrail arasında, dünyaya egemen olup her köşesini ve stratejik bölgelerini kontrolü altında tutmak hedefiyle kurulan iğrenç bağı zihninde canlandırabilmesi, fantezi ile sinema alanı dışında bir türlü mümkün olamayacak mıydı?

## HAYÂSIZCA OLANIN DAYANILMAZ SIRADANLIĞI

O rüzgârlı Pazar günü öğleden sonra mecburen daldığım kısa bir şekerlemeden sonra uyandığımda, 'hayâsızlık' sözcüğünün eşanlamlı karşılıklarına baktım ve bu anlamların büyük kısmının

---

hudi-karşıtı duyguların arasına karışarak etkisini kaybetmiştir. Norman Finkelstein'ın yerinde bir saptamayla ortaya koyduğu üzere, özellikle ABD'de yerleşik Siyonistlerin anti-Semitizm suçlamasını istismar etmeleri, suyu bulandırmakta, suçlamaların önemini azaltmakta ve ırkçı İsrail devletine yönelik meşru eleştirileri susturmakta başarılı olamamıştır, fakat bu vesileyle birçok gerçek anti-Semitistin paçayı kurtardığı da bilinmektedir.

kavrayışsızlıkla, idrak ve görme kusuruyla, görülen şey ile akla gelen şey arasında muazzam bir uyumsuzluk bulunmasıyla ilgili olduğuna dikkat ettim. Şimdi bir anlık, bu tartışma adına farz edin ki, söz konusu *hayâsızlık* 'İsrail' fikrinin kendisi olsun; yani, ilkin Avrupa'dan, sonra Amerika Birleşik Devletleri'nden, şimdilerde Rusya'dan yola çıkan beyaz sömürgeci yerleşimcilerin akın akın başka bir halkın yurduna yerleşmelerini, o insanları katletmelerini ya da yaralayıp sakat bırakmalarını, zorla topraklarından koparmalarını, evlerini yerle bir etmeleri ya da el koymalarını, yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca bu fiilleri işlemeye devam ettikten sonra, Yeryüzü Gezegeni'nin görmüş bulunduğu en tehlikeli yağma imparatorluğunun en tehlikeli organlarını, bir halkı zorbalıkla ve silah zoruyla soyarken (sonra da bütün bunların üstüne tüy dikermiş gibi, bu imparatorluğun utanmaz kibrinin kalbi sayılan bir yerde, kudretleriyle böbürlenmeleri, mali kaslarını teşhir etmeleri ve siyasal güçlerini kanıtlamalarının ifadesi olan bu kitlesel geçit maskaralığını seferber ederken) kendilerini koruyup kollamaya ikna edecek şekilde güçlerini ve nüfuzlarını arttırmalarını temsil etsin. Bu akla hayale sığmaz bir şey –bütün mesele bu.

## YARATICI MİMESİS KRİZİ

Benim o gün New York'ta, 58. Sokak'ın köşesinde ve Ben Gurion'da tanık olduğum hayâsızlık, giderek aralıksız süren bir saçmalık boyutlarına varacaktı. Bu 'İsrail Yürüyüşüne Selam' töreninde ciddi derecede budalaca, hatta tamamen gülünç denebilecek bir yan bulunuyordu. İnsan hakikaten böyle bir manzarayla karşı karşıya kalınca gülsün mü, öfkelensin mi, bilemiyor. Fakat işte, kahkaha ile öfke arasında da aniden, konuşma, hatta yakınlık getiren ılımlı, değişime açık bir durum uç veriyor. 'Uçarılık' ile 'hayâsızlık' arasındaki, her türlü ciddi söylemin en ürkütücü yanı ile bu manzaranın hayâsızlığını gösterme, yani temsil edilen şeyi gözler önüne serme becerisi arasındaki bu bağ bana tematik, yapısal, organik bir nitelikte görünmekteydi. Aynı anda aklımda, *hayâsızlığın* sessiz sakin bir şekilde *uçarılığa* dönüştüğü bir yerde, Elia Süleyman'ın sinemasının tohumlarının atılmış olduğu

fikri doğdu. Yerliliğe özgü yaratıcı bir uçarılığa sahip bir Filistinli yönetmen olan Elia Süleyman, New York'ta geçirdiği on yıl boyunca -ve işgal altındaki yurdunda kaldığı bütün ömrünce-, yurdunu istila etmiş olan sömürgecilere korku salıp, arkasında görkemli bir sicil bırakmasını sağlayacak bir görsel lugat ortaya çıkarmayı başaracaktı.

Düşündüm ki, Siyonistlerin bir halkın topraklarını silah zoruyla gasp etmelerinin apaçık *hayâsızlığına* en yakın dil, aslında *uçarılıktı*. Yine düşündüm ki, eğer *hayâsızlık* akılı tamamen devreden çıkarmayı öngören bir güç ve tahakküm istemini yansıtıyorsa, o zaman *uçarılık* da akılın biteviye çiğnenişini, saçmalığa indirgeyecek derecede güce karşı koyma istemine dönüştürme arzusunu yansıtmaktaydı. Bir 'Filistinli' yönetmen olmak bir sanatçı açısından sonsuz iddialar (ve imkânlar) sunmaktaydı ve Elia Süleyman'ın sinema duygusunda önemli bir yer tutan saçmalık, absürdlük ve bunların ötesindeki oyunculluk, hatta kararsız bir öfkeden görkemli bir zafere, insanı tüketici bir hayal kırıklığından çıplak gerçekliğin gözüpekçe teşhir edilmesine kayan oynak, uçarıca kanal, kesinlikle daha yakından irdelenmeye değer en çarpıcı sinema anlayışlarından birisini oluşturuyordu.

Elia Süleyman'ın yeni çektiği filmi *Yadun 'Ilahiyla*'nın (*Divine Intervention*, "Kutsal Direniş", 2002) ilk sahnesinde araba kullanan bir adamı görürüz. Kamera yana yerleştirilmiştir; adam sessizdir ve yola bakmaktadır. Nihayet sağda bir yere yanaşarak arabayı durdurur, eline şeftaliye ya da armuda benzeyen bir meyve alır ve arabanın içinde onu yemeye koyulur. Hareket masumanedir, dikkat edilesi bir özelliği yoktur. Kamera da vazife gereğiymiş gibi, hareketsiz, duygusuz, hafif bir merakla adamı çekmeye devam eder. Arabayı kullanan adam -Elia Süleyman, filmde çağrıldığı şekliyle ES- meyveyi yemeyi bitirir, çöpü sağ eline alır ve onu nereye atabileceğini görmek için etrafına bakınır. Sonra arabanın panelinde bir düğmeye uzanır; düğmeye basınca sol tarafındaki pencere aşağıya doğru açılır. Pencere tamamen açıldığında kamera durur; aniden, göz açıp kapayıncaya kadar geçen kısa bir zaman diliminde fark ederiz ki, bu araba, bir tarafında bir İsrail tankının öylece park etmiş olduğu bir anayolda yol almaktadır. Ka-

mera hızla, tam da duygularını hiç belli etmeyen sürücünün elindeki çöpü dışarı atacağı anda aracın içine döner; arkasından, gelip geçmekte olan arabalarla park etmiş tankın görüldüğü yola, dışarıya çevrilir ve muazzam bir sinemasal merak ve sevinç uyandıracak bir şekilde tank havaya uçar, sonra da paramparça olmuş haliyle anayola çarpar. Bizim arabamızsa sakince yola koyulmuştur –tankın enkazını arkada bırakan şaşkınlık içindeki kamera ile biz ölümlülerin hepsi de yolda onun peşine diziliriz. Sinema tarihinde ender rastlanan bir şekilde, sinemasal bir direniş örneğidir bu; (ister sömürgeci olsun isterse başka bir nitelikte) bir devlet aygıtının, tanımı gereği kurumsal bir şiddet tekeline sahip olan bütün makinesini böyle keyifle havaya uçurarak iktidarı yerle bir etme arzusunun yankısıdır.[3]

Elia Süleyman sinemasının özünde, karanlık bir mizah, bilinçli bir öfkenin kahkahaya dönüşmüş olmasındaki uçarılık, görsel sanatçılığın yaratıcı özüne denk ölçüde bir mimesis krizi (Siyonizmin alçakça hırsızlığının nasıl, hangi dille anlatılabileceği sorunu) yatar.[4] Dolayısıyla, Elia Süleyman'ın sinemasında tanık olduğumuz şey, trajedinin derinliğinin bir dönüşüm geçirerek komedinin zirvesine tırmandığı, komedinin saçmalığa münasip düştüğü, saçmalığın da hatırlanması gereken fakat bir türlü akla getirilemeyen zihinlerdeki dehşetin çekirdeğini oluşturan koyu ürkütüyle birleştiği o kritik andır. Zalim bir geçmişin

3) Max Weber, klasik denemesi "Bir Meslek Olarak Siyaset"te, "Devlet, şiddet kullanma 'hakkı'na sahip tek merci olarak kabul edilir," demiştir. Weber'in başka bir formülasyonu da şöyledir: "Devlet, insanın insan üzerinde egemenlik kurmasını sağlayan ve meşru araçların desteğine sahip (yani, meşru sayılan) bir ilişkiyi yansıtır" (Max Weber, "Politics as a Vocation", ed. Hans Gerth ve C. Wright Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, Oxford: Oxford University Press, 1946, s. 78).

4) Mimesis krizi birçok yaratıcı çözüme yol açabilir ve açmıştır da. Hany Ebu Esad'ın *Ford Transit*'i (2000), belgesel ile dramlaştırmayı, birbirlerini besleyerek kullanan bir çalışmadır mesela. Michel Khleifi ile Eyal Sivan'ın *181 Numaralı Yol* (2003) adlı filmleri, bir Filistinli ve bir İsrailli sinemacının yaratıcı işbirliklerinin bir ürünüdür. Keza, Avi Moghrabi'nin olağanüstü çarpıcı filmi *Avenge but One of my Two Eyes* ("Nekam Achat Mishtey Eynay", 2005), hem Yahudi bir tanık hem de Filistinli bir kurban olmak üzere ikili rol üstlenen, değerli bir İsrailli yönetmenin usta işi çalışmasıyla, Yahudilerin çağlar boyunca çektikleri ıstırapların ahlâki üstünlüğü üzerinden, dikkatleri Filistin'in çağımızdaki sefaletine tanıklık etmeyi başaran bir film olmuştur (bu kapsamda Avi Moghrabi, Filistin'in çektiği acıların Yahudi tanığı olarak, Naci el-Ali'nin Hanzala'sının karşılığı sayılır). Burada mimesis krizi, bilişsel bakımdan birbirine benzer olduğu halde siyasal bakımdan birbirinden yabancı ve uzak metaforları harmanlamak şeklindeki bir yaratıcı çalımla çözülmüştür.

hatırasını canlı tutmak, hoyrat bir işgalciyi (kendi yurtlarında olmadıkları için bütün işgalciler hoyrattırlar) kurnazlıkla alt etmeye çalışmak ve Filistin'in geleceği adına umut ışığını, bilinçli bir aklın ışığını muhafaza etmek –devasa bir adaletsizliğin mimetik bir anlatısının kökünde yatan metafizik şiddetin aralıksız görsel itirazlara katıştırılmış, teskin edici duygusal hamlelerin büyüsüne bağlı bir sinema olan Elia Süleyman'ın anlayışını somutlayan tablodur. Keza Elia Süleyman, sinemasının anlatısal-olmayan soyağacı ve görsel ezgisiyle, herhangi bir şekilde araya girmeden ya da hiçbir şeyi yadsımadan Filistin'in mülksüzleşmesini ve çaresizliğini anlatmanın bir yolunu nihayet bulmuştur. Bu yol, umutsuzluğu dile döken bir umut, öfkeyi gizleyen bir kahkaha, bir halkı önce köreltip soymanın, sonra yurdundan söküp atmanın, üstelik onları bir de şiddete meyilli ve terörist ilan etmenin kasvetli boğuculuğunu aşan bir ciddi uçarılıktır. Elia Süleyman'ın sineması, hayâsızca yalancılık karşısında keyifle kahkaha atılarak alınan bir öçtür.

Keza, Süleyman'ın yaratma sürecinin belirleyici yönlerinden birisi, görgülü delişmenliğidir. Nitekim, film çekme teknikleri hakkında yaptığı en kavrayışlı yorumların birisinde kendisi şöyle demiştir:

> Ben hiçbir zaman bir filmi yapı olarak tasarlamadım. Sadece dağınık notlar düştüm ve onlara dayanarak bir hikâye kurdum. Sonra da aklımdaki imgelerin çizimlerini yaptım. Kendi başına bütünlüğe kavuşan bir şema ortaya çıktığında, bunların görüntülere dönüştüğünü sezdim. Çekim aşamasında da hemen orada akla gelen bir sürü seçeneği dikkate aldım. Gerçi çekime başlarken elimde, yapısı kesin hatlarla çizilmiş bir senaryo yine de olmuyor değil, fakat 'motor' dediğimiz andan itibaren hayal gücümü serbest bırakıp süreci baştan başlattığım çokça vakidir. Söylediklerimden anlaşılacağı üzere, görüntü arşivlemekten bilerek kaçınıyorum. Sadece yaratma sürecini devam ettirmek ve sete geldiğimde, senaryoda yazılanı çekmekten ibaret olmayan bir çalışma yürütmek istiyorum. Zaten montaj da başka bir aşamayı teşkil ediyor. Kısa filmlerimde dahi uyguladığım süreç budur. ... *Kutsal Direniş*, onu çektiğim zamana ait bir belgeseldi. Benim gözümde, fırtına öncesi sessizliği yansıtıyordu. Sonuç ola-

rak, aynı kişilerden bir kısmıyla devam ettiğim bu film cehennemin iplerinin çözülüşünü gösterir.[5]

Bu bilinçli uçarılık, diğer yöntemlerin fos çıktığı bir hikâye anlatma tarzı olarak, bir nevi ikame niteliğinde bir anlatı formudur. Elia Süleyman, Filistinli savaşçıların sakatlanmış bedenleriyle gördükleri işi kamerasıyla yapar. Yönetmen de savaşçılar da kendi hikâyelerini anlatmanın kendilerine uygun yollarını bulmuşlardır; birisi patlattığı bedeniyle, diğeri sihirli biçimde -ve acımasız bir kesinlikle- bütünlüklü açıklamalara çevirmiş olduğu kopuk kopuk anlatı parçacıklarıyla. İntihar eyleminin sömürge devletin varlığını reddetme anlamına gelmesi gibi; devletin kurumsallaşmış şiddetini boşa çıkaran bir şiddete sahne olan son şiddet mahalli (beden) de bu kapsamda, Weber'in teorileştirdiği doğrultuda, o devleti ve onun uygulayıp kalıcılaştırdığı şiddeti söylemsel bir parçalanmaya tabi tutan, kopuk parçalardan menkul bir anlatıya dönüşmektedir.

Hayâsızlık nasıl uçarılığın dejenere versiyonu ise, uçarılık da hayâsızlığın soylu versiyonudur. Mantıklı olmayı ve aklı selim davranmayı çürüten bir davranışın yozlaşmış hayâsızlığı ile benzer biçimde mantıklı ve aklı selim davranışın sınırlarını zorlayan asil uçarılık arasında -kepazece bir tutumun saygın bir tarafından bakarak dahi olsa- bir çakışma söz konusudur. Bu doğrultuda, Süleyman'ın *Kutsal Direniş*'inde bir turistin devriye arabasının içindeki bir 'İsrailli' polis memuruna yaklaşıp Kudüs'ün tarihi mekânlarını görmek amacıyla tarif sorduğu sahneyi düşünelim. 'İsrailli' memurun nerede bulundukları konusunda fazla bir fikri yoktur. Bu yüzden, sürücü koltuğundan aşağı iner, minibüsün arkasına gider, orada tutulan gözleri bağlı Filistinliye seslenip, Filistin'in tarihi mekânlarının nereleri olduğunu turiste söylemesini ister. Gözleri ve elleri bağlanmış durumdaki Filistinli, turist kadına birtakım tariflerde bulunur, nereye gitmesi gerektiğini baş işaretleriyle anlatır. Gözü ve elleri bağlı olduğundan görmesi ve hareket etmesi imkânsız haldeki Filistinli, yurdunu (belli ki), bu toprakların sahibinin Filistinli değil, kendisi ('İsrailli' polis memuru) olduğu şeklin-

5) IndieWIRE'dan Steve Erickson'la konuşma, bkz. http://www.indiewire.com/people/people_030115elia.html.



Elia Süleyman'ın *Yokluş Güncesi* (1996) filminde Ola Tebari (Eden rolünde).

deki iddiasına itiraz ettiği gerekçesiyle onu yakalayıp gözaltına almış bulunan İsrailli polis memurundan daha iyi tanımaktadır. Böylece yönetmen, tek bir sekansla, 'İsrail' terimini, tırnak işaretlerinin belirlediği sınırlar içerisine kalıcı bir şekilde hapsetmeyi becerir. 'İsrailli' terimi artık tırnak içindedir ve ne kadar kudretli olursa olsun hiçbir askeri aygıt, ne kadar bol kaynaklı olursa olsun hiçbir 'İsrail' lobisi onu 'tırnak içindeki' yerinden çekip çıkaramaz. Başka bir halkın yurdunu çalmak hayâsızca bir tutumdur; o yurdu istila edip sonra da alenen yapılan hırsızlığı reddetmek ise hayâsızlığın sınırlarını da aşan bir durumdur –işte, mantığın ve argümanın boşa düşüp, uçarılığın öne çıktığı nokta da burasıdır (gözleri ve elleri bağlı bir rehber, bir turiste nereye gitmesi gerektiğini anlatırken, silahlı sömürge polisi, gözaltına aldığı kişinin bu bilgiye yaraşır bir hayat sürme hakkını tanımamaktadır).



Elia Süleyman, kendi filmi *Yokoluş Güncesi*'nde (1996).

*Kutsal Direniş*'te aynı etkileyicilikte iz bırakan, fakat bu defa 'İsrail'i tırnak içine alan başka bir sekans daha vardır. Bu, ES'nin bir sokakta arabasını sürerken trafik lambalarında 'dur' ışığına geldiği, hemen yanında duran ve arabasının üstünde İsrail bayrağı dalgalanan bir 'İsrailli' yerleşimciyi fark ettiği ünlü bakışını kaçırma sahnesidir. ES, arabasının sürücü tarafındaki pencereyi tamamen indirince bangır bangır çalınan Arapça bir pop şarkının nağmeleri duyulur –aynı anda ES ile karşısındaki 'İsrailli' sürücü



Elia Süleyman, filmi *Kutsal Direniş*'te (2002) bir Yaser Arafat balonuyla.

birbirleriyle bakma yarışına girerler. Kamera ES'den yanadır, izleyiciler de onu desteklerler ve ES kazanır. Tırnak işareti 'İsrail'in kalıcı damgasıdır.

Filistin'e gelmiş olan Siyonist sömürgeci yerleşimci kuşakları, onyıllardır sistematik biçimde ve azimle Filistinlilerin yurtlarını (topraklarını) gasp etmeyi sürdürmüşlerdir. Bu sömürgeci soygunun başlamasından neredeyse bir yüz yıl sonra Avrupalılar (özellikle de Almanlar), insanlık tarihinin en vahşi soykırımlarından birisini gerçekleştirerek, akla hayale sığmaz bir barbarlıkla milyonlarca masum Yahudiyi katletmişlerdir. Peki ama, bu cinayetlerle Filistinlilerin alakası nedir? Filistinliler (Yahudi, Hıristiyan, Müslüman, vb.) Filistin topraklarını çok önceden beri, yeryüzünün her köşesindeki Avrupalı sömürgeci soygunculardan ya da Avrupa'nın içinde işlenen etnik temizliklerden tamamen bağımsız bir şekilde sahiplenmişlerdir. Yahudilerin Filistin üzerindeki hak sahipliği, Hıristiyanlar ve Müslümanlar kadardır –ve onların hepsini birleştiren yan Filistinli olmalarıdır, Yahudi, Müslüman ya da Hıristiyan olmaları değil. Filistin'de sadece Yahudilere ait bir devlet kurulması fikri, Filistin'de bir İslami cumhuriyet ya da bir Hıristiyan imparatorluğu kurulması fikri kadar gülünçtür. Filistin Filistinlilere (hepsine birden) aittir; Filistin'deki tek başına hiçbir grup bütün toprakların kendisine ait olduğunu iddia edemeyeceği gibi, bir avuç



Elia Süleyman, jüri üyesi olduğu Cannes Film Festivali'nde (2006).

Avrupalı sömürgeci maceracının Filistin'e gelmelerinden önce hiçbir kesimin ağzından böyle bir iddia da duyulmamıştır. Dolayısıyla, Filistin'de yaşanan sefaletin belirleyicisi -ve tabii ki Elia Süleyman gibi sanatçıların yaratıcı enerjilerini tüketen ulusal travmanın kökleri-, bu tarihsel gerçekliğin açığa çıkardığı saçma tabloda yatmaktadır.

Yine de Elia Süleyman sineması, bütün bu anlatılanlara rağmen, tepkisel bir çizgide oluşturulmuş değildir. Onun sineması proaktif niteliktedir ve kurtuluşçu bir seyir izler. Aynı doğrultuda, Süleyman'ın sinema diline damgasını vuran, yurdunu istila edenlerin militer, vulgar dili değildir; o, söylemini kendisi belirler. Elia Süleyman'ın uçarılığını ortaya koyma tarzı, hafızanın terk edilmiş katmanlarını yaratıcı bir yolla tekrar etkinleştirmek ve bu katmanları, Tourette sendromundaki gibi, bilinçaltının kendi kaygılarını yüksek sesle, hiçbir denetime tabi tutmadan dile getirmesine paralel bir üslûba bağlı olarak yeniden düzenlemektir. Benim New York'taki o yürüyüşte 58. Sokak'ın köşesi ile Menachim Begin'de gördüğüm şey, hayâsızlıklara dayalı bir Tourette sendromuydu. Buradaki asıl sorun, Siyonistlerin bir halkın yurdunu çaldıklarını bilmemeleri değil, *bunu bilmeleridir*. Dahası, bunu bir gösterişe çevirmeleridir. Eskiden, çalınmış bir malı en iyi saklama yerinin polis karakolu olduğunu anlatan bir dedektif romanı okumuştum. Siyonistler de dünyanın en uğursuz imparatorluğunun en ünlü şehrinin en ünlü caddesinde soygunlarını böylesine açık bir şekilde herkese göstererek yürüyorlar işte. Soygunlarını nasıl gizlediklerini gösteriyorlar. Elia Süleyman sinemasının mucizesi, kendi kendini silen hafızaları uçarıca yeniden formatlama sanatının ustalığındadır –böylece, gizlenip saklanmış olan şeylerin açıkça ifşa edilmesini sağlamış olur. Bu noktada kayıt düşülmesi gereken şey, söz konusu ifşanın intikamcı ve kendini kurbanlaştırıcı bir dille değil, özgürleştirici ve kurtuluşu öngören bir dille yapılmasıdır. Kaldı ki, Siyonistlerin kendi düşmanlarını yatıştırmakta kesin bir başarısızlığa uğramış olmalarının kaynağı da burada aransa yeridir.

Bir proje olarak Siyonizmin başarısızlığının sebebi, işaret etmeye çalıştığı adaletsizliğin gerçek olmaması değildir. Bu ada-

letsizlik gerçek bir olgudur. Kuşaklar ve tarihler boyunca Avrupa'da gerçekleştirilmiş olan pogromlar, Avrupa Yahudilerinin kolektif yazgısı adına son derece meşru bir kaygıya tanıklık eder elbette. O yüzden, Siyonizmin başarısızlığının sebebi, devasa çaplı bir adaletsizliğin kurbanlarının kendilerinin, başka bir adaletsizliğin failleri haline gelerek (bu suretle, Filistinlileri Avrupa Yahudilerinin 'ahlâki karşılığı' konumuna getirmiş olarak) ciddi bir tarihsel adaletsizliği yeni bir kılıfa sokmaya çalışmalarıdır. İsrail'i tanımlamanın ayırt edici yönü budur: Tarihin kendilerine reva gördüğü dehşetengiz kıyımlardan dolayı hakikatin ve azmin ahlâki ölçüsü olarak kalması gereken bir halkın, tarihin en derin cilvelerinden birisi sonucu, başka bir halkın zalimlerine dönmeleri ve onları kurbanlaştıran failler haline gelmeleridir. Filistin'de hakim olan bugünkü manzara tam da bu olgunun kanıtıdır. Avi Moghrabi'nin ustaca tasarladığı belgeseli *Avenge but One of my Two Eyes* (2005) bu olguyu en iyi yansıtan film sayılmalıdır.

Sanatta bu ironinin dehşetini kavramayı başaramamak, form'un kökten yeniden ele alınmasıyla sonuçlanır. Anlatıda formu bozmak, Elia Süleyman'ın estetik anti-formalizminin kilit faktörüdür; sanatında aktif biçimde işlediği kadar, kendi tarihini eklektik ve gelişigüzel bir gözle yorumlaması onun sinemasının bir özelliğidir. Yönetmen de bu eklektik estetiğin doğasını kendi yaklaşımıyla şöyle formüle eder:

> İyi bir görüntü yakalarken, komik bir anı serimlemek için bir konuşmanın en can alıcı cümlesine yoğunlaşırken yaslanmam gereken bakışın ana fikrini yakınlarda keşfettiğim kanısındayım. Şurası açıktır ki, kendim de ilk filmlerimden *Homage by Assassination*'da (1992) yaptığım bazı çekimleri hâlâ önce kendim kıskanıyor olsam bile, gerek sinemasal gerekse teknik açıdan kendinizi ifade edip, bu dili tercüme etmeye çalıştıkça deneyim kazanarak ilerlersiniz. Sıra *Kutsal Direniş*'e geldiğinde kendimi tamamen ve hiçbir sansüre tabi tutmadan ifade etme konusunda kendime son derece güvendiğim bir noktaya erişmiştim mesela. Dolayısıyla bu filmde, minimalist bir koreografi ortaya koyup, durağan bir çerçevelemeye ulaşmayı başarabildim, ama tabii topladığım fonların yardımıyla. Filme çeşitli açı-

lardan yaklaşmamı sağlayan yeri de, açıkça filmin sonundaki aksiyon sahnesi olmuştu.[6]

Bunlar elbette tamamen eser ortaya çıkarıldıktan sonra yapılmış yorumlardır –normalde bütünlük oluşturmayan bir görüntüler yığınından hareketle, kendi meşrebince bir hikâye anlatmanın kırık aynasında elverişli görünen bütünlüklü bir hikâye anlatma üzerine düşünceler de diyebiliriz bunlara. Yine de Süleyman'ın burada ortaya koyduğu şey, kendi sinemasının -dinamiği değil- mekaniğidir.

Kendi kinetik bakışının dinamiği olarak bakıldığında, Elia Süleyman'ın çizdiği *uçarılık* portresinin özgül karakteri, ne yergiye benzer, ne farsa. Gülünç olanda demir atmadığı gibi, kimseye bir ahmaklık da yüklemez. Ne fethin anlamsızlığında gezinir, ne de kendi yurdunu zorla soymuş olanların budalalılığını teşhir eder. Onun uçarılığı tamamen farklı bir kayıtta görünür. Onun uçarılığı öncelikle alaycı, sert ve ısırıcıdır, kızgın ama durgun, iğneleyici ama dolambaçlıdır; hakir görür, ama yenik bir ruh haliyle değil. Alaycılığı inatçı, sivri dili yaratıcı, neşesi göze çarpıcıdır. Belirli bir tarzı ve üslûbu olan, zarif bir yordama sahiptir. Bu uçarılığın somutlaşmış hali olan, şimdiye kadarki Elia Süleyman filmlerinin ana karakteri ES de, dengeli, ılımlı, şık ve kasvetlidir; yine de, kendi uçarılıklarını gözlemlemeye davet ettiği izleyicilerin de bilincinde olduğunu tuhaf bir şekilde göstermeyi başarır. Onunki kibre bulanmamış, tenezzül eden, doğuştan gelen, mağrur, poz yapmaktan hoşlanan bir uçarılıktır; buna rağmen tatlılığında acı, onay ışığında karanlık, oyuncul manevralarında belli belirsiz bir öfke, erotizminin kapalılığında yadsınmaz derecede bir çıplak yan hiçbir zaman eksik olmamıştır.

Elia Süleyman sinemasının bu çarpıcı yönlerini saptarken, onun anlayışının Steven Spielberg'in son dönem filmlerinde, en katlanılmaz olanı da *Münih*'te (2005) sergilediği bayağılıkla keskin bir tezat oluşturduğunu özellikle belirtmem gerekir. Bu kıyaslama aslında, siyasal bir konuya öncelik verilmesinin, üretilen sanat üzerinde dağıtıcı bir etki yaptığını, oysa özgürleştirici

6) *Kamera*'da Jason Wood'la konuşma, bkz. http://www.camera.co.uk/interviews/elia_suleiman.html.

nitelikteki bir estetiğin daha önce tahayyül bile edilmemiş siyasal kanallar açtığını herkese gösteren çok önemli bir derstir. Elia Süleyman sineması yıllar geçtikçe estetik bakımdan daha zarif, düzgün, hoş ve titiz hatlara bürünürken, Steven Spielberg sineması yıllar içerisinde klişelerle yüklü, sıkıcı ve hantal filmler üretmekten öteye gidememiştir. Özellikle *Münih*'te Spielberg, onları bir masada akşam yemeği yerken, hoplayıp zıplayarak eğlenirken ve (tam da insanları öldürmeye hazırlanmalarının arifesinde) gönüllerince sohbet ederken göstermek suretiyle, İsrailli teröristleri insanileştirmeye çalışırken en bıkkınlık verici ve en eski klişelere başvurmuştur. Spielberg'in *Münih*'indeki problemi (ki sonradan bakıldığında, Elia Süleyman'ın üstün sinema duygusunun da ayırt edici özelliğine işaret eder bu yan), Hollywood'daki parababalarının her şeyi kendilerine yonttuklarıdır: hem Olimpiyat'taki olaylarla ilgileri olsun olmasın Filistinlilere zulmedip öldürsünler diye İsrailli katillerden oluşan bir çeteyi göndermek, hem de Golda Meir'e atfedilen, "Her uygarlık kendi değerleriyle uzlaşmalara gitmek mecburiyetinde kalır," kehanetinin ortaya koyduğu bir şekilde davranmak. Golda Meir'in bu sözü söyleyip söylememiş olmasının burada hiçbir önemi yoktur (kaldı ki Meir, Filistinlilerin var olmadığını söyleme cüretini bulabilmiş biridir). Spielberg, Meir'in bu sözü söylemiş olmasını ister, çünkü kendisinin oynamak istediği yer burasıdır; tam da ABD ordusunun 'terörizmle savaş' düsturuyla davrandığı şekilde, Kara Eylül gerillalarının yüzü olmayan teröristler olarak resmedildiği, oysa İsrailli suikastçılar çetesinin, kendi ilkelerine aykırı, kirli tezgâhlara girişen bir uygarlığın ahlâk timsalleri olarak gösterildiği noktadır burası. Fakat bu şekilde, Spielberg'in İsrailli suikastçıların 11 Eylül sonrasında yeniden canlandırılmasının bir tezahürü sayılması gereken *Münih*'inin gerçek amacının da, 1970'lerdeki Filistinlilerin katlinin temsiliyle, ABD'nin yirmi birinci yüzyılın başında, Afganistan ve Irak'taki işkence odalarında işlediği vahşetlerin temize çıkarılmasında somutlandığı ortaya çıkmış olur. Alan Dershowitz ile Michael Ignatieff açıkça insanlara işkence edilmesi çağrısında bulunurlarken, Spielberg'in şu mottosunu herhalde daha fazla benimsemiş olamaz-

lardı: "Her uygarlık kendi değerleriyle uzlaşmalara gitmek mecburiyetinde kalır."[7]

Yine de Elia Süleyman sineması, tamamen birbirine zıt duyarlılıkların, siyasal çıkmazlara özgürlükçü estetik çözümler bulma çabasının ürünüdür. Uzun ve zorlu bir erken dönem tarihi olan Filistin sineması, günümüze değin Filistinlilerin yaşadığı sefaleti dünya haritasına yansıtan hitabet gücü, tahayyül genişliği, cesurca tutumu ve kararlı ufkuyla Michel Khleifi'nin eserleri sayesinde özgül görsel kayıtlarına kavuşmuş durumdadır. Elia Süleyman ise, çok farklı bir gerçeklik bakışına ve bu bakışı çok farklı şekilde iletme yordamına sahip, tamamen yeni bir kuşağın habercisidir. Kendisi kuşağının en esrarlı muhayyilesine sahip genç yönetmenlerden biri olarak ortaya çıktığında, bugünün ve geleceğin eleştirmeninin görevi, böyle bir sinemanın Filistin'de kök salması için çaba harcamaktı. Sinema dünyası çok geçmeden Elia Süleyman'ı, kalemşörler cumhuriyetinin Edward Said'i alkışladığı şekilde selamlayacaktır. Elia Süleyman'ın eşsiz, kimseninkiyle kıyaslanamayan ve dahiyane estetiği, Filistin sinemasına yeni bir gözle bakmayı sağlar. Başka bir deyişle, o ne kadar dünya çapında ünlü bir sinemacı haline gelirse, Filistin'in özgül yanlarını, tikel öğelerini evrenselleştirmeyi o kadar daha iyi başaracaktır. Steven Spielberg'in bir zamanlar harika bir duygu gücüne sahip bir genç yönetmenken, kazançlı ama bayağı bir sinemanın labirentinde kendini kaybetmesiyle aynı hızla Elia Süleyman, kendi halkının durumunu evrensel bir dikkat odağı haline getiren bir sinema ortaya koyarak, yaratıcılığının önündeki engelleri kaldırmaktadır. Siyonist (ya da başka türde) bir projeye fanatikçe bağlılığın Spielberg'in sinemasının -(1998'de çektiği *Er Ryan'ı Kurtarmak*'tan 2005'te yaptığı *Münih*'e dek) hem İsrail hem de ABD militarizminin alçakça suçlarına alet olarak- yozlaşmasında bir araç rolü oynamasıyla aynı derecede Elia Süleyman'ın, bir Filistinli olarak kendi tarihsel mülksüzleştirilmeleri-

7) Alan Dershowitz'in insanlara işkence edilmesini öngören savı için bkz. onun *Why Terrorism Works: Understanding the Threat, Responding to the Challenge* (New Haven, CT: Yale University Press, 2003) başlıklı kitabının 4. bölümü; bu argümanı -ilave bir şevk ve özgül bir coşkuyla- benimseyen bir bakış açısı için de bkz. Michael Ignatieff, *The Lesser Evil: Political Ethics in an Age of Terror* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

ni çok daha özgürleştirici bir estetik temelde billurlaştırması, onu yalnızca üstün bir sanatın değil, aynı zamanda daha soylu bir siyasetin habercisi konumuna yükseltmiştir.

Elia Süleyman sinemasının soylulaştırıcı etkisinin özünde yatan acıyı görmek için, formel aşırılığını ve metafizik kesinliğini yok saymayalım diye, çıplak gözle ortada olan uçarılığın kırılganlığını akılda tutmak gerekir. Çünkü Süleyman'ın (sinemasal) uçarılığının alaycı yönü pekâlâ bir noktada çökebilecek, yaratıcı denetimini kaybedip, özünde yatan dehşeti ifşa edebilecek durumdadır. Nitekim, kendisiyle yapılan bir söyleşi boyunca, şizoid çekirdeğin tam bir dönüşüm geçirip sinirli, ürkütücü bir kahkahaya dönmesi an meselesi olmuştur:

> Elia Süleyman *Kutsal Direniş* filmini Ramallah'a getirdiğinde, karşısına ilk önce İsrail askerleri çıkmıştı. Filmin gösterileceği sinemanın girişi bombalanmış, para kasası boşaltılmış, Dolby stereo çalınmıştı. Salonun hemen bitişiğindeki 'kültür evi'ne baskın düzenleyen askerler, sıra halinde dizilmiş ve üstünde kostümler bulunan portatif mankenlere ateş açmışlar, duvarda asılı bir tuvali delik deşik etmişlerdi. Süleyman, kıkır kıkır gülmeye koyulmadan önce, "Bir resimi infaz etmişler," diyecekti. "Bunun çok komik olduğunu düşündüm. Demek istediğim, burada bulunmak zaten yeterince yıldırıcı bir hal. Ramallah'a daha dün geldim ve yirmi dört saat içinde allak bullak oldum. Ama bizler, yıkıldığımız yerden kalkıp ayağa dikilecek bir mekanizmaya da sahibiz. Dün geldiğimde her şey bir kâbusu andırıyordu. Bugünse kahkaha atıp duruyorum."[8]

Jason Wood'la yaptığı ve *Artificial Eye*'da çıkan başka bir söyleşisindeyse, *Kutsal Direniş*'in Ramallah'ta gösterilmesiyle ilgili olarak şunları söyler:

> Ramallah'taki bir gösterimden yeni geldim, sanırım hayatımın en unutulmaz gösterimleri ve anlarımdan birisi oldu. Orada yaşayan insanlar, filmde anlatılana çok benzer, ondan çok daha kötü koşullarda yaşıyorlar. Fakat kahkahaları ve kaygılarının dünyanın başka köşelerinde yaşayan insanlardan çok daha yoğun olması da onları ayrıcalıklı bir konuma oturtuyor. Katıldığım bütün gösteriler boyunca

8) Xan Brooks, "When we started shooting, so did they", *Guardian*, 13 Ocak 2003. Bkz. http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,873837,00.html.

dikkatimi çeken en ortak yer, Manal'ın ayağının kontrol noktasını geçtiği anda topluca alkışlamaya başlamaları; onların gözünde, bu çok yoğun ve fiziksel bir deneyim. Kule yıkılınca kendilerinden geçtiler. Bense bu sahneyi on yıl önce, Manal'la Kudüs'teki bir kafede randevulaştığımız bir buluşmadan esinlenerek yazmıştım. Manal kontrol noktasında durmadan geçmek isteyince bir asker tüfeğini ona doğrultmuş; Manal, "Ben geçiyorum, ne yapacaksan yap, bas tetiğe," demiş. Fakat ateş etmemişler. O bir aktrist değil; filmde izlediğiniz olaylarla hikâyelerin çoğunu bana anlatan bir gazeteci. Keza, filmde gördüğünüz oyuncuların yüzde doksanı da aktör değil. Manal'a filmimde oynamasını istediğimi ilk söyleyişimde verdiği tepki, herhalde şaka yaptığımı söylemek oldu.[9]

Katarsis komünal, özgürleştirici, karşı-sezgiseldir. Elia Süleyman'daki koyu uçarılık duygusu (saçmalık noktasına gelen bir şekilde sinirli bir kahkahaya dönüşerek), işbirliği halindeki bilinçaltının kendi hayâsızlıklarını yüksek sesle dile getirdiği, alaycılıkla bezeli kızgınlığının kendi sanatının fantazmagorik öfkesiyle yüklü en güvenilir enerji olarak kalacağı bir noktada, halkının kolektif hafızasını yaratma eylemi üzerinden toparlamayı öngörmektedir. O yüzden Elia Süleyman sineması ve bu sinemanın Filistin deneyiminde saldığı kökler, bu absürdlüğün teatralliği görülerek, fantazmagorik öfkenin nasıl etkili olduğunun bir haritası çıkarılarak kavranmalıdır.

## UÇARILIĞA ÖVGÜ

28 Temmuz 1960'da Nasıra'da doğmuş olup, Siyonist işgali altında büyüyen Elia Süleyman, eğitimini İsrail'in siyasal ve kültürel egemenliğini sürdürdüğü koşullarda tamamladı. Çocukluğu ve ergenlik yılları savaşlar, işgaller, kovulmalar, devrimler, katliamlar, toplu mülteci krizleri, ihanetler ve yozluklarla kucak kucağa geçti; bu olayların içinde herhalde en travmatik olanı, 1982'de Sabra ve Şatila mülteci kamplarında bulunan Filistinlilere yönelik katliamdı (İsrail'in Lübnan'daki baş müttefiki olan Hıristiyan Falanjistlerce işlenmiş, Lübnan işgalinden sorumlu

9) Bkz. http://www.artificial-eye.com./video/ART239/inter.html.

İsrailli general Ariel Şaron'un doğrudan gözetiminde gerçekleştirilen bir katliamdı bu).[10] Sabra ve Şatila'daki Filistinlilerin katli karşısında bütün dünya donakalmıştı. Korkunç suçun işlendiği yeri ilk ziyaret edenlerden birisi olan Jean Genet, bu hunharlığın hiçbir yolla temsil edilemez bir nitelik taşıdığını vurgulayacaktı: "Bu sinekleri de, ölümün kesif beyaz kokusunu da hiçbir fotoğrafla gösteremezsiniz. Ayrıca hiçbir fotoğraf, bir ölüden diğerinin yanına geçerken cesetlerin üzerinden nasıl sıçradığınızı gösteremez."[11] Elia Süleyman Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sürgün hayatına tam o sıralarda, bütün dünyanın olayları nasıl çarpıtıp kendi toplu çıkarlarına uygun şekilde göstermek için azami bir gayret sarf ettiğini basından ve televizyondan okuyup izleyerek başlamıştı. Bir halkı kendi topraklarından zorla koparıp korkutarak sürmek, hepsini birden ülkenin çeşitli yerlerinde kurulu, insanlık dışı koşulların hüküm sürdüğü mülteci kamplarına tıkmak, sonra da onları o mülteci kamplarında topluca katletmek için üstlerine bir vahşiler ordusu salmak ve eğer bu durum karşısında tek bir söz söylemeye ya da silaha sarılmaya kalkarlarsa onları iblis, şiddete meyilli ve terörist insanlar diye damgalamak adına muazzam bir kampanya düzenlemek –Filistin'deki Siyonizmin tarihi özetle budur. Son yarım yüzyılı aşkın süredir Filistinli sanatçılarla entelektüellerin söyledikleri ve yaptıkları, ya da söyleyemedikleri ve henüz yapamadıkları her şeyin referansı, Filistin'in ulusal travmasının özünü oluşturan kötürümleştirici düğüm burada atılmıştır.

Süleyman ABD'ye gelmeden önce ve işgal altındaki Filistin'de büyüdüğü sıralarda, etrafındaki dünyanın en önemli olayları 1962'de Cezayir'in özgürlüğüne kavuşması ve İran'da Haziran 1963'te Ayetullah Humeyni'nin, Muhammed Rıza Şah Pehlevi'yi tahttan indirmeye yönelik başarısız ayaklanma girişimiydi. 1963

10) Sabra ve Şatila katliamının ve İsrail ordusunun bu katliamdaki rolünün yürek parçalayıcı bir anlatımı için bkz. İsrailli gazeteci Amnon Kapeliouk'un kitabı: *Sabra and Shatila: Inquiry into a Massacre* (ilk yayımı 1982): "Katliamdan kimin sorumlu olduğu konusunda en ufak bir kafa karışıklığı olamaz. İsrail'in kendi içinde yaptığı araştırmalarda Kahan komisyonu, o sırada savunma bakanı olan Ariel Şaron'un kamplar içinde işlenen vahşetlerden dolayı 'şahsi sorumluluk' taşıdığını açıkça belirtmişti" (*Guardian*, 7 Şubat 2001, bkz: http://www.guardian.co.uk/israel/Story/0,2763,43655,00.html).

11) Bkz. Jean Genet, "Four Hours in Shatila", *Journal of Palestine Studies*, Cilt 12, No: 3 (İlkbahar 1983), s. 4-5.

isyanının ezilerek bastırılması Şah'ı güçlendirirken, ABD'nin bölgedeki gücünü ve varlığını arttıracaktı; aynı dönemde, SSCB'ye karşı Soğuk Savaş'ta ABD'nin bölgesel çıkarlarının stratejik köşe taşları olarak da İran, İsrail ve Türkiye öne çıkmaktaydılar. 1964'te Kahire'de Filistin Kurtuluş Örgütü kurulduğunda Elia Süleyman henüz yeni yürümeye başlamıştı ve Haziran 1967'de, Filistin'in geri kalan kısmını İsrail'in askeri işgali altına sokan savaş patlak verdiğinde bir İsrail ilkokuluna yeni girmişti. Ürdün kralı Hüseyin'in, krallara yakışır bu eylemi için ABD'den ve İsrail'den yardım isteyerek binlerce Filistinliyi katlettiği 1970'deki Kara Eylül, Filistinli mültecileri topluca ve zorla Lübnan'a göç ettiren başka bir felaketti. Çoktan sorunlu bir davaya dönüşmüş olan Arap milliyetçiliğine karşı ciddi bir darbe olan Cemal Abdül Nasır'ın kalp krizinden ölümü, Süleyman'ı yirmi yaşında girdiğinde yakalayacaktı. Üç yıl sonraki Ekim 1973 savaşı Filistinlileri kendi yurtlarının içinde, İsrail'in sınırları içerisinde tuzağa düşmüş bir şekilde tecrit ederek iyice yalnız bıraktı. Ağustos 1976'da Lübnan'daki Hıristiyan Falanjist güçler, hâlâ İsrail damgası taşıyan silahlarla donatılmış olarak, Beyrut dışındaki Tel el-Zaatar kampında yaşayan binlerce Filistinliyi katlettiler. 19 ve 20 Kasım 1977'de Mısır cumhurbaşkanı Enver Sedat'ın İsrail'i ziyaret ettiği, bu suretle iki devlet arasındaki ilişkiler normalleşmeye başladığı ve kendi yurtları içindeki ve dışındaki milyonlarca Filistinlinin kaderinin tamamen kendi cılız örgütleriyle imkânlarına terk edildiği bir dönemde Süleyman, Nasıra'da yetişmiş ve isyancı eğilimleri şekillenmiş bir genç adamdı artık. Nasıra'da geçirdiği dönem bitmeden önce de İsrailliler 15 Mart 1978'de, binlerce Lübnanlı ve Filistinli sivili öldürerek Litani nehrine kadar güney Lübnan'ı işgale kalkışacaklar ve binbaşı Saad Haddad komutasında müttefik bir Hıristiyan ordusu kuracaklardı.[12] Elia Süleyman genç bir adamken, 1978-1979 İran Devrimi tiranca bir teokrasiye dönüşmeden ve devrime katılan milyonlarca İranlının, ayrıca devrimin zaferini dileyen dünyanın her köşesindeki daha fazla sayıda insanın umutlarıyla özlemlerine ihanet etmeden önce, o böl-

12) Filistinli büyük şair Mahmud Derviş, İsrail'in 1982'de başlattığı ikinci büyük Lübnan işgalini başyapıtlarından birisinde ölümsüzleştirecekti: *Memory for Forgetfulness: August, Beirut, 1982* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995).

gedeki yeryüzü lanetlilerinin önemli bir moral kaynağı olmuştu. Özetle, Elia Süleyman'ın çocukluk ve gençlik anılarının etrafında örülen hayat tamamen 'sevimsiz, vahşi ve eksikli'ydi.

1980'li yıllarda Elia Süleyman ilkin Avrupa'ya, sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmek üzere yurdundan ayrıldı ve sanatçı kişiliğine yön veren on iki yılını, 1981 ile 1993 arasında New York'ta geçirdi. İran ile Irak arasında sekiz yıl (1980-1988) süren kardeş savaşı ile onun arkasından patlak veren ilk Körfez Savaşı (1990-1991), Süleyman'ın ABD'deki geçici misafirliğinin başına ve sonuna denk gelmişti. Bu misafirliğin yarı yolundaysa ilk İntifada (1987-1993) başladı (İsrail birliklerinin Filistin'deki askeri işgallerine, -çoğu New York, Brooklyn'den giden- sömürgeci yerleşimcilerin Filistinlilerin topraklarını sistematik biçimde gasp etmelerine karşı kendiliğinden patlayan bir halk ayaklanmasıydı bu). Onyıllar süren gaddarca şiddete, toplu gözaltılara, ev yıkımlarına, ayrımsız işkenceye ve sürgünlere maruz kaldıktan sonra Filistinliler, yoz önderlerinden bağımsız, bir halk olarak isyan etmişlerdi nihayet. Bu arada Elia Süleyman, ABD'de, Filistinli yurttaşlarının İsrail'in Filistin işgalinin dehşetine karşı mücadelelerini televizyondan izlemekle yetinen meçhul biri gibi hayat sürme miadını doldurmuştu. Gelgelelim, bu kinetik mesafe duygusu Elia Süleyman'ın sinema anlayışında her zaman için karakteristik özelliklerden birisini oluşturacaktı. Eskiden 'İsrail' içinde doğup büyümüş olmasından, sonra da on yılı aşkın bir süre, İsrail'in Filistin'i işgal etmesinin arkasındaki başlıca emperyal ülke olan, bu uğurda ABD'deki Yahudi topluluğunun Holokost sonrası korkularıyla endişelerini Ortadoğu'daki kendi emperyal tasarıları yararına manipüle ve istismar eden ABD'de yaşamasından dolayı, Filistinlilerin komünal dayanışmasından uzak kalmışlığın da damgasını vurduğu bir mesafeydi bu.[13]

13) Komplocu bir anti-Semitik varsayım olan ABD dış politikasının Yahudi lobisince belirlendiği görüşünün, aslında fiili gerçekliğin tam tersini yansıttığının farkında olmak şarttır. ABD dış politikasını (anti-Semitik tahayyülün bir uydurması olarak) Yahudi lobisi kontrol etmez, bilakis, Yahudi topluluğunun Holokost'tan sonraki meşru kaygılarını kendi gayri-meşru amaçları doğrultusunda manipüle eden, ABD'nin emperyal politikasıdır. John Mearsheimer ile Stephen Walt'un denemeleri "İsrail Lobisi"nin (*London Review of Books*, Cilt 28, No: 6, 23 Mart 2006) yayınlanması ve bu denemenin genişletilmiş bir versiyonunun Harvard Üniversitesi web sayfasında yayınlanması (http://ksgnotes1.harvard.edu/Research/wpaper.nsf/rwp/RWP/6-011), Siyonizmin dünyayı kendi fan-

1980'lerin sonlarında Elia Süleyman'ın Filistin'e bakışında aynı önemde iki özellik belirginleşmiştir: Bunlardan birincisi, Filistin'in yaşadığı acılarla çektiği ıstırapların açıklanamaz ve anlatılamaz yanı; ikincisi, bu açıklanamaz ve anlatılamazlığın, ABD medyasının küreselleşmiş hayâsızlığının doğurduğu ve kalıcı kıldığı kolektif amnezinin katları arasına sızarak derinleşmesidir. Kendi sinemasında Süleyman, çaresizlik ile ikiyüzlülüğü ters yüz edip, utancı dünyaya yüklerken, bir çıkmaz sokağı andıran temsil edilemez olanı temsil etme çabası için de bir çıkış yolu bulacaktır.

## *INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT* ("BİR TARTIŞMANIN SONUNA GİRİŞ", 1990)

1990'ların başlarında Elia Süleyman, yaklaşık on yıldır New York'ta yaşıyordu. Burada (Kanadalı-Lübnanlı yönetmen Jayce

---

tezileriyle kandırarak aptal yerine koymakta kesin bir başarısızlığa uğradığını gösteren görkemli bir örnekti elbette. Amerikan iktidar elitinin bağrından çıkan ve Filistinli, Arap ya da Müslüman duygularla yakından uzaktan alakası olmayan bu iki araştırmacı, İsrail yanlısı lobinin Amerikan halkını satmış olduğu yolunda yarım yüzyıldır sürdürülen yalanı çürütecekti. Mearsheimer ile Walt'ın sorunu açık bir şekilde tanımaları ve Siyonist lobiyi açıkça hayal kırıklığına uğratan tutumları, yine de ABD'nin dış politikasından dolayı bu lobinin sorumlu tutulmasını doğru saptadıkları anlamına gelmez. Mearsheimer ile Walt'ın denemelerine esastan itiraz eden enfes bir makale için bkz. Joseph Massad, "Blaming the Lobby", *Al-Ahram* (23-29 Mart 2006); bu ikilinin görüşlerine benzer bir itiraz için bkz. Noam Chomsky, "Israel Lobby?", *Znet* (28 Mart 2006). ABD'nin dünyadaki emperyal çıkarları, İsrail'in Pakistan, Tacikistan ya da Suudi Arabistan karşısında daha az ya da çok şereflı bir konum işgal etmediği bu güç kuyrukçuluğunun özel örneğinden önce de vardı, sonra da var olacaktır. Siyonist lobi Amerika Birleşik Devletleri'nde olağanüstü derecede güçlüdür, fakat ABD'nin küresel emperyalizmi de böylesi özgül çıkarlara indirgenemez. İsrailli Likudnikler ile ABD'li neo-muhafazakârlar şimdi biraraya gelip, ikisine de indirgenemeyen bir şekilde küresel egemenliği hedefleyen üçüncü bir projenin peşinde koşturuyor olabilirler. Bu proje ne tarihsel bakımdan Siyonist, ne de klasik olarak muhafazakâr niteliklidir. Bu, Yahudiler, Hıristiyanlar ve Müslümanların safları ile eski agnostiklerden aynı derecede özgürce destek toplayan yeni bir küresel egemenlik ideolojisine denk düşer. Eğer Paul Wolfowitz ile Bernard Lewis Yahudi iseler, Samuel Huntington ile Francis Fukuyama da değildirler; keza Paul Wolfowitz ile Bernard Lewis'in iki uşağı Fuad Acemi ile Azer Nefisi de biri Lübnanlı, diğeri İranlı olan iki Şii Müslümandır. Bu isimlerin yanına Salman Rüşdi, Dinesh D'Souza ile Irshad Manji'yi eklerseniz, tek amaçları ABD'nin emperyal savaş çığırtkanlığına topluca hizmet etmekte birleşmek olan vulgar neo-muhafazakârların bir toplamına ulaşmış olursunuz. Bu yeni emperyal ideolojinin toplu kurbanları sadece Filistinliler, Iraklılar, Afganlar ve muhtemelen İranlılar değil, en kesin biçimde, sayıları gün geçtikçe artan ve Katrina kasırgası nın akabinde ölü bedenlerini New Orleans'ın sel basmış sokaklarında gördüğümüz yoksul Amerikalılardır. Yine, çocuklarının ölümünün acısını çeken İsrailli anneler de, kesmen onları Filistin şiddetinden korumak adına yaygaraya dönüştürülen bu dünya çapındaki savaş çığırtkanlığının aynı derecede eşit kurbanlarıdırlar.

Salloum'la beraber) çektiği ilk film olan *Muqaddimah li-Nihayat Jidal* (*Introduction to the End of an Argument*, "Bir Tartışmanın Sonuna Giriş", 1990), söyleyecek şeyleri olan bir sinemacının ortaya çıkışının gösterişsiz bir ilanıydı. Kendisine yönetmenlikteki ilk ilgilerini sorduğumda Süleyman bana, bu ilgilerinin köklerinin, gerek yayın organlarında, gerekse en liberal düşünceli yönetmenlerin eserlerinde Filistinlilerin portresinin çiziliş şeklinin doğurduğu öfke ve hayal kırıklığında yattığını anlattı. Dolayısıyla, onun sorunu, aslında anlatıya dayalı sinema anlayışıylaydı:

> Filistinlilere dair temsillerin ne kadar yanlış ve yanıltıcı olduğunu ... tiksintiyle gördükten sonra, kendi araçlarım ve donanımımla yola koyulup, bu karın ağrısıyla nasıl baş edeceğim konusunda bir şeyler öğrenmeyi amaçladım. Hayfa Üniversitesi'nde ders vermekte olan erkek kardeşimden bana teori kitapları göndermesini istedim. O da 'ne istiyorsan gel, kendin al' deyince yanına gittim, raflarda üstü toz kaplı ne kadar sinema kitabı bulduysam aldım, ilk kitaplardan birisi olarak örneğin Godard'ı okumaya başladım ve birdenbire kendimin yalnız kalmış bir ses olmadığımı, genelde anlatı yapısına karşı isyan ve itirazlarını dile getirmiş bir dolu insanla aynı ırmağa ait sayılmam gerektiğini, onlarla birlikte ait olabileceğim bir yer bulduğuma göre pekâlâ kendi kendimi geliştirebileceğimi kavradım. Yani, sinema üzerine okumaya başladığım ilk sıralarda o yaman Godard'ın kim olduğunu bilmiyordum, ama söyledikleri şeylere karşı doğal bir yakınlık duymuştum. Godard, Bresson, Antonioni –bu isimlerle ilgili olarak elime geçen bütün söyleşileri yutarcasına okudum ve anlatmanın başka bir biçimi bulunduğunu, bu isimlerin hepsinin benim safımda durduklarını görmeye başladım. Artık bu dille ve literatürle ilgili bulabildiğim hiçbir şeyi kaçırmıyordum... İşte bu okumalarımın ürünü, yıllar sonra, ilk eserim diye takdim edebileceğim *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş* adlı çalışmam oldu. Bu bir karşı-saldırıydı.[14]

Süleyman ile Salloum'un videoyla çektikleri 45 dakikalık bir belgesel-yergi pastişi olan *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş*, Hollywood filmleriyle Amerikan televizyon şovları ve haber programlarından derlenmiş, araya çizgi bantlar serpiştirilmiş bir ka-

14) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.

rışımdır –Filistinlilerin topraklarının ellerinden zorla alındığı bir zamanda sistematik biçimde uydurulup şeytanlaştırılan 'tehditkâr Arap' figürüne karşı çıkmak amacıyla biraraya getirilen görüntülerdir bunlar. *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş*'in odağındaki neşe, ABD medyasından apartılmış kısa görüntülerden menkul yanıyla kendiliğindendir; filmin fiilen gösterdiği, ister Hollywood'da film çekiyor isterse haber bültenlerinde dünyada olup biten gelişmelere dair programlar hazırlıyor olsunlar, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yönetici elitin, bir yandan dünyanın her köşesinde hayal bile edilemez acılara, ıstıraplara ve dehşete sebebiyet verirken, öbür yandan dünya teröristlerinin diğer kesimlerini saflarına çağıran ve toplam olarak kendini kandıran komedyenlerden oluşan adi bir takım olduğudur. Süleyman ile Salloum, eğlence ve haber programlarını başarılı biçimde teşhir ederek (ki, emperyal ve kolonyal tahayyülün odağındaki patolojinin doğru bir temsilini yapmak amacıyla, başka halkların verdikleri soylu özgürlük ve vakarlı hayat mücadelelerinin yanlış temsilinden ders çıkararak faydalanan bir teşhir başarısıdır bu), ABD'nin küresel şarlatanlığının alfabesini oluşturan metaforik uydurmaları gözler önüne serebilmişlerdir.

Görsel ve sessel kliplere dayanan bu Tourette sendromunun ürünü, absürdlüğün yeni bir kaydıdır. Ortaya çıkan sonuç ise, tekinsiz bir mutasyon: Öyle ki, bu yolla değersiz, şiddete eğilimli, ilkel, erotik, egzotik ve son kertede kötü olarak sunulan 'Arap' fikri, kendi aleyhine dönmektedir. *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş*, yalnızca kültür eleştirmenlerinin 'temsil sorunu' diye adlandırdıkları olgunun bir örneği değildir; aynı zamanda, bu tür temsillerden sorumlu olanların psikopatolojisini irdeleyen bir filmdir. Dolayısıyla, Amerikan medyasının dünyayı nasıl gördüğünü irdeleyerek 'bakış'ı tersine çevirir. Bu bakışın belirgin özelliği olan absürdlük, hem onu analiz ederek hem de (yaratıcı biçimde) bir sahneye oturtup çerçeveleyerek, kendi mahvının sebebi olmaktadır. Salloum ile Süleyman'ın başarıları, bir halkı gülünç gösterip şeytan gibi takdim etmeyi öngören kolektif bir iradenin en saçma yönlerinden parçaları basitçe (ama dahiyane bir biçimde de) dilimleyerek, sonra bunları yansıtıcı bir

aynaya tutarak, bu görüntüyü tekrar görüntüyü imal edenlere havale ederek ve netice itibariyle propaganda makinesinin kendisindeki akıldışı eğilimi ortaya koyarak, arzuladıkları teşhiri beyazperdeye aktarmak olmuştur.

## *HOMAGE BY ASSASSINATION* (1992)

Elia Süleyman 2 Ağustos 1990'da başlayan Birinci Körfez Savaşı'ndan sonra, ikinci kısa filmiyle kendi imzasını taşıyan bir görsel absürdlük lugatı ortaya koydu. *Homage by Assassination* (1992), BBC'nin sipariş ettiği beş kısa filmlik bir koleksiyon olan *Harb el Khalij ... wa Baad*'ın (*The Gulf War, What Next?*, "Körfez Savaşı, Ya Sonra?", 1993) parçasıydı. Söz konusu projeyle beş Arap yönetmenden Birinci Körfez Savaşı (1990-1991) üzerine düşüncelerini filmlerine yansıtmaları istenmişti. Borhane Alaoui'nin *Black Night Eclipse*'i, savaş hakkında bir kısa filmin nasıl film çekileceğini öğrenmek isterken bocalayan ve Paris'te yaşayan Lübnanlı bir yönetmenin acınası durumunu betimler. Nouri Bouzid'in *It is Scheherazade They're Killing*'i, Tunus'ta savaşa dair gelişmeleri takip ederken meydana gelen bir aile kavgasını gösterir. Mustafa Darkaoui'nin *The Silence*'i, Irak'taki gelişmelerle cesaretleri kırılmış bir tiyatro ve sinemacılar grubunu anlatır. Nejia Ben Mabrouk'un *Research of Schaima*'sı, yüzünü televizyonda gördüğü bir kız çocuğunu arayan yönetmeni takip eder. Ve Elia Süleyman'ın *Homage by Assassination*'ı, savaş bütün şiddetiyle sürerken bir senaryo yazmaya çalışan genç bir yönetmenin hikâyesidir. Bu filmlerin hepsi de kendi anlatı araçlarını ön plana çıkararak başlayıp biten çalışmalardır.

İşte, *Homage by Assassination*'dan itibaren hikâye-anlatıcının bilinçli tavrı, Elia Süleyman sinemasını tanımlayan bir özellik haline gelmiştir. Yaptığım görüşmede kendisinden bana, anlatı tekniklerinin kökenini, hikâyelerini hangi yordamla biraraya getirdiğini anlatmasını istediğimde şunları söylemişti:

> Size aklımdaki bir şeyden bahsedebilirim, zira beni önünde sonunda bu filmleri çekmeye götüren şey ve onları nasıl çektiğim konusunda verebileceğim doğru bir cevap yok. Eğitim yok. Arkaplan

yok. Sinema tutkusu yok. Film seyretme alışkanlığı yok. Sinema kültürü yok. Öyleyse neden sinema? ... Bu konuda size söyleyebileceğim tek şey, aklımdaki bir hatıraya mümkün olduğunca yaklaşan bir durum. İçimdeki dürtünün nereden kaynaklandığını bilmiyorum, ama gençken kitap okumadığım için edebiyattan gelmediğini biliyorum mesela. Küçükken bir hikâye anlattığımda ve ergenlik yıllarımda bu eğilimimi çok iyi geliştirdiğimde, olayları nasıl kuracağımı ve nasıl anlatacağımı iyi bilirdim, bazen gerçek hikâyelere dayanan uyduruk öyküler döktürürdüm, ama sanırım insanları nasıl etkileyeceğimi öğrenmiştim. İnsanları nasıl ağlatacağımı da biliyordum. Mesafeli biri değildim, ama hikâye anlatırken gösteri yapmaya da soyunmuyordum. Yarattığım kurguya duygusal olarak kendimi kaptırıyor, anlattığıma kendim de inanıyordum. Bazen insanları güldürmek için, ki bu yönüm hep aklımdadır, onları kıkır kıkır güldürmek için bir sürü numara yapardım; diyeceğim, insanları güldürmesini de ağlatmasını da beceren biriydim. Hiç duraksamadan size anlatabileceğim tek şey bu.[15]

Bu bilinçli hal artık Elia Süleyman sinemasının temel öğesi haline gelmiştir; benimsenen aracın kendisi bu yolla, içebakışın kilit kategorisini oluşturur. *Homage by Assassination*'da Süleyman bir adamın, yönetmenin kendisi olan ES'nin, neredeyse bomboş bir apartman dairesinin içinde, dış dünyayla bağını sadece telefon, faks, internet ve televizyonla kurarak, ABD medyasının birinci Körfez Savaşı'yla ilgili yayınlarındaki hayâsızlıktan kaçmak için sığındığı köşesinde, inziva halindeki meditasyonunu anlatır. ES'nin dairesindeki varlığı, etrafına ürkütücü bir yalnızlık duygusu yayar. Sanki bir seyircinin gösterişsiz alanına inmiş gibidir. Görür, işitir ve her şeyi bilir –ama onu gören, duyan ya da tanıyan kimse yoktur. Biz onun sessizliğini görürüz ve savaşın anlamını (öldürenler kimlerdir?, ıstırap çekenler kimler?, bedeli ödeyenler kimler?) kaydetmek amacıyla düşünce biriktirdiği bir uğrakta (dış dünyaya karşı) görünmez gözlemlerini takip ederiz. ES Arap müziği dinler, masaüstü bilgisayarında Arapça deyişler yazar, kendine gelecek telefon ve faksları bekler, telefon mesajlarını dinler. İsrail'den bir Yahudi arkadaşı, Irak'taki akrabaları hak-

15) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.

kındaki kaygılarını onunla paylaşmak amacıyla telefon ettiğinde bu nasıl bir anlam taşımaktadır?[16]

Elia Süleyman *Homage by Assassination*'da kamerayı mesafeli bir açıda tutup, ES'nin yalnız dikkatini kaydeder. Aynı derecede açıkça görülen başka bir şey, karakterin asla konuşmamasıyla aktarılan koyu mizah duygusudur. Bir gazeteci telefonda ona ulaşmaya çalışmaktadır; cevap verse ES'nin konuşmasını duyacağımız izlenimine kapılırız. Ama ES cevap vermez, biz de onun konuştuğunu duyamayız. ES'nin hayatı tamamen dijitalleşmiştir. Romantik hayatı bile: Sevdiği birine hazırladığı bir buket çiçeğin kopyasını çıkartıp, onu faksla gönderir. Ayrıca, dairenin içinde çalışan bir saat duyarız. ES'nin mutfakta, suyun kaynamasını beklerken bir çaydanlığın başında durduğunu görürüz. Sonra su kaynar ve taşar. ES bakmaya devam etmektedir. ES uyuma zorluğu çektiğinden, bilgisayarının içinde kaybolmuş, yalnız bir seyircidir. Artık dünyanın içinde değildir. Dairesi bir hücre, bir arı (somutlaşmamış) akıl odasıdır. O, ES, Filistinli, suikastla veda edilmiş, suikastla veda eden bir ikona dönüşmüştür. Düzenli programların yeniden başlamasını engelleyen, bitmesine izin vermeyen, öylesine akıp giden bir ilan arasıdır sanki. Fakat aynı anlama gelmek üzere, programların düzenli akmasını sağlayan bir ilan arasıdır da. *Homage by Assassination* ezici bir bayağılık karşısında son derece stilize bir kudretsizlik görselliği, gücün uysallaştırıcılığı, gerçekliği, kayıtsızlığı, anonimliği ve yapay zekâsına karşı içedönük bir bakıştır. *Homage by Assassination,* Kafka'nın *Metamorfoz*'unun güncellenmiş ve postmodernize edilmiş bir halidir.

## *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE* ("YOKOLUŞ GÜNCESİ", 1996)

25 Şubat 1994'ün şafağında, 14 Ramazan 1414'e denk gelen Cuma gününde, Yahudi Amerikalı Siyonist bir hekim, Baruch Kappel Goldstein, El-Halil'deki El-İbrahim Camii'nin etrafındaki iki İsrail askeri kontrol noktasından geçti ve İslam takviminin en

16) Bkz. Ella Shohat'ın bu derlemede yer alan kendi yazısında bu sahne üzerine düşünceleri. Yönetmenin Yahudi arkadaşı odur.

kutsal aylarından birinde kalabalık bir Cuma namazında olabilecek kadar çok sayıda bir topluluk içindeki Müslümanları katletti. Bu olaydan beri Goldstein, Siyonist bir kahraman olarak ilan edilmiş durumda; her yıl mezarına hac ziyaretleri düzenleniyor ve törenler düzenleniyor. Mezarında da şöyle yazıyor:

> Burada aziz Dr. Baruch Kappel Goldstein yatıyor, bu haklı ve kutsal adamın hatırası aziz kalsın, Tanrı ruhunu Yahudilere, Yahudi dinine ve Yahudi ülkesine adamış bu insanın kanının öcünü aldırsın. Onun elleri masum, kalbi saftır. O, 5754 yılında, Purim, Adar'ın 14'ünde Tanrı'nın şahadetine kavuştu.

El-Halil katliamının gerçekleştirildiği yıl Elia Süleyman Filistin'e geri döndü ve Avrupa Topluluğu'ndan aldığı bir fon sayesinde Birzeit Üniversitesi'nde bir Sinema ve Medya Merkezi'nin kurulması çalışmalarına koyuldu. Filistin'e dönüşünden sonra ve dönüşü hakkında çekmiş olduğu ilk uzun metrajlı filmi *Sijil Ikhtifa'* (*Chronicle of a Disappearance,* "Yokoluş Güncesi", 1996), onu Filistin sinemasının yükselen yıldızı yapmış ve Venedik Film Festivali'nde en iyi ilk filmlere verilen Luigi de Laurentis ödülünü kazandırmıştı.

*Yokoluş Güncesi,* yurtlarının Siyonist işgali altında olduğu koşullarda büyüyen Filistinliler kuşağının kopuk kopuk anılarından yapılmış çok başarılı bir anlatıdır. Geri dönüş fikrini yerle bir eden bir 'geri dönüş'ün hikâyesidir. Elia Süleyman, Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde geçirdiği misafirlik yıllarının ardından Filistin'e döner. Fakat bu dönüş tam olarak ne ifade etmektedir? Hiçbir şey. Artık bir yere geri dönüş söz konusu olmadığı gibi, oradan geri döneceğiniz bir yer de yoktur. Elia Süleyman'ın yurduna bakışında zaman ve mekân çökmeye başlar ve onun yerini giderek hiddetli bir uçarılık alır. Sonuç, (sahiplenilecek bir yurt kalmadığı için, dünyanın her tarafı Filistin haline gelmiş olduğu için) artık hiçbir anlama gelmeyen bir sürgün hayatının dokusunu irdeleyen bir yapıttır.

*Yokoluş Güncesi* (Filistin'e ya da başka bir yere dair) tutarlı bir anlatıya kaymaz: Hakikate sahiplenen tek sağlam gösterge olarak vinyetleri (uzlaşmaz gezgini, göz göre göre uçup giden anları) öne çıkarır. Bu bir karşı-anlatı, karşı-rüyadır; (herhangi bir şey)

anlatmayı reddeder. Bir başlangıç, bir orta ve bir son olmasına itiraz eden bir rüyadır. Fantastik, fantazmagorik, hezeyan ve heyecan doğurucu küçük parçalar halinde dağılır.

*Yokoluş Güncesi*'nde Elia Süleyman, kendisini yanlış yerde bulunan içeriden birisi olarak konumlandırır. Elia Süleyman'ın kendisinin beyazperdedeki görünümü olan ES'yi kendi sineması üzerine bir konuşma yapmaya çalışırken görürüz. Mikrofonun sesi açılmaya başlar. Teknisyen sesi ayarlamaya çalışırken yönetmen, cep telefonuna aralıksız çağrılar bırakan izleyicilerini kaybeder. Yanlış yerde bulunan kişinin (yönetmenin) geri dönüşü hem gidişi hem dönüşü sorgularken, ES de fiilen hiçbir zaman Filistin'den ayrılmamış, dolayısıyla asla fiilen geri dönmemiş sayılması gereken bir role düşer –yer ve mekân fikrini paramparça eden, bununla birlikte İsrail'in o yer ve mekânı sahiplenme iddiasını da boşa çıkaran bir bakıştır bu. Mekân görsel yolla, film çekmek, insan yığmak ve alay etmek suretiyle sahiplenilebilir aslında. Fakat Elia Süleyman'ın mekânları -en iyi örneğini bir bombacının omuzları üzerinden bakan gizli kamerada izlediğimiz şekilde- her zaman için gösterişsizdir ve hiçbir zaman belirli bir yere ait değildir.

*Yokoluş Güncesi*'ni izledikten sonra Süleyman'ın sinemasındaki mekânsal ve zamansal ritmin (sekanslarındaki sessizliğin odağına oturduğu bir ritimdir bu) ayrıcalıklı bir önemi bulunduğunu saptarız. Süleyman'ın sinemasındaki her şey sessizlik etrafında işliyor gibidir ve bu da özgül türde bir sessizliktir. Süleyman'ın eserleri sessiz filmler değildir, fakat sessizlik onun sekanslarının koreografisinin kopmaz bir parçasıdır. Sessizlik durmadan araya girer ve anlatıya şekil verir. Sinemasındaki sessizliğin anlamı üzerine bana özel bir şeyler söylemesini istediğimde Süleyman şunları anlatmıştı:

> Akademik olarak bilmediğim, kronolojik olarak bilmediğim şeyleri sessizlikte telafi ettim. Bugün bir ara, hayatımda kaç sessiz filmi izlediğimi hesaplamaya çalışıyordum. ... Görmeye ihtiyaç duymadığınız şeyleri genellikle zihninizden çıkarıp atarsınız. Fakat bu olayı bir takıntı haline getirmiştim ben. Bardağı alıp yerine koyarsınız; bana bunda yanılsamaya yol açıcı bir boşluk bulunduğunu söylerseniz,

ben de bazen bu boşluğun nerede olduğunu tutarlı biçimde anlamamın dahi mümkün olmadığı bir yerde duruyor olabilirim. O zaman kapıyı açmak ister, dışarıya çıkmanın sürekliliğini görmeyi arzularım. ... Elbette size söyleyebileceğim şey, entelektüel bakımdan bu sessizliğin ölüme yakın durduğudur; belki de kendi payıma, gördüğüm her görüntüde bir ölüm bulunduğu şeklinde bilinçaltı bir yönelimim vardır. Bu mümkündür, potansiyel bir duruma işaret eder. Fakat sessizlikte de bir boşluk bulunur; üstelik bu sessizlikteki boşluk, bu boş mekân, boşluğu doldurma potansiyeliyle de yüklüdür –o zaman da boşluğun neyle doldurulacağı sorunu ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle, izleyiciye vaaz gibi gelebilecek çok fazla kirlenmiş kesinliklerden ya da konuşmalardan hep uzak durmuşumdur; seyirci bunu irdeleme, gösterilen şeyin üzerinde düşünme yeteneğine ya da rolüne sahiptir zaten, fiilen görüntüyü hangi mekânla dolduracağı ya da o görüntüye nasıl katılacağı konusunda kendi fikirlerini geliştirebilir pekâlâ. Burada bir strateji aramayın. Ben bunun potansiyel bakımdan olabilme ihtimalinden bahsediyorum sadece. Bence, sessizlik de zamanın geçişinin geçmesine karşı bir direnme biçimidir, bir anlamıyla böyledir. Anlayacağınızı sanıyorum, sessizlik sizin şimdinizde kök salmıştır.[17]

## *WAR AND PEACE IN VESOUL* ("VESOUL'DA SAVAŞ VE BARIŞ", 1997)

Bu soylulaştırıcı sessizlik duygusu, hem stratejik hem de estetik zorunluluğun bilhassa bilincinde olma, Elia Süleyman ile sayılı İsrailli yönetmenlerden Amos Gitai'nin, Fransa, Vesoul'daki bir film festivaline katılma daveti almaları üzerine birlikte çektikleri *Vesoul'da Savaş ve Barış*'ta (1997) kesinlikle görünmez. Bu filmin yarısı Paris'ten Vesoul'a giden bir trende çekilmiştir, geri kalan yarısı ise festivalin yapıldığı yerde. Gitai Hayfa'lı, Süleyman ise Nasıra'lıdır (filmin çoğu kısmı da bir İsrailli ve bir Filistinli olarak kendi hayatları üzerine bir sohbetten ibarettir). Bolca çene çalarak, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sıradan seyircilere hitap eden filmin ilk yarısı, her iki yönetmenin kendi hayatlarına daldıkları bölümler iken, basının ve festival yetkilileri-

17) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.

nin iki yönetmenden konumlarını ifade etmelerini istemeye başladıkları ikinci bölüm, liberal izleyicinin siyasal bakımdan öngörülebilir konumunu ortaya koyar, fakat belgeselin kendisini de bu sürece dahil ettirir.[18]

## *ARAB DREAM* ("ARAP RÜYASI", 1998)

Siyonistlerin 'Bağımsızlık Savaşı' (kimden bağımsızlık acaba?) ve Filistinlilerin kendi felaketleri saydıkları olayın ellinci yıldönümü üzerine sipariş edilen bir film olan Elia Süleyman'ın *Al-Hilm Al-Arabi* (*Arab Dream*, "Arap Rüyası", 1998), Filistin'i görmek için geri dönmüş bir Filistinli yönetmenin hikâyesini anlatır. Rotterdam Film Festivali'nde gösterilen bu filmle ilgili olarak eleştirmenlerden birisi şöyle bir gözlemde bulunmuştu:

> Geçmiş bu kadar yüklüyken bir gelecek olabilir mi? Filistinli yönetmen Elia Süleyman, işgal altındaki topraklarda kendi geçmişini ve muhtemel geleceğini aramaya girişiyor. Fakat baktığı her yerde, siyasal anlam taşıyan görüntüler ve yerlerle kuşatılmış olduğu duygusuna kapılıyor. Bir görüntü, bir manzara, anlamdan azade olabilir mi, her türlü ideolojiyi aşan bir yaklaşım bulmaya çalışmanın faydası var mı?[19]

Geçmiş zamanda genç bir beyaz öğrenci Malcolm X'e, sivil haklar davasına yardım etme arzusuyla "Ben ne yapabilirim?" diye sorar. "Hiçbir şey yapamazsın," diye cevap verir Malcolm de.[20] 2000 yılına ve *Arap Rüyası*'nın sonuna gelindiğindeyse, Filistin anlatısının halini sinemasının odağına oturtan Elia Süleyman'ın bakışıyla da hiçbir şeyin anlatılamayacağını görürüz. Siyonizmin gerçekleştirdiği soygunun muazzamlığı, anlatmanın farklı bir biçimini bulmayı gerektirmektedir artık.

---

18) Elia Süleyman'la Ekim 2005'te New York Üniversitesi'nde düzenlediğimiz bir halka açık sohbette yönetmen bu filme sahiplenmemiş ve yapımıyla hiçbir ilgisinin olmadığını söylemişti.

19) Bkz. http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/film/3971.html.

20) Malcolm X, *Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley* (New York: Ballantine Books, 1964), s. 286. Daha sonra Malcolm X, bu umursamaz cevabından pişman olacaktı: *Autobiography of Malcolm X*, s. 376.

## *CYBER-PALESTINE* ("SİBER-FİLİSTİN", 2000)

İkinci İntifada (El-Aksa İntifadası) 28 Eylül 2000'de, devasa bir askeri gücün başında bulunan Ariel Şaron'un, orasının 'İsrail'in ebedi başkenti'nin bir parçası olduğunu ilan ederek Harem el-Şerif'e girmesiyle başladı. Filistinlilerin yurtlarının sistemli biçimde işgal edilmesine, topraklarının caniyane yollarla ellerinden alınmasına, Yaser Arafat önderliğinin beceriksizliği ve yozlaşmışlığına karşı ayaklanmalarının ikinci raundunu yoğunlaştıran da Şaron'un bu hareketi oldu. Şaron'un bu ziyaretinin ardından Kudüs'ün her tarafında çok kalabalık isyanlar patlak verdi. Tabii İsrail silahlı güçleri de bu isyanlara derhal ateş açarak karşılık verdiler. Ölü ve yaralılar arasında bir tanesi, on iki yaşındaki bir oğlan çocuğu olan Muhammed el-Durra'ydı; onun vahşice öldürülmesi kameralarca çekildi ve dünyanın her tarafında yayınlandı. Fakat o masum oğlanın çaresizliği ve onu bir bariyerin arkasına gizlemeye çalışan babanın nafile çabaları bile, dünyayı üstünkörü sızlanmalardan daha fazla sarsmaya yetemedi.

Prömiyeri Cannes'daki Yönetmenler Haftası'nda, ilk gösterimiyse İkinci İntifada'nın başladığı günlerde yapılan *Siber-Filistin* (2000), 31 Aralık 1999 günü vesilesiyle Beytüllahim 2000 Projesi kapsamında sipariş edilen bir beşlemenin parçasıdır. *Siber-Filistin,* vahşi bir sömürge rejiminde yaşayan sıradan Filistinliler olan Joseph ile Mary'nin hikâyesini anlatırken, alaycı bir çaresizlik duygusuyla yüklü deneysel bir filmdir. Joseph'in, hamile olan ve rahatsızlanan Mary'yi motorsikletiyle hastaneye yetiştirmesi gerekiyorken, çift sayısız İsrail kontrol noktasından geçmek zorundadır. Bir İsrailli Mary'ye çocuğun babasının kim olduğunu sorar. Joseph öfkeden deliye dönünce İsrail askeri onu dövmeye başlar; bu sahne, taş atarken vurulan İntifada çocuklarının görüntüleriyle kesilir. Mary bebeğini doğurduktan sonra bilgisayarın başına oturur, elinde evinin anahtarı, internette 'Siber-Filistin' kelimelerini aramaya koyulur ve 'ev'ini bulur. Sırtında bebeği, elinde anahtarı, motorsiklete atlayıp eve (Filistin'e) doğru yola çıkar.

"Ev dediğiniz, yurt dediğiniz bir yer var mı?" diye sormuştum bir keresinde Elia Süleyman'a, New York'ta yaptığımız bir sohbet-

te. "Hayır," diye cevap vermişti. Merakımdan sormaya devam etmiştim ben de: "Sana bu duyguyu hissettiren şey nedir?"

> Öyle büyük bir duygu değil. ... Benim bütün istediğim kitaplarımın tek bir yerde toplu durması, tanıdığım insanlarla yakın olmak, bayır aşağı gezdirdiğim bir köpeğimin olması. Hayatta en çok istediğim şeyler bunlar, en azından üs gibi düşüneceğim bir yer. Fakat bu dileğimin gerçekleşmesini yakın bir vadede ihtimal dahilinde görmüyorum, kaldı ki böyle duygular içinde olan bir tek ben değilim. Bana benzer sorular yönelten birçok insanla konuştuğumda ortaya çıkıyor ki, bütün arzularımızı ve ihtiyaçlarımızı karşılamaya artık tek bir yer yetmiyor. Açıkça farkındayım bunun; mesela Paris, beni kültürel olarak, estetik açıdan ve başka birçok düzeyde besleyen, geliştiren bir yer. Ama Paris'te bulamadığım şeylerle beslenmeye de ihtiyacım var –mavi gökyüzü, Arap yemeği gibi. Kulaklarımın Arapça kelimeler duymasını istiyorum, sabahleyin yatağımda ter kokusuyla birlikte uyanmayı özlüyorum. Bu durumu başka nasıl betimleyebileceğimi bilmiyorum. O yataktan çıkıp, hımbıl hımbıl köşedeki bakkala gitmek, oradan Arapça gazeteler satın alıp kahvede tembelce oyalanmak, kâh gazetelere göz atıp kâh etrafı seyretmek istiyorum. Çok hoşuma giden bir şey bu. Fakat bu düstur da, kendi başına zamansallığa işaret ediyor. Bu zamansallığı, hayatımın dansı olarak görüyorum. Şimdiye gelince, bir yer var, henüz gerçek anlamıyla sahiplenemediğim, daha çok deneysel düzeyde yakınlık duyduğum bir yer. Burası, Beyrut.[21]

## *DIVINE INTERVENTION* ("KUTSAL DİRENİŞ", 2002)

Elia Süleyman'a başka festivallerdeki ödüllerin yanı sıra prestijli Cannes ödülünü kazandıran *Yadun 'Ilahiyya* ("Kutsal Direniş", 2002), yönetmeni kendi kuşağının başlıca film yönetmenleri arasına sokacaktı. Onun filmleri artık dünyanın her köşesindeki film festivallerinde gösterilme imkânı bulmaktadır.

*Kutsal Direniş*, üç karakterle ilgili doğrusal olmayan bir anlatıdır: ES (Elia Süleyman), onun sevdiği kadın (Manal Khader) ve sorunlu babası (Nayef Fahoum Daher). Hayatını Kudüs'te sürdürmekte olan genç bir Filistinli, Ramallah'ta yaşayan bir kadına

21) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.

âşık olur. Birbirleriyle buluşmaları, karşılaşmalarına yurtlarını işgal eden sömürge subayının gücünün gölgesini düşürdüğü İsrail askeri noktasında olur. ES'nin Kudüs'te yaşayan babası emekli olmak üzeredir. Baba, yaşadıkları parasal sıkıntı nedeniyle araba tamir atölyesini satmak zorunda kalır. Sonra da ansızın kalp krizi geçirir. Tedavi olsun diye onu Kudüs'e götürürler. Başında oğlunun durması gerekmektedir. Borç para aldığı İsrailli tefeciler adamın atölyesini ellerinden almakla yetinmeyip, şahsi eşyalarının bir dökümünü çıkarmak üzere evine de gelirler. Bu arada delikanlı, sevdiği kadını daha fazla görmeyi planlamaktadır. Sonunda, üstünde Yaser Arafat'ın resminin bulunduğu kırmızı bir balonla askerleri oyalayıp, Manal'ı gizlice Kudüs'e sokmayı başarır. Bir sahneden, o gün seviştikleri tahmininde bulunuruz; seviştikten sonra kadın, erkeği yatakta cenin pozisyonunda uyurken bırakır, sokağa çıkar, adamın babası ölmekteyken gördüğü Filistinli bir işbirlikçiye uyarı dolu bir bakış fırlatır ve İsrail askerlerini havaya uçurarak öcünü alacak bir fedaiye dönüşür.

*Kutsal Direniş*'in prömiyeri 2002'deki New York Film Festivali'nde, ABD'li yetkililerin, *Ten* ("On", 2002) adlı filminin ABD prömiyerine katılmak üzere davetli olan Abbas Kiyarüstemi'ye vize vermeyi reddettikleri festivalde yapıldı. Elia Süleyman festivale katılmaya kararlıydı ve katıldı da. New York'ta yaptığımız konuşmada kendisinin, "Bugünün ABD'sinde bir çirkinlik kol geziyor," dediğini hatırlıyorum, "İsrail'de hakim olana benzer bir hava var burada da".[22] Sonra film, 17 Ocak 2003'te ABD pazarında bir yükseliş yakaladı. Aynı günlerde şöyle bir yazı da çıktı hakkında: "Hem aktör hem yönetmen olarak Elia Süleyman'ın aklına ilk defa gelmiyordur bu kuşkusuz, ama acaba, İşgal Altındaki Topraklar'ın Jeff Koons'u haline gelmeden önce iki kere düşünmek ister mi?" Biz de sormak isteriz: 'İşgal Altındaki Topraklar' diye anılan bu yer neresidir, adı nedir? Golda Meir, Filistinlilerin var olmadığını söylemişti. Amerikalı sinema eleştirmenleri de bu yaklaşımı benimsiyorlar ve 'Filistin'in adını dahi telaffuz edemiyorlar. Elia Süleyman'ın 'İşgal Altındaki Topraklar'ın Jeff Koons'una dönüşmesi ihtimaline gelince, bu kıyaslamanın gerçek

22) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.

olabilmesinin tek koşulu, Amerikalı kiç, post-pop sanatçının doğup büyüdüğü Pennsylvania, York'un yarım yüzyıl boyunca Çin'in istilası ve işgali altında kalmasıdır.

Elia Süleyman'ın *Kutsal Direniş*'inde öne çıkan, kendisinin beyazperdede göründüğü ve yediği bir meyve çöpüyle bir İsrail tankının havaya uçup tuzla buza dönmesini arzu ettiği ilk sahneden apaçık biçimde görüleceği üzere, iktidara karşı koymayı amaçlayan sinemasal iradesidir. Bu isyan, zaman ile anlatının kökten reddiyle, hakikati teleolojik bir hikâyenin içine yedirmeyi reddetmesiyle başlar.[23] Süleyman'ın uçarı karşı-anlatısı, sonradan üzerinde düşünüldüğünde en berrak haliyle anlaşılacağı üzere, herhangi bir tarihi (ister Filistin'in tarihi olsun isterse başka bir şeyin) göstermek ya da anlatmak için tek bir hikâyenin gücüne bel bağlamaya karşı koymayı öngörür. *Kutsal Direniş* aynı anda hem bir vecd halini anlatır gibidir, hem de kırık, parçalı bir durumu. Filmin epizodik vinyetleri tematik bir birlikle ya da bir anlatının yörüngesiyle bağlanmazlar birbirlerine; onları bağlayan, cüretkâr bir tanığın amansız bakışıdır.

*Kutsal Direniş*'in son sahnesinde, ES'yi annesiyle birlikte mutfakta, babasının filmin başında oturduğu aynı yerde otururken görürüz; değişen sadece, çay makinesinin suyunun kaynıyor olmasının yanında, kapağı fırlayacak gibi olan büyükçe bir kavanozdur. Ekim 2002'deki konuşmamızda Elia Süleyman'a bu son sahneyi özellikle sormuştum:

> Bu sahnenin nereden çıktığını sana şöyle anlatabilirim. Ne zaman Nasıra'ya gitsem, gördüğüm ve duyduğum şeylerde hep bir doğrusallık ve düzlük oluyor. Divanda annemin yanında oturuyor, öğlen yemeğini hep onunla yiyorum; birlikte kahve içiyoruz ve her seferinde, çok eski olduğu için düdüklü tenceremizden nefret ettiğimi söylüyorum. Yine her seferinde ona başka bir düdüklü tencere alması için yalvarıyor, bir gün ona dokunduğunda tencerenin patlayacağından korktuğumda dilerse ona en iyisinden bir tane kendimin alabileceğini söylüyorum. Düdüklü tencere ne zaman gürültü çıkarmaya başlasa ve bu gürültü iyice artacak olsa, kulağımın yarısı annemin anlattıklarında, yarısı ise tencerenin çıkardığı seste oluyor.

23) Bu ilişkinin ayrıntılı bir tartışması olarak bkz. benim, *Truth and Narrative: The Untimely Thoughts of Ayn al-Qudat al-Hamadhani* (Londra: Curzon, 1996).

> Gerçi annemle bu halde yaptığımız sohbetler beni çok mutlu ediyor. Bazen ona 'zamanı gelmedi mi' diye soracak oluyorum. O da bana 'henüz değil' diye karşılık veriyor ve bu yıllardır böyle sürüp gidiyor. Sonunda, bunun kalıcı bir gerginlik yarattığını fark ediyorum. Ayrıca, tehlikeli olduğunu adım gibi biliyorum. İşte, ona benzer görüntünün zihnimde ilk kez şekillenmesi buna bağlıydı. Sonra, görüntünün entelektüel yanına kafa yordum; içinde yaşadığım kültürün ve modernitenin çok fazla tüketime meyilli bagajına, benim söylediğim şeylere ilaveten bu durumun fiilen ne anlam taşıyabileceğine. İlk aklıma geldiği şekliyle filme koymak da hoşuma gitmeyecekti. Yine de filme ekledim, çünkü bu durumun lav püskürüşüne benzeyebileceğini fiilen göstermeyi çok istiyordum, ama bunu en sonunda, filmi tamamladıktan, başını ve sonunu gördükten, hatta kurguladıktan sonra ekledim.[24]

*Kutsal Direniş*'in yaratıcı odağında, estetik düzlemde yadsınan ve filmin üstüne gölgesini düşüren bir biçimde iktidara ve -bu suretle- şiddete karşı koymaya yönelik sinemasal bir irade yatar, çünkü "sömürgecilikten kurtulma", Frantz Fanon'un savaşın sıcaklığında fark etmiş olduğu gibi, "her zaman için şiddete dayalı bir fenomendir".[25]

## FİLİSTİN SİNEMASINA GİRİŞE SON

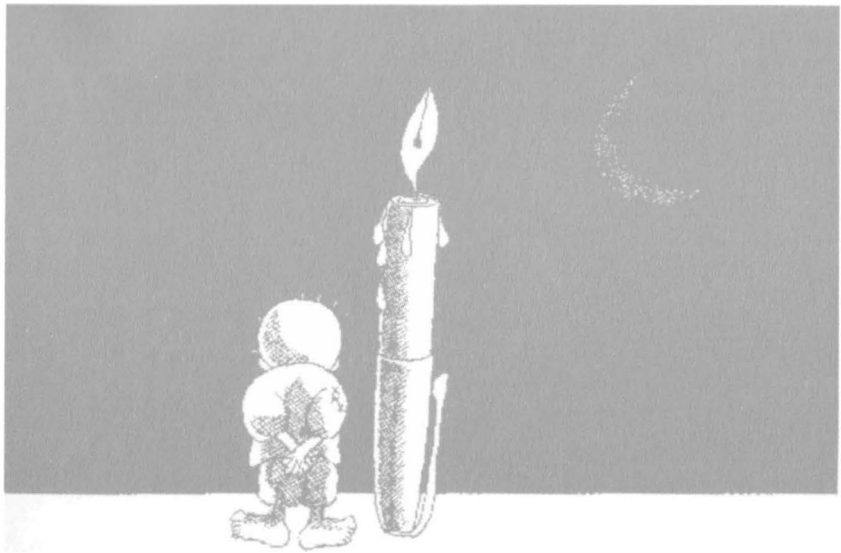
Bir film yönetmeni olarak Elia Süleyman'ın kendine özgü başarısı, herhalde, gerçek, beyaz, erkek Avrupalıyı Filistin'in yaşadığı kötü durumun başlıca müsebbibi olmaktan çıkarmasıdır; bu, 'kendisi' ikna olmadıkça, Filistin'in mülksüzleşmesinin fiilen gerçekleşmemiş olduğu sanısına dayanır. Elia Süleyman, nakledilen bir geçmişle (büyük ağırlıkla Siyonistlerin kuşaklar boyunca azimle yürüttükleri propagandaları sonucunda uydurulmuş ve epeyidir kendini kandırmaya pek meyyal ABD medyasının da kendinden menkul bir hakikat katına çıkardığı bir geçmişle), dermansız bırakan bir şimdiyle (kendi yurttaşlarına reva gördüğü şiddetten bihaber, hayâsız bir İsrail ordu aygıtının yönlendirmeyi üstlendiği bir şimdiki zamanla) ya da mühürlenip defteri

24) Elia Süleyman'la Ekim 2002'de New York'ta yaptığım bir görüşmeden.
25) Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (New York: Grove Press, 1963), s. 35.

dürülmüş bir gelecekle (aynı hikâyeye dayanarak yutturulmak istenen bir gelecekle) yetinmeyi kabul etmeyerek, Filistinlilerin şimdiye değin kendi başlarına neler geldiği konusunda dünyayı ikna etme çabalarının başarısızlığa uğramasının merkezine beyaz, erkek, Avrupalı bir müsebbip oturtma eğilimine sırtını çevirmiştir. İsrailliler yeryüzündeki en caniyane terörizmi bizzat kendileri uygularlarken, dünya 'terörizm' damgasını yapıştırdığı kesimlerin gerçek koşullarını asla umursamıyordu; dahası, dünya, hayâsız bir Avrupalı sömürge projesinin kurbanlarını, sakat tahayyülleriyle bir baş ağrısına çevirmekte işbirliği yapmakta bir an dahi tereddüt etmemişti. Elia Süleyman sinemasının doğrusallığı benimsemeyen ve anlatısallığı önemsemeyen çizgisi, önemli ve belirleyici bir ölçüde, Filistin sinemasının temelinde yatan mimesis krizinin devrimci bir yolla aşılmasının fiili sonucu olmuştur. Michel Khleifi Filistin'in bugünkü geçmişinin -eksikli geçmişinin- tarihçisi rolünü üstlenirken, Elia Süleyman da Filistin'in geleceğinin yönetmenidir.

Sinema hayatı *Bir Tartışmanın Sonuna Giriş*'le (1990) başlayan Elia Süleyman, asıl olarak hafıza yitimini besleyen absürdlüğe yoğunlaşmıştı; bu hafıza yitimi de, ABD'nin yaygın medyası üzerinden etkisini sürdüren, önce bir yalanı kamufle etmekle işe koyulup, sonra olmayan bir hakikat uyduran ve böylece Filistinlilere dayatılan tarihsel soygunu, pogromlardan Holokost'a gelen Avrupalı Yahudilerin -yüzyıllardır bizzat Avrupa ırkçılığının tarihsel kurbanları olmuş bu insanların- kurtuluş eylemi gibi sunan propaganda aygıtının özünü oluşturmaktaydı. Süleyman *Homage by Assassination*'da (1992) hikâye anlatmanın kendi özgün yordamını keşfetmiş, Naci el-Ali'nin dahiyane yaratısı Hanzala'ya çok benzer bir şekilde, halkının kaderinin odağında yer alan bir tanık konumuna oturtmuştu.[26] *Yokoluş Güncesi*'ni (1996) çektiği sıradaysa ES -Elia Süleyman'ın beyazperdedeki hali- bütün anlatılması gerekenleri (yalnızca mülkleri ellerinden alınmış Filistinlilerin bedenlerinin çektikleri acıları değil, onun yanı sıra, amacını kaybetmiş ruhlarının ıstıraplarını da kaydet-

26) Naci el-Ali (1936-1987), dünyaca tanınmış bir Filistinli karikatüristti, Hanzala da onun yarattığı en bilinen karakter. Londra'da bir silahlı saldırı sonucu hayatını kaybetti.



Hanzala gece nöbetinde –tarihin tanığı.

mek suretiyle) muhafaza edip aktaran kısıtlı bir sessizlik duygusunun ne kadar merkezi bir önemi olduğunu keşfetmişti. Elia Süleyman *Arap Rüyası*'nı (1998) çektiğinde, Filistin'in yaşadığı felaketin baş müsebbibi olarak beyaz Avrupalı adamı görmekten tamamen vazgeçmiş durumdaydı; halkının artık yadsınamayan, çamur atılarak lekelenmek ya da yok sayılmak istenen hikâyesini anlatmanın başka, kendine özgü bir yolunu bulmak zorunda hissediyordu kendisini. Nitekim, hikâye anlatmanın bütün teleolojik usullerini etkin bir şekilde parçalamayı tercih ederek, anlatılmış bütün hikâyeleri -alınmış bütün kararları, varılmış bütün sonuçları, farz edilmiş bütün kesinlikleri- bozup atmıştı. Süleyman'ın parçaladığı, aslında hikâye anlatma eyleminin bizzat kendisiydi. Oradan da, kendi yurdunun olduğu (olmadığı) bir siber-uzaya sahiplenmek üzere *Siber-Filistin*'e (2000) gidecekti. *Kutsal Direniş*'i (2002) çektiği zaman ise, bu yurdun kaderi, güce karşı koymayı öngören bir sinemasal iradenin kendisinin de artık tutuklanmayacağı, hapse atılmayacağı, varlığının yadsınmayacağı, tarihine çamur atılmayacağı, mülklerinin ellerinden alınmayacağı estetik bir özgürleşme eyleminin ayrılmaz parçası

haline gelecekti. Elia Süleyman'ın travma ve trajedi karşısına çıkardığı çok ciddi uçarılığa yansıyan maksadı ve pratiğinde bir hafiflik; artık ele avuca sığmayan, yere mıhlanamayan, kontrol noktasından geçmeye zorlanamayan, hapse atılamayan, sürgüne gönderilemeyen ya da terörist diye adlandırılamayan şeyin göstergesi olan bir havailik seçilmektedir. Eğer New York'taki 'İsrail Yürüyüşüne Selam' mitingine on milyon kişi daha katılacak olsaydı bile Siyonizm yine de sefil bir başarısızlığa uğramaktan kurtulamayacaktır –Elia Süleyman'ın sineması bunun kanıtıdır.

Yarın, Filistin özgürlüğüne kavuştuğunda: Elia Süleyman zaten orada olacak.

★ ★ ★

# FİLİSTİN SİNEMASINA DAİR SEÇME FİLMOGRAFİ (1927-2004)

Sinemanın tarihinin başlangıcında Filistin'e referans vardır; Kutsal Toprak, tıpkı on dokuzuncu yüzyıl boyunca gezgin fotoğrafçılarla illüstratörlerin gıdasını oluşturması gibi, sinemasal imgelemin ilk konularından birisidir. İlk Lumière filmlerinden birisi, Kudüs'ün Eski Şehir'ine açılan kapıyı gösterir; yüzyıl dönümünde, yani yirminci yüzyıla girilirken o şehrin çeşitli sahnelerini yakalayan samimi bir pencere olmuştur. Yine de, Filistinlilerin kendi film çekme sicilleri 'dünya sineması' yıllıkları içinde son derece sınırlı bir şekilde yer alabilmiştir. 'İlk Arap anlatı filmi'nin[1] 1927'de, Şili doğumlu bir Filistinli olan ve Mısır'da ilk dönem sinema endüstrisinde çalışan İbrahim Lama tarafından çekilmiş olması bu durumu değiştirmemiştir.

1) Bu film *Kiss in the Desert* (*Qibla fi al-Sahra*) idi. Lama'nın biyografisi için bkz. Taysir Khalaf, *Dalil al-Film al-Filastini (1935-2000)* ("Filistin Sineması Rehberi, 1935-2000", Doha: Arab Screen Independent Film Festival 2001, s. 103).

Bu kitapta yer vermiş olduğumuz filmografi, Filistinli sinemacıları İngilizce-okuyan okurların dikkatine sunmak bakımından zengin bir mirası toplayıp birarada göstermeyi amaçlamıştır. Baştan belirtmeliyim ki, her şeyi kapsaması amacıyla bir filmografi ortaya koymak, Filistin toplumunun parçalanmışlığı ve Filistinlilerin 1948-sonrasında yaşadıkları deneyimleri karakterize eden mülksüzleştirme ve her türlü izin bilinçli olarak silinmeye çalışılması gibi etkenler söz konusu olduğunda, son derece zorlu bir çabayla mümkün olmuştur.

Belirtmeye değer ki, şimdiye kadar Arap dünyasının kültür tarihçilerinin, Filistinli sinemacıların eserlerini kapsayıcı bir çabayla toplayıp kayda geçirmek amacıyla en azından üç önemli girişimleri olmuştur. Nitekim bu çabalar sonucunda, kitapta bulacağınız filmografinin toplandığı bir vakıf kurulmuştur. Bunlar, Hüseyin el-Evdat'ın *al-Sinama wa al-Qadiyya al-Filastiniyyah* ("Sinema ve Filistin Sorunu", Şam: al-Ahali Li al-Tabi'a wa al-Nashr wa al-Tawzi, 1987), Başar İbrahim'in *al-Sinama al-Filastiniyyah fi al-Qarn al-'Ashrin* ("Yirminci Yüzyılda Filistin Sineması", Şam: Ulusal Sinema Derneği, Suriye Kültür Bakanlığı, 2001) ve Taysir Khalaf'ın *Dalil al-Film al-Filastini*'sinde ("Filistin Sineması Rehberi, 1935-2000", Doha: Bağımsız Arap Filmleri Festivali, 2001) sunulan filmografilerdir. Saydığım araştırmacıların özenli çalışmaları olmasaydı, sözgelimi İbrahim Hasan Serhan'ın 1948-öncesi filmlerini benim öğrenmem mümkün olmazdı; keza, 1960-1968 döneminde Ürdün ve Lübnan'daki Filistin direniş gruplarının ürettiği geniş yelpazedeki yapımları bilmemiz de pek mümkün olamazdı. Zaten değindiğim bu son mesele, bu türdeki bir filmografiyi hazırlayanın karşısına en çetin sorulardan birini çıkarmaktadır: 'Filistin sineması' nasıl tanımlanacaktır?

Başlıca ölçü hiç kuşkusuz 'Filistin sineması' terimini her kökenden Filistinlilerin (Filistin'in 1948 önceki ve sonraki sınırları içerisinde yaşayanların, komşu bölgelerde oturan mültecilerin ve Filistinlilerin dünya çapındaki diasporasını oluşturanların) eserleriyle sınırlamak yönündeyken, Filistin'deki gruplarla birlikte hareket eden birçok kültür derneğinin çalışmalarına baktığımızda bu meselenin çetrefil bir hal aldığını görürüz. Bu bağlamda üretilmiş olan film listelerinde, sinemacıların ulusal kökenlerinin ön plana çıkarılmadığı görünmektedir. Çeşitli ulusal kökenlerden inançlı Arap sinemacılar, özellikle 1970'lerde ve Lübnan'da, Filistin'deki direniş gruplarının içine (en çok, Filistin'in Halk Kurtuluş Cephesi gibi milliyetçi ve solcu gruplara) karışmışlardır. Böylesi örneklerde, bir Filistin örgütünün kanatları altında eser üretmiş olmak hassas bir kriter gibi görünüyordu. Fakat bu istisnai durum, en fazla, bu filmografide adını okuyacağınız sınırlı sayıda sinemacıya uygulanmıştır (kaldı ki, onların da yalnızca Filistin ör-

gütleriyle birlikte yaptıkları çalışmalar buraya dahil edilmiştir). Örneğin, Lübnanlı sinemacı Jocelyn Saab'ın *Safina al-Manfa*'sı ("Sürgün Gemisi", 1982; yapımcılığını Filistin'deki Da'ira al-Thaqafah wa al-I'lam üstlenmiştir) listede yer alırken, onun Fransız ve/veya Lübnanlı yapımlar olan diğer filmlerinin çoğu dışarıda bırakılmıştır. Bu kapsamdaki isimler, listede sinemacının önüne konan (*) işaretiyle belirtilmektedir.

İkinci bir zorluk, film adlarıyla isimlerin mevcut çevirileri ile transliterasyonlarını bilimsel standartlara uydurmaktı. Birçok örnekte filmler festival listelerinde ya da basın açıklamalarında değişik çevirilerle yer alıyordu. Ben çoğu durumda başlıkların düz çevirilerini dikkate aldım, ancak farklı Arapça ve İngilizce başlıklarla gösterime sokulmuş olan filmleri istisna saydım.

Sonuçta, bu tür eksiklerin varlığını bilmeme rağmen, umarım aşağıdaki filmografi yine de bir amaca hizmet edecek, Filistin sinemasının tarihiyle ilgili araştırmaların geliştirilmesine katkıda bulunacak ve bu alana eğilip sayıları günden güne artan okurların son yıllarda meydana gelen gelişmeleri daha bir yakından takip etmesine yarayacaktır.

---

**Abbas, Hiam**
*Le Pain* ("Bread", 2002)
*La Danse éternelle* ("The Eternal Dance", 2002)

**Abdelhadi, Walid**
*Nour's Dream* (2006)

**Abdelrahman, Firas**
*Rachel's War* (2003)

**Abu 'Ali, Khadija**
*Atfal, wa Lakin* ("Children, But . . ." 1981)

**Abu 'Ali, Mustafa**
*La li al-Hal al-Silmi* ("No to Peaceful Solution", 1968)
*Bi al-Ruh, Bi al-Dam* ("With our Souls, With our Blood", 1971)
*'Adwan Sahyuni* ("The Zionist Assaults", 1972)
*al-Arqub* ("The Achilles Heel", 1972)
*Mashahid min al-Ihtilal fi Ghazeh* ("Scenes from the Occupation of Gaza", 1973)
*Laysa Lahum Wujud* ("They Do Not Exist", 1974)
*'Ala Tariq al-Nasr* ("On The Road to Victory", 1975)
*Tel al-Za'tar* (ortak yönetmenli, 1977)
*Filastin fi al-'Ayn* ("Palestine in the Eye", 1977)

**Abu Assad, Hany**
*Bayt min al-Waraq* ("A House of Cards", 1992)
*14e Kippetje* ("The 14th Chick", 1998)

*Taht al-Mahjar* ("Sanctuary", 2000)
*Nasseriyya 2000* ("Nazareth 2000", 2001)
*Quds fi Youm Akhar* ("Jerusalem Another Day: Rana's Wedding", 2002)
*Ford Transit* ("Ford Transit", 2002)
*al-Jinna Alaan* ("Paradise Now", 2005)

**Abu Dayyeh, Mohammad**
*Ta'akhar Abi* ("My Dad is Late", 2003)

**Abu Diqqa, Wael**
*al-Ghurba* ("Exile", 1998)
*al-Hawajiz* ("Checkpoints", 2000)

**Abu Ghoush, Dima**
*At The Checkpoint* (2004)
*Sabah al-Khayr Qalqiliya* ("Good Morning Qalqiliya", 2004)

**Abu Hmud, Saed**
*Second Halftime* (2005)

**Aburahme, Dahna**
*Palestine is Waiting* (Annemarie Jacir ve Suzy Salamy'yle birlikte, 2003)
*Until When . . .* (2004)

**Abu Rish, Darwish**
*Haifawi* ("A Man from Haifa", 1999)

**Abu Sa'da, Ahmad**
*Youmiyyat Fida'i* ("A Guerrilla's Diary", 1969)
*Ma'a al-Tala'i'* ("On the Vanguard", 1970)

**Abu Salem, François**
*'Aysh wa Milh* ("Bread and Salt", 1976)
*al-Quds . . . Abwab al-Madina* ("Jerusalem . . . Gates of the City", 1995)

**Abu Wael, Tawfiq**
*Natirin Salah al-Din* ("Waiting for Salah al-Din", 2000)
*Yaomiyyat Ahir* ("Diary of a Male Whore", 2001)
*The Fourteenth (2.002)*
*'Atash* ("Thirst", 2004)

**Adwan, Menem**
*'An al-'Akhar* ("About the Other", 2004)

**Ahmed, Imad**
*Mahalli* ("Local", ortak yönetmenli, 2002)
*Buba* ("Poppa", 2004)

**Aleddin, Ghasoub**
*Hurub* ("Escape", 2004)

*** Amiralay, Omar**
*Ra'iha al-Janna* ("The Fragrance of Paradise", 1983)

**Andoni, Raed**
*Irtijal* ("Improvisation", 2005)

**Andoni, Saed**
*Jamal, Qissa Shuja'a* ("Jamal, A Tale of Courage", 2000)
*'Ala Sifr* ("A Number Zero", 2002)
*al-Hudud al-Akhira* ("The Last Frontier", 2002)

**Arasoughly, Alia**
*Hayat Mumazzaqa* ("Torn Life", 1993)
*Hay Mish Eishi* ("This is Not Living", 2001)
*Ma Bayn al-Sama' wa al-Ard* ("Between Heaven and Earth", 2003)

**'Araj, Suha**
*I am Palestine* (2003)

**'Arraf, Suha**
*Fatima* (2000)
*Qissatuha* ("Her Story", 2000)
*Sabah al-Khayr ya al-Quds* ("Good Morning Jerusalem", 2004)

**'Awwad, Gibril**
*Berlin al-Masida* ("Berlin Trap", 1982)
*Sabah al-Khayr ya Bayrut* ("Good Morning, Beirut", 1983)

**'Awwad, Nahed**
*Mashiyyin?* ("Going for a Ride?", 2003)
*25 Km* (2005)
*The Fourth Room* (2005)

**Ayache, Mohamad**
*Um Jaber* (2000)

**Bader, Reem**
*And Life Goes On* (2004)

**Badr Khan, Salah al-Din**
*Hilm Layla* ("Night Dream", 1946)

**Badr, Liyana**
*al-Tariq ila Filastin* ("The Path to Palestine", 1984)
*Fadwa, Hikayat Sha'ira min Filastin* ("Fadwa, a Palestinian Poet", 1999)
*Zaytunat* ("The Olive Trees", 2000)
*Siege* (2002)
*al-Tir al-Akhdhar* ("The Green Bird", 2002)
*The Gates are Open Sometimes* (2006)

**Bakri, Mohammad**
*1948* (1998)
*Jenin, Jenin* ("Jenin, Jenin", 2002)
*Min Youm Ma Ruhat* ("Since You've Been Gone", 2006)

**Barakat, Yahya**
*Masira al-Nidal* ("The Path of Struggle", 1981)
*Abu Salma* (1982)
*al-Ayyam al-Mushtaraka* ("Days of Cooperation", 1989)
*Rimal al-Sawafi* (1991)
*Fi Bayt Allah* ("In God's House", 2003)
*Rachel: An American Conscience* (2005)

**Barrak, Rima**
*al-Ard al-'48* ("The Land of '48", 2003)

**Bishara, Amahl**
*Across Oceans, Among Colleagues* (2002)

**Bitar, Hazim**
*Uncivil Liberties* (1998)
*Jerusalem's High Cost of Living* (2001)

**Bitrawi, Walid**
*Wa Mahuta bi al-Aswar* ("And the Walled Enclosure", 1998)

**Bokhary, Lina**
*Fayd* ("Deluge", 2002)

**al-Buna, Ma'moun**
*Shuhada 'ala Tariq Filastin* ("Martyrs on the Road to Palestine", 1975)

*** Chamoun, Jean**
*Anshuda al-Ahrar* ("Anthem of the Free", 1980)
*Ma Adhan fi Wajh al-Dammar* ("Facing the Destruction", 1999)

**Damen, Rawan**
*Waiting for Light* (2000)

**Damuni, Nicolas**
*'Awda Wahida* ("Returning Alone", 2002)

*** Daoud, Hikmat**
*Ibda fi al-Dhakira* ("The Beginning of Memory", 1983)

**Daoud, Iyad**
*Dayr Yassin, Zaman al-Waj'* ("The Agony . . . Dayr Yassin", 1998)
*al-Quds Wa'ad al-Sama* ("Jerusalem the Promised of Heavens", 1999)

**Darwaza, Sawsan**
*Ma'i'a Fannanun Yaqulun* ("Artists Speak Out", 2000)
*al-Murabba'* ("The Square", 2003)

**Darwish, Ziyad**
*Intifada Sha'ab* ("Intifada of the People", 1991)
*Bayt Sahhur Madina al-Samud* ("Bayt Sahhur, City of Resistance", 1992)
*Murda* ("Defiance", 1992)

**Daw, Salim**
*Mafateeh* ("Keys", 2003)

**al-Deek, Yousef**
*Case* (2005)

**Deis, Riyad**
*al-Kibrita* ("The Matchbox", 2004)

**Durra, Zeina**
*The Seventh Dog* (2005)

**Elias, Hanna**
*Rahil* ("Departure", 1986)
*al-Sath* ("The Roof", 1987)
*al-Subh* ("The Morning", 1991)
*al-Jabal* ("The Mountain", 1991)
*Hawajiz al-Tariqat* ("Roadblocks", 2002)
*Mawsim al-Zaytun* ("The Olive Harvest", 2003)

**al-Faqih, Rowan**
*Summer of '85* (2005)

*** Fawzi, 'Ali**
*Shabiba min Filastin* ("Palestinian Youth", 1979)

**Frej, 'Issa**
*al-Hurriyya al-Da'i'a* ("Lost Freedom", 2000)
*Last Supper, Abu Dis* (2005)

**Gargour, Maryse**

*A Palestinian Looks at Palestine* (1988)

*Watan Blanche* ("Blanche's Homeland", 2001)

**Habash, Ahmad**

*Uful al-Qamar* ("The Moon Sinking", 2001)

*Iyab* ("Coming Back", 2003)

**Habash, Ismail**

*Ma Zal Ka'k 'alla al-Rasif* ("There is Still Ka'ek on the Sidewalk", 2000)

*Apartment* (2001)

*Mahalli* ("Local", ortak yönetmenli, 2002)

*Radi al-Salam* ("Say Hi", 2003)

**el-Hassan, Azza**

*al-'Arabiyyat Yatakallimna* ("Arab Women Speak", 1996)

*Kushan Musa* ("A Deed From Moses", 1999)

*al-Makan* ("The Place", 2000)

*Zaman al-Akhbar* ("Newstime", 2001)

*3 Sant Aqal* ("3cm Less", 2003)

*Muluk wa Kumbars* ("Kings and Extras", 2004)

**Hassan, Nizar**

*Sawa'id al-Ghad* ("Hands of Tomorrow", 1991)

*al-Nisa fi 'alam al-Rijal* ("Women in the World of Men", 1991)

*'Ila Ummhu . . . La'ab wa La'aab* ("To His Mother . . . Fun and Games", 1991)

*Bayt Laham* ("Bethlehem", 1992)

*Istiqlal* ("Independence", 1994)

*Yasmin* (1995)

*Kalemat* ("Words", 1995)

*Ustura* ("Myth", 1998)

*Cut* (2000)

*Tahaddi* ("Challenge", 2001)

*Ijtiyah* ("Invasion", 2003)

*Karem Abou Khalil* ("Abou Khalil's Grove", 2005)

*** Hawl, Qasim**

*al-Nahr al-Barid* ("al-Nahr al-Barid", 1971)

*Limadha Nazra' al-Ward, Limadha Nahmil al-Silah* ("Why We Plant Flowers, Why We Carry Arms", 1973)

*Ghassan Kanafani, al-Kalima al-Bundughiyya* ("Ghassan Kanafani, The Word, The Gun",1973)

*Lan Taskut al-Banadiq* ("The Guns Will Not Be Silent", 1973)

*Buyutina al-Saqirah* ("Our Small Homes", 1974)

*Hayat Jadidah* ("New Life", 1977)

*Lubnan . . . Tel al-Za'tar* ("Lebanon . . . Tel al-Za'tar", 1978)

*'A'id ila Haifa* ("Return to Haifa", 1982)

*al-Huwiyyah al-Thaqafiyyah* ("Cultural Identity", 1984)

**al-Helou, Raed**

*Ba'i' al-Shay fi Ghazza* ("Gaza Tea Boy", 1997)

*Mahalli* ("Local", ortak yönetmenli, 2002)

*La'lo Khayr* ("Hopefully for the Best", 2004)

*** Hijjar, Rafiq**
*al-Banadiq Mutahidda* ("The United Guns", 1973)
*al-Tariq* ("The Road", 1973)
*Ayar . . . al-Filastiniyyun* ("In May . . . the Palestinians", 1974)
*al-Intifada* ("The Intifada", 1975)
*Mawlud fi Filastin* ("Born In Palestine", 1975)
*Khabar Min Tel al-Za'tar* ("News From Tel al-Za'tar", 1976)

**Irshaid, Nabila**
*Travel Agency* (2001)

**Isma'il, 'Azz al-Din**
*al-Hilm* ("The Dream", 1994)
*Gaza, 2006* (1996)
*al-'Alam al-Akhar* ("Another World", 1999)

**Isma'il, Suheir**
*al-E'teqal al-Edari* ("Administrative Detention", 1998)
*Yaomiyyat Arabiyya* ("Arab Diary", 2000)

**Jacir, Annemarie**
*A Post-Oslo History* (1998)
*Two Hundred Years of American Ideology* (2000)
*The Satellite Shooters* (2001)
*Palestine is Waiting* (ortak yönetmenli, 2003)
*Ki'annana 'Ashrun Mustahil* ("Like Twenty Impossibles", 2003)
*Quelques Miettes Pour Les Oiseaux* ("A Few Crumbs for the Birds", ortak yönetmenli, 2005)
*An Explanation (and Then Burn the Ashes)* (2005)

**al-Jafari, Kamal**
*al-Jahalin* ("The Jahalin", 2000)
*Visit Iraq* (2003)
*The Roof* (2006)

**Jajeh, Jennifer**
*In My Own Skin* (ortak yönetmenli, 2001)
*Fruition* (2003)

**Kayed, Hicham**
*Ahlamna . . . Emta?* ("Our Dreams . . . When?", 2001)
*God Forbid!* (2001)
*Sukkar Yafa* ("The Sugar of Yafa", 2002)
*Tufula Bayn al-Algham* ("Childhood in the Midst of Mines", 2003)
*Lemonade* (2005)

**Khalil, Mahmoud**
*Taysir* ("Facilitation", 1984)

**al-Khatib, Basil**
*Amina . . . Hikaya Filastiniyyah* ("Amina ... a Palestinian Tale", 1982)
*La'na* ("Curse", 1984)

**al-Khatib, Nabil Issa**
*'Awdat al-Ghazala* ("Return of the Deer", 2003)

**Khill, Ibrahim**
*Madinati al-Nassiriyah* ("My City Nazareth", 1978)
*al-Filastiniyyun wa al-Salam?* ("Palestinians and Peace?", 1990)

*Bur'am 'ila 'Abad* ("Budding to Eternity", 1993)
*Bulus al-Najjar* ("Paul the Carpenter", 1999)

**Khleifi, George**
*al-Nasik* ("The Hermit", 1978)
*Bilad al-Bahr wa al-Raml* ("Lands of Sea and Sand", 1982)
*Khuruj al-Filastiniyyeen min Bayrut* ("The Palestinian Evacuation from Beirut", 1982)
*Atfal al-Hajjara* ("Children of Stones", ortak yönetmenli, 1988)
*Min Qalb 'ila Qalb* ("Heart to Heart", 1990)
*al-Quds That al-Hisar* ("Jerusalem Under Siege", 1991)
*Masadir al-Tufula al-Mubakira* ("The Source of a Precocious Childhood", 1991)
*Shuruq* ("Sunrise", 1991)
*'Azef al-Nay al-Saghir* ("The Player of the Small Flute", 1995)
*Anta, Ana, al-Quds* ("You, I, Jerusalem", 1997)
*Kalb Maryam* ("Mariam's Dog", Tayseer Mashareqa'yla birlikte, 2004)

**Khleifi, Michel**
*al-Diffa al-Qarbiyya . . . al-'Amal al-Filastiniyyah* ("The West Bank . . . Palestinian Hope", 1978)
*al-Mustawtinat al-Isra'iliyya fi Sina'* ("Israeli Settlement in the Sinai", 1978)
*al-'Ashrafiyya* ("Ashrafiyya", 1978)
*al-Filastiniyyun wa al-Salam* ("Palestinians and Peace", 1978)
*al-Dhakira al-Khasba* ("Fertile Memory", 1980)
*Tariq al-Na'im* ("The Tranquil Path", 1981)
*Ma'lul Tahtafilu bi Damariha* ("Ma'lul Celebrates its Destruction", 1985)
*'Ursfi al-Jalil* ("Wedding in Galilee", 1987)
*Nashid al-Hajar* ("Canticle of the Stones", 1990)
*L'Ordre du Jour* (1993)
*Hikaya al-Jawahir al-Thalath* ("The Tale of Three Jewels", 1994)
*al-Zawaj al-Mukhtalit fi al-Aradi al-Muqaddisa* ("Mixed Marriages in the Holy Land", 1995)
*Route 181: Fragments of a Journey* (ortak yönetmenli, 2004)

**Khoury, Buthina Canaan**
*Women in Struggle* (2004)

**Khoury, Rina**
*Balala Land* (2003)
*West. . . East* (2005)

**Lama, Ibrahim**
*Qubla fi al-Sahra* ("A Kiss in the Desert", 1927)
*Fajia'a Fawq al-Haram* ("Tragedy of the Pyramids", 1929)
*Mu'jiza al-Hub* ("Miracle of Love", 1931)
*Wakhz al-Damir* ("Guilty Conscience", 1932)
*al-Dahayat* ("The Victims", 1933)
*Shabah al-Madi* ("Shadow of the Past", 1935)

*Ma'ruf al-Badawi* ("Maarouf the Bedouin", 1936)
*al-Hareb* ("The Escaper", 1937)
*Nufus Ha'ira* ("Souls in Distress", 1938)
*'Izz al-Talab* ("The Most in Demand", 1938)
*Layali al-Qahira* ("Cairo Nights", 1939)
*al-Kanz al-Mafqud* ("The Lost Treasure", 1939)
*Qays wa Layla* ("Kais and Laila", 1940)
*Sarkha fi al-Layl* ("A Cry in the Night", 1941)
*Rajul Bayn Marratain* ("A Man Between Two Women", 1941)
*Salaheddine al-'Ayubbi* ("Saladin", 1941)
*Sarkha fi al-Layl* ("A Cry in the Night", 1941)
*Khefaya al-Dunia* ("The Life's Secrets", 1942)
*Cleobatra* ("Cleopatra", 1943)
*Ibn al-Sahra* ("Son of the Desert", 1943)
*'Arris al-Hana* ("The Ideal Suitor", (1944)
*Nida al-Dam* ("The Call of Blood", 1944)
*Uskutt al-Hub* ("Be Silent, Love", 1944)
*Wahida* ("Alone", 1944)
*al-Bey al-Muzayyaf* ("The False Bey", 1945)
*Bint al-Sharq* ("Daughter of the East", 1946)
*al-Badawiyya al-Hasana* ("The Beautiful Bedouin Girl", 1947)
*Kanz al-Sa'ada* ("Treasure of Happiness", 1947)
*Sikkit al-Salama* ("The Safe Road", 1948)
*al-Bayt al-Kabir* ("The Big House", 1949)
*Halaka al-Mafquda* ("The Missing Link", 1949)
*Kul Bayt ilia Rajul* ("Each House Has its Man", 1949)
*Sitt al-Bayt* ("The Lady of the House", 1949)
*Assifa ala al-Rabi'* ("Storm in Springtime", 1951)
*al-Kafela Tassir* ("The Caravan Continues", 1951)

**Littin, Miguel**

*Por La Tierra Ajena* ("For the Others' Earth", 1965)
*El Chacal de Nauhueltoro* ("The Jackal of Nauhueltoro", 1969)
*La Tierra Prometida,* ("Promised Land", 1971)
*Compañero Presidente* (1971)
*Actas de Marusia* ("Letters from Marusia", 1976)
*Crónica de Tlacotalpan* ("Chronicle of Tlacotalpan", 1976)
*Recurso del Método* ("Recourse to the Method", 1978)
*La Viuda de Montiel* ("The Widow Montiel", 1979)
*Alsino y el Cóndor* ("Alsino and the Condor", 1982)
*Acta General de Chile* ("Clandestine in Chile", 1986)
*Sandino* (1990)
*Los Náufragos* (The Shipwrecked", 1994)

*Aventureros del Fin Del Mundo* ("Adventurers of the End of the World", 1998)
*Tierra del Fuego* ("Land of Fire", 2000)
*Crónicas Palestinas* ("Palestinian Chronicles", 2001)
*El Abanderado* ("The Registered", 2002)
*La Última Luna* ("The Last Moon", 2004)

* **Lutfi, Nabiha**
*Li'an al-Judhur Lan Tamut* ("Because the Roots Will Not Die", 1977)

* **Madanat, 'Adnan**
*Ro'a Filastiniyyah* ("Palestinian Visions", 1977)

**Mahanna, Seoud**
*Sa'id* ("Said", 2001)

**Marcus, Norma**
*al-'Amal al-Ghamid* ("Veiled Hope", 1994)

**Masharawi, Rashid**
*Jiwaz al-Safar* ("Passport", 1985)
*al-Malja'* ("The Shelter", 1989)
*Dar wa Dour* ("Home and Turn", 1990)
*'Ayyam Tawila fi Ghazzeh* ("Long Days in Gaza", 1992)
*al-Sahar* ("Enchanting", 1992)
*Hatta 'Esh'ar Akhar (Mana' al-Tajawwul)* ("Curfew", 1993)
*Entezar* ("Waiting", 1994)
*Haifa* (1995)
*Rebab* ("Rebab", 1997)
*Tawattur* ("Tension", 1998)
*Khalaf al-Aswar* ("Against the Walls", 1999)
*Filastin, Ard al-Miy'ad* ("Palestine, the Promised Land", 1999)
*Ghabash* ("Out of Focus", 2000)
*Maqluba* ("Upside-Down", 2000)
*Mawsim Hubb* ("Season of Love", 2000)
*Bath Mubashir* ("Live Broadcast", 2001)
*Tadhkira ila al-Quds* ("Ticket to Jerusalem", 2002)
*Live from Palestine* (2003)
*Hummus al-Eid* ("Hummus for the Festival", 2003)
*Arafat, Mon Frère* ("Arafat, My Brother", 2005)
*Meters Away* (2005)
*Attente* ("Waiting", 2006)

**Mashareqa, Tayseer**
*Kalb Maryam* ("Mariam's Dog", George Khleifi'yle birlikte, 2004)

**al-Masri, Izzidin**
*Thawb al-Qaws Quzah* ("Rainbow Dress", 2004)

**al-Masri, Mai**
*That al-Anqad* ("Under the Rubble", ortak yönetmenli, 1982)
*Zahrat al-Kindul* ("Wild Flowers: Women of South Lebanon", ortak yönetmenli, 1986)
*War Generation Beirut* (ortak yönetmenli, 1988)
*Atfal Jebel Nar* ("Children of Fire", 1990)

*Hanan Ashrawi . . . 'Imra'a fi Zaman al-Tahaddi* ("Hanan Ashrawi: A Woman of Her Time", 1995)
*Ahlam Mu'alliqa* ("Suspended Dreams", 1998)
*Atfal Shatila* ("Children of Shatila", 1998)
*Ahlam Al-Manfa* ("Frontiers of Dreams and Fears", 2001)

**al-Massad, Mahmoud**
*Shatir Hassan* ("Clever Hassan", ya da "Shatter Hassan", 2001)

**Mer Khamis, Juliano**
*Arna's Children* (2004)

**Musallim, Izidore**
*Layali al-Ghurba* ("Foreign Nights", 1989)
*Nothing to Lose* (1994)
*al-Jinna Qabl Mawti* ("Heaven Before I Die", 1997)
*Adam wa Hawwa* ("Adam and Eve", 2003)

**Musleh, Hanna**
*'Urs Sahar* ("Marriage of Sahar", 1992)
*Jund Allah* ("Army of God", 1993)
*Ana Malik Saqir* ("I'm a Little Angel", 2000)
*al-'Aysh bi Karama* ("Living with Dignity", 2002)
*Fi Shibak al-'Ankabut* ("In the Spider's Web", 2004)

**Muthaffar, Enas**
*Ru'ya* ("Vision", 1999)
*Sabil Sidi Omar* ("The Path of Sidi Omar", 2000)
*Ah Ya Sitti* ("Oh, My Grandmother", 2000)
*For Archives Only* (2001)
*East to West* (2005)

**Najjar, Najwa**
*Na'im wa Wadee'a* ("Na'im and Wadee'a", 1999)
*Walad Ismuhu Muhammad* ("A Boy Called Mohammad", 2001)
*Jawharat Al-Silwan* ("Jewel of Oblivion", 2001)
*Yasmine Tughani* ("Yasmine's Song", 2006)

**Nassar, Ali**
*Madina 'ala al-Shati'* ("The City on the Coast", 1985)
*Nabq al-Ata'* ("The Source of the Gift", 1992)
*al-Marda'a* ("The Wet Nurse", 1993)
*Darb al-Tabanat* ("The Milky Way", 1997)
*Fi Shahr al-Tasi'* ("In the Ninth Month", 2003)

**Nazzal, Omar**
*The Cage* (2004)

*** Nimr, Samir**
*Layla Filastiniyyah* ("A Palestinian Night", 1973)
*al-Irhab al-Sahyuni* ("Zionist Terror", 1973)
*Harb al-Ayyam al-Arba'a* ("The Four-Day War", 1973)

*Riyah al-Tahrir* ("The Winds of Freedom", 1974)
*Li Man al-Thawra?* ("Who is the Revolution For?", 1974)
*al-Yemen al-Jadid* ("The New Yemen", 1974)
*Kafr Shuba* ("Kafr Shuba", 1975)
*al-Nasr fi 'Uyunihum* ("Victory in their Eyes", 1976)
*al-Harb fi Lubnan* ("The War in Lebanon", ortak yönetmenli, 1977)
*al-Judhur* ("Roots", 1984)
*Filastin fi al-Lahb* ("Palestine on Fire", 1988)

**El-Omari, Majdi**
*So'al Assad* ("The Question of Assad", 1988)
*'An al-Akhar* ("About the Other", 1996)
*Athar 'ala Sakhra al-Aqsa* ("Traces on the Rock of Elsewhere", 1998)

**Othman, Abed**
*In the Western Boat* (2005)
*Tahtib* (2006)
*Madad* (2006)

**Qadh, Tony**
*al-Huriyya al-Masluba . . . Filastin al-Muhtalla* ("Stolen Freedom . . . Occupied Palestine", 1990)

**Qashoo, Osama**
*My Dear Olive Tree* (2004)
*Inside Outside* (2005)
*No Choice Basis* (2006)

**al-Qattan, Omar**
*Ahlam fi Firagh* ("Dreams and Silence", 1991)
*al-'Awda* ("Going Home", 1995).
*Yaomiyyat Musabiqa Faniyya Taht al-Hisar* ("Diary of an Art Competition [Under Curfew]", 2002)

**Qazi, Kristan**
*al-Mawt fi Lubnan* ("A Death in Lebanon", 1977)

**Rum, Muhammad**
*Jihad!* (ortak yönetmenli, 2004)

*** Saab, Jocelyn**
*Safina al-Manfa* ("Ship of Exile", 1982)

**Sa'adeh, Mazin**
*My Friend, My Enemy* (2004)
*The Guardian of Boredom* (2005)

**Safadi, Akram**
*Qissas min al-Quds* ("Song on a Narrow Path: Stories From Jerusalem", 2001)

**Salama, Marwan**
*'A'ida* ("Returning Home", 1985)
*Shajara al-Zaytun* ("The Olive Tree", 1986)

**Salama, Sherine**
*Wedding in Ramallah* (2002)

**Saleh, Liana**
*Kura wa 'Alba Alwan* ("A Ball and a Coloring Box", 2004)

**Salloum, Jacqueline**
*Planet of the Arabs* (2003)
*Arabs A-Go-Go* (2003)

*Slingshot Hip Hop: The Palestinian Lyrical Front* (2006)

**Salti, Ihab**
*Tilk al-Mara al-Warda* ("A Woman Like a Flower", 2001)

**Sansour, Larissa**
*Bethlehem Bandolero* (2004)
*Tank* (2005)

**Sansour, Leila**
*Jeremy Hardy vs. The Israeli Army* (2002)
*Global Coverage* (2002)

**al-Sawalmeh, Mahmoud**
*Intifada* (1988)
*al-Nar al-Qadima* ("The Coming Fire", 1997)
*Bawaba li al-Raqam* ("The Doorman for the Numeral", 1998)

**al-Sawalmeh, Muhammad**
*Layla al-Junud* ("Night of Soldiers", 2002)

**Sayegh, Layla**
*al-Sanduq* ("The Trunk", 2004)

**Serhan, İbrahim Hasan**
*Ziyara al-Malak 'Abd al-'Aziz* ("The Visit of King Abd al-Aziz", 1935)
*Ahlam Tahaqqaqat* ("Dreams Realized", 1939)
*Studio Filastin* ("Studio Palestine", 1945)
*Fi Layla al-'Ayd* ("On the Night of the Feast", 1946)
*Muqaddimah Sinama'iyyah* ("Cinematic Introduction", 1946)
*'Ahmad Hilmi Basha* ("Ahmad Hilmi Basha", 1946)

**Sha'ath, Qalib**
*al-Miftah* ("The Key", 1976)
*Yawm al-Ard* ("Land Day", 1978)
*Qusn al-Zaytun* ("Olive Branch", 1978)

**Sha'ban, Qasim**
*al-Nasira '84* ("Nazareth '84", 1984)

*** Shahal, Randa**
*Khatwa, Khatwa* ("Step by Step", 1979)

**Shamout, Isma'il**
*Mu'askirat al-Shebab* ("Young Soldiers", 1972)
*Zikriyyat wa Nar* ("Memories and Fire", 1973)
*al-Nida' al-Milah* ("The Call of Salt", 1973)
*'Ala Tariq Filastin* ("On The Road to Palestine", 1974)

**Shamounki, Nadine**
*Effaced* (2002)

**Sharidi, Nazim**
*Nida' al-Judhur* ("Call of the Roots", 1984)
*Ghitu al-Dehayshiyya* ("The Dehaysha Ghetto", 1988)
*Ma Bayn al-Hilm wa al-Dhakira* ("Between the Dream and the Memory", 1988)
*al-Madina al-Muhasira* ("The Surrounded City", 1988)

*Bawabat al-Quds* ("The Gates of Jerusalem", 1988)
*Mawasim al-Khasab* ("Fertile Seasons", 1988)

**Shehada, Abdel Salam**
*al-Biy'a* ("Innocence", 1994)
*Huquq al-Mar'a al-Ensaniyya* ("Women's Human Rights", 1995)
*al-'Aidai al-Saqira* ("Small Hands", 1995)
*Bi al-Qarb min al-Mawt* ("Close to Death", 1997)
*al-Ma', al-Tahadi al-Haqiqi* ("Water, the True Challenge", 1998)
*al-Zill* ("Shadow", 2000)
*Hajjar bi Hajjar* ("Stone by Stone", 2000)
*al-Qasba* ("Mirage", 2000)
*Radm* ("Debris", 2002)
*Qaws Quzah* ("Rainbow" 2005)

**al-Shirqawi, Bakr**
*al-Harb fi Lubnan* ("War in Lebanon", ortak yönetmenli, 1977)

**Sinnokrot, Nida**
*Palestine Blues* (2006)

**Srour, Shadi**
*Sense of Need* (2004)

**Suleiman, Elia**
*Muqaddimah li-Nihayat-Jidal* ("Introduction to the End of an Argument", ortak yönetmenli, 1990)
*Takrim bi al-Qatl* ("Homage by Assassination", 1992)
*Sijil 'Ikhtifa'* ("Chronicle of a Disappearance", 1996)
*al-Hilm al-Arabi* ("Arab Dream", 1998)
*Cyber-Palestine* (2000)
*Yadun 'Ilahiyya* ("Divine Intervention", 2002)

**Tabari, Ula**
*'Alaqna wa Khalaqna* ("Private Investigation", 2002)
*Diaspora* (2005)

*** Tawfiq, Muhammad**
*Masira al-Esteslam* ("The Path of Surrender", 1981)
*Umm 'Ali* ("Umm 'Ali", 1983)
*al-Tifl wa al-La'ba* ("The Child and the Game", 1985)
*al-Natur* ("The Guard", 1988)

**Tawil, Helga**
*Not Going There, Don't Belong Here* (2002)
*Qalandia* (2003)
*Isochronism: Twenty-Four Hours in Jabaa* (2004)

**Terawi, Ghada**
*Bidna Na'ish* ("Staying Alive", 2001)

**'Umar, Nasser**
*al-Huwiyya al-Qatila* ("Identity Killed", 1996)
*'Awda al-Muwatina* ("The Return of the Citizen", 1996)

**Yaqubi, Mohanad**
*Fix* (2003)

**el-Yasin, Jamal**
*'Alia Hudud al-Watan* ("On the Borders of the Nation", 1993)

*Bayan min Maazin al-Quds* ("Announcement from the Mosques of Jerusalem", 1993)

**el-Yassir, Nada**
*Sarah* ("Mirage", 2000)
*Arba'a Aghani Li Filastin* ("Four Songs for Palestine", 2001)
*Paradise* (2001)
*All That Remained* (2005)

**Youssef, Susan**
*Mamnu' Al-Tajawwul* ("Curfew", 2003)

**al-Zain, Osama**
*Transparency* (2002)
*Palestine Post-9/11* (2005)

**Zakharia, Nasri**
*Tale of Three Mohammeds* (2003)

*** Zentut, Fu'ad**
*'Ala Tariq al-Thaura al-Filastiniyyah* ("On the Path of the Palestinian Revolution", 1971)
*Awraq Sawda'* ("Black Pages", 1979)
*al-Khiyana* ("Treason", 1980)

**Zoaabi, Taher**
*al-Rida* ("Satisfaction", 2004)

**Zoubi, Sameh**
*Be Quiet* (2004)

**al-Zobaidi, Sobhi**
*Khartati al-Khassa Jiddan* ("My Very Private Map", 1998)
*Nisa fi al-Shams* ("Women in the Sun", 1999)
*'Ali wa Ashabhu* ("Ali and his Friends", 2000)
*Du' fi Akhar al-Nafaq* ("Light at the End of the Tunnel", 2000)
*Shawwal* ("Looking Awry", 2001)
*'Ubur Kalandia* ("Crossing Kalandia", 2002)
*Uqniyya Ta'ir Sijjin* ("A Caged Bird's Song", 2003)
*Film Arabi Tawil* ("A Long Arab Film", 2006)

*** al-Zubaidi, Kais**
*Sawt win al-Quds* ("A Voice from Jerusalem", 1977)
*Watan al-Aslak al-Sha'ika* ("The Nation of Barbed Wire", 1980)
*Filastin, Sijl Sha'b* ("Palestine: a People's Record", 1984)
*Muwajihha* ("Opposition", 1984)
*Milf al-Mujazirra* ("Dossier of a Massacre", 1984)

Abdel Malek, K., *The Rhetoric of Violence: Arab-Jewish Encounters in Contemporary Palestinian Literature and Film,* New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Abu Ghanimah, Hassan, *Filasteen wa al-'Ayn al-Sinama'iyyah* ("Palestine in the Cinematic Eye"), Şam: Union of Arab Writers, 1981.

Abu-Lughod, Lila, vd. "Dreams of a Nation: Reviews from a Palestinian Film Festival", *American Anthropologist,* Mart 2004, Cilt 106, No. 1, s. 150-160.

Alexander, L., "On the Right to Dream, Love and Be Free: an Interview with Michel Khleifi", *Middle East Report,* 1996, Cilt 26, No. 4, s. 31-33.

Asfour, N., "The Politics of Arab Cinema: Middle Eastern Filmmakers Face Up to Their Reality", *Cinéaste,* 2000, 26 (1), s. 46-48.

Auty, C, "Palestine", *Monthly Film Bulletin,* 1982, Cilt XLIX, No. 585, s. 240.

al-'Awdat, Hussein, *al-Sinama wa al-Qadiyya al-Filastiniyyah* ("Cinema and the Palestinian Issue"), Şam: al-Ahali Li al-Tabi'a wa al-Nashr wa al-Tawzi', 1987.

Baecque, A.d., "Noce en Galilee", *Cahiers du Cinéma,* 1987, No. 401, s. 45-47.

Benedict, S., "Intervention Divine", *Cahiers du Cinéma,* 2002, No. 572, s. 18-19.

Bosseno, C. ve J. Roy, "Entretien avec Mustafa Abu Ali, Chef de l'Unité Cinéma de l'O.L.P.", *Image et Son,* 1980, No. 350, s. 89, 91-92.

Bourlond, A., "A Cinema of Nowhere: an Interview with Elia Suleiman", *Journal of Palestine Studies,* 2000, Cilt 29, No. 2, s. 95-101.

Brooks, X., "We have no film industry because we have no country", *Guardian,* Londra, 12 Nisan 2006, s. 22.

Brumm, A.M., "Migration, Marginality, and Cultural Conflict in Recent Israeli and Palestinian Cinema", *Canadian Review of Comparative Literature,* 1996, Cilt 23, No. 2, s. 561-577.

Brumm, A. M., "Palestinian Film Week"; *New Outlook,* 1992, Cilt 35, No. 5, s. 33.

Bruyn, O.D., F. Garbarz ve Y. Tobin, "Elia Suleiman", *Positif* 2002, No. 500, s. 202-209.

Carter, M., "The Palestinian", *Majority Report,* 1978, Cilt 8, No. 14, s. 5.

Causo, M., "Haifa", *Cineforum,* 1996, Cilt XXXVI, No. 355, s. 27.

Chauvin, J.-S., "Etat du Cinema Palestinien", *Cahiers du Cinéma,* 2002, No. 572, s. 16-17.

Dodd, P., "Homelands", *Sight and Sound,* 1992, Cilt 1, No. 10, s. 18-21.

Downing, T., *Palestine on Film,* Londra: Council for the Advancement of Arab-British Understanding, 1979.

El-Hassan, A., "When the Exiled Films Home", *Framework,* 2002, Cilt XLIII, No. 2, s. 64-70.

Fareed, Samir, *al-Sinama al-Filastiniyah ft al-Ard al-Muhtallah* ("Palestinian Cinema in the Occupied Territory"), Kahire: The Higher General Committee to Culture, Horizons of Cinema Series, No. 3, 1997, s. 81 dipnot.

Fusco, C., "Allegories of Palestine: an Interview with Michel Khleifi", *Afterimage,* 1988, No. 16, s. 14-16.

Gertz, N., "Space and Gender in the New Israeli and Palestinian Cinema", *Prooftexts,* 2002, Cilt 22, No. 1-2, s. 553-579.

Gertz, N. ve George Khleifi, *Landscape in Mist: Space and Memory in Palestinian Cinema*. Tel Aviv: Am Oved ve the Open University, 2005.

Goodfellow, M., "Festival Report: A Palestinian Festival Collects Work by Directors Scattered Worldwide", *Sight and Sound*, Mayıs 2004, Cilt 14, No. 5, s. 4-6.

Heijnen, W., "Palestina", *Skrien*, 1978, No. 76-77, s. 52-53.

Hennebelle, Guy, "Arab Cinema", *MERIP Reports*, Kasım 1976, No. 52, s. 4-12.

Hennebelle, Guy, "The National Question in Palestinian Cinema", *Cinéaste*, 1979, Cilt 10, No. 1, s. 32.

Ibrahim, Bashar, *al-Sinama al-Filastiniyyah ft al-Qarn al-'Ishriyn* ("Palestinian Cinema in the Twentieth Century"), Şam: Ulusal Sinema Kurumu, Suriye Kültür Bakanlığı, 2001.

Indiana, G., "Elia Suleiman", *Film Comment*, 2003, Cilt 39, No. 1, s. 28-32.

Joyard, O., "Dans l'Oeil d'Elia Suleiman le Nomade", *Cahiers du Cinéma*, 2002, Cilt 572, s. 12-16.

Joyard, O., "Chimerès Humanitaires", *Cahiers du Cinéma*, 2001, No. 558, s. 16-17.

Katunun, A., *Srazajuscijsja kinematograf* ("Notes on Palestinian documentary films"), *Iskusstvo Kino*, 1979, No. 11, s. 151-161.

Kelly, R. ve S.F. Said, "Zero Gravity", *Sight and Sound*, 2003, Cilt XIII, No. 1, s. 16-18, 42-43.

Khalaf, T., *Dalil al-Film al-Filastini* (1935-2000), ("Facts on Palestinian Film, 1935-2000"), Doha: Arab Screen Independent Film Festival, 2001.

Layoun, M.N., "A Guest at the Wedding: Honor, Memory, and (National) Desire in Michel Khleifi's *Wedding in Galilee*", *Between Woman and Nation: Nationalisms, Transnational Feminisms, and the State*, ed. C. Kaplan, N. Alarcan ve M. Moallem, 1999, Durham, NC: Duke University Press, s. 92-107.

Morice, J., "Intervention Divine", *Beaux Arts Magazine*, 2002, No. 221, s. 22.

Naficy, H., "Palestinian Film Letters", *Critique*, 1995, No. 7, s. 53-61.

Nesselson, L., "Curfew", *Variety*, 1994, Cilt CCCLV, No. 3, s. 41.

Ostria, V., "Sur Tous les Fronts", *Cahiers du Cinéma*, 1996, No. 501, s. 10.

Passevant, C, "Le Mariage de Rana", *Jeune Cinéma*, 2002, No. 279, s. 63-65.

Porton, Richard, "Notes from the Palestinian Diaspora: An Interview with Elia Suleiman", *Cinéaste*, Yaz 2003, Cilt 28, No. 3, s. 24-27.

Rich, Ruby, "Divine Comedy: Elia Suleiman's Surreal Slapstick Fights Brutality with Imagination", *San Francisco Bay Guardian*, 26 Mart 2003.

Rosen, M., "Wedding In Galilee", *Cinéaste,* 1988, Cilt 16, No. 4, s. 51.
Rubenstein, L., "We Are the Palestinian People", *Cinéaste,* 1974, Cilt 6, No. 3, s. 35.
Sabouraud, F., "Noce en Galilee", *Cahiers du Cinéma,* 1987, No. 397, s. 50.
Sabouraud, F. ve S. Toubiana, "La Force du Faible", *Cahiers du Cinéma,* 1987(401), s. iii.
Said, S.F., "Zero Gravity", *Sight and Sound,* 2003, Cilt 13, No. 1, s. 16-20.
Shamit, Walid ve Guy Hennebelle, *Filastin fi al-Sinama,* Paris: al-Fajr, 1980.
Shlegel, S.J., "Film't kato or'zhie i sredstvo za samoutv' rzhdavane" (Report on the 3rd International Palestinian film festival, held in Baghdad 18-25 March 1978), *Kinoizkustvo,* 1978, Cilt XXXIII, No. 7, s. 68-70.
Shmeit, Walid ve Guy Hennebelle, *Filasteen fi al-Sinama* ("Palestine and Cinema"), Beyrut ve Paris: al-Fajr, 1980.
Shohat, E., "Anomalies of the National: Representing Israel/Palestine", *Wide Angle,* 1989, Cilt XI, No. 3, s. 33-41.
Shohat, E., "The Palestinian Wave In Recent Israeli Cinema", *Cinéaste,* 1987, Cilt 15, No. 3, s. 10.
Shohat, Ella vd., "Review Essays on 'Wedding in Galilee'", *Middle East Report,* Eylül-Ekim 1988, No. 154, s. 44-46.
Strauss, F., "Cinema Palestinien: le Processus de Creation", *Cahiers du Cinéma,* 1997, No. 514, s. 54-58.
Suleiman, E. ve H. Frappat, "Illusions Necessaires", *Cahiers du Cinéma,* 2001, No. 560, s. 54-56.
Suleiman, E. "A Cinema of Nowhere", *Journal of Palestine Studies,* Kış 2000, Cilt 29, No. 2, s. 95-101.
White, A., "Wedding in Galilee", *Film Comment,* 1988, No. 24, s. 57-58.

# DERLEMEYE KATKIDA BULUNANLAR



**Tevfik bin Amor**, Columbia Üniversitesi'nde Arapça dersleri veren bir dilbilimci, müzisyen ve oyun yazarı. Doktorasını dilbilim dalında 1991'te Tunus Üniversitesi'nden aldı. Yayınları arasında bir oyun (*al'amira anna'ima*), bir ders kitabı (*A Beginner's Course in Tunisian Arabic*) ve bir kompozisyon elkitabı vardır.

**Nizar Hassan**, en parlak çağdaş Filistin belgesel sinemacılarından biridir. Birçoğu uluslararası festivallerde gösterilmiş bulunan çeşitli belgesellerin yazarı, yapımcısı ve yönetmenidir. En yeni filmi *Ijtiyah*'tır (İstila, 2003).

**Annemarie Jacir**, sinemacı, şair ve aktivist. Columbia Üniversitesi'nde sinema masterı yapmak üzere okula dönmeden önce Los Angeles'ta sinema endüstrisinde çalıştı. Columbia, Barnard College ile Birzeit Üniver-

sitesi'nde dersler verdi. En yeni filmi *Like Twenty Impossibles* (2003) prömiyerini Cannes'da yaptı ve daha sonra uluslararası festivallerde çeşitli ödüller aldı. *Filmmaker* dergisi onu 'Bağımsız Sinemanın 25 Yeni Yüzü' arasında gösterdi.

**Ömer el-Kattan**, *Dreams and Silence* (1991) gibi çeşitli belgesel filmlere imza atmış olan bir Britanyalı-Filistinli sinemacı. Michel Khleifi'nin *Tale of the Three Jewels* (1995), *Forbidden Marriages in the Holy Land* (1995) ve *Route 181* (2003, Eyal Sivan'la birlikte) filmlerinin yanı sıra birçok uzun metrajlı ve belgesel filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Çeşitli sanatsal alanlarda burs ve ödül dağıtan geniş kapsamlı bir program olan A.M. Kattan Vakfı'nda Kültür ve Bilim Programı direktörüdür.

**Michel Khleifi**, çağdaş Filistin sinemasının öncü simalarından biridir. İçlerinde *Fertile Memory* (1980) ve *Wedding in Galilee* (1987) gibi eserlerin yer aldığı uzun filmleri ile belgeselleri, Filistin sinemasını bütün dünyaya tanıtmıştır.

**Beşir Ebu-Manneh**, New York, Columbia Üniversitesi, Barnard College'da İngilizce hocası.

**Joseph Massad**, Columbia Üniversitesi'nde modern Arap siyaseti ve entelektüel tarih üzerine dersler vermektedir. *Colonia Effects: The Making of a National Identity in Jordan* (Columbia University Press, 2001) ve *Desiring Arabs* (Harvard University Press) gibi kitapların yazarıdır.

**Hamid Naficy**, Rice Üniversitesi'nde Sanat ve Sanat Tarihi bölümünde Nina J. Cullinan kürsüsünde öğretim görevlisidir. Kitapları içinde en dikkat çekici olanı, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*'dir (Princeton University Press, 2001).

**Kamran Rastegar**, Edinburgh Üniversitesi'nde Arapça ve Farsça hocası. "Bir Ulusun Hayalleri: Bir Filistin Filmleri Projesi"nin kurucu üyelerinden. İran ve Arap dünyası üzerine modern edebi ve görsel eserleriyle tanınıyor.

**Edward W. Said** (1953-2003), vefat ettiğinde New York'ta Columbia Üniversitesi'nde profesördü. *Oryantalizm* (1979) *Kültür ve Emperyalizm* (1994) ve -2004'te, ölümünden sonra yayınlanmış- *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri*'nin yanı sıra onlarca kitabın yazarı.

**Ella Shohat**, New York Üniversitesi'nde kültürel çalışmalar profesörü. Ödül kazanan yayınları arasında şunlar sayılabilir: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation, Unthinking Eurocentrism* (Robert Stam'la birlikte), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives* (ortak derleme), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, Forbidden Reminiscences* ile *Postcoloniality and Transnational Media* (ortak derleme). Robert Stam'la birlikte yazdıkları *The Culture Wars: A Debate in Translation* NYU Press'ten çıkmıştır. Yazıları çeşitli dillere çevrilmiştir.

# TEŞEKKÜRLER

"Bir Ulusun Hayalleri: Bir Filistin Film Festivali", bu etkinlikle birlikte başlatılan Filistin Filmi Projesi ve şimdi de bu derleme kitap, küçük bir akademisyen ve topluluk aktivistleri grubunun işbirliğiyle yürütülen gayretli bir çalışma sürecinin ürünleridir. Festivalin düzenlenmesi ve bu kitabın çıkışını sağlayan projenin yürütülmesinin baş sorumlusu Annemarie Jacir'dir. Bir hayal gibi başlattığımız bu çalışmaların bir gerçeklik haline gelmesindeki yorulmak bilmez çabalarından dolayı ona içtenlikle minnettarım. Annemarie bu projenin ruhudur ve hepimizin Filistin sinemasına bağlılıkla çalışmamız onun cömertçe çabaları sayesinde bir vücuda gelmiştir. "Bir Ulusun Hayalleri" projesinin hayata geçirilmesinde aynı ölçüde payı olan diğer arkadaşlarımız Fatma Ali, Kerem Fehim, Ahmed Issawi, Ghada Jiha, Nicole Marcote ve Kamran Rastegar'dır. Saydığım bu kişilerin hepsi projenin aksamadan işlemesi için çok kıymetli vakitlerini

bize ayırmışlar, sevgiyle emek vermişler ve üstlendikleri işleri titizlikle yerine getirerek tamamlamışlardır. Kendim de onların arasında yer aldığım için sevinç duyuyorum.

Festivali Filistin'e taşımaya niyetlendiğimizde, böylesi bir etkinliğin düzenlenmesinde en büyük rolü Yabous kültür kurumu oynadı. Ortak etkinliğimizin başarıyla hayata geçirilmesi, festivalin ev sahipliğini mükemmel ve yılmak bilmez bir şekilde yürüten Rania Elias-Khoury ve Joan Abu Jebara Assali'nin öncü çalışmaları sayesinde mümkün oldu. Festivalimizin Filistin'deki başarısının altında imzaları olan diğer dostlar, Yabous'nun kadrosundan Randa Antar, Majed Musafer, Rawan Sharaf ve Juliet Tuma, Yabous yönetim kurulu üyelerinden Khaled Al-Assali, Nazmi Al-Ju'beh, Mazen Bazbaz, Givara Budeiri, Hidaya Dajani, Dalia Habash, Mark Khano ve Suhail Khoury'ydi. Hepsine candan teşekkür ediyorum. Onların kurumsal desteği ve projemize gönülden bağlılıkları olmasaydı festivalimizi aynı başarıyla Filistin'de tekrarlamamız söz konusu bile olamazdı.

Nasıra'da işlettiği o harika Sinematek'i festivalimize açan Ihab Salti'ye özel bir teşekkür borcumuz var. Ramallah'ta bulunan Sakakini Kültür Merkezi'ndeki Reem Fadda, Halk Sanatları Merkezi'ndeki Sara Qatamesh, Gazze'de Sinema Kültür Merkezi'ndeki Hanan Lozon'a da teşekkür ediyorum. Festivalimizi onların yurduna ulaştırmamız ancak onların koşulsuz desteğiyle mümkün olabildi.

Filistin'deki festivalimize eleştirel bir boyut katmak amacıyla Kudüs'te, Mustafa Ebu Ali, Davud Bereket, Nizar Hassan, George Khleifi, Najwa Najjar ve Ula Tabari gibi önde gelen Filistinli sinemacıları çağırdığımız bir tartışma paneli düzenledik. Kendilerinin desteğini minnetle anıyoruz. Alia Arasoughly, Rana Elias-Khoury, Raşid ve Mona Khalidi ile George Khleifi, filmleri seçme sürecinde bize çok değerli yardımlarda bulundular. Festival boyunca Peter Lagerquist'in cömert yardımlarından faydalanmak ayrı bir neşe kaynağımızdı.

Eleştirel bir beğeniyle karşılanan *Paradise Now*'u (Cennet Şimdi) o sırada Nablus'ta çekmeye hazırlanan Hany Ebu Esad ile oyuncuları ve çekim ekibi, o antik ve harabe şehre yaptığım ziyareti kolaylaştırdılar. George Khleifi'yle olağanüstü derecede nazik ve gönlübol ailesi, Filistin'de bulunduğum sırada ve aşırı derecede çetin koşullarda gözlemlediğim gibi, tam bir cömertlik ve konukseverlik timsaliydiler. Hepsine teşekkür ediyorum.

Davetimizi kabul etme inceliğini gösterip bize Filistin'de katılan Şili-Filistinli sinemacı Miguel Littin'e özel bir teşekkür notumuz var. Ta Şili'den kalkıp Filistin'e gelmesi, bizim umutlarımız ve beklentilerimizin çok ötesine geçen bir teveccühtü. Littin'in Filistin'e geldikten sonra da

bizimle şehir şehir gezmesi, Filistinlilerin vakarını vurgulaması ve umudu beslemesi açısından ifade edilmesi çok zor bir destek anlamı taşıyordu bizler için. Yanında getirdiği valizleri bir askeri kontrol noktasından bir diğerine taşırken elinden geleni yapması, gururla başını dik tutarken ahlâki tutumundan taviz vermemesi, atalarının yurdunun istila edenlerin yüzlerine fırlattığı horgörülü bakışlar, bir Filistinli savaşçının kararlı ruhunun nasıl da Latin Amerikalı bir devrimcinin yaşlanmış bedeninde gezindiğini gösteriyordu. Miguel Littin'in El-Kattan Vakfı'ndaki sinema salonunda bir konferans verdiği 2004 Şubat'ının son akşamı, İsrail ordusunun Ramallah çarşısındaki bir bankaya saldırdığı akşama denk düşüyordu ve salondaki dinleyiciler kendi seslerini bastıran kurşun seslerini açık açık duymuşlardı. Filistinlilerin o esnada sergiledikleri ve yurtlarından asla vazgeçmeyeceklerini ortaya koydukları yılmaz tutum, bundan böyle her nereye gidersem gideyim zihnimde silinmez bir gerçek olarak varlığını muhafaza edecektir.

Yine, Filistin'de gelecekte yapmak istediğimiz projeleri planlamak üzere profesör meslektaşlarım Ina'am E-Obeidi ve Süleyman Rabadi'yle buluşma fırsatını bulduğum Birzeit Üniversitesi'ndeyken ziyaretimizin güzel geçmesi için elinden geleni yapan Riham Barguti'ye teşekkür etmek isterim. Birzeit'teyken benimle görüşmek için değerli vakitlerini ayıran profesörler May Jayyusi ile Samir Awad'a da teşekkür borçluyum.

Filistin'e yaptığım ziyaretin ve sonrasında bu derleme kitabın başarıyla tamamlanmasındaki çabalarından dolayı sevgili dostlarıma ve kıymetli meslektaşlarıma ne kadar teşekkür etsem azdır. Aşağılıkça bir askeri işgal altında yaşarken dahi haklarını ve onurlarını koruyan bu insanların Filistin'de bize gösterdikleri konukseverliğin hatırası kalbimde ebediyen aziz bir yer tutacak. Böylesi elverişsiz koşullarda örnek bir konukseverlik sergilemek salt inancın ötesinde şeylere bağlıdır.

Keza, bizi hedef alan korku ve sindirme atmosferine kararlılıkla karşı koyan, ayrıca festivalle bağlantılı olarak düzenlediğimiz ilk konferansa katılan Columbia Üniversitesi'ndeki seçkin meslektaşlarıma teşekkür borçluyum. Lila Abu-Lughod, Coco Fusco, Stathis Gourgouris, Joseph Massad, Rosalind Morris, Richard Pena, James Schamus ve Gayatri Spivak, değerli isimleriyle festivalimize verdikleri destekle örnek bir davranış sergilediler. Tamamen düşmanca bir ortamda haklı bir adalet davasından yana ortaya koydukları bu soylu tutumu hiç unutmayacağız. 11 Eylül sonrası New York'un (sokak eşkiyalarının, neo-muhafazakâr şarlatanların ve ikiyüzlü milyonerlerin güçle/iktidarla randevulaştıkları) terörize edici koşullarında hepimiz sanki bir sınava tabi tutulmuştuk; fakat diyebilirim ki içimizden

çok azı bu tarihsel sınavı başarıyla geçebildi. Bu noktada, akademik özgürlüğümüzü korumak için üstündeki olağandışı baskılara göğüs geren, cesur direktörümüz, aziz dostum ve meslektaşım Jonathan Cole'un adını bilhassa anmak isterim. Sorumluluğunu yürüttüğü kritik görevden vakitsiz ayrılışı trajik bir durumdu ve kendisinin Columbia'nın dümenindeki duruşunu ziyadesiyle özleyeceğiz. O kadar ki, ben kendi ömrümde, Columbia'nın Jonathan Cole ayarındaki insanları bir daha görebileceğine ya da en sıkıntılı dönemlerde dahi Cole'un rehberliğinde gösterilen vizyoner önderliğe bir daha tanık olabileceğine kesinlikle inanmıyorum.

Başka sayısız durumda olduğu gibi, artık aramızdan ayrılmış bulunan sevgili Edward Said, bu film festivali fikrinin ve bu yolla başlatılan projenin arkasındaki asıl ilham kaynağımızdı. Fikir ilk aklımıza geldiği andan itibaren her vesileyle Edward Said'e danıştım, cömert yardımlarını ve paha biçilmez önerilerini içtenlikle benimsedim. Yine, yıllardır Edward Said'in asistanlığını yapan Zeyneb Astarabadi'ye festivalimizin ilk, hazırlık aşamasındaki yardımlarından dolayı, sonra onun yerini alan Sandra Fahy'ye de aynı derecede yardımsever ve destekleyici tutumu için özellikle teşekkür etmek isterim. Bu derleme kitap baskıya giderken hepimiz Edward Said'in eksikliğini hissetmemize ve onun özlemini duymamıza rağmen, ruhunun bizim umutlarımızı desteklemeyi sürdürdüğünü adımız gibi biliyoruz. Onun aramızda olması, festivalin anahtar konuşmasını yapması, bu kitaba adını vermesi ve onun sözcüklerinin ayrıcalıklı değeri hepimizin gözünde unutulmaz bir yere sahiptir. Bu vesileyle, Edward Said'in açılış konuşmasını bu kitabın önsözü olarak basmamıza izin verdiği için sevgili eşi Mariam Said'e minnettarlığımızı da ifade etmek isterim.

Şimdi, bu kitapta yazılarıyla yer alma davetimi kabul etmiş bulunan dostlar ve meslektaşlara tekrar teşekkür etme zamanı: Beşir Ebu-Manneh, Tevfik bin Amor, Nizar Hassan, Hamid Naficy, Kamran Rastegar ve Ella Shohat. Onların kolektif akılları ve üstün bilgileri, bu projenin başarısıyla hedeflediğimiz amaç bakımından belirleyici değerdeydi. Bu kitaptaki kendi yazımın ilk taslağı üzerine yaptığı yorumlar için Joseph Massad'a ayrıca şahsen teşekkür borcum var.

Bunların dışında, Filistinli sinemacılara -ulusal deneyimlerinin dünya çapındaki tarihçilerine- tabii ki yürekten teşekkür ediyoruz. Benim açımdan onların dostluğunu paylaşmak ender rastlanan bir ayrıcalık, sanatlarının sevinçli ortamında sofu bir hacı gibi gezinmek, soylu davalarının adanmış bir yoldaşı sayılmak muhteşem bir deneyimdi. Bu insanlar bizim projemize güvendiler, isimlerinin ağırlığını bize destek olarak ortaya koydular ve projemizin meşruiyetini kat be kat arttırdılar. Festivali düzenleyen ko-

lektifimiz adına hepsine candan müteşekkiriz. Umudum ve güvenim odur ki, onların ulusal sinemasının güzelliği ve parlaklığına hayranlığım ve sevgimin mütevazı bir ifadesi olan bu derleme kitap kendilerini fazla hayal kırıklığına uğratmayacaktır.

Özellikle Michel Khleifi, Columbia'da bizimle birlikte geçirdiği sömestr boyunca, kendimizi en umutsuz ve çaresiz hissettiğimiz zamanlarda dahi neşeli ve ümitli tavırlarıyla hepimizi canlandırmayı bildi. Biz onun değerli imzasını taşıyan sinemasını takdirle takip ederken, kendisinin de bize duyduğu güveni tatma ayrıcalığından dolayı çok mutlu olduk. Zaten bu süreçte kendi payıma Michel Khleifi, Elia Süleyman, Hany Ebu Esad, Nizar Hassan, Ömer el-Kattan, George Khleifi, Annemarie Jacir ve Mai Masri'yle yaptığım uzun konuşmalar, Filistin sinemasına duyduğum sevgi ve hayranlık ile sahip olduğum bilgiler için başlıca kaynağımı oluşturdu. Beni içtenlikle kendilerinden biri saydıkları için ne kadar mutlu olduğumun özellikle altını çizmek isterim.

Festivali düzenlediğimiz dönemde başkanlığını yürütmekte olduğum Columbia Üniversitesi'nin Ortadoğu ve Asya Dilleri ve Kültürleri bölümünün idari personeli, Filistin filmi projemizden hiç hoşlanmayan insanların ağır baskıları ve insafsız tacizleri altında kaldılar. Burada özellikle Jessica Rechtschaffer ile Michael Fishman'a o zor günlere sabırla ve bize karşı muhabbetlerini yitirmeden katlandıkları için teşekkür ediyorum.

Benim sinema için yaptığım her şeyde ve bir film hakkında karalamış olduğum her sözcükte, New York'ta aramızda bulunan ve dünya sinemasına dair kıyaslanmaz bilgileri, soylu ruhunun harika özellikleriyle Amir Naderi'yle dostluğumun ölçülmez bir payı vardır.

Elinizdeki derleme kitabın yayınlanması Columbia Üniversitesi'ndeki CAME ve Üniversite Seminerleri yayın fonlunun cömert katkılarıyla mümkün oldu. Bu doğrultudaki talebimize verdikleri destekten dolayı seçkin meslektaşlarım, profesörler William Theodore de Bary ve Robert Belknap'a minnettarım.

Son olarak, her zamanki ustalığıyla, önüne yığdığım dağınık haldeki tomarla kâğıttan anlamlı ve maksatlı fikirlere dayalı bir metin ortaya çıkarma becerisini gösteren Verso'daki olağanüstü editörüm Amy Scholder'e teşekkür etmek isterim. Bu kitap en iyi haline onun geniş sabrı, ilgili ve dikkatli gözleri sayesinde gelmiştir.

*Hamid Dabaşi*
*New York, Nisan 2006*



# FİLİSTİN SİNEMASI
# BİR ULUSUN HAYALLERİ

"Filistin sineması son otuz yıllık dönemde dünya sahnesinde etkili bir sanatsal güç olarak boy gösterdi. Filistin ulusunun onyıllardır sürdürdüğü kendi kaderini belirleme mücadelesinde derin kökler salmış olan bu sinema, hayatları zulümle ve aşağılanmayla örülmüş bir halkın yaşadıklarına tanıklık eden en önemli sanatsal ifade biçimi oldu. Edward Said'in bu derlemenin 'Önsöz'ünde belirtmiş olduğu gibi, Filistin mücadelesinin bütün tarihinin 'görünür olma arzusu'yla yakından bir ilgisi vardır. Filistin filmlerinde 'görünmez olan'ın estetiğine yönelinmesinin temel sebebi budur.

Bir grup araştırmacı ve aktivistin sevgiyle hazırlamış oldukları bu kitap, en kayda değer sinemasal geleneklerden birine duyduğumuz kolektif hayranlığın bir nişanesidir."

KİTAP
SKB 0335791 VDR
İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi
*35622*
sinema • 31
20.00
*35622*
www.agorakitapligi.com