



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI**

**SİNEMADA SÖMÜRGE FİLMLERİ ÜZERİNDEN CEZAYİR
DEVİRİMİNİN İMGESEL YANSIMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Meriem REMİLİ

Danışman

Doç. Dr. Nursel BOLAT

SAMSUN
2022

T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM BİLİMLERİ PROGRAMI



SİNEMADA SÖMÜRGE FİLMLERİ ÜZERİNDEN CEZAYİR
DEVİRİMİNİN İMGESEL YANSIMASI

Yüksek Lisans Tezi

Meriem REMİLİ

Danışman

Doç. Dr. Nursel BOLAT

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Meriem REMILI tarafından, Doç. Dr. Nursel BOLAT danışmanlığında hazırlanan “Sinemada Sömürge Filmleri Üzerinden Cezayir Devriminin İngesel Yansıması” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 24/02/2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Nursel BOLAT		<input checked="" type="checkbox"/>
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi		Kabul
	Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Ömer ÇAKIN		<input checked="" type="checkbox"/>
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi		Kabul
	Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Esennur SİRER		<input checked="" type="checkbox"/>
	Üsküdar Üniversitesi		Kabul
	Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

(Unvanı, Adı-Soyadı)
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır

İmza

24 /02/ 2022

Meriem REMILI

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı: Sinemada Sömürge Filmleri Üzerinden Cezayir Devriminin İmgesel Yansıması

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 11-01-2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : %4

Tek kaynak oranı : %1 çıkmıştır.

İmza

24 /02/ 2022

Doç. Dr. Nursel BOLAT

ÖZET

SİNEMADA SÖMÜRGE FİMLERİ ÜZERİNDEN CEZAYİR DEVRİMİNİN İMGESEL YANSIMASI

Meriem REMILI

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

Medya ve İletişim Bilimleri Programı

Yüksek Lisans, Ocak/2022

Danışman: Doç. Dr. Nursel BOLAT

Sanatın tüm biçimleriyle insanlık tarihini belgelerden daha doğru yansıttığı söylenmektedir. Sinema, başlangıcından bu yana, etkili tarihsel olayların anlatımına güvenmiştir. Popüler talep ve geçmiş tarihsel dönemlerde önde gelen şahsiyetlerin yaşamları hakkında bilgi edinme arzusuna sahip olması nedeniyle, aynı zamanda tarihin yapımında büyük rol oynayan, hafızalarda kalmayı ve hayatlarını sonsuza dek anlatmayı hak eden insanları yüceltmektedir. Bu tarihi olayların anlatımı, tarihi belgelere veya o dönemi yaşayan tanıkların gerçek hikayelerine dayansa bile, yönetmenlerin görüşlerine göre anlatılır. Yönetmenin bu olaylara bakışı, onları sunma şeklini etkilemektedir. Yirminci yüzyılda meydana gelen en önemli tarihi olaylardan biri «Cezayir devrimi». Zamanın en büyük askeri gücünü yenen, cesaret ve fedakarlıkta unutulmaz dersler veren devrim olma özelliği taşımaktadır. Cezayir sineması doğrudan Cezayir devrimiyle ilgilidir, çünkü Cezayir'de sinema, devrimle başlamıştır. Cezayir sineması, Fransız sömürgecileri tarafından gizlenen karşı-anlatıyı sunmuştur. Ayrıca, birkaç sinema eseriyle Cezayir devriminin konusuna odaklanmıştır. Bu eserler, bir buçuk milyon şehidin hayatına mal olan geçmişi ölümsüzleştirmeye çalışmıştır. Cezayirli ve yabancılar, özellikle sinema alanında çalışanlar, Cezayir devrimiyle ilgilenmiş ve bu savaş, her iki taraftan da o dönemi, siyasi, kültürel ve ideolojik arka planlarına dayalı olarak bir dizi sinematik esere çevirmek isteyen birçok yönetmen için zengin bir konu oluşturmuştur. Bu çalışma, sömürge filmler aracılığıyla sinemanın Cezayir Devrimi meselesini nasıl ele aldığını belirlemeyi amaçlamaktadır. Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi'nin yönettiği "L'Opium Et Le Bâton" ile İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun yönettiği "La Bataille D'Alger" filmleri amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Bu bağlamda yabancı bir yönetmenin eseri ile Cezayirli bir yönetmenin eseri karşılaştırılmaktadır. Sinemanın devrimle ilgili aktardığı imgeleri keşfetmek, anlamak ve bu filmlerin devrim gerçeğini ne ölçüde yansıttığını belirlemek için her iki film de etnografik içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Cezayir devrimi, Sinemada Cezayir devrimi, Cezayir sineması, L'Opium Et Le Bâton filmi, La Bataille D'Alger filmi.

ABSTRACT

THE IMAGIC REFLECTION OF THE ALGERIA REVOLUTION IN CINEMA THROUGH COLONIAL FILMS

Meriem REMILI

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Communication Sciences

Media and Communication Sciences Programme

Master, January/2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nursel BOLAT

It is said that art in all its forms reflects the history of humanity more accurately than documents. Since its inception, cinema has relied on the narrative of influential historical events. Because to popular demand and a desire to learn about the lives of prominent characters in past historical periods, at the same time, it glorifies the people who played a great role in the making of history, who deserve to be remembered and to tell their lives forever. Even if the narration of these historical events is based on historical documents or true stories of witnesses living in that period, they are told according to the directors' views, the director's view of these events affects the way they present them. One of the most important historical events that took place in the twentieth century is the Algerian revolution. It is a revolution that defeated the greatest military power of the time and gave unforgettable lessons in courage and sacrifice. Algerian cinema is directly related to the Algerian revolution, because cinema in Algeria started with the revolution. Algerian cinema presented the counter-narrative hidden by the French colonialists. It also focused on the subject of the Algerian revolution with several cinematic works. These works tried to immortalize the past that cost the lives of one and a half million martyrs. Algerians and foreigners, especially those working in the field of cinema, were interested in the Algerian revolution and this war has created a rich subject for many directors who wanted to turn that period into a series of cinematic works based on their political, cultural and ideological backgrounds. This study aims to determine how cinema handled the Algerian revolution issue through colonial films. The films "Opium and the Stick" directed by Algerian director Ahmed Rachedi and "The Battle of Algiers" directed by Italian director Gillo Pontecorvo were selected by purposive sampling method. In this context, the work of a foreign director is compared with the work of an Algerian director. In order to discover and understand the images conveyed by the cinema about the revolution and to determine to what extent these films reflect the reality of the revolution, both films are analyzed by ethnographic content analysis method.

Keywords: Algerian revolution, Algerian revolution in cinema, Algerian cinema, Opium and the Stick movie, The Battle of Algiers movie.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

İlk önce bana rehberlik ettiği ve bu mütevazı çalışmanın gerçekleşmesine izin verdiği için Yüce Allah'a şükrediyorum. Bu çalışmanın daha iyi koşullarda gerçekleşmesi için, mesafeye ve şartlara rağmen, gerekli tüm imkânları, manevi desteği, nasihati ve diri ruhu ile beni gözetip benden yardımlarını esirgemediği için danışman hocam Sayın Doç. Dr. Nursel BOLAT'a canı gönülden teşekkür ederim.

Tez çalışmam sırasında hayatıma eşlik eden tüm anlarda bana yardımcı olan arkadaşlarıma; sevgi ve desteğini esirgemeyen aileme teşekkür ederim. İncelemeleri ve önerileriyle çalışmamı zenginleştiren jüri üyelerine ilgilerinden dolayı en içten teşekkürlerimi sunarım.

Meriem REMILI

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	I
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR.....	V
İÇİNDEKİLER	VI
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	IX
ŞEKİLER DİZİNİ.....	X
TABLolar DİZİNİ.....	XII
1. GİRİŞ.....	1
2. CEZAYİR'İN SÖMÜRGEÇİLİK DÖNEMİNDE TOPLUMSAL YAPISI VE KÜLTÜRÜ.....	6
2.1. Sömürgecilik	6
2.1.1. Sömürgecilik Nedir?	6
2.1.2. Fransa'nın Cezayir'i İşgalinin Nedenleri.....	6
2.1.3. Fransa'nın Cezayir'de İzlediği Suç Politikası.....	11
2.1.3.1. Cezayir'deki Fransız İmha ve Baskı Politikası.....	11
2.1.3.2. Kavrulmuş Toprak Politikası	12
2.1.3.3. Göç ve Yerleşim Fikrini Pekiştirme Politikası.....	13
2.2. Devrim Süreci	13
2.2.1. Cezayir'de Halk Direnişi	13
2.2.2. 8 Mayıs 1945 Olayları	15
2.2.3. Devrimin Patlaması	16
2.2.4. Kuzey Konstantin Saldırıları ve Soummam Kongresi.....	18
2.2.5. Koordinasyon ve Uygulama Komitesinin (CCE) Faaliyetleri	19
2.2.6. Geçici Hükümet ve Bağımsızlık	20
2.3. Kültürel Yapı.....	21
2.3.1. Toplumun Kültürel Yapısı.....	21
2.3.1.1. İşgal Öncesi Cezayir'in Kültürel ve Sosyal Yapısı.....	21
2.3.1.2. Cezayir Kültürü ve Kimliğini Yok etmek İçin Fransa'nın İzlediği Politikalar	24
2.3.1.2.1. Hristiyanlaştırma Politikası	25
2.3.1.2.2. Arapça Yerine Fransız Dilini Benimseme Politikası	26
2.3.1.2.3. Vatandaşlığa Alma ve Entegrasyon Politikası.....	27
2.3.2. Cezayir Sosyal Yapısını Yok Etmek İçin Fransa'nın İzlediği Politikalar	27
2.3.3. Kültürel Değerler	28
2.3.4. Topluma Özgü Kültürel Kodlar	30
3. SİNEMASAL İMGELER VE CEZAYİR SİNEMASI.....	35
3.1. Sinemasal İmgeler	35
3.1.1. İmge Kavramı ve Sinemasal İmgeler	35
3.1.2. Sinemada İmge Oluşturma.....	40
3.1.2.1. Hareket-İmge.....	42
3.1.2.2. Zaman-İmge	43
3.1.3. Kültürel Özelliklerin İmgesel Sunumu.....	45
3.2. Cezayir Sineması	47
3.2.1. Devrim Öncesi Cezayir Sineması	47
3.2.2. Sömürge Sinemasının Cezayir Sinemasına Etkisi.....	53
3.2.3. Devrim Sineması.....	53
3.2.4. Devrimin En Önde Gelen Film Yapımcıları	57

3.2.4.1. René Vautier.....	58
3.2.4.2. Djamel Eddine Chanderli.....	59
3.2.4.3. Mohammed Lakhdar Hamina.....	59
3.2.4.4. Stefan Labudovic.....	60
3.2.5. Bağımsızlıktan Sonra Sinema.....	61
3.2.6. Ortak Yapımı.....	68
4. CEZAYİR SİNEMASINDA DEVRİMİN ETNOGRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ VE İMGESEL YANSIMASI	71
4.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	71
4.1.1. Araştırma Yöntemi.....	71
4.1.2. Etnografik Çözümleme.....	71
4.1.4. Çalışmanın Problemi ve Soruları.....	73
4.1.5. Araştırmanın Önemi.....	74
4.1.6. Çalışmanın Amacı.....	75
4.2. Cezayir Devrimini Konu Alan İki Film.....	75
4.2.1. L'Opium Et Le Bâton Filmin İncelemesi.....	75
4.2.1.1. Filmin Küniye.....	76
4.2.1.2. Filmin Yönetmeni Hakkında.....	77
4.2.1.3. Film Hakkında.....	77
4.2.1.4. Filmin Özeti.....	77
4.2.2. Filmin Analizi.....	78
4.2.2.1. Film Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur.....	78
4.2.2.2. Filmin Aktardığı Mesajlar.....	89
4.2.2.2.1. Filmin Afişi.....	89
4.2.2.2.2. Film Adı.....	90
4.2.2.2.3. Filmdeki Cezayirli Karakterler.....	91
4.2.2.2.4. Filmdeki Fransız Karakterler.....	94
4.2.2.2.5. Cezayirli Kadınlar.....	95
4.2.2.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar.....	95
4.2.2.3.1. Filmin Akımı.....	96
4.2.2.3.2. Diyalog.....	97
4.2.2.3.3. Müzik.....	98
4.2.2.3.4. Filmin Mekânı.....	98
4.2.2.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük.....	98
4.2.2.4.1. Cezayir Geleneksel Kıyafetleri ve Yemekleri.....	99
4.2.2.4.2. Zeytin Ağacı.....	99
4.2.2.4.3. Dayanışma Değerleri.....	100
4.2.2.4.4. Dini Değerler.....	100
4.2.2.4.5. Ahlaki Değerler.....	101
4.2.2.4.6. Cesaret ve Fedakarlığın Değerleri.....	101
4.2.3. Cezayir Bağımsızlık Savaşı " La Bataille D'Alger " Filmin İncelemesi.....	102
4.2.3.1. Filmin Küniye.....	103
4.2.3.2. Filmin Yönetmeni Hakkında.....	103
4.2.3.3. Film Hakkında.....	103
4.2.3.4. Filmin Özeti.....	104
4.2.4. Filmin Analizi.....	105
4.2.4.1. Film Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur.....	105
4.2.4.2. Filmin Aktardığı Mesajlar.....	115
4.2.4.2.1. Filmin Afişi.....	115
4.2.4.2.2. Filmin Adı.....	115
4.2.4.2.3. Filmdeki Cezayirli Karakterler.....	116

4.2.4.2.4. Filmdeki Fransız Karakterler	117
4.2.4.2.5. Devrim Masumları Hedef Alır.....	118
4.2.4.2.6. Cezayirli Kadınlar.....	119
4.2.4.2.7. Fransız Kadınlar.....	120
4.2.4.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar	121
4.2.4.3.1. Filmin Akımı	121
4.2.4.3.2. Diyalog.....	122
4.2.4.3.3. Aydınlatma.....	122
4.2.4.3.4. Müzik	123
4.2.4.3.5. Filmin Kurgusu.....	123
4.2.4.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük.....	124
4.2.4.4.1. Dayanışma ve Yardımlaşma Değeri	124
4.2.4.4.2. Dini Değerler.....	125
4.2.4.4.3. İnsani Değerler	125
4.2.4.4.4. Cezayirli Kadınların Geleneksel Kıyafeti "Al-Hayek"	125
4.2.4.4.5. Direnç, Dayanıklılık ve Fedakârlık.....	126
5. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME	128
5.1. Filmler Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur	128
5.2. Filmlerinin Aktardığı Mesajlar	131
5.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar.....	135
5.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük	137
6. SONUÇ	140
KAYNAKÇA.....	145
ÖZ GEÇMİŞ	159

SİMGELER VE KISALTMALAR

ALN	: Armée de Libération Nationale (Ulusal Kurtuluş Ordusu)
CCE	: Comité De Coordination Et d'Execution (Koordinasyon ve Uygulama Komitesi)
CRUA	: Comité Revolutionnaire d'Unité Et d'Action (Birlik ve Eylem İçin Devrimci Komite)
ECA	: Ethnographic Content Analysis
FLN	: Front De Libération National (Ulusal Kurtuluş Cephesi)
MTLD	: Mouvement Pour Le Triomphe Des Libertés Democratique (Demokrasi Özgürlük Zafer Partisi)
OS	: Organisation Spéciale (Gizli Örgüt)

ŞEKİLER DİZİNİ

Şekil 4.1. “L'Opium Et Le Baton” film afişi.....	76
Şekil 4.2. Mücahitlerden biri Doktor Bachir'e gider ve ondan yardım ister	79
Şekil 4.3. FLN'nin bir üyesi başkentteki Bachir'in evine gelir ve ondan FLN'ne katılmasını verilen görüntü görülmektedir	79
Şekil 4.4. Bachir, başkentten geldikten sonra annesi ve kız kardeşi Ferroudja ile köydeki durum hakkında konuşurken görülmektedir.....	80
Şekil 4.5. Doktor Bachir dağlarda yaralı mücahitleri tedavi ederken görülmektedir	82
Şekil 4.6. Ali ve arkadaşı Ömer'in (kız kardeşinin kocası) Fransız askerleri tarafından tutuklanması görülmektedir.....	82
Şekil 4.7. Ali'nin arkadaşı, Ömer Fransızlar tarafından helikopterden atılarak infazı gerçekleştirilir	83
Şekil 4.8. Ali esaretten kaçtıktan sonra Fransız askerleri Doktor Bachir'in ailesinin evinde arama yaparken görülmektedir	84
Şekil 4.9. Fransa'nın zeytin ağaçlarını yakarak uyguladığı kavrulmuş toprak politikası görülmektedir	84
Şekil 4.10. Fransız albayın, mücahitlerin nerede olduğunu itiraf edene kadar sorgulama sırasında Ferroudja'yı tehdit ve işkence göstermektedir.....	86
Şekil 4.11. Tüm köy sakinlerin önünde, kahraman Ali ve arkadaşını köy meydanının ortasında elleri bağlı olarak etraflarında Fransız albay ve askerleri ile verilmektedir ...	88
Şekil 4.12. Ali öldürülmeden önce dik durup gülümserken	88
Şekil 4.13. La Bataille d'Alger (Cezayir Bağımsızlık Savaşı) filmin afişi.....	102
Şekil 4.14. Cezayirli bir mücahit, Fransızların acımasız işkencesine teslim olmuş ve onlara Ali La Pointe ve arkadaşlarının nerede saklandığını anlatırken.	106
Şekil 4.15. Ali La Pointe ve arkadaşlarının Kasbah evlerinden birinde saklanırken.....	106
Şekil 4.16. Cezayirli bir mücahit giyotinle idam edilmesi.....	108
Şekil 4.17. Komutan Philippe Mathieu başkente geldiğinde ve yerleşimciler onun gelişini memnuniyetle karşılarken	109
Şekil 4.18. Cezayirli kadın savaşçılar gerilla operasyonlarından önce, askerlerin onları yerleşimcilerden ayırmaması için dış görünüşlerini değiştirmişler	110
Şekil 4.19. Birçok kurban ve şehit bırakan Fransız sömürgeciliğinin Kasbah bombalaması	111
Şekil 4.20. Cezayirli kadın mücahitlerden biri teftiş alanının önünden geçerken, Fransız askerleri ona yerleşimcilerden biri olduğunu düşünmüşler bu nedenle ona iyi davrandılar	112

Şekil 4.21. Larbi Ben M'hidi, Fransız sömürgeciliği tarafından tutuklandıktan sonra gazetecilerin sorularını yanıtlarken verilmektedir	113
Şekil 4.22. Cezayir halkının bağımsızlığı için yapılan 11 Aralık gösterileri	114
Şekil 4.23. FLN tarafından kafeye yerleştirilen bombanın patlamadan önce yerleşimcilerinden birinin gülerken yakın çekimi.	119
Şekil 4.24. FLN tarafından kafeye yerleştirilen bombanın patlamadan önce yerleşimcilerin çocuklarından birinin yakın çekim.....	119

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Sömürge Cezayir'inde Çekilen Sinema Yapımlarını Göstermektedir.....	51
Tablo 3.2. Cezayir Sinemasının Attığı En Önemli Yapısal Adımları	64

1. GİRİŞ

İçinde bulunduğumuz çağ, ileri teknoloji çağı ve görüntü çağı olarak kabul edilmektedir. Zaman yolculuğu yapabilmek için ve etraftaki dünyayı dolaşmak için evde oturup bir düğmeye dokunmak yeterli olmaktadır. Sinema sanatının icadı sayesinde, her şey yerimizden kıpırdamadan gözümüzün önünde görülebilmektedir. Böylece, geçmişten bir olaya, yıkıcı savaşların sahnelerine, dış dünyadan yırtıcı hayvanlara veya garip yaratıklara tanık olmak mümkündür.

Sinema terimi en basit tanımıyla fotoğraflarla yazı yazmaktır, ancak kurgu, belgesel, animasyon film ve televizyon filmleriyle ilgili her şeyi içine alan geniş bir terimdir. Sinema sanatı da toplumun çeşitli kesimleri üzerindeki belirgin etkisi nedeniyle çağdaş insanın hayatında önemli rol oynayan en önemli sanatlardan biridir (Mansour, 2013: 10). Sinema ortaya çıkış tarihi açısından edebiyat, resim, heykel, mimari, müzik ve tiyatro olmak üzere altı ana sanattan sonra yedinci sanattır. Aynı zamanda, sinema diğer altı sanatı da içerisine dahil edebilmektedir. Yedinci sanattır ama dünyanın dikkatini çekmesi açısından ilk sanat olabilmektedir. Dışardan sinema, kamera lensleri ve açıları, diyalog, dekor ve müzik aracılığıyla anlatılan hikayeler olarak görülmektedir. Ama derinliğinde, tıpkı sinemanın ulusun içinde yaşadığı politik ve sosyal durumu yansıtması gibi, toplumun kendisine ve başkalarına yönelik algılarının ve içinde bulunduğu durumun bir yansımasıdır. Sinema, bilgi ve kültür sağlamanın yanı sıra bir eğlence aracı olarak da görüldüğü için diğer medyalar kadar önemli bir rolü vardır. Bireyin, içinde bulunduğu toplumun ve benimsediği değerlerin gerçekliğini ifade ettiği için bireylerin inançlarını, alışkanlıklarını, davranışlarını ve tutumlarını etkileyen bir araçtır.

Sinema ya da sinematik film toplumun hareketini çizmeye katkı sağlayan toplumsal bir belge olması yanında, yaşamı ses, görüntü ve duyguyla simüle eden bir sanat olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, bireyin ve grubun çevresindeki gerçekleri yansıtan ve davranışlarını etkileyen çeşitli konuları ele alma yeteneği ile de karakterize edilmektedir. Bunun nedeni, görüntülerinde, sesinde, hareketinde ve dilindeki büyülenme ve çekicilik unsuruna bağlı olması yanında taşıdığı doğrudan anlamlar, imgeler ve zımnî mesajlar bulunmasında yatmaktadır. Sinema sanatı, biçim ve içerik açısından bütünlük bir yapıya sahip olarak, toplumu ilgilendiren konuları ele almakta ve birçok tarihi konuya ışık tutmayı ve toplumda yayılan sorunları ele almayı amaçlamaktadır. Sinema, insanın kendisini ve etrafındaki dünyayı gördüğü sihirli bir

pencere biçiminde bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Ancak, izleyecilerinin olayları görme biçimini film yapımlarından sorumlu olanlar tarafından kontrol edilmektedir.

Günümüzde sinema, sınırsız gücü ve kitlelerin zihinlerini kontrol etme ve onları kasıtlı ve düşünceli mesajlarla çekme yeteneği ile büyük bir endüstri haline gelmiştir. Aynı zamanda sinema, bir ifade biçimi olması yanında fikirlerin ve ilkelerin propagandası ve tanıtımı için devrimleri ateşleyen veya bastıran geniş bir alan işlevi görmektedir. Sinema ilerlemek, gelişmek, inşa etmek, adaleti sağlamak ve hakikatin yanında durmak gibi misyonlar da taşımaktadır. Bunun yanında sinema tarihin ayrıntılarını, halkların ve ulusların yaşamlarının belirleyici anlarını kaydeden bir insanlık hafızası, tarih ve arşiv kaydedici özellik de taşımaktadır.

Sinema, toplumların ve halkların tarihini okumak, gözden geçirmek ve hatta yazmak için de en önemli ve etkili iletişim araçlarından biridir. Film yapımcısının işini tamamlaması sırasında sahip olduğu yaratıcılığa rağmen, her seferinde tarihsel olayın gerçekliğini “tahrif etmemesi” gerekmektedir. Bu noktada yaratıcılık bu tarihsel dönemin “tarihsel gerçeği” olarak bilinen şeyin küçük bir yönünü bile yansıtmasını sağlayan şeydir. Yedinci sanatın bazı tarihçileri, tarih ve sinema arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğuna inanmaktadır. Sinema, birkaç film yapımcısının daha önceki tarihsel dönemleri simüle eden filmler yapabilmesinden sonra gerçek bir görsel-ışitsel bellek oluşturmuştur. Aynı şekilde, tarih sinematik filmin çoklu temalarının ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Film endüstrisindeki aktivistlerin inisiyatif olarak tarihi olaylardan alıntı yaptığı ve onları filme dönüştürdüğü görülmüştür. Yani sinema tarihi olayların izlenmesine izin vermektedir. Sinema ve tarihin aynı yolu izlediği söylenebilir. Bunlar, günümüzde “tarihi film”, “devrimci sinema” ve “sömürge sineması” olarak adlandırılan şeyde buluşan iki alandır (Fechar ve Fechar, 2017: 222).

Avrupa'nın büyük sömürge rekabetine maruz kalan birçok Afrika ve Asya halkının ve ülkesinin bildiği "Sömürge Fenomeni" olarak adlandırılan şey, konuda yeni olan, sinema sanatının dünya çapında ortaya çıkışının, bu ülkelere yönelik sömürge kampanyalarının devam etmesiyle örtüşmesidir. Cezayir, 1830'dan 1962'ye kadar 132 yıl boyunca Fransız sömürgeciliğine maruz kaldığından, söz konusu tüm süreç boyunca toprağını geri almak ve işgalciyi kovmak için bir mücadele yoluna ve devrimci bir harekete tanık olmuştur. Cezayir sineması, Kurtuluş Savaşı'nın ortaya çıkardığı verilerden biridir, çünkü 1 Kasım 1954'te başlayan Kurtuluş Savaşı'nın

yürüyüşüne ayak uydurabilecek bir sinemanın acilen bulunması gerekmektedir. Böylece sinema bu kurtuluş mücadelesinin araçlarından biri olarak yola çıkmıştır.

Cezayir sineması dünyadaki diğer sinemalardan zor koşullar altında ve erken başlaması nedeniyle farklıdır. Kurtuluş devrimine paralel olarak ortaya çıkmıştır, bu yüzden o zaman devrimci sinema olarak adlandırılmıştır. Cezayir sineması karşı propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Temel amacı yurt içindeki halkın sesini dünya kamuoyunu iletmek, kurtuluş devriminin sorunlarını ele almak ve Fransız sömürgeciliği döneminde Cezayir halkının yaşadığı acıları göstermeyi hedeflemektir. Bu, devrimin film yapımcıları tarafından Fransa'ya karşı bir direniş silahı olarak kullanılan kamera aracılığıyla gerçekleştirilme çabasını içermektedir. Sinematik görüntünün, özellikle hak ve özgürlüklerin savunulması alanında, adil ve derin insani meselelerin dürüst bir aktarıcısı olduğunu düşünülmektedir. Böylece Fransa'nın işlediği suçları tüm dünyaya iletmek ve mazlumların haklarını öne çıkarmayı amaçladığı görülmektedir. Devrimi anlatan ve gerçekliğini aktarmaya çalışan çok sayıda dizi, kurmaca film, belgesel bunu kanıtlamaktadır. Sinema, Cezayir Devrimi ve Cezayir'in Fransız sömürgeciliğine karşı direnişiyle ilgili konuları işlemiştir. Cezayir sineması başlangıçta kısa ve orta ölçekte filmlere odaklanmıştır. Bağımsızlıktan sonra Cezayir sineması çok sayıda uzun metrajlı film çekmeye başlamıştır. Yönetmen Mohammed Lakhdar Hamina'nın "The Winds of the Aures" filmiyle Fransa'daki Cannes Festivali'nde Birincilik Ödülü'nü kazanmasıyla Cezayir sineması dünyaya ulaşan ilk Arap sineması olmuştur. Ayrıca, "Ateş Yıllarının Öyküsü" adlı filmi, 1975'te Cannes Festivali'nin Grand Prix'sini kazanmıştır.

Cezayir'in Fransız işgali, modern tarihin en uzun ve en iğrenç işgallerinden biri olarak kabul edilmektedir. Cezayir gençleri vatanlarını kurtarmak için hayatlarını feda etmişlerdir. Kurtuluş devrimi bu vahşi işgalden kurtulmanın tek çaresidir. Cezayir Devrimi ile sonlanan süreç 1 Kasım 1954'te Fransız sömürgecilerine karşı patlak vermiş ve yedi buçuk yıl sürmüştür. Kasım Devrimi, ülkenin kuzeyine, güneyine, doğusuna ve batısına yayılan önceki direnişlerin başarısızlığından dersler çıkararak, tüm boyutları ve kavramlarıyla Cezayir'e güçlü bir canlanma getirmiştir. Fransız sömürgeciliği, işgal dönemi boyunca direnen Cezayir halkının Arap ve İslam kimliğini silmeye çalışmıştır. Cezayir halkı, Cezayir'i bir Arap ülkesi olarak yaşatmak için bir buçuk milyondan fazla şehit verdiği için işgalin ateşi altında acı çekmiştir. Buna ek olarak, Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN), güçlü bir sömürge devletine karşı

daha zayıf yapılanmaya sahip olmasına rağmen devrime önderlik edebilmiştir. Ancak devrim, etrafında birleşen insanlar sayesinde, Cezayir'in 5 Temmuz 1962'de bağımsızlığını kazanmasıyla en önemli hedeflerine ulaşmayı başarmıştır.

Büyük Cezayir devrimi, gelecek nesiller için anlatılması ve belgelenmesi gereken bir kahramanlık ve fedakârlık tarihi olduğundan, sinema aynı zamanda bu acıların ve zaferlerin tarihi için en önemli belgeleme araçlarından biridir. Bu nedenle Kurtuluş Savaşı ya da Cezayir Devrimi hem savaş sırasında hem de savaş sonrasında Cezayirli ve yabancı sinemacılar tarafından tartışılan en önemli konular arasında yer almıştır. Bu çalışmanın temel sorunu Cezayir devriminin Cezayir ve yabancı sinemadaki imgesine ışık tutmaya çalışmaktır. Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi'nin "L'Opium Et Le Bâton" filmi ve İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun "La Bataille D'Alger" filmi incelenerek, bu her iki filmin kurtuluş devrimi hakkında sunduğu imgeleri ve örtük mesajları açıklamak çalışmanın önemi ortaya koymaktadır. Aynı zamanda filmlerin devrimin gerçek olaylarını sunup sunmadığını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Cezayir devriminin sinemadaki imgesini sömürge filmleri üzerinden ortaya koymayı amaçlayan bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde, Cezayir'in sömürgecilik döneminde toplumsal yapı ve kültürel özellikleri açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu bölümde sömürgecilik dönemi, Cezayirlilerin çektiği acılar ve Fransa'nın Cezayir halkına karşı uyguladığı baskıcı yöntemler ele alınmıştır. Ardından Cezayir Devrimi ve Cezayir halkının bağımsızlık mücadelesi incelenmektedir, daha sonra Cezayir toplumunun kültürel yapısının yanı sıra Cezayir toplumundaki özel kültürel değerler ve kodlar ile sömürgeciliğin Cezayir kültürünü nasıl silmeye çalıştığı yansıtılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise imge kavramı, sinemada imge oluşturma ve kültürel özelliklerin imgesel sunumu ele alınmaktadır. Cezayir sineması konusu da bu bölüm altında ele alınarak Cezayir sinema tarihi ve sömürge sinemasından başlayarak sinemanın gelişim aşamalarına ve bağımsızlık öncesi ve sonrasındaki en önemli Cezayirli yönetmenlere ve filmlerine değinilmektedir.

Araştırmanın son bölümü olan uygulama bölümünde de çalışmanın problemini, amaçlarını ve önemini ortaya koymada temsil edilen çalışmanın metodolojik çerçevesi yer almaktadır. Bu çalışmada benimsenen yöntem, etnografik içerik analizi yöntemidir. Bu bölümün asıl amacı, "L'Opium Et Le Bâton" ve "La Bataille D'Alger"

adlı iki filmi etnografik içerik analizi yöntemini kullanarak incelemeye ve karşılaştırmaya çalışmaktadır. Filmlerin sunduğu imgeleri ve gizli mesajları açığa çıkarmaktır. Aynı zamanda Cezayir devriminin imajının Cezayir sinemasındaki ve yabancı sinemadaki yansımalarını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda filmler incelenmekte, tartışılmakta, değerlendirilmekte ve elde edilen verilerle tartışılan konu hakkında bilgi ve verilerle Cezayir Devrim Sineması ele alınmaktadır.

2. CEZAYİR'İN SÖMÜRGEÇİLİK DÖNEMİNDE TOPLUMSAL YAPISI VE KÜLTÜRÜ

2.1. Sömürgecilik

2.1.1. Sömürgecilik Nedir?

Sömürgecilik ya da kolonizasyon kelimesinin birkaç tanımı vardır ve hepsi aynı anlama gelmektedir. Sömürgecilik kavramı toplum kadar eskidir. Güçlü bir devletin zayıf bir devlet üzerindeki kontrolünü tanımlamaktadır. Başka bir deyişle güçlü devletlerin, sahip olmadıklarına sahip olan zayıf devletlerin bu varlıklarını almak ve onu ele geçirmek istedikleri bir süreci anlatmaktadır (Zaher, 1965: 01). Yerel halkın rızası olmaksızın bir devletin bir bölge üzerinde ve sınırları dışındaki başka bir devletin halkı üzerinde kontrol elde etmeye yönelik bir yaklaşımdır. Dolayısıyla sömürgecilik; halkının boyun eğdirilmesi, kaynaklarının sömürülmesi ve hatta konumunun yararının kullanılması yanında bu devletin iç ve dış egemenliğini kaybetmesine neden olmaktadır. Böylece sömürgecilik egemenlik altına alınan devleti bir sömürge bölgesi haline getirmekte ve bu devletin statüsünü kaldırmaktadır (Sayed Salman, 1986: 55).

Sömürgecilik; askeri, politik, kültürel, sosyal ve ekonomik olmak üzere çeşitli yönleri içine alan birçok araç ve mekanizmalar aracılığıyla gerçekleştirilen bir yapılanmadır. Bu yaklaşımlara göre, sömürgecilik ister geleneksel ister modern bir karakter kazansın, amaç ve hedeflerinin başarısının ilişkili olduğu sıkı politikalar aracılığıyla gerçekleşmektedir (Wadi, 2018: 293).

2.1.2. Fransa'nın Cezayir'i İşgalinin Nedenleri

Afrika kıtası, 15. yüzyıldan itibaren Avrupa'nın açgözlülüğünü bilmektedir. Ancak, zaman zaman Avrupa'nın Afrika kıyılarındaki varlığını sınırlandıran tepkiler sayesinde bu açgözlülükler sınırlı kalmakta ve bazen azalmaktadır. Ancak Afrika'nın maruz kaldığı en tehlikeli sömürgecilik dönemi 19. Yüzyılda görülmektedir. Bunun temel nedenlerine bakıldığında Avrupa'nın hedef aldığı ülkenin kaynaklarını kullanma girişimlerini temsil eden dış nedenler yanında Afrika ülkelerinin, zayıflık ve geri kalmışlık gibi iç faktörlerinin de etkisi bulunmaktadır (Bouziane, 1988: 09). Avrupa ülkeleri, Cezayir başta olmak üzere Kuzey Afrika bölgelerini ele geçirmek için birbirleriyle ortak bir ittifak kurmaya çalışmaktadır. Bölgedeki hedeflerine ulaşmak için uluslararası konferanslar düzenlemektedir. 1815 yılında "Viyana" konferansının toplanması, Avrupa ülkelerinin Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarını kontrol etme

arzusunu teyit etmek için yapılmıştır. Ancak bu ülkeler mirası paylaşmak için kendi aralarında ortak bir ittifak kuramamıştır. Kuzey Amerika'daki kolonilerini kaybettikten sonra Fransa, 1763'te kendi yıkılan sömürge imparatorluğunu yeniden kurmayı düşünmektedir. Bu nedenle, projelerini somutlaştırmak için uluslararası koşullardan ve 1815'ten beri büyük Avrupa ülkeleri arasında ortaya çıkan farklılıklardan yararlanmıştır. Cezayir'in işgali bu projenin ilk aşamalarından biri olarak ortaya çıkmaktadır (Dada, 2003: 19).

Fransa, sömürge planı çerçevesinde Cezayir'i işgal etmek için bir plan hazırlamakta, amacına ulaşmak için gerekçeler ve bahaneler yaratmaktadır (Al-Zubayri, 1972: 08). Cezayir, insan yaşamı için uygun koşulları sağlayan topografyaya sahip olması yanında iklim açısından da önemli bir bölgedir. Cezayir stratejik konumu açısından aralarında, Arap Mağrip'in merkezi ve İslam dünyası ile ortaklıkları ve özellikleri olan bir medeniyet açılımıdır. Aynı zamanda Cezayir Afrika'ya açılan kapı ve Akdeniz'e açılan büyük penceredir. Akdeniz ile çöl arasında uzanan yüksek topraklara ve Fas sınırından Tunus sınırına kadar uzanan bir sahile sahiptir (Brian, vd., 1984: 13). Fransız yetkililerin amacı Kuzey Afrika'da bir üs elde etmektir. Cezayir; doğuya giden ticaret yollarının genişletilmesi ve gözetilmesi için bir merkez olarak kullanılması ve diğer yandan Fransa açısından ülkenin doğal kaynaklarını kullanma ve malları için yeni bir pazar açma girişimi açısından önemli bir konumda bulunmaktadır. Fransa'nın Cezayir'de gördüğü tüm bu avantajlar, Napolyon Bonapart'ın Avrupa'da bunu başaramaması üzerine Fransa'nın büyük bir imparatorluk kurmasını sağlamıştır. Bu nedenle Fransa, Cezayir işgali için sahte bahaneler bulmaya çalışmaktadır (Tuna, 1985: 10).

Fransa'nın Cezayir'i dini temellere ve hedeflere göre işgal etmeye çalışmasının birkaç nedeni bulunmaktadır. Bunlar, Haçlı eğilimini ve Hıristiyan-Müslüman çatışmasının Akdeniz'deki yayılmasını yansıtmaktadır. Bu işgal projesi ile de İslam'la savaşmak ve Hıristiyanlığı yaymak amacı öne çıkmaktadır. İşgalin nedenini Fransa'nın Avrupa'da kaybettikten sonra uluslararası prestijini kazanmayı istemesi olarak görenler vardır. Fransa'nın içinden geçtiği sosyal, politik ve ekonomik sorunlar göz önüne alındığında, yalnızca ordusunu bir etki, kontrol ve genişleme aracı olarak kullanmaya devam ettiği görülmüştür (Horshoush, 2011: 18).

Ayrıca, Fransa'nın Cezayir'e saldırmak için kullandığı bahaneler arasında, Fransa'nın Cezayir'le yaptığı tahıl ithalatından doğan borcunu ödemekten kaçınması

unsuru da vardır. Çünkü Fransa, birçok Avrupa ülkesi ile savaş halindeyken, ihtiyacı olan buğday ve tahılı Cezayir'den temin etmiştir. Bu anlaşmalar, Hüseyin Paşa'nın emriyle "Bakri" ve "Bushnak" adlı iki tüccar tarafından gerçekleştirilmiştir (Brian, vd., 1984: 218). Cezayir, Fransa'dan borçlarını ödemesini istediğinde, Fransa 1800'de tahminen 8 milyon franka yükselen borcunu ödememiştir (Abbad, 2005: 242). Bu nedenle Hüseyin Paşa, Fransız hükümetinden konsolosunu Cezayir'den çekmesini talep istemiştir. Fransız hükümeti, ülkenin içinden geçtiği koşullar ışığında, fırsattan yararlanmak ve planını ve projesini uygulamak istemiştir. Fransa, konsolosu "Deval"a Hüseyin Paşa'yı kışkırtmasını ve ilişkileri koparmasını ve Cezayir'e saldırmak için etkin ve gerekçesi olacak bir olay uydurması emrini vermiştir (Saidouni, 1976: 35).

27 Nisan 1827'de Fransa, "Yelpaze Hadisesi" olarak bilinen hadiseyi Cezayir'i işgal etmek için bir bahane olarak kullanmaktadır. Hadise, o dönemde Cezayir hükümdarı olan Hüseyin Paşa'nın elindeki yelpaze ile Fransız konsolosu Deval'in yüzüne üç kez vurmasıdır. Konsolos, Hüseyin Paşa'nın Fransa'nın Cezayir'e olan borcu hakkındaki sorusuna cevap vermeyince, Fransa bunu kendisine büyük bir hakaret olarak değerlendirmiş, bu nedenle Cezayir'e 3 yıl süreyle abluka uygulamıştır (Abbad, 2005: 243). Cezayir halkının acı çekmesinin öyküsü, 1827'de Navarin Vakası sonrası gerçekleşmeye başlamaktadır. Bu savaş, Osmanlı filosu ile onunla birlikte hareket eden Cezayir ve Mısır karşısında yer alan İngiliz, Fransız ve Rus filoları arasında gerçekleşmiştir. Osmanlılar güneybatı Yunanistan'da Navarin Körfezi'nde yenilgiye uğratılmıştır. Bu sonun başlangıcı olmakta ve Osmanlı donanmasının çökmesi, Cezayir'in yıllar sonra Fransız sömürgeciliği altına düşmesi ve Yunanistan'ın Osmanlı yönetiminden ayrılmasında odak noktası olmuştur. Fransa bu sırada Osmanlı İmparatorluğu ve Cezayir'in zayıflığından yararlanmıştır. Özellikle Cezayir donanma filosu çöktükten sonra Cezayir karasuları, yıllar önce onları işgal etmeyi planlayan Fransız kuvvetlerine açılmıştır (Abu Riya, 2020). 15 Haziran 1827'den itibaren Fransızların Cezayir kuşatmasından sonra ve Fransa Bakanlar Konseyi'nin 30 Ocak 1830'daki toplantısının ardından Fransa, Cezayir'e karşı bir kampanya başlatmaya karar vermiş ve 8 Şubat'ta Kral X. Charles savaş hazırlıklarını emretmiştir (Saad Allah, 1970: 29). Fransız ordusu 768 gemiyle Cezayir'e gelmiş ve 13 Haziran'da Fransız filosu Cezayir şehri yakınına yerleşmiştir (Amiraoui, 1999: 05). Fransa'nın Cezayir'i işgali, Paris'in 37.000 askerinin katılımıyla Toulon limanına düzenlediği saldırılarla başlamıştır. 14 Haziran 1830'da Fransa, Sidi Fredj bölgesine ulaşmayı başarmış ve

ülke üzerindeki hakimiyetini sıkılaştırmıştır (Abu Riya, 2020). Sonunda Hüseyin Paşa, 05 Temmuz 1830'da Fransız lideri "De Bourmont" ile teslim anlaşması imzalayarak Fransız taleplerine boyun eğdiğini ilan etmiştir. Fransızlar için bu, Cezayir'deki varlıklarını kanıtlamak için bir fırsat olmuştur (Rousset, 1880: 141). Bunlar soykırım ve yerleşim operasyonlarının ilk hareketleridir. Fransa, iğrenç suç yöntemleri ve araçlarıyla işgal operasyonlarını sürdürmektedir. Cezayir halkının Arap-İslam kimliğini yok etmek ve onu Fransız makamlarına boyun eğdirmek amacıyla her tarafa dokunan suçlar organize edilmektedir (Esquer, 1929: 312).

İşgalcilerin bu saldırı için öne sürdükleri tüm gerekçelere ve bahanelere rağmen, gerçek bunun tersini kanıtlamaktadır. Cezayir'e yapılan Fransız saldırısı sadece Hüseyin Paşa'ya yapılan bir cezalandırıcı Yelpaze Hadisesi değildi, ayrıca Fransa'nın aşağılanmış itibarını geri kazanmaya çalıştığı bir eylem de değildi, aslında burada ortaya koyulan süreç, Cezayir'e yönelik bu saldırı eylemi, beraberinde entegre bir kolonyal projeyi hayata geçirme çalışmasıdır. Saldırı, Cezayir şehrinin surlarında durmadığı gibi, paşanın görevinden alınmasıyla da sona ermemiştir. Fransızlar şehri işgal ederek ortaya koydukları güç ile Cezayir'e büyük zararlar vermektedir. Bundan sonra, askeri birliklerini doğudan-batıya, kuzeyden-güneye tüm ülkeyi işgal etmek için harekete geçirmekte, tüm insani ve maddi yeteneklerini kullanarak içerilere doğru hareket etmiştir (Zawawi, vd., 2015: 01).

Öte yanda Cezayir, Fransız kampanyasıyla yüzleşmeye hazırlanmaktadır. Bu kampanyanın gerçekleşmeden önce ayrıntılarını öğrendiğinde, Hükümeti aracılığıyla Toulon'a ek olarak İtalya, Paris ve Marsilya'daki casuslara maaş ödemektedir. Kampanya, Toulon limanından Cezayir limanına yönelmiş ve Sidi Fredj yarımadasından kara yoluyla saldırı başlamıştır. Kampanya ve çatışmalar, Fransız hükümetinin Cezayir'in kabul etmek ve teslim olmak zorunda kalacağı koşulları belirleyene kadar sürmüştür. Bu süreçte sonunda Cezayir'in başkenti düşmüş, Fransız işgali dayatılmış, Cezayir bayrakları indirilmiş ve onların yerine Fransız bayraklarını çekilmektedir. Fransa, Cezayir'in düşüşünden sonra tüm iç bölgelerinde nüfuzunu genişletmeye başlamıştır. Ancak, bu bölgelerin sakinlerinden gelen çatışmalar ve savunmalarla karşılaşmış ve bu da onu Cezayir başkentine geri dönmeye zorlamıştır (Lahdou, 2019).

Fransa, Cezayir devletini işgal ettiği tarih olan 1830'dan itibaren varlığının temellerini kapsamlı bir biçimde askeri, sivil ve kültürel denetim yoluyla

sağlamlaştırmak için çok çalışmıştır. Ülke üzerindeki denetimini dayatmak için bütün gücünü kullanmıştır. Ayrıca tüm direniş hareketlerini bastırmak için, iğrenç öldürme operasyonları gerçekleştirmiştir. Cezayir ulusunun temellerinin ve kurallarının sistematik bir şekilde yıkılması için, uluslararası ve insani kutsallık, onur ve kurallar açık bir şekilde ihlal edilmiştir. Fransa, Cezayir'i kendi topraklarına entegre etmek için çalışmış ve onu Fransız topraklarının ayrılmaz bir parçası olarak görmüştür. Bu yüzden Fransa Cezayir toprakların üzerindeki kontrolü sıkılaştırmak için siyasi ve idari bir sistem kurmuştur. Fransa kontrolünü kolaylaştırmak için Cezayir'i Cezayir, Vahran ve Konstantin şehirleri olmak üzere üç vilayete ayırmıştır. Sonra toprakları yağmalamaya ve talan etmeye başlamıştır. Yerleşim sürecinin başarısının sömürge makamlarının yerleşimciler için gerekli toprakları sağlama kabiliyetine bağlı olduğunu anladıktan sonra, verimli toprakları gasp etmeye çalışmış, sahiplerinden zorla çalışmış ve işgalden önceki Cezayir topraklarının onlara ait olmadığını bahane ederek yerleşimcilere vermektedir (Mahdi, 2016: 01).

Sonuç olarak, kolektif araziyi söküp bireysel mülke dönüştürmek için keyfi yasalar çıkarmaya çalışmış ve böylece Cezayir toplumunun karşılıklı bağımlılığında bir kusur meydana gelmiştir. Ayrıca insanları köleleştirmeye ve onları çeşitli alanlarda çalıştırmaya zorlamıştır. Üstelik bu durum Cezayir toplumunu dayandığı sağlam temelinden ayırabilmek amacıyla Cezayir tarihini çarpıtmanın ve içeriğini boşaltmanın ötesine geçmiştir. Bunun yanında Cezayir toplumunun milli ve dini kültürünün temelleri yanında kültürel ve dini kurumlarının yapısını yıkmaya çalışmış, Cezayir toplumunu, Arap dilini ve İslam dinini ortadan kaldırmak gibi en çirkin ve tehlikeli yöntemlere maruz bırakmıştır. Bu topluluk içinde onu karakterize eden sosyal organizasyonunun özelliklerine sahip Kabylie bölgesindeki Araplar ve Berberiler arasında çekişme ve çatışmalar yaratmıştır. Bütün bunlar, imamlar ve halk devrimlerine önderlik eden büyük liderlerin başını çektiği gruplar kurularak Fransız işgaline karşı güçlü olan bir halk ve ulusal tepki ortaya koyulmasına yol açmıştır. Aynı zamanda vatanını savunan birkaç siyasi ve reformist figüründe ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Mahdi, 2016: 02).

Fransa'nın Cezayir'i işgali, modern tarihin en uzun ve en çirkin koloni yapılarından biridir. 132 yıldan fazla bir süre devam eden bu dönemde "1830'dan 1962'ye kadar" Cezayir halkı, yeni adı "bir milyon şehidin ülkesi" olan anavatanlarının kurtuluşu için hayatlarını feda etmiştir. Sömürge öncesi Cezayir, düşmanlarının

korktuğu devasa bir filoya sahip olduğu için Akdeniz hâkimi konumunda bulunmaktadır. Ancak bu filo, Berberi Kıyısı savaşlarında yok edilmiş ve geri kalanları da 1827'de Yunanistan yakınlarındaki Navarin Vakası 'nda dağılmıştır.

2.1.3. Fransa'nın Cezayir'de İzlediği Suç Politikası

Fransa Cezayir'i uluslararası düzeyde izole etmek yanında komşularından ve müttefiklerinden herhangi bir dış yardım gelmesini engellemeyi hedefleyen Fransız kampanyasını başarmıştır. Daha sonra Fransa, Sömürge politikasını uygulamakta ve her türlü direniş ortadan kaldırmak, nüfusu boyun eğdirmek ve toprakları ve mülkleri ellerinden almak için en acımasız yöntemleri kullanarak en başından planlı ilk deneylerine başlamıştır. Bu, toplumsal cepheyi zayıflatmakta ve çok sayıda Cezayirliyi maddi ve manevi açıdan yoksullaştırmıştır. Ayrıca Fransa'nın izlediği bu politikalar arasında yaygın kıtlık, katliamlar, istisnai yasalar, özgürlüklerin bastırılması ve cehaletin yayılması, yüzbinlerce Cezayirlinin ortadan kaldırılması da vardır (Saadi, 2013: 36).

2.1.3.1. Cezayir'deki Fransız İmha ve Baskı Politikası

Fransız işgal güçleri, işgalin başlangıcından itibaren Cezayir halkına karşı kapsamlı bir savaş, imha ve yıkım stratejisine girişmektedir. Avrupalı askeri ve burjuva liderler de Cezayir topraklarını yerleştirmek ve kontrol etmek için çalışmışlardır. Her türlü zulmü, işkenceyi ve öldürmeyi de yapmışlardır. Ayrıca, ekonomik, eğitimsel ve dini kurumları yok etme, camileri yıkıp kiliseye dönüştürme politikaları da gütmüştür (Lounisi, 2002: 57). Bu, düşmanın zayıf Cezayir halkına uyguladığı sabotaj ve soykırım eylemlerinin dehşet ve çirkinliğinin kanıtıdır. Cezayirliilere karşı uygulanan baskıcı politika yıllarca aynı şekilde ve aynı hedefler çerçevesinde devam etmiştir. Cezayirliilere uygulanan Fransız işkence politikası, bilinçli ve önceden planlanmış bir şekilde uygulandığı için Cezayir'in tamamen işgaline yönelik Fransız sömürge projesinin bir parçası olmuştur. Bu, Fransız komutan Bugeaud'nun imha ve işkence operasyonlarını gerekçelendirmesinde yaptığı açıklama ile doğrulanmıştır. Bugeaud şöyle demiştir: "Tüm Arap nüfusunu yok etmek şarttır. Katliamlar, yangınlar ve tarıma yönelik sabotajlar, bence egemenliğimizi sağlamlaştırmanın tek yoludur" (Mezian, 2002: 22).

Fransız ordusu, yayılmacı hedefler ve işgal projelerine bir an önce ulaşmak için bir işkence ve baskı süreci uyguluyordu. Bu nedenle, Fransız kuvvetleri ve askeri

liderleri birkaç temel hedefi gerçekleştirmeye çalışmıştı. Bunlardan en önemlileri Cezayir varlığını maddi ve manevi olarak ortadan kaldırmak, Cezayirlilerin mallarını soyarak ve Cezayir kimliğini çeşitli şekillerde ortadan kaldırarak projelerini gerçekleştirmeleri için alan açmaktı. Buna ek olarak, Fransızlar, ulusal halk direnişini destekleyen unsurları boyun eğdirmek için gözdağı ve cinayet yoluyla Cezayir halkı arasında çatışmalar yaratmaya çalışmışlardır. Nitekim Fransız kuvvetleri, Fransız çıkarlarına ve yerleşim hedeflerine hizmet eden bazı Kabiliyelere boyun eğdirmeyi başarmıştır. Baskıcı politika Cezayirlilerin bazılarının direniş ruhunu öldürdüğü için toplum ruhu üzerinde olumsuz etkilere neden olmuştur (Lounisi, 2002: 61).

Ulusal Direniş Kuvvetleri, Fransız sömürgeciliğinin Cezayirlilere karşı uyguladığı acımasız yöntemlere rağmen bu suçlar karşısında pes etmemiştir. Aksine, Cezayir halkı işgal yıllarında Fransız işgal güçlerine direnmiş ve Fransız yöntemlerinin zulmüne ve dehşetine rağmen güçlü ve sabırlı kalmıştır. Bu yöntemlerin amacı ulusal direniş ortadan kaldırmak, Cezayir halkını köleleştirmek ve mallarını yağmalamaktır. Tarih, bu konuda utanç verici sayfalar ve insani olmayan ve ahlaksız yozlaşmalar kaydetmiştir (Poujoulat, 1847: 128).

2.1.3.2. Kavrulmuş Toprak Politikası

Fransız kuvvetleri ulusal halk direnişini ortadan kaldırmaya çalışmıştır ve Cezayir halkını yoksullaştırmak ve aç bırakmak için Kavurucu Toprak Politikası olarak bilinen zulüm, kibir ve baskıcı politikaları kullanmıştır. Bu, Fransız yetkililerin halkı izole etmek ve ulusal direnişe katılmasını engellemek için kullanmış olduğu yöntemdir (Derrien, 1886: 33). Fransa, Ulusal Direniş Güçlerine malzeme olmasınlar diye tarımsal ürünleri ele geçirmeye, yok etmeye, yakmaya ve hayvanları yağmalamaya çalışmıştır. Bu politikanın çabaları, sömürge olgusuna ve onun keyfi yöntemlerine direnmek için tüm zorluklarla yüzleşmeye çalışan Cezayir devlet projesini ortadan kaldırmak için halkı yoksullaştırma ve aç bırakma çalışmasıdır.

Bu suç politikasının uygulanmasını vurgulayan da komutan "Bugeaud" idi, çünkü ona göre daha az zalimce yol bulunmamaktaydı. Cezayir gönüllü kuvvetleri buna karşı az miktarda cephane ve malzeme ile, ancak büyük bir sebatlık ve vatani savunma güdüsüyle güçlü ve samimi bir ruhla karşı koyma zorluluğu ile mücadele etmişlerdir. Fransız kuvvetlerinin aksine, gelişmiş askeri teçhizata, iyi düşünülmüş askeri planlara sahip olan ve askeri okullardan mezun olan komutanlardır. Bütün

bunlara rağmen, Fransa Cezayir ulusal direnişine dayanamamış, bu yüzden direniş ortadan kaldırmak ve sömürge projelerini gerçekleştirmek için aşğılık politikalar uygulamıştır (Horshoush, 2011: 51). Komutan Bugeaud kavurucu toprak politikası hakkında şunları söylemiştir: “Nüfusla savaşmak ve onları ortadan kaldırmak şarttır. Bu nedenle her aşiret yok edilmeli, köyler yok edilmeli, meyve ağaçları kesilmeli, mahsuller yakılmalı, kadınlar, çocuklar ve yaşlılar ele geçirilmeli ve hayvanlar yağmalanmalıdır. Bu onlara boyun eğdirmenin en iyi yoludur” (Toqueville, 1988: 30).

2.1.3.3. Göç ve Yerleşim Fikrini Pekiştirme Politikası

Cezayirlilere yönelik soykırım ve baskı, sömürge ve yerleşimci yayılmacı amaçlara ulaşmak için Fransız işgalinin Cezayir halkı üzerindeki çirkinliğini yansıtan bir görüntüdür. Bu baskıcı politika, çok sayıda insanın işlenen soykırımdan Müslüman ülkelere kaçmasına neden olmuştur. Fransız işgalinden sonraki ilk on yıldan itibaren Cezayir halkı, Fransız düşmanı tarafından şiddetli saldırılara maruz kalmıştır. Bazı Cezayirliler katliamlardan kaçmak ve Fransız yetkililer tarafından hedef alınan İslam dinlerini korumak için İslam ülkelerine göç etmek zorunda kalmışlardır. Fransa'nın Cezayirlileri sınır dışı etmekteki amacı cihat fikrinin yayılmasını önlemek ve durumu yerleşme için hazırlamaktır. 1832 yılı Cezayir'in İslam ülkelerine göçünün başlangıcı olarak söylenebilir (Horshoush, 2011: 56).

2.2. Devrim Süreci

2.2.1. Cezayir'de Halk Direniş

Fransız orduları Cezayir'e ayak basar basmaz, Cezayirliler bu işgale direnişle karşılık verdiler, bu da işgalin başında “resmi direniş” ile başlamıştır. 05 Temmuz 1830 Antlaşması'nın imzalanmasına kadar Cezayir hükümdarı “Dey” tarafından yönetilmiştir. Sonra direniş “halk direniş”ne dönüşmüştür. Bu direniş, işgal hareketlerine paralel olarak Cezayir'in çeşitli bölgelerinde genişleyip yayıldıkça zamansal ve mekansal sürekliliği de dahil olmak üzere çeşitli özellikler ve avantajlarla karakterize edilmiştir (Djilali Bloufa, 2014: 209). Cezayir şehrinin işgalinden sonra, Fransız askerleri ülkeyi ele geçirdiklerini ve işgal orduları için bunun bir gezintiden başka birşey olmadığını düşünmüşlerdir. (Bournan, 2004: 19). Ancak çok geçmeden Fransız ordusu, Cezayir halkının halk direniş aracılığıyla güçlü bir tepkisiyle karşılaşmıştır (Boudraysia, vd., 2007: 212). Sömürgeci, stratejik hedeflerini gerçekleştirmek ve isyancı aşiretleri disipline etmek için öldürme ve yok etmeye

dayalı kanlı bir tepkiye başvurmuştur (Kdache, 2008: 28). Cezayir direnişi, başlangıçta işgali durdurmaya ve devletin bekasını sağlamaya odaklanmıştır. Ancak, bu girişimlerin çoğu, güçlerin dengesizliği nedeniyle başarısız olmuştur (Djilali Bloufa, 2014: 210).

Cezayirliler peş peşe alınan yenilgilere rağmen boyun eğmeyi ve teslim olmayı reddetmişler, zorla alınan şey ancak zorla geri alınabilir sloganını taşımışlardır. Fransa'ya isyan edenlerin belki de en önde gelenleri, topraklarında zulme uğrayan bir halka doğal bir tepki olarak ortaya çıkan sözde halk direnişinin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Emir Abdülkadir ve Ahmed Bey'dir. Bu direnişler, Fransız işgaline karşı mücadelede önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Boubaghla ve Lalla Fatima N'Soumer gibi liderlerin ve mücahitlerin ortaya çıktığı Kabylie bölgesi, üst düzey Fransız liderleri birçok kez teslim olmaya zorladı (Lazazi, 2017: 01). Cezayirlilerin kararlılığı, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın başına kadar devam eden halk direnişleriyle temsil edilen işgal dönemi boyunca devam etmiştir (Djilali Bloufa, 2014: 210-211). Halk direnişi, ekonomik olarak Fransız ordusunun projelerini yok etmeye çalışmıştır. Fransız şirketlerini yok etmek, telgraf hatlarını ve demiryollarını kesmek, tahıl ambarlarını yakmak, düşmana ve yerleşimcilere malzeme kesmek gibi yöntemler kullanılmıştır (Djilali Bloufa, 2014: 216). Buna karşılık, çeşitli silahlı halk direnişleri Fransız sömürgecisinin gerçeğini ortaya çıkarmakta ve Cezayirlileri medenileştirmek ve onları Osmanlı yönetiminden kurtarmak için yanlış iddialarını göstermiştir. Fransa'nın Cezayir'i kurtarmaya değil, işgal etmeye ve malları yağmalamaya geldiği tüm Cezayirliler tarafından anlaşılmıştır. Aynı zamanda, bu direnişler Cezayirlilerin çeşitli halk direnişlerine önderlik eden manevi liderlerine tam teslimiyet ve mutlak itaat yoluyla topraklarına ve anavatanlarına ve dinlerine bağlılıklarının boyutunu da göstermiştir (Ben Khalifa, 2009: 94).

Genel olarak, çeşitli halk direnişlerinin bağımsızlığı elde etme ve Fransız güçlerini Cezayir'den çıkarma gibi stratejik ve siyasi hedeflerine ulaşmadaki başarısızlığına rağmen direniş, Cezayir ulusunun ve varlığının temellerini korumayı başarmakta ve Fransızların işgalden önce "Fransa'nın Cezayir'i silahlı direniş olmadan işgal etmiştir" cümlesini tamamen ortadan kaldırmıştır (Ben Khalifa, 2009: 94-95). Direniş aynı zamanda basit araçlara sahip halk direnişi ile ileri askeri gücüne sahip Fransız ordusu arasındaki güç dengesindeki büyük dengesizliğe de vurgu yapmıştır. Tüm silahlı halk direnişlerinde Fransızlara üstünlük ve zafer kazandıran bu askeri

farklılıktır (Al-Tayeb Al-Auloui, 1985: 71). Ancak halk direniş, Cezayirli savaşıların uzun yıllar siyasi mücadelenin başarısızlığından sonra silahlı mücadeleye dönmeye karar verdiklerinde yararlandıkları farklı deneyimler ve tecrübeler haline gelmiştir. 1 Kasım 1954'ün başında silahlı mücadeleye önderlik eden Cezayirli, çeşitli halk direnişleri sırasında meydana gelen tüm stratejik hatalardan ve güvenlik boşluklarından kaçınmıştır (Ben Khalifa, 2009: 94-95).

Fransız sömürgeciliğine karşı çeşitli devrimlerin ve halk ayaklanmalarının başarısızlığından sonra. Cezayirli direniş başka bir biçimde başlamaktadır. 20. yüzyılın başlarında direniş, fikrî ve siyasi direniş dönüşmüştür (Bouaziz, 1988: 15). Böylece ulusal hareket siyasi ve reformist akımlara sahip partiler şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu akımların, belirli siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel taleplerle Cezayir toplumunun koşullarını değiştirmeyi amaçlayan programları bulunmaktadır (Boumaraf and Serghini, 2006: 41). Cezayir'deki siyasi çalışma, siyasi akımların şekillenmesinde ikinci dünya savaşı arasındaki dönemde gelişmiştir. Bu akımlar, Cezayirli ile Fransızlar arasında eşitlik talep eden akım ile tam bağımsızlık talep eden akım arasındaki fikirlerde farklılık göstermesine rağmen, sonunda hepsi Cezayir davasını yüceltmek ve uluslararası alanda bilinir kılmak için fikir olmaktadır (Boukhatache, 2019: 727).

Cezayir halkının yürüttüğü ve çoğu, aralarındaki birlik ve koordinasyon eksikliği başta olmak üzere çeşitli nedenlerle başarıya ulaşamayan tüm halk direnişleri, siyasi ve fikri direnişlerden sonra, sözü edilen sonuçların en azından Cezayirli siyasi savaşıları özgürlük ve kurtuluşa kadar mücadeleye devam etmeleri için harekete geçirmede olumlu bir rolü olduğu unutulmamalıdır. Cezayir'in Fransa'dan ayrılmasının gerekliliğini isteyen birçok parti ve örgüt olmuştur. Ancak bu, 8 Mayıs 1945 olayları gelip kavramları değiştirene kadar ve zorla alınan ancak zorla geri alınabileceği Cezayirli için netleşene kadar sadece ses ve çağrı olarak kalmıştır. Barışıl mücadelenin daha önce hiç olmadığı kadar yararsız olduğu ortaya çıkmış ve silahlı eylem bir zorunluluk haline gelmiştir (Garni, 2015: 01).

2.2.2. 8 Mayıs 1945 Olayları

8 Mayıs 1945 olaylarının hikayesi, iki taraf arasındaki İkinci Dünya Savaşı'na kadar uzanır. İkinci Dünya Savaşı, Mihver Devletler (Almanya, Japonya, İtalya) ve Müttefik Devletler (Fransa, İngiltere ve ABD) arasında yapılmıştır. Cezayir, Fransız

sömürgelerinden biri olduğu için, Fransa, diğer Fransız sömürgeleriyle olan bu savaşta kendisine yardım etmek için Cezayir'e başvurmuştur. Fransa'nın Cezayirlileri ve diğer sömürgelerini ordusunu korumak için canlı kalkan olarak kullandığı, onlara kayıtsız kaldığı görülmektedir. Cezayirlilerin o savaşa katıldığı ve kanlarının İtalya ve Fransa topraklarına döküldüğü ve düştüğü yerde, savaş Müttefiklerin Alman Nazilerine karşı kazandığı zaferle sona ermekte ve dünyanın çeşitli ülkelerinde kutlamalar başlamıştır. Cezayir halkı, dünyanın geri kalanı gibi, sömürge yetkilileri tarafından izin verilen barışçıl yürüyüşler düzenleyerek sevinçlerini ifade etmek için tüm Cezayir şehirlerde dışarı çıkmıştır. Cezayir bayrağını yükseltmekte ve Fransa'nın onlara söz verdiği bağımsızlığı talep eden pankartların yanı sıra siyasi mahkumların serbest bırakılmasını istemesi yanında, Fransa'nın verdiği sözler arasında İkinci Dünya Savaş'ından sonra Fransız kolonilerine özerklik verilmesi de yer almaktadır (Boumaraf ve Serghini, 2006: 54). Cezayirlilerin Fransa'dan ayrılma istek ve ısrarları karşısında işgal yetkilileri çıldırtmış ve gerçek niyetleri ortaya çıkmış, verilen sözler hüsrana taşlanmıştır. Sonuç, kanlı katliamların Setif ve Guelma şehirlerinde 45 bin şehidin hayatına mal olan korkunç katliamlardır. Tüm hava, kara ve hatta deniz araçlarının kullanılmış, ayırım gözetmeksizin savunmasız bir halka karşı gerçek bir savaş verilmiş ve savaş 7 Mayıs'ta Berlin'de sona erdiğinde aslında 8 Mayıs'ta Cezayir'de başlamıştır. Cezayir halkının suçu, diğer barış ve özgürlük seven halklar gibi, Fransa'nın özgürlüklerini ve kendi kaderini tayin hakkını tanımamasını talep ederek dışarı çıkmalarıdır (Boumaraf and Serghini, 2006: 55). Tarihçilere göre, 8 Mayıs 1945 olaylarıyla birlikte, devrimci eylemin işaretleri ortaya çıkmaya, gelişmeye ve devrimci eylemi hazırlayan ve somutlaştıran örgütler oluşmaya başlamıştır (Garni, 2015: 01). Böylece, Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin ve onun askeri kanadı olan Ulusal Kurtuluş Ordusu'nun ortaya çıkmasına neden olan birçok hareket meydana gelmiştir (Ben Galima, 2017: 14).

2.2.3. Devrimin Patlaması

23 Mart 1954'te, Organisation Spéciale (OS) gizli örgütünün eskilerinin ve Demokrasi Özgürlük Zafer Partisi (MTLD) Merkez Komitesinin bazı üyelerinin girişimiyle Birlik ve Eylem İçin Devrimci Komite (CRUA) kurulmuştur. CRUA'nin kurulması, silahlı mücadelenin başlatılması etrafında dönen veya daha uygun koşulları bekleyen tartışmaya bir tepkidir. CRUA'nin kurucuları hemen çalışmaya başlayarak bir toplantı yapmışlar devrimin nedenlerini, amaçlarını ve yöntemlerini açıklayan bir

bildiri yayınlamışlar (Mhankaf, 2017: 11). Mohamed Boudiaf'a göre devrimin patlama tarihi başlangıçta 15 Ekim 1954'te belirlenmekte ancak dış delegenin bilgisi nedeniyle haber sızdırılmıştır (Boudiaf, 2011: 8). Bundan sonra, askeri olanlar da dahil olmak üzere çeşitli nedenlerle devrimin 1 Kasım 1954'te gece yarısı patlak vermesine karar verilmiştir (Belabas, 2009: 112). 1 Kasım 1954 devrimi, ülkenin çeşitli yerlerinde saat sıfırda başlamış ve Cezayir halkına Arapça ve Fransızca olarak FLN Ulusal Sekreterliği'nin imzasını taşıyan bir bildiri dağıtılmıştır. Bildiri, tüm sosyal sınıflardan tüm Cezayir vatandaşlarına ve tüm Cezayir partileri ve hareketlerine, bağımsızlığı yeniden tesis etmek ve Cezayir devletini yeniden inşa etmek için başka hiçbir düşünce olmaksızın kurtuluş mücadelesine katılma çağrısı yapılmıştır (Mhankaf, 2017: 12). Aynı anda ülkenin çeşitli noktalarına yayılmış bir dizi hedef ve stratejiye karşı bir dizi askeri operasyon ve kapsamlı saldırı gerçekleştirilmiştir (Boumali, 2010: 96). Sömürge otoritelerinin itirafı ile 1 Kasım 1954 gecesini Cezayir'in tüm bölgelerinde Fransız çıkarlarına karşı yürütülen silahlı operasyonların sonucu, 10 Avrupalı ajanın ölümüne ve 23'ünün yaralanmasına neden olan otuz operasyona yapılmıştı ve maddi kayıplar yüz milyonlarca Fransız frangı olarak tahmin edilmiştir. Devrime gelince, ilk aşamasında aralarında Ben Abdelmalek Ramdane, Belkacem Grine, Badji Mokhtar, Didouche Mourad de diğerleri gibi onur alanına düşen kahramanlarını kaybetmiştir. Devrimin başladığı zorlu koşullara rağmen, 1 Kasım devrimine son vermek kolay olmamıştır (Athmani, 2013: 102). Devrimin karşılaştığı zorluklar arasında silah kıtlığı ve iletişim zorlukları bulunmaktadır. Mücahitlerin başlangıçta kullandıkları silahlar zayıftı, av tüfekleri ve tabancaları gibi ve çoğu 2. Dünya Savaşı'ndan kalma yıpranmış durumda olan silahlardı (Zdravko, 2011: 70). Sömürgeci tarafından kullanılan patlamamış bombalar ve top mermileri de yeniden kullanılmıştır (Gharbi, 2009: 396).

Halk düzeyinde, devrimin patlak vermesi şaşırtıcıydı çünkü etrafı tam bir gizlilikle çevriliydi. Cezayir halkı devrimi destek ve kutsama ile aldı, çünkü siyasi direnişin başarısızlığından sonra bağımsızlıklarını elde etmeleri için geriye kalan tek yol buydu. Parti düzeyine gelince, Cezayir devriminin patlak vermesine Cezayir partileri şaşırmıştır, bazı partiler başlangıçta silahlı mücadeleye karşı çıktılar ve birçoğu daha sonra devrime katılmıştır (Farkous, 2003: 264). Fransız tepkilerine gelince, Fransa Cezayir devrimini kanun kaçağı olarak değerlendirmiş ve mücahitlerin bir grup çete, haydut ve terörist olduğunu düşünmüştür. Fransız tepkileri masum,

savunmasız vatandaşlara karşı her türlü Fransız işkence ve terör uygulamasında somutlaştırılmıştır (Farkous, 2003: 265).

2.2.4. Kuzey Konstantin Saldırıları ve Soummam Kongresi

Devrimin patlak vermesi ve faaliyetinin birçok yerde şehirlerde, köylerde ve hatta Fransız topraklarında yayılmasından sonra, hedeflerini netleştirmesi ve etkin bir sistem kurmaya çalışması gerekmiştir. Ayrıca, Fransa devrimini zayıflatmak ve etkinliğini sınırlamak için devrim yerlerini kuşatma altına almıştır. Bunun için Cezayirli, Fransa'nın dayattığı bu kuşatmayı kırmak için operasyonlar yaparak bu olaya tepki gösterdiler, bu yüzden Konstantin'in kuzeyine 20 Ağustos 1955'te saldırılar yapılmıştır (Garni, 2015: 44). Kuzey Konstantin'in 20 Ağustos 1955'teki saldırıları hem içten hem de dıştan çok geniş boyutlara sahiptir. Fransa'nın devrimi ortadan kaldırmak için kullandığı acımasız yöntemler yüzünden bu saldırılar, devrimin ilk aylarında yaşadığı zorlayıcı koşulların bir sonucu olarak gelmiştir (Qersif, 2014: 20). 20 Ağustos 1955 saldırısı devrimin yeni bir nefesi olarak kabul edilmektedir, çünkü popüler karakterini vurgulamakta ve Fransız sömürgeciliğinin kötü niyetli iddialarını reddetmektedir. Ayrıca Partileri çekincelerini terk etmeye ve FLN'ne katılmaya zorlamıştır (Touati and Ouad, 1992: 15).

Bu saldırılar bu kuşatmayı kırmayı başarmış ve böylece bu alanlar FLN'nin denetimine girmiştir. Böylece, devrime kolektif destek gerçekleşmiş ve bu, genel halkın devrimin liderlerine verdiği destekle doğrulanmıştır. Dolayısıyla bu saldırılar bir Kongre düzenlenmesinde büyük rol oynamıştır. Özellikle devrim genişlediği için liderler, devrimin başlangıcından kongrenin yapıldığı ana kadar değerlendirileceği bir kongre düzenlenmesi yönünde inisiyatif almaktadır. Böylece, 20 Ağustos 1956'da Soummam kongresi yapılmıştır (Garni, 2015: 44). Kongre gündeminde FLN ve ALN'nin siyasi ve askeri durumu, yapısal sorunlar ve geleceğe yönelik beklentiler üzerine bir çalışma yer almıştır (Kdache, 2007: 59). Ayrıca, devrimin liderlerinin, gelecekteki tüm sorunlardan kaçınmak için devrimin önceki deneyimlerine dayanarak incelenmesi gereken noktaları doğru bir şekilde formüle etmesi gerekmektedir. Gündem ister siyasi ister askeri ister sosyal olsun, gelecekteki devrimin stratejisini içermektedir (Azghidi, 2009: 136). Resmi katılımcı sayısı az olmasına rağmen, devrimin liderleri devrime öncülük eden ve devletin inşasının temellerini atan büyük sorumluluğu üstlenmişler (Hachmaoui, 2010: 92). Soummam Kongresi, silahlı mücadelenin devam edeceğini ve aşağıdaki hedeflere ulaşıncaya kadar tüm ulusal

enerjinin onu desteklemek ve geliştirmek için seferber edilmesi gerektiğini teyit etmiştir:

- Cezayir halkını tek ve bölünmez bir halk olarak kabul etmek. “Cezayir Fransızdır” mitinin sömürge sözlüğünden çıkarılması gerektiği anlamına gelir.

- Ulusal savunma ve siyaset dahil tüm alanlarda ulusal egemenlik tanınmalıdır

(Alzoubiri, 1999: 52).

- FNL Cezayir halkının temsilcisidir, müzakere etme ve ateşkes emri verme hakkı tek başına FNL'ye aittir (Boudebouz, 2005: 163).

2.2.5. Koordinasyon ve Uygulama Komitesinin (CCE) Faaliyetleri

Soummam Kongresi kararlarına göre, Cezayir devriminin ilk resmi yürütme organı olan Koordinasyon ve Uygulama Komitesi (CCE) kurulmuştur. Komite beş üyeden oluşmaktadır ve bu üyeler; Abban Ramadan, Kareem Belkacem, Youssef bin Khadda, Saad Dahlab, Larbi Ben M'hidi'dir (Garni, 2015: 81). Bu komite, üyeleri tarafından alınan siyasi ve askeri kararların uygulanmasından sorumluydu. CCE'nin ilk yılında en dikkat çeken olaylarından biri sekiz günlük grevdir (Hadjoub, 2016: 101). 28 Ocak 1957'de başlayan grev, Birleşmiş Milletler Meclisi'nde Cezayir meselesinin tartişılmasına denk gelmiştir (Henri Fafrod, 2007: 398). CCE işçiler, köylüler, tüccarlar, çalışanlar, öğrenciler ve öğretmeler, erkekler, kadınlar ve çocuklar da dahil olmak üzere Cezayir ulusunun oğulları için hazırladığı bir bildiriye Cezayir halkına greve bağlı kalma çağrısında bulunmuştur (Khalifa, 2012: 40-41). Grev zamanında başlatılmakta ve ilk günden itibaren Cezayir'in çeşitli bölgelerini kapsamış, FLN'nin çağrısına yanıt olarak şehirlerdeki çeşitli faaliyetlerin durdurulduğu görölmüştür. Dükkanlar kapatıldıktan ve sahipleri iş yerlerini terk ettikten sonra şehirler ölü bir görüntüye bürünmektedir (Lounisi and Belah, 2007: 20). Sabah saat 08.30'da Fransız askerleri dükkanların kapılarını zorla kırarak, açmaktadır. Grev 28 Ocak-4 Şubat 1957 tarihleri arasında 8 gün sürmüştür (Hadjoub, 2016: 61). İşgal güçlerinin grevi kırmak ve FLN'ni dağıtmak amacıyla şiddetli müdahalesi de devam etmiş aynı zamanda tüm mahalleleri kapsayan baskınlar, aramalar ve baskı operasyonları düzenlenmiştir (Athmani, 2013: 379). Bu tepki, Cezayir halkının sesini bastırmak ve uluslararası kamuoyuna erişimini engellemek için umutsuz bir girişimdir (Almili, 2007: 224).

General Jacques Massu ve Fransız generaller, Cezayir bağımsızlık Savaşı'nı Kasbah mahallesini tecrit ederek, gerilla operasyonlarına son vererek ve FLN birçok üyesini tutuklayarak kazandıklarına inanmıştır. Ancak grev geniş bir siyasi yankı uyandırmış ve uzun vadede devrimin stratejisine hizmet etmiştir. Cezayir grevi ve savaşının Cezayir davası lehine tarihsel kazanımları temsil ettiği yeterince kesindir (Maklati, 2012: 99-100). Ancak General Massu liderliğindeki Fransız kuvvetlerinin gerçekleştirdiği şiddetli saldırılardan sonra, Cezayir bölgesinin siyasi ve askeri şubeleri dağıtılmıştır. Bundan sonra, Yacef Saadi tek başına bölgenin komutasını ele geçirmekte ve iki şubedeki kontrolünü sıkılaştırmaya ve tutuklanıncaya kadar onları kendi otoritesi altına almaya çalışmıştır. Eylül 1957'de, saklandıkları kalede ardından devrimin en önemli mücahitleri Ali La Pointe ve diğer yoldaşları bombalı saldırıya uğramıştır (Ben Khadaa, 2008: 84). CCE 1957 yılına kadar Cezayir'de faaliyetlerini sürdürmüştür. Daha sonra Cezayir Savaşı'nın ardından ülkeyi terk etmiş, özellikle 8 günlük grev kararıyla birlikte CCE'nin üzerindeki baskı yoğunlaşmış ve Cezayir'deki karargahının kuşatılmasının ardından Komite üyeleri yurtdışına taşınmaya zorlanmıştır (Garni, 2015: 81). CCE'nin yurtdışına taşınmasından sonra, yaşadığı sorunlar, çatışmalar ve olaylar bu Komite'nin yolunu neredeyse durdurmuş olsa da Komite Cezayir hükümeti kurmak için istikrarlı bir adım atmıştır. Bu dönemde bu komitenin en önemli liderlerinden Larbi Ben M'hidi şehit olmuştur. CCE sadece bir yürütme organı değildi, aynı zamanda Cezayir Cumhuriyeti'ni bağımsızlığa götüren geçici hükümetin kurulmasının ilk yapı taşı ve temeliydi (Hadjoub, 2016: 101).

2.2.6. Geçici Hükümet ve Bağımsızlık

Cezayir Geçici Hükümeti'nin doğumu 19 Eylül 1958 Cuma günü ilan edilmiştir. O tarihten bu yana Geçici Hükümet, halkın meşru temsilcisi ve resmi sözcüsü haline gelmiş ve devrime siyasi, askeri ve mali yönden önderlik etmekten sorumlu olmuştur (Sihem, 2017: 200). Geçici hükümet, tüm eski Cezayir siyasi partilerini içermektedir (Dabche, 2003: 241). Cezayir devriminin yıllarca süren mücadeleden sonra kazandığı uluslararası itibar sayesinde, Cezayir Cumhuriyeti'nin geçici hükümeti başta Arap ülkeleri olmak üzere dünyanın birçok ülkesinden tanınmayı başarmıştır (Dabche, 2003: 246). 10 Aralık 1960'ta Fransız general Charles de Gaulle, devrimi sona erdirmeye projesinin başarısını sağlamak için kapsamlı propagandasını yürütmek üzere Cezayir'e gitmiştir. Ancak, 11 Aralık'ta Cezayirli onu Cezayir şehirlerinin çoğunu Cezayir başkenti, Vahran, Annaba, Setif, Konstantin ve Blida gibi yüksek sesli gösterilerle

karşımışlardır (Farkous, 2003: 284). 11 Aralık gösterileri FLN'nin çağrısına yanıt olarak gelmiştir. Cezayir halkının bağımsızlık ve Fransız sömürgeciliğine teslim olmama mücadelesini ifade etmiştir (Larbas, 2021: 228). Gösterilerin ardından Fransa, FLN ile müzakerelere girmek zorunda kalmıştır. Bu müzakerelerde, en önemlileri aşağıdakiler olmak üzere birçok nokta üzerinde anlaşmaya varıldı: 1 Mart 1962'de öğle saatlerinden itibaren tüm Cezayir topraklarında ateşkes ve Cezayir'in bağımsızlığının ve toprakları üzerinde tam egemenliğinin tanınması ve toprağının birliği kabul edilmiştir (Farkous, 2003: 285). Böylece tarihte benzeri görülmemiş bir soykırım savaşı veren bu halk için zafer elde edilmiş ve en yüksek baskı ve tiranlık gücünü fethetmiştir. Fransa, Cezayir çözümlü Cezayir topraklarından ayırmak için tüm girişimlerine rağmen, Cezayir tam bağımsızlığını kazanmış ve bağımsızlığın tarihi 5 Temmuz 1962'de ilan edilmiştir. Cezayir halkı, bu ülke için bir buçuk milyon şehit verdikten sonra, özgürlüğe ve saygıya layık olduklarını tüm dünyada duyurmuş, bağımsızlığını güvence altına almıştır (Farkous, 2003: 286).

2.3. Kültürel Yapı

Toplumsal kültür, topluluk halklarının koşullarını ve çevresini yansıtan en belirgin kültür türlerinden biridir. Bunun nedeni, toplumun davranışsal ve değer çerçevesini içermesidir. Aynı zamanda bu toplumsal kültür, kültür ile toplumun üyeleri arasındaki güçlü bağın boyutunu da göstermekte, çünkü toplumların tarihini ve gelişimini anlatmakta ve içindeki faaliyetleri yansıtmaktadır.

2.3.1. Toplumun Kültürel Yapısı

Her toplumun kendi kültürel yapısı vardır, bu kültürel yapı her toplumun medeniyetini oluşturmaktadır. Bu medeniyet varoluşundan beri devam etmiş ve genellikle dil, din, ritüeller gibi uygulamalara dönüşen gelenek, görenek ve dini törenler ve bazı ilkel inançlarda temsil edilmiştir. Cezayir toplumu, diğer herhangi bir toplum gibi, bir şehirden diğerine farklılık gösteren kendi ve çeşitli kültürel mirasa sahiptir.

2.3.1.1. İşgal Öncesi Cezayir'in Kültürel ve Sosyal Yapısı

Cezayir ulusu, kanının birliğine bağlı değil, kalplerin, ruhların ve zihinlerin birliğine, dilin bütünlüğünde ve görgü kurallarında ortaya çıkan bir birliğe, acıların ve umutların paylaşımına bağlıdır (Almili, 2007: 48). Toplum; toprak, uygarlık, dil ve dinden oluşmaktadır. Yani toprak, nesiller boyunca biriken kültürel anlamıyla bir

medeniyetin var olduğu ilk yer olarak görölmektedir. Cezayir toplumunu birbirine bağlayan önemli unsur İslam dinidir (Belaid, 2007: 43). Böylece, herkes tek bir ulus haline gelmekte ve bir halk birleşmektedir. Arapça, düşünmenin ayrılmaz bir ögesi, gelecek için bir vizyon ve barış içinde bir arada yaşama olarak ortaya çıkmaktadır. Ulusal dilin temelinde tüm seviyelerde öğretimde akredite olma sağlanmaktadır. Bu değerlerden kaynaklanan ve bunları taşıyan ve ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasi kimliği taşıyan kişilerin seviyesini yansıtan örf, adet ve gelenekler de buna ek olarak yer almaktadır. Bu aynı zamanda halkın toprak kimliğini, değerleri, gelenekleri ve göreneklerini korumak için birlikte dokudukları mücadele tarihinin göstergesidir (Belaid, 2007: 97).

Fransız işgalinin öncesinde Cezayir, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçasıydı, sakinlerinin çoğu orijinal sakinlerdi. O yıllarda Cezayir'de Endülüs Türkleri ve Kouloughlis ile bazı Yahudi ve Hıristiyanlar yaşamaktaydı. İşgalden önceki Cezayir toplumu, Kabiliyelerin ve klanların varlığıyla karakterize edilmektedir. Çoğu ticaret alanında çalışmakta, yüzde 95'i tarıma ve hayvancılığa bağlı kırsal kesimde yaşamaktaydı (Belah, 2014: 29-30). Her topluluğun kendine has özellikleri ve onu temsil eden ırklar bulunmaktadır. Buna göre, Fransız işgali öncesinde Cezayir toplumunu temsil eden en önemli nüfus ve etnik gruplar kentsel ve kırsal nüfus içinde temsil edilmekteydi. Kültürel özellikler, yaşam kalıpları, bir yaşam biçimi içinde, bazılarında birleşmekte ve diğerlerinde farklılık göstermekte olmasına rağmen, bu olağanüstü bir uyum sağlamaktadır (Qira, vd., 2002: 53-63). Cezayirliler için toprak, ikamet yeri olmadan önce bir kimlik olarak konumlanmaktadır. Bu inanç, tüm Cezayirliler arasındaki ortak özellik olması yanında, birleştirici bir faktördür ve bu toprakları ele geçirmeye çalışan herkesle savaşmak için güçlü bir motivasyon işlevi görmektedir. Bu denge, Cezayir toplumunda ve daha doğrusu Cezayir ulusunda büyük bir dönüşümün gerçekleştiği 1830 yılından başlayarak Avrupa'nın yayılma politikası başlayana kadar kalmaktadır (Amiraoui, 2005: 112).

Fransız işgali öncesi Cezayir, kültürel yaşamla ilgili olarak, çeşitli gelenekleri, sembolleri, sanatları ve yaşam kalıplarını içeren kültürel çeşitlilik ile karakterize edilmiştir. Tüm bunlar, Cezayir toplumunun çeşitli bileşenlerini birbirine bağlayan ve onları kaynaştırmaya çalışan ve içlerinde bir ülkeye ve bir millete ait olma hissini besleyen İslami nitelikleri karakterize etmektedir. Kültürün İslami karakteri, sadece dini içerik anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda eğitimsel, kültürel ve adli

örgütlenme ve sosyal ve entelektüel ilişkiler dahil olmak üzere medeniyet içeriğini de ifade etmektedir. Bunun nedeni, okulların, zaviyelerin, camilerin ülkenin her yerinde yaygınlaşmasıdır. Gerekli olan harcamalar, hayır kurumları, sadakalar, vakıflar ve şahıslar tarafından karşılanmaktadır. Vakıf sistemi Cezayir'de bir tür kültürel birlik yaratmıştır. Kuran okulları, zaviyeler, enstitüler, camiler ve mahkemeler için birincil kaynak olmuştur (Alhilali Almili, 2009: 318).

Ülkedeki resmi dil, akademisyenler ve entelektüeller arasında yayıldığı için Fasih Arapça idi. Osmanlı idaresi ve ordusu mensuplarına gelince, Osmanlı dilini kullanmışlardır. Büyük şehirlerin dışındaki popüler çevrelerde ise, yerel dili yani lehçe kullanılır. Ayrıca Kabiliye bölgelerinde Amazigh dili kullanılır ve Franco denen çalışma dili Arapça, İspanyolca, Türkçe ve İtalyanca karışımıdır. O dönemde nüfus içinde yaygın olan diğer kültürel form ve unsurlara gelince, bunların farklı nüfus gruplarına, bölgelere ve durumlara göre değiştiği ve farklılaştığı görülmektedir. Örneğin, giyimin, geleneklerin ve her türlü sanat ve davranış biçiminin özellikle şehirlerde Osmanlı kültüründen büyük ölçüde etkilendiği görülmektedir. Kırsal kesimde yerel kültürler daha baskındır, ancak yerel kültürler diğer kültürel, tarihi ve çevresel faktörlerden etkilenmiş ve şekillendirilmiştir. Bu, kadın kültürü, evlilik, bayramlar ve çeşitli davranışlar ve yemek yeme, inşaat, kentleşme ve aile veya topluluk içindeki bireyler arasındaki ilişkiler gibi davranış kalıpları dahil olmak üzere diğer tüm kültürel formlar ve unsurlar için geçerlidir (İwad, 1989: 204).

Dine gelince, Cezayir halkı İslam dinini benimsemiş olup çoğu Maliki mezhebini takip etmektedir. Osmanlılar, Kouloughlis ve Endülüslere Hanefi mezhebine göre inançlarını yerine getirmektedir. Toplam nüfusun %1'ini geçmeyen bir Yahudi azınlığın varlığına ek olarak, kendi sinagoglarına ve İbranice ve Tevrat'ı öğrettiği okullara sahip olduğu için ritüellerini özgürce uygulamaktadır. Az sayıda Hristiyan olmasına rağmen Cezayir'de kiliseler de bulunmaktadır. Cezayir'de Fransız işgali başladığında, sadece Cezayir şehrinde 92'si Maliki mezhebine, 14'ü Hanefi mezhebine ait olmak üzere 106 cami yer almıştır. Kuran öğretmek ve dini dersler vermek için açılan okullara ek olarak, halk arasında İslami dayanışma da önemliydi ve tüm dinler özgürce inançlarını uygulamaktaydı (Amoura, 2002: 109).

Cezayir'de işgalden önceki eğitim durumunun oldukça kötü olduğu, sömürgeciliğin getirdiği "medeniyet mesajı" yanılması teşvik etmek amacıyla nüfus arasında cehalet oranının çok yüksek olduğu gibi söylentiler vardır. Ancak

gerçek şu ki, Cezayir'de eğitim görece müreffeh ve çeşitli seviyelerde, ilkokul, orta ve daha yüksek seviyelerde eğitim uygulanmaktaydı ve bu okullarda bilim adamları yetiştirilmekteydi (Dardour, 2002: 127). Arap ve Batılı tarihçilerin ifadelerinden yola çıkıldığında işgal öncesi Cezayir'de eğitimin ülkenin her yerine yayıldığı anlaşılmaktadır. Fransız lideri Valery, 1934'te, "Her köyde iki okul olduğu için, neredeyse tüm Arap Cezayirliler okuma ve yazmayı bilirler" demiştir (Saad Allah, 1977: 64). 1830'da Cezayir'de ikamet eden Alman gezginlerden biri, "Cezayir'de kasıtlı olarak okuma yazma bilmeyen bir Arap arayıp bulamadım, ancak onu Güney Avrupa'da buldum" diye belirtmektedir (Doudou, 1975: 13). Fransız raporları ve tezleri, işgal öncesi Cezayirliler arasında eğitimin yaygın olduğunu doğrulamış, bunu anlatmak için "çünkü çoğu okuma ve yazmayı biliyorlar ve bu, eğitim kurumlarının, özellikle de camilerin ve okuların" şeklinde kayıtlar içermektedir (Miyasi, 2005: 309). Bu tanıklıklar, Cezayir halkının okuma yazma bilmeyen bir halk olduğu ve Fransız sömürgeciliğinin Cezayir'e eğitim getirdiği yönündeki tüm iddiaları çürütmektedir. Tlemcen, Maskara, Bejaia, Cezayir başkenti, Konstantin, Medea ve Ghardaia gibi antik kentler başta olmak üzere ülkenin çeşitli bölgelerinde eğitim yaygın biçimde görülmektedir (Mahdid, 2006: 71).

2.3.1.2. Cezayir Kültürü ve Kimliğini Yok etmek İçin Fransa'nın İzlediği Politikalar

Tarihçiler, araştırmacılar ve askerler de dahil olmak üzere Fransız sömürgecilerinin çoğu, direniş biçimlerinin bastırılmasının ancak bireylerin kalbindeki Cezayir kişiliğinin ve kimliğinin ortadan kaldırılmasıyla başarılabileceğini görmektedir. Cezayir kimliğinin birlik duygusu geliştiren bileşenlerini ve bu bileşenleri paylaşan bir ulusun varlığına dair farkındalık oluşumunu temsil ettiği için Cezayir kişiliği kültür, tarih, Arap dili ve İslam dininin çeşitli biçimlerinde temsil edilmektedir (Belah, 2014: 152). Fransa'nın izlediği sömürge politikası, prosedürler ve yasalar yoluyla Cezayir halkının kimliğinin çarpıtılmasına büyük ölçüde neden olmaktadır. Amacı Arap dilini, İslam dinini ortadan kaldırmak, Arapça yerine Fransız dilini yaymak yani Fransız kültürünü yayarak, toplumu Hıristiyanlaştırmaktır. Ayrıca bir halkın üyeleri arasında çatışma uydurmaya çalışmıştır. Kentleşme, sanat ve yaşamın doğası gibi maddi yönler açısından kültürel yapıları etkileyen çok yönlü kültür politikalarının uygulanmasına ek olarak, dil, din, gelenekler ve çeşitli davranışlar ve kalıplar gibi somut olmayan yönlerde de değişim yapma çabasına

girilmiştir. Cezayir kimliğini yok etmeyi ve Cezayir kişiliğinin bileşenlerini silerek kültürel entegrasyonu sağlamayı amaçlayan ve bu yönde benimsenen en önemli Fransız politikaları arasında; hıristiyanlaştırma politikası, Arapça yerine Fransız dilini benimseme politikası, vatandaşlığa alma ve entegrasyon politikasıdır.

2.3.1.2.1. Hıristiyanlaştırma Politikası

Bu politika Cezayir'de İslam dinini Hıristiyanlıkla değiştirmeye çalışmaktadır. Cezayir'in işgali ve halkının Hıristiyanlaştırılması konusundaki Fransız tavrı, Cezayir'i yenmek ve onu Hıristiyan dinine geri döndürmek umudu olan tüm askeri ve siyasi liderlerin hedefi olarak görülmektedir (Horshoush, 2011: 67). Fransız yetkililerin çabaları ile, komutan "Dibormon" ile "Hüseyin Paşa" arasında gerçekleşen "İslam dinine ve onu uygulama özgürlüğüne saygı duymak" yönündeki anlaşmasının imzalanmasından altı gün sonra, Cezayir'e karşı Fransız kampanyası başlamıştır. Bu komutan, 8 Eylül 1830'da İslami vakıflara el koymuş, dil ve tarihle ilgili prosedürleri değiştirmiş ve yaptığı anlaşmayı bozmuştur. Ayrıca İslami camilerin Hıristiyan kiliselerine dönüştürülmesini emretmektedir. Aynı zamanda İslam'ın dini bayramlarının meşruiyetini de iptal etmekte ve misyonerlerin Cezayir halkının Hıristiyan dinine döndürmesinin önünü açmaktadır (Altemimi, 1974: 14-15). Cezayir'de Hıristiyanlaşmanın en önde gelen savunucularından biri olarak kabul edilen Kardinal Lavigre, Cezayir halkı arasında bu fikri pekiştirerek Cezayir halkının kimliklerini yok edip haklarını talep etmemelerini ve Fransız unsuruna entegre olmalarını sağlamaya çalışmıştır (Albuabdeli, 1972: 305).

Cezayir'deki İslami kurumlar, Fransız yönetimi tarafından en korkunç sabotaj türlerine maruz kalmıştır. Bu dini kurumların Fransızlaşma, Hıristiyanlaştırma ve Cezayir toplumunun cehaletine yönelik Fransız hedeflerine bir engel olduğu düşünülmüştür (Bouaziz, 2007: 41). Fransa, camileri kiliselere çevirerek, Hıristiyanlığın Cezayir toplumunda yayılmasını kolaylaştıracak yeni bir atmosfer yaratmayı hedeflenmektedir. Bu kiliselerde Hıristiyan dini ayinleri yapılmaktadır. En güzel camileri sabote edip, onları kiliseye, hastaneye ve sığınağa çevirmeye çalışmışlardır. Çünkü Fransız yönetimi kendisiyle Cezayir halkı arasında duran tek engelin İslam dini olduğunu düşünmüştür (Altemimi, 1974: 16). Hem zaviyeler hem de Kur'an okulları Cezayir İslam kültürüyle ilişkilendirilmektedir. Cezayirli Müslümanlar arasındaki kardeşliğin pekiştirilmesi için kültürel rolünün yanı sıra sosyal bir rolde bulunmaktadır. Bu nedenle Fransız yetkililer bu İslami kurumları

ortadan kaldırmaya çalışmış çünkü Fransa bu kurumların Cezayirli Müslümanların kalpleri üzerindeki etkisinin ve onlara bağlılıklarının farkındadır (Rinn, 1884: 519). Bu, Fransa'nın insanları İslami ve milli temellerinden ve bileşenlerinden uzaklaştırarak, Cezayir kimliğini silme fikrini pekiştirmek için izlediği politikadır. Buna ek olarak Cezayir'i Fransa'ya ilhak etmeyi amaçlayan yerleşim projesini gerçekleştirmek için direniş ruhunu öldürmeyi amaçlamaktadır. Fransız kuvvetleri, Kuran'ları yakarak, el yazmaları ve kitapları imha ederek ve eğitim tesislerini tahrip ederek yayılmacı hedeflerini yansıtan çeşitli suçlar işlemektedir. Fransa'nın politikası, Cezayir halkının kimliğini, kültürünü ve tarihini silerek sömürgecilik amacını gerçekleştirmektedir (Horshoush, 2011: 73).

2.3.1.2.2. Arapça Yerine Fransız Dilini Benimseme Politikası

On dokuzuncu yüzyıl boyunca süren silahlı halk direniş karşılarında işgal liderleri, yalnızca askeri güce güvenerek işgali gerçekleştirmenin imkânsız olduğunu anlamaktadır. Bunun yerine, kolonyal nüfuz etme hızını artırmaya ve etkisini pekiştirmeye yardımcı olan kültürel, entelektüel ve edebi bir istila süreci ile işgali desteklemektedir (Hilal, 2016: 136). Fransız okulunun tanıtımı, yerleşimcilerin lehine bir güç dengesi oluşturmak amacıyla askeri çabalara eş ve tamamlayıcı olarak kabul edilebilir. İşgalin liderlerinin sömürgeciliği mümkün kılmak için en başından beri eğitimle ilgilenmelerinin temelinde bu yatmaktadır. Bunu yaparken, 1883'te tamamlanan eğitim politikasının kademeli olarak değiştirilmesine katkıda sağlanmaktadır. Rovigo bu konu hakkında: "Eğitimi ve dilimizi yaymayı, bu ülkedeki kolonileşmemizi sağlamlaştırmanın en etkili yollarından biri olarak görüyorum" demiştir (Turin,1983: 40).

Arapça yerine Fransız dilini benimseme politikası, sosyal hayatın her alanında Fransız kültürünün yayılması ve Arap dilinin Fransız diliyle değiştirilmesi amaçlanmıştır. Cezayir toplumunun tarihi ve Arap-İslam kültürü ile bağlantısını kesmek, tarihi ve kültürü hakkında hiçbir şey bilmeyen nesiller üretmek için, sömürge yetkilileri, Fransız eğitim kurumlarında zorunlu eğitimi dayatmaktadır. Bu eğitim, Fransa'nın tarihini ve coğrafyasını öğretmeye odaklanan ve Cezayir'in tarihini ve coğrafyasını incelemeyen Fransız müfredatına göre hazırlanmış bir programdır. Bu, Cezayirlilere Fransız değerlerini benimsetmek, geçmişleri ve medeniyetleriyle bağlarını koparmak için uygulanmaktadır. Bu politikaya göre, Cezayir'de özellikle Fransızcanın sosyal çevrelerde, çeşitli fabrikalarda, kurumlarda, medyada ve çeşitli

ideri işlemlerde dayatılmasıyla Arapça yabancı bir dil haline gelmiştir (Belah, 2014: 152). Şeyh El Fadil Al-Worthalani bu konuda, "Cezayir'de Arapça öğretmek için bir okul açmak, Fransızlara göre, bir devrime hazırlık için silah ve mühimmat üretimi için bir fabrika açmaktan ya da kokain ve diğer zehirli maddeleri satan bir fabrika açmaktan daha tehlikeliydi" (Amoukran, 2018).

Bu, Fransa'nın çeşitli aşamalarında eğitimi Fransızlaştırmasına ve Arap dilini kasten çarpıtmasına ve yok etmesine yol açmaktaydı. Çünkü onlara göre bu dil Kuran'ın dili, Arap ve İslam ulusunun dilidir (Omar Al-Hadj, 2007: 89). Ayrıca, Fransa yıllar içinde değişen Arap diliyle mücadele için birkaç yasa çıkarmaktadır. Bu durum Arap dili öğretmenlerine zulüm edilmesine, eğitim kurumlarına el konulmasına ve sömürgeciliğin hizmetinde kullanılmasına ve Arap kütüphanelerinin, el yazmalarının ve kayıtların imha edilmesine kadar gitmektedir. Sonuçta Fransız dili yayıldığına bazı yerel lehçeler ve yerel Arap dilinin zayıflamasına neden olmuştur (İwad, 1989: 211). Cezayir'deki Fransız sömürgeciliği, halkın kültürünü, dilini ve dinini hedef alarak ağır hasara yol açmıştır. Birbirini izleyen nesilleri, kültürel yapıları ve sosyal yaşam tarzlarını etkilemiş ve Cezayir'de kimlik güvenliğine yönelik bir tehdit haline gelmiştir (İwad, 1989: 212).

2.3.1.2.3. Vatandaşlığa Alma ve Entegrasyon Politikası

Bu politikayla Fransa, Cezayir halkını Fransa'ya entegre etmeye, Cezayir kişiliğini koparmaya, dil, din ve kimlik bileşenlerini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Buradaki entegre etme, "Cezayir'i sosyal, politik ve idari olarak Fransa ile bağlamak ve onu Fransız milliyetçiliğinde kültürel, manevi ve dilsel olarak bastırmak" anlamına gelmektedir (Belah, 2014: 154). Yani Cezayirli Fransırlarla aynı hak ve görevlere sahip olabilecektir, ancak İslami kimliğinden vazgeçmeleri şartıyla Fransız vatandaşlığı kazarak Fransız vatandaşı olma hakkına sahip olabileceklerdir.

2.3.2. Cezayir Sosyal Yapısını Yok Etmek İçin Fransa'nın İzlediği Politikalar

Fransız işgali sosyal yapıları parçalamakta ve varlıklarını yok etmektedir. Cezayir'deki yerleşim eğilimi, kırsal toplumu ile şehirlerde yaşayan toplum arasında bir ayrım yaratmayı başarmaktadır. Sömürge yönetimi, Cezayir halkının veya toplumunun sayısını azaltmayı amaçlamakta çünkü Cezayirlilerin yüksek sayısı onların varlığına tehdit oluşturmaktadır. Sömürge güçleri aynı zamanda Cezayir'i

Fransa ile bütünleştirmeyi amaçlamakta ve böylece sakinlerinin az sayıda olması, hedeflerinin lehinedir (Saad Allah, 1992: 80-81). Cezayirli evlerinden kovmakta ve onlara herhangi bir tazminat ödenmemekte, tüm mallarını ellerinden alınmaktadır. Bu politikanın bir sonucu olarak Cezayirli, ülkesine ve toplumuna yabancılaşmaktadır (Khoudja, 1982: 198). Sömürgecilik, birlik ve kolektif dayanışma ile ayırt edilen aşiret sistemini de vurmıştır. Sonuç olarak, aşiret topraklarının mülkiyetini ortadan kaldırarak ve onu yerleşimciler ve devlet yararına satmakta, ipotek ve müsadere yoluyla bölünmesine izin vererek aşiret birliğini ortadan kaldırmakta, bu da Cezayir halkının aşağılanmasını arttırmaktadır. Böylece, nüfusun çoğu, yerleşimcilerin çiftliklerinde çiftçilere ve Fransız ve Avrupa kapitalizminin hizmetinde işçilere dönüşmektedir. Başkent halkının maruz kaldığı sosyal baskı politikası, sosyal koşullarını kötüleştirmekte, işsizliğin yayılması, suç oranlarının yüksek olması, toplumsal hastalıkların yayılması, hayat pahalılığı ve kıtlığın artmasına neden olmuştur (Aissaoui, 2013: 46).

2.3.3. Kültürel Değerler

Kültürel değerler, insan ihtiyaçlarını karşılayan, davranışlarını yöneten ve toplumdaki insanlar arasında yaygın olan her şeyin temellerini oluşturan bir dizi maddi ve manevi ilke, eğilim, inanç, yönelim ve temel varsayımdır. Bir konuya değer verir, diğerine vermez, bir davranışı güzelleştirir ve insanları ona motive eder, bir başka davranışı gözden düşürür ve insanları ondan alıkoyar (Alayeb and Masoudi, 2018: 33). Buna göre, kültürel değerler birikimli bir insan endüstrisidir. Toplumda büyük ve toplumsal farkındalık ve onun çoklu türleri ile ilgili belirli iç ve dış yasalara göre gelişir. Kültürel değerlerin önemi, ahlaki, ekonomik, dini, politik, estetik ve sanatsal değer gibi çoklu türler aracılığıyla vurgulanır (Alkadour, 2018). Değerler, değerleri oluşturan toplumun kültüründen kaynaklandığı kültür ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle toplumdaki değerlerin farklı kültürlerle göre farklılık gösterdiği görülmektedir. Örneğin, kültürdeki köklü farklılıktan dolayı İslami değerler ile Batılı değerler arasında büyük bir fark vardır. Değerler kültürün bir parçası olmasına rağmen ona hakimdir, çünkü gerçek kültür toplumun değerlerinden ayrılmaz. Toplumun değerlerinin kendi kültürünü yönettiği ve kontrol ettiği görülmektedir, dolayısıyla değerleri her yönüyle yakın bağları nedeniyle kültürden ayırmak mümkün değildir (Alayeb and Masoudi, 2018: 34). Başka bir deyişle, sosyologlar değerlerin kültürün bir bileşeni olduğuna ve kültürün bir değerler dizisi olduğuna inanırlar. Değerlerin

doğasını ve kaynağını ne olursa olsun ahlakidir. İnsanların çeşitli arzularını düzenlemek için kullandıkları standartlar ve ölçülerdir. Bu değerler bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerinde davranışlarını kontrol etmeye çalışmaktadır (Hussin and Rachouan, 2006: 160). Dolayısıyla, kültürün merdiven gibi olduğu söylenebilir, en yüksek zirvesini değer temsil etmektedir.

Her toplumda gelenekler ve uygulamalar dahil olmak üzere kültürel değerlerin bir karışımı bulunmaktadır. Bu değerler çeşitli işlevleri yerine getirmekte ve en önemlileri olan çeşitli özelliklerle karakterize edilmektedir:

- Bireylerin farklı durumlarda söz, eylem ve davranışlarını yönlendirmede bir ölçüt görevi görmektedir.
- Kolektif hedeflerin çıkarlarına meşruiyet kazandıran ve sorumluluğu tanımlayan bir genel değerler sistemi aracılığıyla toplumda entegrasyon veya dayanışmaya ulaşmaktadır.
- Değerler, bireysel kişiliğin inşasında büyük rol oynamaktadır.
- Toplumun organize etmek, kontrol etmek ve sürdürmek için çalışır.
- Toplumun kimliğini ve kültürünü korumaktadır, her toplumun korumaya değer verdiği kendine has kültürel kimliği vardır.
- Çatışmaları çözmeye ve karar vermeye yardımcı olurlar, çünkü değerler, bireyin farklı alternatifler arasında seçim yapmasını, problemleri çözmesini ve karşılaştığı durumlarda karar vermesini öğrendiği bir dizi ilkedir.
- Toplumsal yapı üzerine çalışır (Almazyoud, 2006: 64).
- Görecelidir yani kişiden kişiye, zamandan zamana, yerden yere, kültürden kültüre değişir.
- Geneldir, çünkü genel olarak toplumun üyeleri arasında hakimdir ve tüm sınıflar için ortaktır (Hmchari, 2013: 309).

Cezayir toplumu kültürünü ve kökenlerini koruyan birçok değerle karakterize edildiğinden, Cezayir toplumunun kültürel değerleri konusu geniş bir konudur. Uzun bir süre Fransız sömürgeciliğine maruz kalmasına rağmen Cezayir toplumu kültürel değerlerini silmeyi hedefleyen sömürgecilik nedeniyle bazılarının değişmesine rağmen toplumun temel değerlerini korumuştur.

Arapça ve Berberic dili Cezayir'in resmi dilleridir. Cezayir nüfusunun %75'i Cezayir Arapçası ve nüfusun %25'i Berberice konuşur. Fransız sömürgeciliği nedeniyle, özellikle medya ve devlet kurumlarında nüfusun büyük bir kısmı Fransızca konuşmaktadır. İslam, Cezayir'de kabul edilen dindir (Alhadid, 2021). Aile Cezayir toplumunda ilk sırada yer almaktadır. Geleneksel Cezayir ailesi, birkaç evli ailenin tek bir çatı altında, "Büyük Ev" altında yaşadığı geniş bir ailedir. Baba ve dede aile için manevi lideri temsil etmektedir. Ataerkil sistem, bir dizi değer ve davranış kalıplarından oluşan belirli tarihsel ve medeniyetsel koşullardan kaynaklanan psikolojik, sosyal ve kültürel bir yapıdır (Alhaydari, 2003). Cezayir ailesi içinde maddi değerlere kıyasla manevi ve ahlaki değerler önemli bir yer tutmaktadır. Cezayir ailesinin değer sisteminde her şey "namus" etrafında döner gibi görülmekte ve namus Cezayir toplumunun en önemli bileşenlerinden, değerlerinden ve etiklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Namusun, ailenin adı ve toplumdaki itibarı ile yakından ilişkili olduğu ve bireylerin davranışlarının doğrudan ailenin sorumluluğu olarak görüldüğü bilinmektedir (Alhaydari, 2003). Cezayir toplumu, toplum üyeleri arasında karşılıklı saygıya sahiptir, birbirleriyle el sıkışarak selamlaşırlar. Cezayir toplumu üyeleri, toplum içindeki hiyerarşik yapı nedeniyle kendi aralarında soyadı kullanmaktadır. Bu nedenle, bir kişiye soyadına göre hitap etmek tercih edilir (Alhadid, 2021).

Cezayir toplumu, sömürge döneminde geleneksel kıyafet, geleneksel yemek, gelenek şarkıları gibi geleneklere bağlı kalma konusunda istekli davranmaktadır. Bunun yanında cömertlik, tevazu ve yardımlaşma gibi birçok ahlaki ve kültürel değerini de korumaktadır. Bu, Fransız sömürgeciliğinin ulusal kimliği silme girişimleri karşısında Cezayir toplumunun kimliğini ve kültürünü korumak için vermiş olduğu mücadelenin temeli olmuştur (Sayed Salman, 2011: 238). Cezayir toplumu, popüler kültürden ve İslam dininden türeyen birçok kültürü, değeri ve ahlakı içermesi ile karakterize edilmektedir. Toplum, Fransız işgalinden sonra bile bu değerleri korumuştur. Bu değerler nesilden nesile yeniden üretilmekte ve Arap-İslam karakterinin köklerini temsil etmektedir.

2.3.4. Topluma Özgü Kültürel Kodlar

Kültür tutarlı ve bütünleşik bir kodlar bütünüdür, kültürel kodlar, bireyin kimliğini ve belirli bir gruba ait olduğunu ifade etmektedir. Cezayir kültüründe sembol ve işaretlerde vücut bulan çeşitli kültürel kodlar bulunmaktadır (Makertar, 2016: 77).

Kıyafetler, bir kültürü karakterize eden sembol ve göstergelerden biridir. Cezayir kültürünün en ünlü geleneksel kıyafetleri arasında "Al-Hayek" vardır. Yüzyıllardır Cezayirli kadınlara özgü olan ve kimliklerinin ve tarihlerinin ayırt edici bir işareti haline gelen bir kıyafettir. Al-Hayek, bir kadının giydiği, başını ve tüm vücudunu örten beyaz bir giysidir. Kadınlar evlerinden çıkarken normal kıyafetlerinin üzerine giyerler. Al-Hayek, sadece popüler bir miras veya Cezayir yerel ve ulusal kültürünün bir sembolü değil, aynı zamanda Cezayir kadınının süslenmesinin ve hayâsının temsilidir (Bouran, 2017). Bir kadının tüm vücudunu örtmekte ve Cezayir toplumunun kültüründe önem taşımaktadır. Özellikle İslam kültüründe ve bu kültürün kaynaklarından biri olan İslam dini açısından önemlidir. Al-Hayek'in Cezayir kurtuluş devrimiyle ilgili bir hikayesi bulunmaktadır. Al-Hayek, bazı şehirlerde Cezayirli mücahitlerin elbisesiydi, çünkü onların içinde saklanmalarına ve Fransız sömürge güçlerinin denetiminden kaçmak için kadın olduklarını iddia etmelerine yardım ediyordu. Aynı zamanda kadınlar Al-Hayek'i kullanarak silahları ve belgeleri gizlemek ve onları mücahitlere vermek için çalışmışlar, hatta bu kıyafetle gerilla operasyonları gerçekleştirmişlerdir (Bouran, 2017). Bu bağlamda Cezayir devrimine katılan Fransız savaşçı Franz Fanon, Cezayirli kadınların bomba çantalarını Al-Hayek'in altına saklamalarının devrimdeki etkin rolünü dile getirmiştir. Cezayirli kadınları Al-Hayek'i terk etmeye zorlamak, Fransız sömürge projesinin bir parçasıdır. Bu nedenle, bu elbiseye tutunmak halk direnişinin somutlaşmış halini yansıtmaktadır. Al-Hayek, iki kültürü (Cezayir ve Fransız kültürü) birbirinden ayırarak kırmızı bir çizgi çizmek için kullanılmıştır (Ben Amara, 2018).

Al-Hayek'e ek olarak, Burnous en ünlü geleneksel Cezayir kıyafetlerinden biridir. Geleneksel Cezayir kıyafeti olan Burnous, Cezayir kültürel sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kökeni, bir bütün olarak Mağrip'te ve özellikle Cezayir'de Amazigh (eski Berberi) uygarlığının çağına kadar uzanmaktadır. Burnous, hem erkekler hem de kadınlar tarafından giyilen geleneksel bir Cezayir kıyafetidir. Yün veya tiftikten yapılmış, omuzlara takılan ve göğüs bölgesi dışında önden açık ve kapşonlu bir giysidir. Renk açısından yünden yapılanlar beyaz, tiftikten yapılanlar ise kahverengi ya da siyahtır. Burnous, Cezayir'de direnişle ilişkilendirilmiş çünkü Cezayir direnişçilerinin çoğu, direnişin sembolü haline gelen Burnous'u giymişlerdir. Bunlar arasında, Emir Abdülkadir, Cheikh Bouamama ve Abdülhamit İbni Badis bulunmaktadır. Burnous, İmamlar ve şeyhler tarafından da giyilmekteydi. Sonrasında

cumhurbaşkanları da onu benimsemiş ve giymeye başlamışlardır (Azri, 2020). Burnous, hala partilerde ve düğünlerde giyilmekte ve Cezayir erkeğinin düğün gününde veya önemli günlerde süslemesi olarak kabul edilmektedir. Cezayirli kadınlar da partilerde ve düğünlerde Burnous giyerler. Burnous, hayâ ve tesettür sembolüdür. Özellikle gelin kocasının evine gitmek için ailesinin evinden ayrıldığında Burnous giymektedir.

Bunun yanında Cezayir toplumunun kültürel kodları arasında, Cezayirli çiftçi ile toprağı arasında yakın bir ilişki olduğu bilinmektedir. Geleneksel bir tarım toplumunda arazi mülkiyetinin toplumsal bir değer olması tamamen normal karşılanmalıdır (Triki, 2011: 241). Toprak, Cezayirlinin vazgeçemediğı büyük bir sembolik değere sahiptir, toprak ve toprağı tutunmak toplumun kimliğinin oluşumunda temel bir unsurdur. Ayrıca, zeytin ağaçları Cezayir toplumu için sembolik bir değere sahiptir (Moulay, 2013: 200). Cezayir halkının zeytin dikmek ve hasat etmek için bağı olduğu gelenekler bulunmaktadır. Bu gelenekte özel bir mevsimde aile üyeleri, zeytinyağı çıkarmak için zeytin hasadı işbirliği yapmaktadır (Boudahan, 2017). Öte yandan zeytin ağaçları, ormanlarda yayılması nedeniyle devrimde mücahitler için saklanma yeri olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Fransa, mücahitlerin ve Cezayir halkının saklanması önlemek ve halkın aç kalmasını sağlamak için zeytin ağaçları da dahil olmak üzere birçok ormanın yakılmasını amaçlayan kavrulmuş toprak ve açlık politikasını uygulamıştır. Bu nedenle zeytin ağacı Cezayir kültüründe sebat, direniş ve toprağı bağıllığı simgelemek için kullanılmaktadır. Bu simgeleme, ağacın değişikliklere uyum sağlama ve zorlu koşullarda uzun yaşama yeteneğinden kaynaklanmaktadır (Bouran, 2012).

Cezayir kültürünün diğeri bir sembolü olan mimari ise, İslam mimarisinin özgünlüğünü ifade etmekte, Kasbah (eski şehir) Cezayir başkentini karakterize eden en önemli mimari yerlerden biridir. Başkent bu özel mimari yapısı 1992 yılında bir Dünya Mirası alanı olarak sınıflandırılmasını sağlamıştır. Kasbah, Cezayir başkent Haçlı Seferlerinden korumak için Türkler tarafından Akdeniz'e bakan dağda askeri üs olarak inşa edilen dar sokaklar dizisidir. Kasbah, geceleri kapanan ve dört tarafında birkaç kapısı olan bir kaledir Türk mimarisi tarzındadır, sokaklar ve saraylar içermektedir. Kasbah evleri, ortasında bir kuyu ve bir çeşme olan çatısız, açık, kare bir avluya sahiptir. Evlerin tüm daireleri İslam mimarisiyle onun etrafına inşa edilmiştir. (Ayet Kassi, 2010: 73). 1830'da Fransızlar tarafından sömürgeleştirilmiş, FLN'nin

bağımsızlığının kalesi olarak hizmet ettiği için Cezayir kurtuluş devrimi sırasında önemli rol oynamıştır.

Cezayir toplumunda kültür hayatın her alanına yansımış ve kendi kültürel kodlarını temsil etmiştir. Örneğin, geleneksel endüstriler alanında, kuyumculuk endüstrisini içeren geleneksel endüstriler, mutfak araçları, gereçleri ve çömlek dekorasyon malzemelerinin yapıldığı çömlek endüstrisi, birçok bakır aksesuar ve dekorasyon imalatında bakıra bağımlı olan bakır sanayilerinin öne çıktığı görülmektedir (Moulay, 2013: 140).

Cezayir kültürel kodlarından bahsederken "Zagruda"nın da unutmamak gerekmektedir. Zagruda (Zılgıt), bir kadının dilini ve ağzını oynatarak yaptığı bir harekettir, ondan müzik gibi bir ses çıkar özel bir melodisi vardır, yakından ve uzaktan duyabilmektedir. Zagruda, insanlar için çelişkili durumlarda eşlik eden en güçlü ifadelerden biridir. İyi günlerde, zaferin ve sevinçlerin coşkusunun bir ifadesidir, zor zamanlarda mücadelenin, meydan okuma ve acının üstesinden gelmenin bir ifadesidir. Zagruda kültürü Arap ülkelerinde yayılmakta ve bunu yapma şekli ülkeden ülkeye değişmektedir. Zagruda'nın tek başına kelimelerle ifade edilemeyecek kadar büyük bir duygu deposu olduğu söylenebilir. Bu duygular, sevincin zirvesi veya en büyük umutsuzluk ve belki de direnişin göstergesidir (Mahyedin, 2013). Kadınların Zagruda söylediği en önemli olaylar arasında düğünler, sünnet, hacdan ve savaş zamanları, askerlikten dönüş ve şehit cenazeleri görülmektedir. Zagruda, aynı zamanda Fransız düşmanına direnmek için kullanılan bir sembol ve güçlü bir silahtır, düşmanı korkutan ve mücahitleri uyaran bir silah, ayrıca bir kadının nöbet tuttuğuna işarettir. Zagruda, mücahitlere ve insanlara herhangi bir tehlikenin varlığını duyurmak için kullanılan bir işaret ve iletişim aracıdır. Aynı zamanda kadınların erkeklere verdiği bir tür teşvik olmuştur. Zagruda, Cezayir halkının yaşadığı yaralara ve acılara rağmen kurtuluş devriminde var olan feminist bir ifadedir. 5 Temmuz 1962'de özgürlük güneşinin doğuşuyla ülke çapında sevinçle çınlayan zagruda'dır.

Son olarak en önemli kültürel kodlarından biri olan Cezayir yemeklerinin de unutulmaması gerekmektedir. Cezayir mutfağının pişirme yöntemleri ve farklı uygarlıklardan türetilmiş çeşitli yemekler ile karakterize edildiği, çoğu zaman geleneksel baharatların bir karışımı ile çoklu tatlara sahip olduğunu bilinmektedir. Cezayir'in en ünlü geleneksel yemeklerinden biri, Cezayir'de yemek pişirmeye eklenen yeni dokunuşlara ve gelişmelere rağmen hala yerini koruyan "kuskus"tur. Kuskus,

mutlu günlerde, dini günlerde veya cenazelerde, düğünlerde ve üzüntülerde ana yemek olarak kabul edilmektedir (Alayeb and Masoudi, 2018: 72). Cezayir toplumunun gelindiğinde ise halk oyunlarının, halkın savaş ve barış içindeki yaşamının tezahürlerini simüle ettiği söylenebilir. Bu danslar, oyunlar, şarkılar ve ilahiler, bu folklor biçimlerini diğer halkların diğer folklor biçimlerinden ayırt etmek için Cezayir toplumunun karakteristik özelliğini yansıtmaktadır (Moulay, 2013: 140).

3. SİNEMASAL İMGELER VE CEZAYİR SİNEMASI

3.1. Sinemasal İmgeler

Sinemasal imge, sinema dilinin en önemli bileşenidir. Sinemasal imge, bireyin belirli bir filmi izleyerek belirli mesajlar aldığı anda oluşturduğu imge olarak sınıflandırılabilir ki buna zihinsel imge denilmektedir. İmge bir iletişim aracıdır. Aynı zamanda, zamanla tarihsel bir belgeye dönüştüğü için, ötekiyle bağ kurmayı, toplumla ve tarihle bütünleşmeyi sağlayan bir toplumsal süreçtir. Araştırmanın bu kısmında, genel olarak imgenin anlamı, özel olarak sinemasal imgenin anlamı ve oluşumu ele alınacaktır. Ayrıca, kültürel özelliklerin imgeler aracılığıyla nasıl sergilendiğinden de bahsedilecektir.

3.1.1. İmge Kavramı ve Sinemasal İmgeler

İmge kelimesi, dünyada çok çeşitli sanat ve bilimde kullanılan bir kavramdır. Günlük hayatımızda birçok kalıplaşmış metaforlar kullanırız, çoğu imgesel ifadelerdir. İmge hakkında hem tanım hem de sınıflandırma açısından farklı görüşler ve bakış açıları bulunmaktadır (Karabulut, 2015: 604). İmge, sanatın vazgeçilmez ve çok önemli bir unsurudur. İmge, düşünceleri ve duyguları aktaran bir şifre veya anahtar olarak insanlığa veri iletilmesini sağlamaktadır (Albayrak, 2020: 133). İmge kelimesi Latince'de, "imago ve imaginis" sözcüğünden gelmektedir. Bir şeyin yerini almak anlamı taşımaktadır. "İmge" kelimesinin kökeni, benzerlik veya taklidi ifade eden eski Yunanca "icon" kelimesine dayanmaktadır. İngilizce "image"ye ve Fransızca "image"ye çevrilmiştir (Badr, 2000: 35). Ayrıca, Osmanlıcada ve arapçada "remz" kelimesi işaret ve imge anlamına gelmektedir (Albayrak, 2020: 134). Bu kelime ve çağrışımları, Platon'un felsefesinde olduğu kadar, birçok temsil veya fikir temsili sisteminin kurulmasında ve Batı'daki faaliyetlerde önemli rol oynamıştır (Badr, 2000: 35). İmgenin anlamına bakıldığında, imge zihinde tasavvur edilen ve gerçekleşmek istenen şey, hayal, hülya, düş gibi kavramları çağrıştırmaktadır (Albayrak, 2020: 134). İmge kelimesinin zihinde oluşan imajı temsil ettiği söylenebilir.

Zamanla anlamını genişlemiştir, imgeye zihninde beliren bir kavram, görüntü, izlenim, fikir gibi anlamlar da eklenmiştir (Yurdanur, 2004 :65). İmge kelimesi aynı zamanda "dolaylı olarak söylemek, işaret etmek, ima etmek" gibi eş anlamlar da içermektedir (Bayat, 2006: 50). İmge biçim, çevre ve gerçekliktir. Robert sözlüğündeki tanımına göre imge, aynısını üretmek, bir nesnenin veya şeyin benzer bir

temsilini ortaya koymaktır (Joly, 2003: 08). İmge, daha kesin bir anlamda, "Gerçek ile düşünce arasındaki, duygu ile akıl arasındaki orta dünyadır" (Abouisbaa, vd., 2008: 64). Biz düşündüğümüzde zihinsel imgeler kullanırız, bu imgeler olmadan düşünme süreci gerçekleştirilemez. Bunun nedeni, görünmeyen şeyi ifade etmemizi sağlayan imgedir. Aristoteles'in dediği gibi, "imgeler olmadan düşünmek imkansızdır". İlkel insanın ilk günlerinden beri imge, ruhun, düşüncelerin ve etrafındaki ortamın bir ifadesidir (Alziebi, 2020: 02). Başka bir deyişle, bir imge, bir şeyin nasıl görüldüğü ve ona bakan kişinin onu nasıl gördüğü hakkında bilgi vermektedir. Çünkü görmenin sadece yüzde yirmisi gözle ilgiliyken, yüzde sekseni beyinle ilgili bir iştir (Can Güngör, 2017: 298).

Yukarıdaki tanımlar ışığında, imgenin bir dizi fikir olduğu söylenebilir. Kitlelerin bir bireye, gruba, kuruma veya fikre karşı oluşturduğu hisler, inançlar ve duygular imge barındırmaktadır. Bu imgeler olumsuz ya da olumlu olabilmekte, ayrıca bu konular veya bireyler hakkında aldıkları bilgiler, birikimler ve deneyimler sonucunda zihinlerde şekillenmektedir.

İnsan, üstün yeteneklerini ve becerilerini ifade etmek için imge kullanmaya devam etmektedir. İnsan imgelerden, fikirlerin, bakış açılarının, bir olayın veya bir fikrin vizyonlarının ifadesi olan bir araç olarak faydalanmıştır (Alziebi, 2020: 03). İmge, kavramlar düzeyinde köklü bir değişimi beraberinde getiren son keşiflerden biridir. Bu nedenle imge araştırmaları çok önemli konular arasında yer almaktadır. Tüm etkili görsel imgeler arasında sinemasal imge öncelikli gelmektedir. Büyüleyici, canlı ve hareketli bir görsel olma özelliği imgeyi anlam üreten bir işaret, ifade etme ve etkileme yeteneği yapmaktadır (Ghouar, 2013: 68).

Sinema gerçeği kopyalamak değil (bu sanatsal bir ilgi olmadan olacak), aynı zamanda onu yeniden yaratmak ya da daha doğrusu, yönetmenin gerçeklik algısını yeniden ortaya koymaktır (Martin, 1955: 14). Sinemanın kendine has özelliğini ortaya çıkaran unsur ise sinemasal imgelerden oluşmasıdır. Görsel kültürün en önemli temellerinden biri imgelerdir (Can Güngör, 2017: 297). Birçok ülke ve toplum, belirli yaşam koşullarını, olayları veya tarihi şahsiyetleri ifade etmek için sinemaya bağımlıdır. Bu sayede sinema, insanlar arasında o toplumlar veya şahsiyetler hakkında var olan belirli fikirleri pekiştirmeyi veya olumsuz düşünceleri silmeyi amaçlanmaktadır. Sinema, birçok açık ve gizli anlamla dolu olduğundan, yaratıcılık ve ifade için geniş bir alan olarak kabul edilmektedir. Sinematik film, anlamlarını

yalnızca izleyicinin gördüğü görüntülerden çıkarmamakta, aynı zamanda imgeler, ipuçları ve jestler açısından insanların göremediklerine anlamlar da katmaktadır (Abouchari, 2006 :09). İmge, sembolleri ve anlamları aracılığıyla film söyleminin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Öyle ki, birçok sinema yapımı, basit görünebilecek sahneler ve çekimler aracılığıyla fenomenleri ve olayları ifade etmektedir. Ancak sinema sınırlarına daha derinden bakıldığında, sinemanın birçok sembolik ipucu ve simgeyle dolu olduğu görülmektedir. Yüzeyle sahne bize sıradan bir durumu ifade ediyor gibi görünmekte, ancak gerçekte derin imgeleri ifade etmektedir (Nayli and Msaadi, 2019: 32).

Sinema, filmi üretirken daha çok kültürel ve sosyal toplumun gerçekliğini ortaya çıkarabilecek örtük anlamlara dayanmaktadır. Üstelik sinema, toplumda var olan çeşitli fenomenlerden izole bir şekilde biçimlenmemekte ve bu nedenle sunduğu şey, toplumun sosyo-politik ve hatta ekonomik çerçevesinden ayrılmamaktadır (Abouchari, 2006 :09). Birçok sinema öncüsü, ortaya çıktıkları günden bugüne kadar tüm sinema fenomenlerini açıklamaya ve film mesajını formüle etme ve iletme açısından en etkili ve güçlü sinemasal öğeyi neyin göstereceğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Sinemayla ilgilenenlerin farklı vizyon ve bakış açılarına birçok fikir katkıda bulunmaktadır. Film, sembolik söylemler, ikonografik işaretler, imgeler ve birçok göstergebilimsel unsurla donatılan birleşik bir mesaj oluşturmak için ses ve görüntü tarafından paylaşılan bir metin olarak tanımlanmaktadır. Bu da filme onun resim, müzik, tiyatro gibi diğer sanatlardan ayıran özel rengini vermektedir (Nayli and Msaadi, 2019: 31).

Yazılı kültürde kelimeler, görsel kültürde ise imgeler kullanılmaktadır. Kelime ve imge kavramları karşılaştırıldığında, kelime ifade ettiği kavram gibi soyut ve genel bir değere sahiptir. Ancak İmgenin kesin ve somut bir anlamı vardır. Ekranda gördüğümüz "ev" değil, kendi şekli, boyutu ve kalitesi olan "filan bir ev"dir. Burada, sinemanın soyut fikirleri ifade edip edemeyeceğini sormak gerekmektedir. Bu sorunun cevabı "Evet tabi ki" olmalıdır. Çünkü, aralarındaki imgelerin çarpışmasından etkilenen seyircinin bilincinde gerçekleşen genellemeye ideolojik gruplaşma denilmektedir. Sinemasal imge, gerçekte var olan her şeyi sunma ve yeniden üretme yeteneğine sahiptir. Benzer "ikonik" ilişkiler yoluyla sinemasal imgenin gücü buradan kaynaklanmaktadır (Anonymous, 1959: 03). İmge, temsil, kişileştirme, benzeri, taklit

olduğu için izleyiciyi etkileme konusunda üstün bir yeteneğe sahiptir ve bu nedenle sözel anlatıya göre üstünlük taşımaktadır.

İmge, karşısında bir yanlış anlama gerçekleştirme muhtemel olan izleyicinin zihniyetine, karakterine, eğitimine, kültürüne, iyi veya kötü önyargılarına bağlı olarak çeşitli şekillerde alınmaktadır. Bu, imgenin yorumlarının olası çok yönlülüğünü açıklamaktadır. Ancak imgenin hiçbir şey ifade etmediği sonucuna varılamaz çünkü imge her şeyin anlamına gelebilir (Anonymous, 1959: 03).

İmge bir işaretler ve semboller kümesidir, bu nedenle her bir işaret içinde gösteren ve gösterilen arasında bir ayrım yapılmalıdır, çünkü ikonik söylem dilsel söylemle, yani (imge ve diyalog) çakışmaktadır. Bu, analistin imgeler ve metin arasındaki bağlantıları incelemesini gerektirmektedir. Film de düşünüldüğünde bir dizi imge ve sesi temsil eder. Bu bir düşünme, eğlence, sorgulama ve diyalog için fırsat sunmaktadır. Sinema, dilsel kalıplara ve tek başına kelimelerle ifade edilemeyen kanıtlara dayanması nedeniyle eşsiz bir sanattır. Daha ziyade, sahneler arkasında ve sözlü dil aracılığıyla gerçekleşen diyalogun arkasında ne olduğunu okumaya bağlıdır (Abdali Al-Abed, 1993: 181).

Sinemanın bir dil olup olmadığı konusunda araştırmacılar arasında görüş ayrılığı bulunmaktadır. Bazı film eleştirmeni ve araştırmacılar, sinemayı birçok sosyal, politik, ekonomik ve hatta kültürel olguyu ifade etmesiyle bir dil olarak değerlendirmiştir. Sinemanın ürettiği filmler diyalogda temsil edilen kelimelerle işlenen konuyu ifade etmemekte, bunun ötesine geçmektedir. Bu olgu ve konuların ses (diyalog) yoluyla ifade edilmesinden ziyade semboller, imgeler ve jestler aracılığıyla ifade edilmesidir (Mitri, 2009: 48).

Sinema dili, yönetmenin mesajını izleyiciler tarafından kolayca algılanabilmesini sağlayan işitsel ve görsel işaretlerin toplamından oluşmaktadır. Her film, yönetmenin izleyiciye sunduğu bir dizi bilgiyi temsil etmektedir. Dolayısıyla aralarında (yönetmen ve izleyici) iletişimi sağlamak için bir gönderici ve bir alıcının olması gerekmektedir (Chevassa, 1962: 09). Sinemada iletişim denklemi anlık iletişime ihtiyaç duymadan sağlanabilmektedir. Yani filmin izleyicisi, filmi izledikten hemen sonra başka bir filmle filme tepki vermemektedir. Aksine, buradaki iletişim, filmin izleyici üzerindeki etkisidir, çünkü filmin kahramanlarıyla birleşmek bir iletişimdir ve film eleştirmenleri de film ve sembollerinin çevirileriyle iletişim kurma

sürecinin bir parçasıdır. Buradaki iletişim denklemi özel sinemanın doğası gereği farklılık göstermektedir. Gönderen mevcut, söylem mevcut ve alıcı mevcut ama iletişim denklemi aynı şekilde gerilememektedir. Daha ziyade ya izleyicinin görüşleri ya da duygusal etkilerle ifade edilmektedir. Ya da filmin söylediklerinin izleyici tarafından anlaşılması ve etkilenmesi, böylece iletişimi sağlamaktadır (Ammar, 03). Ancak, Ferdinand de Saussure'e göre iletişim kavramı, sözcüklerle yani aynı türden söylemle, anında tepki vermeyi gerektirmektedir. İletişim denklemini gerçekleştirebilecek başka türden bir söylemin varlığına izin vermemektedir. Örneğin, gönderenin söylemi kelimelerden oluşuyorsa, alıcı kelimeleri de kullanmalıdır, duygusal söylemin veya fiziksel söylemin jestleri kullanılabilse de, bu durum da sinema bir iletişim aracı değil, bir ifade aracı haline gelmektedir (Ammar, 04).

Sinema izleyicide düşünme olanağı yaratmakta, bunu yapma fırsatı vermekte ve izleyicinin düşüncesini bir titreşim durumuna sokmaktadır. Deleuze buna "noochoc" demektedir. Sinema, özellikle izleyicini düşüncesini imge-hareket yoluyla harekete geçirdiğinde, diğer sanatlardan farklıdır. Çünkü izleyiciye hareketsiz imgeler veren çizim sanatının tam tersidir ve ruhun bu hareketi eklemesi gerekmektedir (Hème De Lacotte, 2001: 71). Sinemanın nasıl bir dizi imgeler ve düşünceler yaratabileceği sorusu, Deleuze'ü felsefi bir araştırmaya yönlendirmiştir. Sinemasal imgenin izleyicinin algısını ve dünyayla olan ilişkisini değiştiren bir düşünce sistemi olarak nasıl ortaya çıktığını daha iyi anlayabilmek için Deleuze'ün sinema felsefesine bakmak gerekmektedir (Rodowick, 1997: 19). Deleuze, felsefenin sanatla, yani benzersiz fikirlerle, imgelerle, duyumlarla ve algılarla yakınlaşma yollarını aramıştır. Sanatçılar, ressamlar ve aktörler, benzersiz ve yenilikçi düşünme biçimleri yeni ifade araçları sunmaktadır (Hamoum, 2012: 58). Felsefe kavramlar açısından, bilim de fonksiyonlar açısından düşünüyorsa, sanat da imgeler açısından düşünmektedir (Hamoum, 2012: 59).

İmgenin toplumda önemli ve temel bir role sahip olduğu söylenebilir. Birey onun aracılığıyla bilgi, görüş ve tutumlar elde etmektedir. Sinema, bireylerin ve toplumların, kültürlerini ve fikirlerini pekiştirmek amacıyla bireylere ve halklara yönelik imgenin oluşturulmasına yol açan en önemli faktörlerden biridir. Bu da imgenin sinemada güçlü bir silah olarak etkisini kanıtlamaktadır.

3.1.2. Sinemada İmge Oluşturma

Sinemasal imgenin oluşmasına çeşitli unsurlar katkıda bulunur, filmi özümseme yeteneği yaratan sahneler ve görüntülerin çeşitliliği, örneğin: dekorasyon, aksesuarlar, makyaj, sahne içindeki karakterlerin hareketleri, kamera hareketleri, çekim açıları, montaj, ses, gürültü ve müzik gibi birçok unsuru kapsamaktadır (Chaouika, 2009: 78). Sinemasal imge, ikilisini oluşturun ve örtüşen üç özelliğe göre ayrılabilir: Nesnel olabilir (deneyimin bir yansıması olarak imge). Öznel (kimliklerimiz tarafından dönüştürülen imge) veya etkileşimli (reaksiyonlarımızdan tasarlanan imge). Bu nedenle imge gerçekte hayali birbirine bağlar, izleyicinin yanılısamanın farkında olduğu, ancak bu farkındalığın gerçekliğin dinamizmini algıladığı bir çift bilinç durumu aracılığıyla ortaya çıkmaktadır (Freitas Gutfreind, 2006: 111). Tüm bunlar sinemasal yapımlarla ilgilenenlerde, filmleri analiz etmeye, sahnelere ve çekimlere nüfuz eden mesajları incelemeye çalışanlarda merak uyandırmıştır. Film yapımcıları tarafından kullanılan kodları deşifre etmek ve filmleri analiz etmek için çeşitli teknikler ortaya çıkmıştır, bu tekniklerden en önemlisi göstergebilimsel analizdir (Nayli and Msaadi, 2019: 31). Göstergebilim, sinema dilini oluşturun işaret ve sembol sistemlerini toplumsal iletişim biçimleri ve bireyler arasındaki ilişki biçimleri aracılığıyla inceleyen bir bilim olduğundan, her film analizinden sonra araştırmacılar her toplumun imgesini ortaya çıkarabilmektedir. Bu bilim İsveç kökenli bilim adamı Ferdinand de Saussure'un tarafından başlamıştır. Özellikleri 1946'da Roland Barthes ile netleştirilmiştir. Roland Barthes, "Her imge, diğer söylemler gibi netlik hakkında konuşabileceğimiz ve onu deşifre edebileceğimiz bir işaretler sistemi tarafından oluşturulur" demektedir (Chaouika, 2009: 80). Film okumak ve analiz etmek için, filmi ilk izlediğimiz an yeterli olmamakta, ancak bu, filmi birkaç kez izlerken birden çok yöntem kullanarak anlamlamak gerekmektedir. Film ve çokluğunu analiz etme yöntemleri, filmin izleyicisine veya analistine "eleştirmene" göre değişebilir (Belkhairi, 2010: 12). Bu bağlamda Dolick, "Film izlemenin otuz altı bin yolu var ve bunların en iyisi otuz altı bininci yolu olabilir" demektedir (Lourcelles, 1992 :143).

"Modern sinema" ile "klasik sinema"yı ayırt etmenin ölçütü, zamanın imgedeki varlığının biçimidir. Hareketin belirlediği bir imge ile zamanın belirlediği bir imge arasında estetik ve entelektüel bir ayırım bulunmaktadır. O halde bir "hareket-imge" sineması ve bir "zaman-imge" sineması vardır. Deleuze, "hareket-imge" ve "zaman-

imge" olmak üzere iki imge sistemi arasında ayırım yaparak sinemanın dönemlerini birbirinden ayırmaktadır (Cardinal, 2010: 18).

Deleuze sinema hakkında iki kitap yazmıştır: Sinema 1 The Movement-Image "Hareket-İmge" (1983) ve Sinema 2 The Time-Image "Zaman-İmge" (1985). Bu iki kitap, ilk kez bir filozofun sinemayla ilgilenmesi ve sinemaya bu boyutta tek bir çalışmayla katkı sunması açısından önemlidir. Deleuze sinemaya felsefi bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışmış ve yedinci sanatın inşa ettiği düşünce imgesini aramak için sinemasal alana uygun kavramları oluşturmuştur. Deleuze ile sanat; "kültürel öznel modellerle etkileşime giren teknik, maddi, hayali ve sosyal fenomenlerin eylemleri olarak incelenir. Bu hem felsefe hem de sanat için verimli bir yoldur." (Sauvagnargues, 2009: 269). Deleuze'ün sinema çalışması eleştirmenler ve sinema alanıyla ilgilenenler için büyük önem taşımaktadır. Çünkü Deleuze'ün çalışması kattığı sayılamayacak kadar çok kavram açısından oldukça dolu bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Deleuze daha sonra çalışmalarına özellikle film eleştirisi çalışmalarını ve genel olarak sanat eleştirisini etkilemiştir. Deleuze'ün çalışmaları sinemayla ilgili birçok modern hipotez ve yaklaşımı içermekte ve özellikle felsefe ile sinema, zaman ile düşünce ve imge ile hareket arasındaki ilişkiler örüntüsü olmak üzere bilim adamları için bir referans haline gelmektedir. Ancak Deleuze, sinema incelemesinde onun yerine düşünmeye, onun çalışma ve çalışma biçimlerini ya da tarihini araştırmaya çalışmaz, dediği gibi: "Bu çalışma bir sinema tarihi değil, bir sınıflandırmadır, imgeleri ve işaretleri sınıflandırma girişimidir (Deleuze, 1998: 03).

Günümüzde sinema sadece diğer sanat biçimleri ve bilgi kaynaklarıyla rekabet etmekle kalmamakta, aynı zamanda gerçekliği değiştirmek ve yeni durumlar yaratmak için de çalışmaktadır. Yirminci yüzyılın sonunda ve yirmi birinci yüzyılın başında gerçekleşen savaşların çoğu simülasyondur, daha çok önceki sinema eserlerinin yeniden üretimleridir. Post-modern çağda sinema artık gerçekliğin ifadesini hedef olarak almamakta, onun yerine hiçbir gerçeklikte görmediğimiz bir imgeler dünyası yaratma ilkesini ortaya koymaktadır (Moubarak, 2006: 256). Büyük yönetmenleri sadece ressamlar, mimarlar ve müzisyenlerle değil, aynı zamanda düşünürlerle de karşılaştırmak mümkündür. Yönetmenler kavramlar ve algılar üzerinden düşünmek yerine hareket-imge ve zaman-imge üzerinden düşünmüşlerdir (Deleuze, 1998: 04). Sinema özel olarak, sadece hayal edilen değil, gerçek olan etkiler üretmektedir. Bu nedenle, imge sadece zihinsel olarak verili değil, aynı zamanda var olan bir gerçekliktir

(Sauvagnargues, 2009: 88). Deleuze'e göre, Henri Bergson, "Madde ve Bellek" adlı kitabı aracılığıyla, madde ve ruh ikiliğini aşan imge-hareket ve imge-zaman kavramını ilk keşfeden kişi olmuştur. Sinema bize hareketin ekleneceği bir imge sunmaz, aksine bize doğrudan imge-hareket sunmaktadır. Bize kesinlikle bir klip verir, hareketsiz bir klip + soyut hareket değil, hareketli bir kliptir (Deleuze, 1998: 07).

3.1.2.1. Hareket-İmge

Deleuze, "Hareket-İmge"yi klasik sinema imgesinin ayırt edici imgesi olarak görmektedir. Hareket-İmge, film kasetinin her anlatı içinde düzenli bölümlere ayrıldığı yerdir (Mana, 2002: 134). Deleuze, Hareket-İmge ile harekette imge arasında ayırım yapma ihtiyacına dikkatimizi çekmektedir. Bizi, kameranın konumunun sabitlendiği sinemanın ilk dönemlerine götüren harekette imgeyi kastetmektedir. Hareket burada, kamera tarafından gözlemlenen nesnelerin ve karakterlerin hareketinden başka bir şey değildir. Hareket-İmge ise, kameranın hareket etme ve çekim açılarındaki bir değişikliklerle çeşitli görüntüler çekme yeteneğine bağlı olan sinematik izleme teknolojisinin gelişimi ile bağlantılı biçimde görülmektedir. Öte yandan, Hareket-İmge, yakalanan sahneler dizisi aracılığıyla hareket yaratan, zamanın dolaylı imgelerini üreten görüntülerin kurulum ve montaj tekniğiyle de ortaya çıkmıştır (Atouti, 2019: 13).

Deleuze ilk kitabında Henri Bergson'un hareket "madde" ve zaman "bellek" felsefesi ile sinemanın temel kompozisyon kavramlarından olan kadraj, çekim ve montaj arasında bir eşleşme yaratmaya odaklanır (Mana, 2002: 134). Deleuze'e göre sinemada hareket; çerçeveleme, çekim, kesme ve montaj teknikleri ile yaratılır. Kadraj, bir grubun veya bir düzenin parçalarını seçme sanatıdır. Nispeten kapalı bir sistemdir, tamamen uzaysal bir kompozisyon olarak ele alınabilir. Kadrajın içindekileri "karakterler, gruplar, aksesuarlar, renkler ve hatta ima edilen sesler" meydana getirmektedir. Kesme ise, bütünde değişikliğe neden olan hareketi tanımlar aynı zamanda birbirinden oluşan parçalar arasındaki ilişki ile ilgilidir (Deleuze, 1986: 12). Çekim ayrıca kapalı bir sistemdeki unsurların veya bir bütünün parçalarının hareketini de belirler. (Deleuze, 1986: 19). Montaj ise, bütünü oluşturan, çekimleri düzenlemekte ve birbirine bağlamakta bu şekilde daha fazla hareket sağlamaktadır. Aynı zamanda zamanın imgesini veren şeydir. Burada, zamanın temsili zorunlu olarak dolaylıdır, çünkü zaman, bir sahneyi diğerine bağlayan bir montajdan doğmaktadır (Deleuze, 1989: 34).

Deleuze ayrıca "hareket imgenin" sinemasal imgenin ayırt edici bir imgesi olduğunu düşünmüştür. Bu bağlamda Deleuze, her biri ayrı çekim ölçekleriyle ilişkilendirilen üç tür imge arasında ayırım yapmaktadır (Atouti, 2019: 13): Algı-imge, belirli bir açıdan bir "nesne" yakalayarak imgeleri yalıtın ve seçen bir kameranın hareketidir ve o genel plan çekime uymaktadır. Eylem-imge, bu ayrıcalıklı nesneden başka nesnelerin görünmesini sağlayan kameranın hareketidir ve bel plan uygun düşmektedir. Etki-imge, bu algı ile ondan kaynaklanacak eylem arasındaki bağı askıya alan bir kamera hareketidir ve ona yakın plan kullanmak gerekmektedir (Deleuze, 1983: 94-96). Buna göre Deleuze'ün sinemasal imgeye üç temel üslupla baktığını ve böylece filmleri imge tarzlarına göre sınıflandırdığı görülmektedir. Böylece her hareket-imge türü için eşdeğeri bulunmakta, hareket halindeki imge ve kameranın hareketi gerekmektedir. Algı, eylem, etki, tüm bunlar hareketi oluşturmakta, sınırları kontrol edilen bir konu hakkında izleyicinin algısını değiştirmekte, bu da yeni bir beklenmedik harekete, yani bir eyleme yol açmakta ve bir tepki yaratmaktadır (Deleuze, 1998: 209). Bu tür imgeler, filmin fikrine ve mesajına hizmet etmek için belirli bir imge modeline ve uygun çekimlere hâkim olsa bile, neredeyse hiçbir filmde yoksun değildir. Burada yönetmen imgeleri birleştirmekte ve sahneleri birbirine bağlamakta ve buna montaj denilmektedir (Atouti, 2019: 13).

Deleuze'e göre, dört farklı montaj okulunda farklı zaman ve hareket kavramları görülebilir: Amerikan montaj okulu, Sovyet montaj okulu, Fransız montaj okulu ve Alman montaj okulu. Her biri farklı düzenleme stratejileri kullansa da hepsi aynı prensipte organize edilmiştir. Montajın tek genelliği, sinemasal imgeyi bütünlü ilişkilendirmesi, bu şekilde zaman dolaylı bir imge verir, bu da hareket-imgedir (Deleuze 1989: 55).

3.1.2.2. Zaman-İmge

Bu imge aracılığıyla, yeni sinema kronolojik zorunluluklardan kurtulmaya çalışırken anlatı ve düzen ortadan kalkmaktadır. Bu durumda anlatımın ve düzenliliğin hiç olmadığı yer, iç benlik dağılır. Parçalanma hüküm sürer ve sadece gelecek kalmaktadır (Mana, 2002: 134).

Deleuze'e göre görsel ve işitsel işaretlerle hareket ettirilen uzantısından kesilen gerçekçi imgeyi ifade eden Zaman-İmge ortaya çıkmıştır. Zaman-İmge, geçen şimdiki zamanı ve sahnede korunan geçmişi ortaya çıkardığı için kronolojik olmayan bir

zamanı kaydetmektedir (Atouti, 2019: 15). Deleuze'e göre Zaman-İmge üç türe ayrılmaktadır: Zamanı geçmiş ve hafıza olarak ele alan imge. İkinci imge, zamanı şimdiki zamanla eşzamanlı anlar olarak düşünebilir, Alain Robbe Grillet'in sinemasının somutlaştırdığı şey budur. Üçüncü imge ise, Godard'ın sinemasının gösterdiği gibi, zamanı bir sekans olarak gören ve onda yeniyi arayan imgedir. Böylece imge Deleuze'e göre, psikolojik bir deneyime daha az indirgenebilir hale gelmek için zamana bakışımızı değiştirmekte, daha ziyade sinematografin zamanı görünür hale getirerek üstün olduğu karmaşık bir ontolojinin konusu olmaktadır (Atouti, 2019: 16).

Sinemada, Japon yönetmen “Yasujirō Ozu”nun yapıtları, Zaman-İmge çağının gelişinin habercisidir. Zaman-İmge modelinde üç tip arasında ayırım yapmak mümkündür: bellek-imge ve rüya-imge ve sonra kristal-imge. Hepsi, modern sinemada imge oluşturmak için duyu-motor bağlantıların yetersizliğine işaret etmektedir. Tarkovsky'ye göre filmin görevi, zamanı tasvir etmek ve onun sonsuz akışını göstermek olmuştur. Yönetmenin yaratıcı yetkinliği, onun “zamanı şekillendirme” yeteneğinde yatmaktadır (Meziane, 2015). Zaman-imge sinemasının devrimi, “montaj” tekniklerine güçlü bir şekilde yansıtılmıştır. Montajın anlamı değişmiştir, yeni bir işlevi bulunmaktadır. Hareket-İmge üzerinde taşınmak yerine, zamanın dolaylı bir imgenin çıkarıldığı için Zaman-İmge ile ilişkilendirilir hale gelmiştir. Başka bir deyişle, “Montajın bir ifşa ve ifade haline gelmesiyle anlamı değişti”. Böylece gerçek öznellik, farklı yapısı içinde zaman olmuştur (Meziane, 2015).

Deleuze'e göre Hareket-İmge sineması doğrudan değil dolaylı bir imge/zaman üretirken, zaman-imge sineması onu aşmış ve doğrudan bir imge/zaman üretmiştir. Bu kavramdan sinemada zamanın iki temsili arasında ayırmış: birincisi, zamanı üretenin hareket olduğu klasik sinema döneminde hüküm süren dolaylı bir temsil, ikincisi ise, zamanın hareket ürettiği doğrudan temsil sürecinde gerçekleşmektedir (Alalam, 2017).

Kısacası, imgenin oluşumu sinematik imgenin oluşumu ile ilgilidir. Her ikisinin de kişi veya izleyici üzerinde etkisi vardır. Genel olarak, imgenin oluşumu, toplumsal gerçekliğin gelişimine, değişen ekonomik, siyasal ve kültürel koşullara göre değişen dinamik bir süreçtir. O halde insanda, imge; başta aile, eğitim ve öğretim kurumları, bilgi ve kültürel üretim olmak üzere birçok faktör ve kaynağın katkısıyla oluşmaktadır (Al-Dulaimi, 2013: 70). Yani imge sadece bir bilgi miktarı değildir, bu bilgi kişinin yaşadığı çevreye bağlı biçimde eklenmekte, toplanmakta ve saklanmaktadır. Çünkü,

imge bilgi, gerçekler, psikolojik eğilimler ve algıların birçok bileşeninden oluşturmaktadır. Bireyin yaşamı boyunca biriktirdiği deneyimler yoluyla edinilmektedir.

Sinemasal imgenin kurulumunda izlenen temel kural, biçiminden başlamakta, iç örgütlenmesine, estetik örgütlenmesine, renklerin kullanımına ve görüntünün derinliğine kadar ilerlemektedir (Altani, 2003: 37-38). Tüm bu unsurlar ve diğerleri, sinemasal bileşenlere çevrilmiş bilgilerdir. Örneğin siyah beyaz çekim yaparken filmi geçmiş zamana çevirmektedir. Renklerin kullanımına baktığımızda, ister doğa hissi yaratan güneş ışığı ister yapay aydınlatma ve renk tutarlılığı olsun tüm bunlar imgenin dinamiğini ve canlılığını arttırmaktadır. Dekor da sinemasal imgenin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Bunun en basit örneği fakir ev ile zengin ev arasındaki farktır. Farkın sıradan ya da trajik olaylar arasında olması gerekmektedir. Mekandaki mobilyaların dağılımı çeşitli çağrışımlar yaratmaktadır (Sabti and Bakhouch, 2009: 73). Mesela bir izleyicinin; ağlayan bir kadın görüntüsünün arkasında bir bisiklet ya da akan bir musluk, kırık bir cam, eski kırık bir sandalye vb. görmesi arasında çok büyük fark bulunmaktadır. Eğer yönetmen bu denkleme denge ekleyemezse, filmdeki cansız olan her şeye hayat veremez.

3.1.3. Kültürel Özelliklerin İmgesel Sunumu

Kültür, geleneksel, dini ve sosyal gruplar tarafından oluşturulan fikirleri, iletişimi, faaliyetleri, alışkanlıkları, inançları ve değerleri içeren bir dizi etkileşimli form, kalıp veya davranış kalıbını içeren bir terimdir. Ayrıca, Kültür, dini, dili, kavramları ve sosyal seviyeleri içermekte ve her toplumun kendi kültürel özellikleri bulunmaktadır (Al-Shihri, 2019: 95). Her kültürel ürün imgelerden doğmaktadır. Bu sinemaya uyarlandığında, filmler kültürü imgeler aracılığıyla yansıtmakta, her film belirli bir kültürde hazırlanmakta ve geliştirilmektedir. Bu kültürün sahiplerinin neye inandıklarını ve nasıl bir arada yaşadıklarını yansıtmakta, dolayısıyla sinematografik çalışmalar bu toplumun kültürel özelliklerini anlamayı kolaylaştırmaktadır.

İmge, bireylere anlam aktarma özelliğinden dolayı bireylerin ve toplumların yaşamında önemli bir yer tutmakta ve şeylerin yorumlanmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca, imge, fikir oluşturmada ve karar vermede, bireysel davranışları şekillendirmede ve onların kanaatlerini etkilemede önemli rol oynamaktadır. Aynı zamanda, gerçeği yansıttığı ve onunla ilgili bilgileri doğrudan gerçekle yüzleşmeyen,

ancak tasvire dayalı olarak dolaylı olarak karşı karşıya kalan insan zihnine taşıdığı için farklı toplumların kültürel özelliklerinin yayılmasına da yardımcı olmaktadır (Al-Awamrah, 2013: 26).

Bireyin bilmediği bir şeyin imgesini oluşturması zordur ve uzaktaki şeylerden oluşan imge genellikle zayıftır ve değiştirilebilir. İmge, bireyin bir şeyden etkilenmesine veya ona yakın olmasına göre şekillenir. Böylece birey o şeyin mantıklı, açık ve doğru bir imgesini oluşturabilir (Fadjoua, 2005: 10). Günümüzde insanların dünyadaki şeylerin doğru imgelerine gerçek imgede sahip olmaları gerekmektedir. İnsanlar diğer toplumların eğilimleri veya kültürleri hakkında bilgi sahibi olmayabilirler, ancak onlar hakkında çok fazla bilgi alırlarsa, zihinlerinde belirli imgeler oluşur, normal şartlar altında bu imgeyi kararlı bir şekilde değiştirmek zordur (Yarkuk, vd., 2010: 172). İmgelerin stoku, belirli bir topluluğun kültürel özelliklerini anlamak için önemli bir varlık olarak görülmektedir (Freitas Gutfreind, 2006: 113). Bu bağlamda örneğin Orta Doğu bölgesi, Latin Amerika ve Avrupa'dakinden daha az sayıda terör olayının yaşandığı bir yer olmasına rağmen, hala terörün kök saldığı bir bölge olarak kabul edilmektedir. Ancak bir film yapımcısı terörizm hakkında bir film yazmak isterse, Arapları ve Müslümanları terörist olarak göstermektedir. Bu şekilde çarpıtılmış ve yanlış imge yaratılmaktadır (Shirley Steinberg, 2005: 241). Aslında Araplar yanlış ve çarpık imgeler ve olumsuz ifadelerle karşı karşıyadır. Bahsedilen şey aracılığıyla, sinemanın herhangi bir konu, ulus ya da birey hakkında yarattığı imgeler, toplumsal ve ekonomik koşullardan, kültürel ve dini mirastan soyutlanmamıştır. Genel olarak, onu çevreleyen genel bağlamdan izole değildir. Dolayısıyla imgelerin kristalleşmesinde ve onları takip edenlerin zihninde şekillenmesinde sinemanın nesnellığı, tarafsızlığı ve bütünlüğünden emin olunamamaktadır.

İmge, belirli bir toplumsal çerçevede işlemekte, içinde bulunduğu toplumdan kaynaklanmakta ve her toplumun kültürel özelliklerine göre değişmektedir. Genellikle imge, şeylerin, şekillerin, renklerin, aydınlatma derecelerinin ve farklı his, yumuşak, sert ve diğer duyuların bir imgesini koruyarak, kişinin doğum anından itibaren insanın önceki deneyimlerine dayanmaktadır (Mansour, 2004: 12). Özellikle sinema, imgenin oluşumuna ve onun aşırı çekiciliğine ve büyüleme kabiliyetine, insanların zamanını ezici bir şekilde ele geçirmesine ve kitlesel etki alanında diğer sosyal kurumlarla şiddetli rekabetine katkıda bulunmaktadır (Karaa and Akoujil, 2015: 33). Yani, filmler ve sinema dizileri, izleyicilerin imgesini yaratma ve inşa etme yetenekleri açısından

medyanın ön saflarında yer almaktadır. Diziler ve filmler, bireyler, gruplar ve halklar hakkında imgeler oluşturmak ve formüle etmek için iş birliği yapan tüm gerilim, heyecan ve etki unsurlarını harekete geçirmesiyle karakterize edilmektedir. Sonuç olarak sinema, toplumun değerlerinin, geleneklerinin ve sanatlarının şekillenmesinde önemli rol oynayan bir kültür ve bilgi aracıdır. Ayrıca, toplumun kültürel özelliklerini yayma aracı olarak kullanılmaktadır.

3.2. Cezayir Sineması

Cezayir Sineması, Mısır, Suriye ve Irak gibi ülkelerin sinemalarına kıyasla biraz geç başlamasına rağmen, Arap sineması ve uluslararası sinema alanında örnek olarak kendine bir yer edinmiştir. Cezayir sineması, yol ve amaç açısından diğerlerinden ayrılması nedeniyle emin adımlarla gitmiştir. Bu şekilde dünya sinemasının bir parçası olmayı başarmıştır. Doğuştan itibaren kurtuluş savaşının merkezinde olduğu için zor başlamasına rağmen kendine özgü filmler sunmuştur (Karaa and Akoujil, 2015: 49).

Cezayir ilk sinematografik resimlerin sahnesiydi, daha sonra Cezayirli komik bir şekilde sunan sözde Fransız sömürge sineması ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu sinema Cezayir'deki manzaraların güzelliğini ve ihtişamını göstermiştir. Fransa, sömürge hırslarını güçlendirme adına Cezayir'de sinemayı kullanmıştır (Razeen, 2018: 525). O dönemde sinemanın işlediği konular çeşitlilik gösteriyordu, bu konuların çoğu Fransız bakış açısından Cezayir'de Fransız işgalinin varlığı fikrini ele almıştır (Belkharouch and Saberi, 2015: 35). Cezayir sineması gelince, Cezayir'deki durumun gelişmesinden sonra, Sinema sömürgeci düşmana karşı cihatta kullanılan bir araç haline gelmiştir ve kurtuluş mücadelesinde acımasız sömürgecilikten kurtulmak için kullanılmıştır (Razeen, 2018: 526). Cezayir'de sinema önemli tarihi aşamalar gerçekleştirmiştir. Başlangıcından bugüne kadar bir belgeleme, ifade, sanat, iletişim ve mücadele yöntemi olarak işlev görmüştür.

3.2.1. Devrim Öncesi Cezayir Sineması

Cezayir'de sinemanın kökleri 19. Yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır. Tarihsel olarak sinema, Fransız Louis Lumière «1864-1948» tarafından icat edilerek ortaya çıktığı ilk dönemde bir sanat ve eğlence aracı olarak insanların hayatına girmiştir. Louis Lumière kardeşi August Lumière ile Cezayir'de bir dizi kısa film çekmeye başlamıştır (Karaa and Akoujil, 2015: 49). Lumière Kardeşlerin 1896'da Paris'te düzenlenen uluslararası sergi vesilesiyle yaptığı muhteşem sunumun hemen

ardından Lumiere asistanlarından biri olan Félix Mezghiche'yi çöl ve kırsaldaki harika manzaralarının bazı belgesel sahnelerini kaydetmek için fotoğraflar çekmek üzere Cezayir'e gitmesi için görevlendirmiştir. Cezayir'in doğal güzellik, mimari, miras, kültür ve gelenekler açısından içerdiği özellikler, fotoğrafçılık için ideal ve farklı bir ortamı temsil etmiştir. Bu bağlamda, Hillary Bohr 1937'de "Kuzey Afrika bize en iyi şarapları vermiş ve bize en iyi filmler vermesini herhangi bir itiraz görmüyorum" demiştir. Cezayir, bütünüyle Fransız sinemasına, yönetmenlerin ihtiyaç duydukları her şeyi bulabilecekleri doğal bir dekorasyon sunmaktadır (Ounisi, 2015: 80).

Bilim kurgu filme gelince, yönetmen Georges Méliès 1898 yılının başında bu alanda çalışmaya başlamıştır. 1898 yılında Fransa'dan gelen Profesör David sayesinde bilim kurgu filmi Cezayir'e girmiştir. Profesör David filmlerinden birini Vahran şehrinde edebiyat komitesi önünde bu yeni icadın (sinema) mekanizmalarını bir açıklama anlattığı bir ortamda sunmuştur. Bu nedenle sinemanın bir sanat olarak 1898'de Cezayir'e girdiği söylenebilir. Cezayir'de çekilen ilk filmin adı "Musman Rigolo" Komik Müslüman 1897'de Fransız "Georges Méliès" tarafından yönetilmiştir. Georges Méliès On yıl sonra "Ali Bouf à l'huile" adlı başka bir film yönetmiştir. Cezayir sinemasının ortaya çıkışının başlangıcı, aslen dünya sinemasının tarihsel ve sömürge koşulları sayesinde ortaya çıkışıyla bağlantılı olmuştur (Ouznadji, 2014: 32). Cezayir sinemasında iki farklı terim ayrıldığını söylenebilir; Cezayir sineması ve Cezayirdeki sinema. Birçok tarihçi tarafından sömürge sineması olarak adlandırılmıştır (Baghalia, 2018: 13). Bu sömürge sineması, sömürge devletinin çıkarları ve ideolojisiyle bağlantılıdır, Cezayir'in güzel doğasının estetik yönüyle ilişkisi dışında, gerçekliği temsil etmez, aslında genellikle Cezayir halkının çarpık ve gülünç bir görüntüsü verilmektedir (Razeen, 2018: 526).

Cezayir'deki sömürge varlığının tarihine bakıldığında, sömürgeciliğin yedinci sanatı propaganda da sömürge varlığını kutsamak için kullanma bilincinde olduğu fark edilmektedir. Bu süreçte askerler, göçmenler ve teorisyenler olmak üzere üç tip kullanıcı bulunmaktadır. Teorisyenler, akademisyenler ve askerler filmin kullanımına ilişkin fikirlerini uygulamak ve birleştirmek için film sektöründen sorumlu olanlarla iş birliği yapmaktadır. Dolayısıyla, askeri filmler, bunlar arasındaki anlaşma ile sömürge varlığını sürdürmek için tasarlanmış bir araçtır (Taleb Ahmed, 2012: 67). Bu dönemde üretilen her şeyin, Fransa'nın Cezayir'deki varlığını sürdürmek için çalıştığı söylenebilir. Fransa, Cezayir'i ilgilendiren her durumun kendisini ilgilendirdiğini iddia

etmiş, sağlık konusunda, eğitim konusunda, tarım konusunda ve diğer konularda Cezayir vatandaşının günlük yaşamındaki olaylarla ilgilenmektedir. Bu dönemde üretilen filmler türlerine göre şu şekilde değerlendirilebilir (Fechar, 2013: 71):

- Genel ahlakla ve Cezayir gelenekleri ile ilgili filmler.
- Belgesel filmler.
- Sağlık eğitimi hakkında filmler.
- Tarımla ilgili filmler.
- Sağlıkla ilgili filmler.

Bu dönemdeki eylemler, Cezayir devrimcileri ile Fransız ordusu arasında var olan çatışmadan kaçınarak ayırt edilmiştir. Askeri olan her şeyin üzerinden atlayarak ve sadece Fransız ordusunun Cezayirlilere karşı yaptığı sağlık, eğitim gibi yönlerini vurgulayarak ve hiçbir şekilde Cezayirli mücahitlerden bahsetmeyerek, onları aşağılama ve küçümseme amacıyla yapılan eylemlerdir. (Fechar, 2013: 71). Birinci Dünya Savaşı'nı Cezayir kurtuluş savaşından ayıran dönemde, Çoğu Fransız olan yabancı şirketler tarafından Cezayir'de 50'den fazla film çekilmiştir. Bu filmlere çok az sayıda Cezayirli oyuncu oynatılmış ve bu oyunculara küçük roller verilmiştir. II.Dünya Savaşı sırasında Fransız yetkililer, Cezayirlilerin yaşadıkları kırsal alanlarda sinematik film dağıtımını için özellikle propaganda amaçlı bir sistem kurmuştur (Abidou, 2006). 1946'ya kadar Cezayir'de sadece bir fotoğraf merkezi bulunmaktayken 1947'de Fransızlar; çoğu iki dile de çevrilerek gösterilen, bir dizi küçük film üreten bir sinema departmanı kurmuştur (Alexan, 1982: 215-216).

Cezayir'de 1919-1939 yılları arasında, Fransa, İngiltere, ABD gibi yabancı ülkeler tarafından yılda ortalama üç yüz adet uzun metrajlı film yapılmıştır. «Césarée» 1949, «İslam» 1949, «La fête inattendue» 1959, «Les heures les plus riches de l'Afrique romaine», «Royal Hippon», «Les bergers d'Algérie» bu dönemde üretilen filmlere örnek olarak verilebilir (Alexan, 1982: 216). Bu filmler Cezayir'de yönetilmiştir ancak kurgu ve kurulum işlemleri Paris stüdyolarında tamamlanmıştır. 1948 yılında, Cezayir'in güneyindeki uzak vahalara eğlenceli filmler taşımak için bir grup karavanı içeren Sinema Radyo Merkezi açılmıştır (Nayli, 2013: 150). Böylece Cezayir'de sinema ilerlemiş, Cezayir yapımı filmlerin Cezayir'deki 350 sinema salonuna girmesini sağlamıştır. Bağımsızlıktan kısa bir süre sonra yaklaşık 400 civarında, bu rakam oldukça yüksek bir rakam olarak görülmektedir. Sinema

salonlarına giden izleyicilerin çoğunluğunu Fransızlar oluşturmuştur. 1956'da Cezayirde, Arap filmlerine ayrılmış sadece 2 merkez bulunmaktayken Paris'te 6 ya da 7 merkez bulunmaktaydı. İzleyicileri arasında birçok Cezayirli işçi yer almıştır (Nayli, 2013: 150).

Fransız Sömürge sinemasının içeriğinin üç aşamada sınıflandırılması (Bardek, 2019: 120- 121):

İlk aşama tuhaf film aşaması, Cezayirlilerin Avrupa merakını ve eğlencesini uyandıran garip bir varlık olarak tasvir edildiği aşamadır. Cezayir doğası arka plan olarak kullanılmış veya güzel bir dekorasyon işlevi görmüştür. Bu filmlerin amacı tuhaf ve büyüleyici sahneler aramaktır. Flex'in çalışmalarında somutlaştırdığı şey buydu ve bu garip filmler arasında "Al-Waha" ve "Garden of God" görülmektedir. Arapların bu uzun metrajlı filmlerde yer almasının yasaklanması bir bakıma, Cezayirlilerin kolonyal yaşamdaki önemsizliğinin tipik bir yansımasıdır.

İkinci aşama bozulma aşamasıdır. Sömürge sineması, Cezayirli insanları düşünemeyen aşağı yaratıklar olarak vurgulamakta ve çaresizce onları eleştirecek birine ihtiyaçları olduğu mesajı taşımıştır. Bu filmler Avrupalıyı ise bir kurtarıcı ve medeniyet taşıyıcısı olarak tasvir etmiştir. Filmlerde, Avrupalıların gücünü ve medeniyetini ve Cezayirlilerin zayıflığını ve cehaletini vurgulayan kahramanca maceralar yer almıştır. Filmlerdeki kahraman, Avrupalı bir maceraperest ya da bir Fransız askeri komutanı olarak yansıtılmış, yerli halka gelince, gerçekleri yansıtmayan çarpıtılmış imajlar gösterilmiştir.

Üçüncü aşamada ise Fransız yetkililer, sinemayı sömürge sinemasının gelişimi için kasıtlı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Ancak Skikda, Guelma ve Kharratah şehirlerinde binlerce kişinin hayatını kaybettiği katliamlara tanık olan 8 Mayıs 1945 olaylarından sonra, sinema sektörünü doğrudan etkilemiştir. Fransız sömürgeciliğinin vahşetini gösteren bu katliamların fotoğrafları birçok ülkede yayılmıştır. Bu durumda Fransızlar sinemayı suçlamışlar, çünkü katliamların fotoğraflarının aktarılmasına katkıda sağlamıştır. Böylece, Fransa'nın benimsenen propaganda politikasını olumsuz yönde etkileyen halkın her türlü kızgınlık ve eleştirisinden kaçınmak için Fransız yetkililerin halka yönelik açık düşmanlık ve ırkçılık içeren eserlerin üretimini bırakması gerekli hale gelmiştir. Bu tarih bir

işgalcinin sömürge stratejisini değiştirmede belirleyici bir dönüm noktasını temsil etmiştir.

Tablo 3.1. Sömürge Cezayir'inde Çekilen Sinema Yapımlarını Göstermektedir (Boubaker and Salam, 2016)

Aşamalar	Filmin Adı	Yapım Yılı	Yönetmen
Tuhaf Film Aşaması	Alger	1896-1897	Philip Moghish
	Garden Of God		
	Call The Muezzin		
	Government Square		
	Arab Market		
	Port		
	Sights From Tlemcen		
	Sidi Boumediene Road		
	Bab Azzun		
	Al-Waha		
Bozulma Aşaması	Musulman Rigolo	1897-1907	Georges Méliès
	Ali Bouf à L'Huile		
	Ali Barbouyou		
	Christian Faces Are Closed Souls	1921-1923	Khunri Rosen Pierre Mardon Luis Marconto Ronnie Harville
	The Darkness Of the Harem		
	Cafes		
	Known Story		
	Where Is The Night		
	The Green Diamond		
	Save The Desert		

Bu filmler aracılığıyla, Fransız makamlarının Cezayirli bireye karşı uyguladıkları aşağılama ve adaletsizliğin kapsamını tarihine ve medeniyetine karşı

uyguladıkları kayıtsızlığı göstermekte ve Cezayir'e karşı Fransız kampanyasında sinemayı silah olarak kullanılmıştır (Ouznadji, 2014: 32).

Sömürge sineması, Fransızları cezbetmek amacıyla Cezayir manzaralarının gerçek bir resmini verirken, aynı zamanda Cezayir kolonisini Fransız iktidarı tarafından kontrol edilen güvenli ve istikrarlı bir ülke olarak tasvir etmiştir. Bununla birlikte, Cezayir halkının sömürgecilik altında yaşadığı sefil sosyal yaşamın gerçek resmi açıkça ihmal edilmiştir. Bu bağlamda sömürge sineması, Fransız ordusunun rolünü en üst düzeye çıkarmak ve Avrupa ordusunun konumunu ve Arap-Afrika insanları üzerindeki üstünlüğünü göstermek için çalışmıştır. Sömürge sineması, Cezayir halkına çok az ilgi göstermiş ancak yaşadığı ortamı ondan tercih etmiştir (Ouznadji, 2014: 32). Sömürge dönemindeki sinema, Fransa'nın sömürge sistemini meşrulaştırmayı amaçlayan Afrika'daki tüm sömürgelerine ilişkin sömürge stratejisine aitti. Ayrıca, bu sinemanın sunduğu göstergeler Cezayir toplumunun normlarından uzak olması nedeniyle, ona hiçbir konuda fayda sağlamamıştır. Sömürge sineması, Cezayir halkı arasında kolonyal entelektüel tahakkümün uzamasına ve farkındalığın gecikmesine katkıda bulunan hazır ideoloji ve çeşitli zehirli fikirleri aşlamıştır (Al-Aris, 1978: 23).

Sömürge sinemasının yapısına gelince, bu alandaki kolonyal otoritenin ham film ekipmanı üreten fabrika yoktur ve asitlendirme laboratuvarları da bulunmamaktadır. Yani yedinci sanatın yapımı ve üretimi için altyapı, Fransa'nın altyapı imkanlarına bırakılmaktaydı. Cezayir bağımsızlıktan sonra bile aynı sorunları yaşamış, o dönemde sinematik bir yapı bulunmamaktadır. Fransız yetkililerin bu konuda yaptığı tek şey, büyük şehirlerde, özellikle turistik şehirlerde sinema salonları inşa etmiştir. Avrupalıların yoğunlaştığı yerlerde, Cezayir'deki sinemaların dağıtımına ilişkin ulusal harita, esas olarak yönetimin konuşlandırıldığı büyük şehirleri yani ana alanlarını kapsamıştır (Tamsot, 2010: 33). Sömürgeci sinema ile ilgili en önemli nokta şudur ki; sömürgecilik, paranın toplandığı galeriler dışında, sinema ekonomisinin sektörleriyle ilgili her şeyi ihmal etmiştir. Sinema yatırımı çeşitlendirilmektedir. Sinemanın doğal bir pazara dönüştüğü Cezayir'i karakterize eden doğal mekanların çokluğu, güneş, deniz, çöl, dağlar, ormanlar, vahalar ... vb, görsel zenginlik nedeniyle Cezayir'de Sinema yatırımı çok büyümüştür (Tamsot, 2010: 62).

3.2.2. Sömürge Sinemasının Cezayir Sinemasına Etkisi

İki kültür arasındaki büyük eşitsizliğe rağmen, biri sömürgeci olarak gelmiş, diğeri ise dayanmış ve sömürgecilikle karşı karşıya kalmıştır. Bu sömürgecinin, uzun bir süre sonra bile entelektüel azınlığı şu ya da bu şekilde etkileyebilecek temel faktörleri sağladığını inkâr etmek mümkün değildir. Bunun nedeni, sinemanın yani bu yeni sanatın Cezayir halkının ortasında tanıtılmasına katkıda bulunmasıdır. Bu filmlerin propaganda amacı ne olursa olsun, aslında onları sinema sanatıyla tanıştıran geleceğin bir dizi Cezayirli film yapımcısına hizmet etmiştir (Malkmus ve Arms, 2003: 47). Öte yandan Fransa, Cezayirlilerin adil meseleleri gündeme getirmek için kullandıkları bu yeni medya aracı konusunda kendisini bir ikilem içinde bulmuştur. Bunlardan en önemlisi, sömürgeciliğin tüm biçimleriyle reddedilmesidir. Belki de 8 Mayıs 1945 olayları, sömürgecilik karşıtı sinemada verimli bir konuyu temsil eden en önemli olaylardan biridir. Bu katliamların görüntüleri sayesinde Cezayir davası özellikle Fransa ve Doğu Avrupa'da sinema ekranlarında oldukça popüler hale gelmiştir (Mansour, 2013: 33-34). Aynı zamanda, FLN ve liderleri, bir silah olarak görüntünün önemini, etkileyip yönlendirme gücünü ve davanın amaçlarına hizmet etme kabiliyetini fark etmiştir ve sömürgecinin iftiralarına aynı silahla cevap vermek zorunda kalmıştır. Cezayir Devrimi sırasında görüntü ve sinemanın kullanımı başlamıştır. Abane Ramdane, FLN ordusunun ilk fotoğraflarını çekmekte ve dağlarda ilk sinema okulunu kurarak Cezayir gençliğini eğitmek için René Vautier'i görevlendirmiştir.

Cezayir'deki sömürge sineması, sömürgecinin halklar üzerindeki kontrolünü sıkılaştırmaya yardım etmek için gelmiş olsa bile bir kültür atmosferinin yaratılmasına katkıda bulunmuş ve bu sinema, olumsuzluklarına rağmen, önemli bir iz bırakmış ve Cezayirlilerin Cezayir dokunuşu ve izi olan bir sinema üretme arzusunu ortaya koymuştur. Cezayir bu sanatın ilerlemesi için güçlü bir teşvik yaratmış, kendisini dünya sahnesine güçlü bir şekilde empoze etmiştir. Cezayir Sinemanın devrim sırasında doğuşu ve bağımsızlıktan sonraki ilerleyişi açısından üzerinde durulması gereken asıl konu bu olmuştur (Mansour, 2013: 34).

3.2.3. Devrim Sineması

Lumiere kardeşler tarafından Vahran ve Cezayir şehrinde çekilen ilk filmlerinden altmış yıl sonra Cezayir ulusal sineması, kurtuluş devrimi sırasında ve

Cezayir Cumhuriyeti'nin geçici hükümeti altında doğmuştur (Nayli, 2013: 152). Cezayir halkının acil özgürlük ve bağımsızlık kazanma ihtiyacı, seslerini bir bütün olarak dünyaya duyurmaya yardımcı olan tüm nedenlerin farkına varmalarını sağlamıştır. Ayrıca Fransa sinemayı sömürmüş ve Cezayir'deki yasadışı meşruiyetini kanıtlamak için ideolojik bir araç haline getirmiştir. Aynı zamanda Cezayirli özgürlük mücadelesinin meşruiyetini kanıtlamak için sinemaya da güvenmişler, bu yüzden Cezayir bu dönemde birinci nesil sineması ya da devrimci sinema ile bilinmektedir. Cezayir sineması, Cezayir devriminin ihtiyacına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Devrim liderlerinin mücadeleyi sürdürmek ve bağımsızlığa kavuşmak için dayandıkları en etkili medya araçları arasında yerini almaktadır (Ouznadji, 2014: 39). Cezayir devriminin başlamasıyla ve Cezayir halkının «sinemanın» önemi konusundaki farkındalığı ile yağmalanan halkların haklarını yaymak ve savunmak yolunda Cezayir sineması ilk adımlarını düzgün bir şekilde atmaya başlamıştır. Dolayısıyla halkın kurtuluş mücadelesinde önemli bir rol oynamıştır (Altlemceni, 2001: 137). Ayrıca, savaş sırasında bir grup film yapımcısı bile şehit olmuş ve 1954'te başlayan kurtuluş savaşına ayak uydurmak için bir sinema bulmaya acil ihtiyaç duyulmuştur (Alexan, 1982: 217).

Cezayir film yapımının başlangıcı, Fransız işgaline karşı devrimle «1954-1962» aynı zamana denk gelmiş, yaşanmış gerçekliğin gerçeklerini ihraç etme ve tarihi olayları özellikle Cezayir devrimiyle ilgili olanları kaydetme yöneliminde önemli bir rol oynamıştır. Sinema, savaşın başlangıcından beri devrim olaylarını, Cezayir halkının mücadelesini ve devrimin günlük gerçekliğini belgelemek için mevcut tüm görsel-işitsel araçlar ve yeterliliklerle ilgilenmek için çalışmıştır. Aynı zamanda, doğrudan mücadele gerçekliğiyle ilgili farklı bir "sinema sanatı" ortaya çıkmıştır. O dönemde tamamlanan eserler, ulusun tarihini zaferleriyle eşleştirmekte ve onun kolektif hafızasının bir parçasını ortaya koymaktadır (Abidou, 2006).

Cezayir devrimi, acımasız sömürgeci ve asi halk arasında şiddetli kavgalar içerdiğinden zengin bir içerik oluşturmaktadır. Bu nedenle birçok Cezayirli ve Fransız o dönemde her biri kendi eğilimlerine ve ideolojisine göre bir sinema eserler grubu ortaya koyma ile ilgilenmiştir. Devrimin liderlerinin genel olarak medyaya ve özelde sinemaya önem vermesini sağlamıştır. Bu aslında 1957'de ilk film okulu açılmasını da sağlamıştır. Fransız sömürgecilik karşıtı film yapımcısı ve özgürlük devriminin destekçisi Fransız yönetmen René Vautier gözetiminde devrimin liderlerinin, Cezayir

davasının uluslararası forumlar aracılığıyla ve Birleşmiş Milletler'de dünyaya ifşa edilmesine katkıda bulunmalarını sağlamak amaçlanmaktadır (Muhanna, 2009: 257).

Film okulu açılmasından önce 1955'te Kurtuluş Cephesi, Djamel Chanderli gibi sinemayla ilgilenen kişiler, ülkenin davası için ülke dışındaki medya sektörüne görevlendirmeyi istemiştir. Bunlar arasında Lakhdar Hamina, Ahmed Rachedi ve diğerleri de bulunmaktadır. Ancak, bu hedeflere ulaşmak başlangıçta zordur. René Vautier'in Aures Dağları'na katılması Cezayir sinemasında önemli bir rol oynamıştır (Ouznadji, 2014: 39-40). Sinema okulu birçok sinematografik dergisi ve belgesel yapımına katkıda bulunmuştur. Ayrıca bu okul; sömürgeciliğe karşı davanın adillliğini ve ulusal mücadelenin meşruiyetini uluslararası kamuoyuna duyurmak için Cezayir davasına hizmet eden FLN'ne bağlı ilk sanatsal okuldur (Altlemceni, 2001: 137). Bu okul, Cezayirli film yapımcılarını eğitmek ve hazırlamakla görevlendirilmiş ve o dönemde sosyalist ülkelerin televizyon ağlarında dağıtılan birkaç televizyon programı da yapmıştır. Bu programlar arasında:

- Okulun kendisi hakkında bir kaset.
- Kurtuluş Savaşı Hemşireleri hakkında bir kaset.
- Al-Ounza madenlerine saldırılarla ilgili görüntüler ve sahneler vardır.

Bu okul sadece dört ay çalışmıştır, ardından devrimin liderleri onu geliştirmeye ve düzenlemeye karar vermiştir. Bu nedenle, 1960-1961 yılları arasında, Cezayir geçici hükümeti altında özel bir sinema komitesi oluşturulmuş ve ardından ALN altında bir sinema departmanı kurulmuştur (Alexan, 1982: 217). Sinema okulu, birkaç program yapmak ve Lakhdar Hamina, Ahmed Rachedi, Othman Murabit, Djamel Chanderli gibi birçok film yapımcısını eğitmekle ilgilenmiştir. Bunlar Cezayir sinemasının ilk çekirdeğini oluşturan kişilerdir. Bunlar aynı zamanda acımasız sömürge politikasının dünyaya ulaştırılmasına ve ülkenin kutsal davasının tanımlanmasına katkıda bulunan birkaç eser üretmiştir (Muhanna, 2009: 258).

Fransız yetkililerin sömürgeci olarak Cezayir'deki tüm iletişim araçlarının tekeline sahip olmasına rağmen, Cezayir davasını savunmak için ayağa kalkmak isteyen Fransız yönetmenlerin yardımıyla aktif olan Cezayirli genç yönetmenlerin basit girişimleri ortaya çıkmıştır, bunlardan en önemlisi "René Vautier" dir. Sömürgeciliğe ve Cezayir halkının yaşadığı sefil duruma rağmen, devrimin kamera kullanılarak aktarılması çerçevesinde, özellikle sinema konusunda uzmanlaşmış

enstitülerde eğitim gören genç Cezayirli tarafından çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Cezayir'in geçtiği bu zamana hala tanıklık eden fotografik çalışmalar yaratmak adına basit araçlara güvenmişlerdi ve vatansever bir ruha sahiptiler (Moussli, 2010: 40). Bu aşamada, ilk filmlerin zor koşullarda ve tecrübesi olmayan sinemacıların elinde sınırlı mali imkanlarla tamamlanmasına tanık olunmuştur. Bunun tam ortasında, sömürgecinin tüm alanlardaki muazzam potansiyeline sahip gücüne rağmen, Cezayir sineması, dinine ve diline bağlı olarak Cezayir kişiliğini dürüstçe ifade eden çok az potansiyelle doğmaktadır (Moussli, 2010: 41).

Cezayir sineması, anayasadan sonra ve geçici hükümetin savaşı sırasında yeniden doğmuştur. İletişim ve Medya Bakanı sinema bölümü olması gerekliliğine odaklanmış, savaş öncesi ve sırasında, çoğunlukla ilerici Fransız film yapımcılarının yardımıyla bazı gizli girişimler de gerçekleştirmiştir. Bu filmleri doğrulayan tüm bu tarihsel kaynaklara rağmen, Cezayir sinemasının gerçek doğuşunun kurtuluş devriminin başlamasından önceye dayandığını söyleyenler bulunmaktadır. Bu da Cezayirli yönetmen Tahar Hanache'in "Le Marchand de Sable" başlığı altında çektiği ilk filmidir. Yönetmenin 1950'lerin başından beri kendi film kurumu vardır (Ouznadji, 2014: 41). Bu film 1953 yılında "Arts Et Lettres" dergisinde yayınlanmış ve filmde yönetmen belgesel sunumunu olayların anlatımıyla birleştirmiştir. Bu film Cezayir sinema tarihinde ilk kurmaca film yapma girişimidir (Sadol, 1968: 553).

Devrim sineması, Cezayir'de olanları doğrulayan savaş alanının canlı ve gerçekçi görüntülerini sunarak devrimde etkili bir rol oynamayı başarmıştır. Bağımsızlık ve haysiyetleri için bir kurtuluş savaşıyla savaşan bir halkın kaderi hakkındadır. Aynı zamanda, iddialarının aksine, Cezayirliye karşı gerçek bir yıpratma savaşı yürüten sömürgecinin gerçek yüzünü göstermeyi de sağlamıştır (Abidou, 2006: 314). Sinema kasetlerinin güvenli yerlerde saklanması sağlamıştır. Bu noktada film şeritleri ve filmlerin negatif kopyaları toplanıp saklanmak üzere Yugoslavya'ya gönderilmiştir (Alexan, 1982: 216). Bu dönemde, 1959 yılında, yönetmenliğini René Vautier'in yaptığı, askeri operasyonları ve mücahitlerin yaşamlarını anlatan ilk Cezayir filmi "Algérie en flammes" tamamlanmıştır. Bu aşama, silahlı mücadele doğrultusunda ilk Cezayir filmlerinin başarısına işaret edilmektedir. Bunlar Cezayir'deki Arap halkının ulusal kurtuluş ve bağımsızlık için silahlı mücadelesini sürdürdüğü bir dönemde yapılmış filmlerdir. Bu filmler çok zor koşullarda ve sınırlı mali imkanlarla çekilmiş ve üretilmiştir. Tecrübeli olmayan

yönetmenler tarafından bu filmler yapılmıştır. Ancak bu filmler gerçekten önemli bir tanıktır ve bu zor aşamanın somut birer kanıtı özelliği taşımıştır (Karaa and Akoujl, 2015: 51). Bu filmler arasında aşağıdaki filmler bulunmaktadır:

- "Sakiet Sidi Youssef" filmi: 1958 yapımı, Pierre Clément tarafından yönetilen bir kısa filmidir.
- "Réfugiés Algériens" filmi: 1958 yapımı, yapımcılığını ve yönetmenliğini Pierre Clément'un yaptığı bir kısa filmidir.
- "J'ai Huit Ans" filmi: 1961'de çekilen, Yann Le Masson, Olga Poliakoff ve René Vautier tarafından yönetilen kısa bir filmidir.
- "Yasmina" filmi: 1961'de çekilmiş ve yönetmenliğini Mohammed Lakhdar Hamina'nın yaptığı ortalama bir filmidir.
- "Voix Du Peuple" filmi: 1961 yapımı, Mohammed Lakhdar Hamina ve Djamel Chandlerli tarafından yönetilmiştir.
- "Fusils De La Liberté" filmi : 1961'de üretilmiş, yönetmenliğini Djamel Chandlerli ve Mohammed Lakhdar Hamina.

Editoryal Devrimi sırasında birkaç nedenden dolayı Cezayir'de filmlerin gösterilmesine izin verilmemiştir. Öte yandan bu eserler doğu ülkelerinde, özellikle Arap dünyasında popülerlik kazanmıştır (Megherbi, 1982: 66).

2.2.4. Devrimin En Önde Gelen Film Yapımcıları

Savaş alanında ve 1954-1962 arası dönemde silahları kamera olan adamlar ortaya çıkmış ve bunlar devrimin görüntü yönetmenleri anılmıştır. Bazıları bu savaşta şehit olmuşlardır. Bu şehitler arasında: Fadel Muammar Zaitouni, Othman Murabit, Murad Bin Rais, Salah Al-Din Senussi, Fardali Al Ghuti Moukhtar, Abdelkader Hasania, Souliman İbn Samaan ve Ali Djanadi vardır (Alexan, 1982: 217). Ayrıca Djamel Chandlerli, Mohammed Lakhdar Hamina ve Doktor Chouli'nin yardımlarıyla tüm bu isimler yönetmen Réne Vautier'nin yönettiği film okulunda etkindi. Kurtuluş devriminin sinema departmanının Cezayir'deki silahlı mücadelenin gerçekliğini 1957-1962 arasında çekilmiş bir dizi ve bir grup film aracılığıyla ifade etmesini sağlayan da budur. O yıllarda üretilen filmlerin konularını, halkın özgürlük mücadelesini ve fedakarlıklarını ele almış, sömürgeciliğin tahrip ve vahşetlerini aktarmıştır. Cezayir sinemasının ilk çekirdeğinin 1957'de yaratılması, Fransız yönetiminin Cezayir

halkının devrime olan inancını ve güvenini zayıflatmak için uyguladığı propaganda faaliyetine bir tepki olarak gelişse de, bu önde gelen Cezayirli ve yabancı sinemacı isimler sayesinde yapılmaktadır (Karaa and Akoujil, 2015: 52):

3.2.4.1. René Vautier

Fransız bir yönetmen, Cezayir devriminin dostu olarak adlandırılmıştır ve Fransız Komünist Partisi'nde aktiftir. 1950 yılında, üniversitenin isteği üzerine, Fransa'nın kolonilerindeki eğitim misyonlarını değerlendirmek için "Afrique 50" adlı ilk filmi yönetmiştir. René Afrika kıtasının içinden geçtiği acı gerçeği orada öğrenmiştir. Bu yüzden, Fransız mitlerini takdir etmek yerine Afrika'nın içinden geçtiği acıyı tasvir etmeye karar vermiş ve ardından kamerasını kendi zamanında adil amaçlara hizmet etmeye adanmıştır. Ayrıca Cezayirlilerin sömürgecilik sırasında çektikleri acıyı çekmeye başlamıştır. René Vautier birçok vesileyle mücahitlere savaş alanında katılmasının bir yandan davalarının adaletine olan inancından, diğer yanda da sömürge Fransa'sının diğer tarafını tasvir etme ihtiyacından kaynaklandığını belirtmiştir. Fransız sömürgecisini görüntülerle ifşa etmesinden sonra Fransız Komünist Partisini terk ederek 1956'da FLN'ne katılmıştır. Böylece René Cezayir devriminin, özellikle içerideki mücadelenin bir arşivini oluşturmuştur. René Vautier, Auars dağlarında ALN'nın savaşlarını fotoğraflamak için kamerayı ilk kullanan kişi olarak da kabul edilmektedir. Sonra Pierre Clément gibi diğer film yapımcıları da ona katılmıştır (Ouznadji, 2014: 43).

Cezayir devrimini konu alan ve atmosferine yaklaşan René Vautier'in en önemli eserlerinden biri, 1957'de tamamladığı "Une Nation L'Algérie" filmidir. Bu film nedeniyle Fransız iç güvenliğini ihlal ettiği iddiasıyla aleyhine bir karar verilmiştir. Ayrıca René 1958'de FLN'nin yanında yer alan Pierre Clément ile birlikte çalışmıştır. "L'ALN Au Combat" adlı belgeselini sunmuştur. Ancak sömürge otoritelerini çok rahatsız eden çalışma, Frantz Fanon ve Abane Ramdane'in isteği üzerine Pierre Clément ve René Vautier'nin ortak yapımcılığını üstlendiği "Sakiet Sidi Youssef " filmidir. Bu film FLN'nin sinema çıkarları için yapılmıştır. Cezayir-Tunus sınırında bulunan Sakiet köyü sakinlerine sömürgeciliğin işlediği suçu, sömürgeciliğin vahşetine canlı bir kanıt olarak sunan bir filmidir. Ayrıca bu film, uluslararası kamuoyunu Fransa aleyhine karıştırmıştır. Aynı zamanda René Vautier, 16 mm standardında 23 dakikalık bir film olan "Algérie En Flammes" adlı filmi yönetmiştir (Ounisi, 2015: 94). Bu film, Cezayir devriminin gerçekliğini Cezayirli bir bakışla

anlatmıştır. 1957-1958 yılları arasında başkent Cezayir'de gizli bir şekilde çekilen bu film Mısır'ın başkenti Kahire'de gösterilmiş ve izleyenlerin onayını almıştır. Dolayısıyla Cezayir davasına olan desteğin artmasını sağlamıştır (Ouznadji, 2014: 54).

3.2.4.2. Djamel Eddine Chandlerli

Yabancı film yapımcıları sadece öncü olarak kalmamış, Cezayir sinemasının önderi "Djamel Eddine Chandlerli" gibi Cezayirlilerle birlikte çalışmıştır. Aynı zamanda Cezayir direnişinin propagandasında büyük rol oynamış, Cezayir'in yürüttüğü savaşların diğer yüzünü Fransız sömürgecilerin tanıttığından farklı bir anlatımla göstermiştir. Djamel 1956'da direnişe katılmış, direniş mücadelesinde verilen savaşları fotoğraflamak için kamera taşıyan ilk Cezayirli olmuştur. 1957'de Cezayir Cumhuriyeti Geçici Hükümeti tarafından oluşturulan sinema merkezinde katılmıştır (Al Mazni, 2020). Cezayir devriminin liderlerinin sinemayı siyasi savaşta bir silah olarak kullanma iradesine manevi teşvik kazandıran kişi olarak bilinmektedir. Mesleğinde uzun zaman geçirmiş, Cezayir'de Tahar Hanache ile birlikte "Le Marchand De Sable" yapımına katılmıştır. Ancak, başta Fransız foto muhabirliği ajansları olmak üzere ajanslar için görüntü yönetmeni ve serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya devam etmiştir. ALN'na fotoğrafın ilk çekirdeğini ve ardından Tunus'ta sinematografi hizmetini sağlamaktadır. Filme alınan olaylar için muhabir olarak çalışmış ve 1955'ten Ağustos 1956'ya kadar Ulusal Kurtuluş Savaşı' ile ilgili bir dizi olayı haber yapmıştır. İşgal ordusu tarafından birçok filmine el konulduğu için, Fransızlar tarafından gerçekleştirilen katliamların resimleri kendisinden alınmıştır (Bedjaoui, 2014: 61-62). Aynı zamanda FLN'nin büyükelçisi ve Birleşmiş Milletler temsilcisi olarak görev yapmıştır. Djamel Chandlerli tarafından iletilen belgesel filmler, Cezayirlilerin Birleşmiş Milletler'deki sesini temsil etmiştir. "Djazairouna" ve "Yasmina" filmleri, bağımsızlıktan iki yıl önce Djamel Chandlerli ve Mohammed Lakhdar Hamina tarafından gösterilmiştir (Al Mazni, 2020).

3.2.4.3. Mohammed Lakhdar Hamina

Mohammed Lakhdar Hamina, 26 Şubat 1934'te Cezayir'in Messila şehrinde doğan Cezayirli bir yönetmen, oyuncu ve senaristtir. Fransa'da okumuş ve Fransız ordusuna alınmıştır. Ancak Cezayir Devrimi sırasında Fransa'dan kaçmış ve 1959'da Tunus'taki Cezayir Geçici Hükümeti'nin medya merkezine katılmıştır. Hamina, teknik olarak yetkin bir yönetmen ve sinema dünyasında yetenekli bir uzman olarak

tanımlanmıştır. Geçici Hükümet, onu, Tunus televizyonunun haberler bölümünde kısa bir eğitim döneminden sonra sinema okuması için Prag'a göndermiştir. Çekoslovakya'dan döndükten sonra, 1962'de Djamal Chanderli ile birlikte yönettiği "Voix Du Peuple" ve "Fusils De La Liberté" gibi Cezayir kurtuluş savaşını konu alan belgeseller çekmek için devrim alanlarına katılmıştır. Hamina, bağımsızlıktan sonra, 1963'te Cezayir Haber Bürosu'nun Ulusal Sinematografik Ticaret Bürosu'na bağlandığı 1974'e kadar kurulan Cezayir Haber Bürosu'na başkanlık etmiştir. "The Wind of the Aures" 1966 filmi, Hamina'nın 1968 "Hassan Terro" filmli göstermesinden önce uzun metrajlı filmdeki ilk deneyimiydi ve ardından 1973'te "Decembre" filmi çekmiştir. Ardından, yer ve olayın sembolizmi nedeniyle Arap ve uluslararası bir etkinlik olduğu için 1975'te Cannes Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alan "Ateş Yıllarının Öyküsü" filmi sunmuştur. Bu film, 46 yılda Altın Palmiye'yi kazanan tek Arap filmi olma özelliği taşımıştır. Ayrıca, 1966'da Cannes Festivali'nde Altın Kamera Ödülü, Moskova'da En İyi Senaryo Ödülü ve 1968'de Fas'ta Tanca Festivali'nde Altın Geyik ödülü gibi birçok ödül almakta ve Cezayir'in adını ve imajını uluslararası forumlara taşımasına katkıda bulunmuştur (Munser, 2019).

3.2.4.4. Stefan Labudovic

1926'da Yugoslavya'da doğan Stefan Labudovi, Başkan Tito için kişisel fotoğrafçı olarak çalışmıştır. Kamerasını ve deneyimini Cezayir davasına hizmet etmek için kullandığı Cezayir kurtuluş mücadelesinde büyük bir savaşçıydı. Laboudovic 1959'da Tunus üzerinden Cezayir'e girmiştir. Kamerasını doğrudan savaşın merkezine yerleştirmiş ve kendisi ile bölgenin mücahitleri arasında bir dostluğun ortaya çıktığı Auras bölgesinde aktif olarak görev almıştır. O kelimenin tam anlamıyla kendini adanmış bir sanatçıdır. FLN sivil örgütünün bir üyesiydi. Ulusal Arşivler şu anda Labudovich'in devrime katkısını oluşturan 27 film ve 274 fotoğrafa sahiptir. Bazı resimleri 2007 yılında Cezayir'deki Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi'nde gösterilmiştir. Stefan Laboudovic, kendisine Ulusal Liyakat Ödülü veren Cezayir devleti tarafından onurlandırıldı daha sonra Ulusal Halk Ordusu'ndan emekli olmuştur (Ounisi, 2015: 95).

Kurtuluş devriminin film yapımcıları ve fotoğrafçıları hapis cezasına çarptırılmış ve yargı takibi yapılmıştır. Ayrıca, eserleri ağır sansüre maruz bırakılmış

ve Fransız televizyonlarında ve galerilerde yayınlanması ve sergilenmesi birkaç yıl, hatta bağımsızlıktan sonra bile büyük bir süre yasaklanmıştır (Ouznadji, 2014: 54).

3.2.5. Bağımsızlıktan Sonra Sinema

Cezayir'in bağımsızlığı ve 5 Temmuz 1962 resmi ilanı ve daha sonra dünya ve çağdaş tarihin en önemli devrimleri haline gelen Fransız ve Cezayir savaşının sona ermesinden sonra, Fransa Cezayir'den çıktığı zaman sinema ile ilgili materyaller de dahil olmak üzere geri çekilebilecek tüm yapıları geri çekmiştir. Böylece Cezayir ulusal bağımsızlıktan sonra bir şekilde Fransa'ya bağımlı kalsın istenmektedir. Geliştirme laboratuvarı ve eğitim okulları bulunmamaktadır. Altyapı ve materyal eksikliği, film endüstrisinin bağımsızlıktan sonra gerekli güçle başlamamasının önemli nedenlerinden biridir. Bağımsızlıktan sonra, Fransa tarafından kullanılan stüdyoların hiçbiri, sökülüp taşındıkları Cezayir'de kalmamıştır (Boukhari, 2015: 78). Sömürgeciliğin mağlup olduğu ortaya çıktığında reklam ve turizm filmi prodüksiyonlarına adanmış tek film stüdyosunu da yanında almıştır. Sinemanın Cezayirlilerin karşı-devrimci propagandaya karşı savaşabilecekleri bir medya ve ideolojik silah olarak oynadığı rolün ve işgal boyunca sömürgeciliğin pekiştirmek için çalıştığı fikir ve algıların tam farkında olmuştur (Ramitah, 1986: 94).

Sinema bağımsız devletin elinde önemli bir ideolojik medya haline geldiğinde, sömürgecilik biçimleriyle savaşabildiğinde ve devletin sömürge politikalarına düşman seçeneklerini ifade edebildiğinde gerçek ortaya çıkmıştır. Cezayir sinemasının toplumun acısını, çelişkilerini, umutlarını ve hayallerini taşıyan geçiş aşaması olan bağımsızlık sonrası aşama gelmiştir. Sinema sömürgecilik bittikten sonra özgür ve bağımsız hale gelmiştir. Yıllarca süren yoksunluk ve sefaletten sonra yönetmenler ve senaristler bireylerin yaşadığı psikolojik birikimlerin sosyal olarak ele alınmasına odaklanmıştır. Öte yandan Cezayir sineması bağımsızlıktan sonra halkın özlemlerini yerine getirecek kültürel ve ideolojik bir stratejiye ulaşacak bir sinema üssü kurma ve hazırlama sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Çünkü savaş sonrası Cezayir'in genel durumu kötüydü, genel kültür sektörü ve sinema sektörü devletin önceliği değildir. Sömürgeciler Cezayir'den ayrıldığında geride paramparça bir ekonomi, işsizlik, yoksulluk ve konut sıkıntısı bırakmıştır. Ayrıca bir buçuk milyon insan hayatını kaybetmiş ve 300.000 yetim kalmıştır. Bütün bu süreç Cezayir devletinin sinema sektörünü ertelenen bir proje haline getirmesine neden olmuştur. Sorunlar diğer daha öncelikli konulara dikkat çekilmesini gerektirmiştir. Ancak tüm bu engellere rağmen

Cezayir sineması devrimi yücelten ve savaşın kalıntılarıyla ilgilenen filmler üretmeye devam etmiştir (Nayli, 2013: 62).

Bu aşama, başlangıcında, Avrupalılar tarafından işletilen tüm tesislerin boş kaldığı ve bazı Cezayirlilerin bunları rastgele çalıştırdığı düşünülerek zayıf bir organizasyonla karakterize edilmiştir. Bu boş tesisler özerk yönetim altında olduğundan, yöneticilerin çoğu deneyimsiz olduğu için kötü sonuçlar verdiler, bu da makinelerin hızlı bir şekilde zarar görmesine neden olmuş ve birçok sinema merkezinin çalışmayı durdurmasına neden olmuştur. Ancak çok geçmeden yetkili makamlar bu tesisleri yeniden düzenlemiş ve Cezayirli film yapımcıları tarafından uzun metrajlı filmler yapılmaya başlamışlardır. Bu filmler yurtdışında ün kazanmış ve hatta uluslararası festivallere katılmıştır (Nayli, 2013: 144-145).

Bağımsızlığın ardından, televizyon stüdyoları ve bir dizi sergi salonu dışında sömürge sinemasının mirası kalmamıştır. Cezayir devleti Yacef Saadi'nin "Casbah Films" adlı özel bir kurum dışında sektörü düzenlemeye başlamıştır. Film prodüksiyonuyla ilgili tüm işlemleri gerçekleştirmek için tüm kurumlar iş birliği yaptığı için, o dönemde tüm film şirketleri devlete bağlıdır (Ouznadji, 2014: 45-46). Altmışlarda sinema, özgürleşmeyle bağlantılıyken, insanları Fransız olan her şeyden özgürleştirerek ve ulusal kimliği koruyarak ilerlemektedir.

Fransız sömürgeciliğinin Cezayir ile gerçek sinema arasında bir bariyer ve bir engel oluşturmasından sonra ve sömürgecilik sınır dışı edildikten sonra özgürlüğün restorasyonu ile Cezayir sineması nefes almaya ve net bir şekilde ona dikkat etmeye başlamıştır. Sinema ilerlemek için belirli ve düşünceli bir yol izlemiştir. Bu dönemde sinema "Yeni Sinema" olarak adlandırılmıştır (Sadol, 1968: 222).

Cezayir, bağımsızlığından bu yana çeşitli siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler Cezayir sinemasına ve filmlerinin içeriğine gölge düşüren olaylardır. Bağımsızlıktan sonraki her on yıl, yukarıda bahsedilen değişikliklerle orantılı özellikler ve gelişmeler ile karakterize edilebilir. Bu gelişmeler altmışların sineması yetmişlerin sineması olmadığından, belirli bir ideolojik veya sanatsal sinema dalgasının veya akımının doğuşunun ilanı olabilir. 1960'larda, bağımsızlıktan hemen sonra sinemanın ilk ideolojik mücadelesine katılan sinemacılar dağlarda mücahitler ve devrimci bir ideolojiye sahiplerdir. Bağımsızlık sonrası sinemayı etkileyen bu koşullar altmışlı yılların sinemasında net bir etki bırakmış, bu

nedenle bu on yılın filmlerinin çoğu, sömürgecinin şiddetini ifade ederek ve ulusal kurtuluş savaşının gerçekliğini tasvir ederek ve direnişin ana kahramanını halk olarak göstererek kurulmaktadır (Sacir, 2012: 172). Cezayir'in siyasi bağımsızlığından sonra film sektörü gibi tüm alt sektörler de bağımsız üretime başlamıştır. Bu dönemde, sömürge dönemini temsil edilen filmler, Ahmed Rachedi, Ammar Al-Askari gibi devrim çağında olan yönetmenlerin denetlediği diğer eserlerle ve o sırada isimleri yüceltilen diğerleri ile yapılmıştır. Cezayir sineması o dönemde, bugün ulaştığı başarıda en büyük değere sahip olan ve arzuladığı hedeflere ulaşmasını sağlayan yabancı deneyimlerden yararlanmışır. Bunlar o dönemin sinemasını ölümsüzleştirmiştir. Film yapımı bu dönemde, eğilimleri çeşitlendirdiği için bir tür çeşitliliği sağlamakta olan aralarında sosyal, ideolojik ve özellikle de bu türün hakimiyetinin güçlü olduğu 1962 yılından sonraki devrimci filmlerdir. Cezayir sineması bundan sonra da toplumda meydana gelen tüm gelişmelere ayak uydurarak yeni bir aşamaya girmek için, eskiden ele aldığı siyasi, ekonomik, kültürel ya da diğer alanlarla ilgili, hala sinematik işler üreterek konumunu bugüne kadar korumuştur (Karaa and Akoujil, 2015: 53-54).

Kültür Bakanlığı istatistiklerine göre 1957-1980 arası 194 uzun ve kısa film yapılmıştır. Cezayir'de 137 haber filmi çekilmiş ve bu dönemde tamamlanan toplam 387 film ve kaset üretilmiştir. İçlerinde sosyal filmler %23 civarında yer tutmaktadır. Siyasi içeriklere üretilen filmlerin toplamında %21'ini temsil etmiştir. Tarihi filmler %15'i oluştururken, ekonomik konular %12, kültürel konular %10 ve teknik sorunlar %7'sini oluşturmuştur. Kullanılan dile gelince, Arapça tüm eserlerde kullanılan dilin %84'ünü oluştururken, Fransızcada %13 ve sessiz kasetler ise %3 olarak görülmektedir. Yıkıcı bir savaştan çıkan bir ülke için kabul edilebilir görülen bir üretimdir. Bağımsızlıktan sonraki Cezayir film yapımı kısa filmlerle sınırlı kalmamış, uzun metraj filmlerin yapımıyla da gerçekleşmiştir. Ama filmlerin konuları neredeyse aynıdır. Bu filmlerin çoğu, vatanseverlik, bağımsızlık sevinci ve kahramanlığı yüceltme ile dolu Cezayir devrimini tasvir etmeleriyle ayırt edilmiştir (Mansour, 2013: 42). Aşağıdaki tablo başlangıç aşamasından itibaren sinemanın gelişim aşamalarını anlatmaktadır:

Tablo 3.2. Cezayir Sinemasının Attığı En Önemli Yapısal Adımlar (Razeen, 2018)

Yıl	Cezayir Sinemasının Attığı Önemli Adımlar
1957	Dağlarda ilk film okulunun açılması
1958	Dağlardaki ilk filmlerin çekilmeye başlanması
1960- 1961	Cezayir Cumhuriyeti Geçici Hükümeti Sinema Komitesinin Kurulması Cezayir Cumhuriyeti Geçici Hükümeti sinema bölümünün kurulması ALN Sinema Dairesinin kurulması
1962	Cezayir radyo ve televizyonunun kurulması Görsel-işitsel bir merkez kurulması
1963	Cezayir olaylar bürosu'nun kurulması Özel bir şirket olan "Casbah Films" şirketin kurulması
1964	Ulusal Sinema Merkezinin kurulması Milli Film Kütüphanesinin Kurulması Ulusal Film Enstitüsü'nün kurulması
1967	Ulusal Ticaret ve Film Endüstrisi Ofisinin kurulması Sanat ve sinematografik alanın düzenlemesi
1968	Sinema yayın merkezinin kurulması
1969	Ulusal Ticaret ve Sinematografi Endüstrisi Bürosu'nun Üretim ve dağıtım tekelleştirilmesi
1971	Sinema alanında sinemacı yetiştirmek için bir sinemacılar derneği kurulması
1974	Cezayir olaylar bürosunun Ulusal Ticaret ve Film Endüstrisi Bürosu ile birleştirilmesi
1975	Medya Bakanlığında Sinema ve Görsel-İşitsel araçları müdürlüğünün Kurulması
1983	Ulusal Resimli Etkinlikler Ajansı'nın kurulması

1984	Ulusal Ticaret ve Sinematografi Endüstrisi Bürosu'nun iki bölümlere ayrılması: Ulusal Film üretim Şirketi Ulusal Film Dağıtım Şirketi
------	---

Sağlam bir sinema zemini oluşturma çabasıyla, yeni kurulan görsel-ışitsel devlet kurumları, üretim ve pazarlamada Cezayir sinemasını teşvik etmeyi amaçlayan bir politikanın genel hatlarını elde etmeye çalışmıştır. Cezayir sineması, zaman içinde bile değerli şaheserler olarak kalan bu dönemde filmler üretmiştir (Alexan, 1982: 220). Bağımsızlık sonrası yapılan en önemli filmler arasında şu filmler yer almaktadır (Baghalia, 2018: 13):

- “Une Si Jeune Paix” filmi 1965 yapımı, Rachid Bouchouchi'nin yapımcısı ve Jacques Charby tarafından yönetilmiştir.
- “La Nuit A Peur Du Soleil” filmi 1965 yapımı Mustapha Badie tarafından yönetilmiştir.
- “L'Aube Des Damnés” filmi 1965 yapımı, Ahmed Rachedi tarafından yönetilmiştir.
- “Le Vent Des Aures” filmi 1966 yapımı, Mohammed Lakhdar Hamina tarafından yönetilmiştir. 1966'da Cannes Festivali'nde ilk sinema çalışması ve 1967'de Moskova'da en iyi senaryo ödülünü kazanmıştır.
- 1966'da “La Bataille D'Alger” filmi İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo tarafından yapılmıştır.
- “La Voie” filmi 1968 yapımı, Mohamed Salim Riad tarafından yönetilmiştir.
- “Hassan Terro” filmi 1968 yapımı, Mohammed Lakhdar Hamina tarafından yönetilmiştir.
- “Kanunsuzlar” filmi 1969 yapımı, Rachid Bouchareb tarafından yönetilmiştir.
- 1971 Amar Laskri'nin yönettiği "Patrouille A L'Est" filmidir.
- 1974 Mohammed Lakhdar Hamina yönettiği "Ateş Yıllarının Öyküsü" filmidir.
- 1976 yapımı Merazek Allouache'nin yönettiği "Omar Qatlatu" filmidir.

Bu ve diğer eserler sayesinde Cezayir sineması yedinci sanata ilgi duyanlar arasında iyi bir ün kazanmıştır. Mısır sinemasından sonra Cezayir sineması Arap dünyasında ikinci sırada yer almayı hak ettiği uzun bir tarihe sahiptir. Cezayir

sineması, birçok filmde aldığı ödül sayısı bakımından en çok ödül alan Arap sinemalarından biri olarak kabul edilmiştir. Cannes Festivalinde "Jüri" ödülünü kazanan ilk uzun metrajlı film, Mohammed Lakhdar Hamina'nın yönettiği "Le Vent Des Aures" filmidir. Bağımsızlık sonrası devrimci filmlerin üretimi çok fazlaydı yaklaşık 50 filmdir. Film yapımını tamamen millileştiren devlet tarafından resmi bir sıfatla desteklenmiştir (Nayli, 2013: 144-145).

Bağımsızlıktan önce Cezayirli birey yapay bir dekor içinde hareket eden sessiz bir hayal gücüydü, şimdi Cezayirli özgür bir toplumun yaşayan bir üyesi olmuştur. 1960'ların sinemasıyla ilgili özetlenebilecek şey şudur, devletin inancını ifade eden, şanlı halk devrimini anlatan ve yaralarını dile getiren devrimci sinemadır ve sinema halkı bu devrimin tek kahramanı olarak tasvir etmiştir (Bellia, 2013: 106). Sinema, Cezayir toplumunun kimliğini saf Cezayir lehçesiyle, Arap diline yakınlığından dolayı anlaşılabilir bu lehçeyle resmetmiştir. Ayrıca Cezayir toplumunun mirasıyla, kırsal tarım arazisiyle ve gelenekleriyle ilgili özelliklerini vurgulamaktadır (Bellia, 2002: 131). Cezayir sineması, ilk yıllarında bağımsızlıktan sonraki sınıf mücadelelerini ve tam bir kurtuluş arayışını vurgulamıştır. Rönesansında "film yapımı, kasetler, asitleştirme laboratuvarları, materyeller ve ekipman" dahil olmak üzere yabancı uzmanlığa güvenmiştir. İlk Cezayir filmleri ulusal kurtuluş meselesini ele almakta ve bu sömürge karşıtı bir ideoloji sergilemiştir (Alexan, 1982: 220). Bu dönemde Cezayirli daha önce mahrum kaldıkları sinema salonlarına akın etmiş ve seanslar savaş öncesine göre rekor seviyeye ulaşmıştır. Cezayirli yönetmen Mustapha Badie'nin 1965'te "La Nuit A Peur Du Soleil" filmi ilk kurgusal Cezayir sinema deneyimi olarak ortaya çıkmıştır. 1964 yılında kurulan Cezayir TV ve Cezayir Sinema Merkezi'nin ortak yapımıdır. Mustapha Badie daha önce 1964'te Fransız yönetmen Jacques Charby ile bir film yapmıştır (Bellia, 2002: 72-73). Bir buçuk asırlık sömürgeciliğin acısını tek filme kısıtlamak kolay olmamış, bu yüzden yönetmen Mustapha Badie her şeyi bir gösteride anlatmaya çalışmış ve bu da filmin neden üç buçuk saat uzunluğunda olduğunu açıklamıştır.

Yetmişli yıllarda Cezayir sineması devrimci filmler üretmeye devam etmekle birlikte diğer konular özellikle sosyal konular ortaya çıkmaya başlamıştır. 1972'de Cezayir sineması da geçiş kapısından Avrupa'ya girmeyi başarmıştır. Böylece ilk kez üçüncü dünya sineması Avrupa'ya girmiş, dağıtılmış ve sunulmuştur. Cezayir

sineması, üniversitede öğretilen yeni bir sinema anlatım okulu haline gelmiştir (Abu Sabaa, 2010: 262).

Filmlerin veya televizyon yapımının doğasına somut olarak yansıdığı sürece, o dönemin zamansal ve siyasi durumuna odaklanmak önemli bir unsurdur. Sosyal, politik ve eğitici bir rol oynamıştır. Cezayir hükümeti bunu filmlerine eklemeye ve bu filmlerin kapsadığı konuların doğasını yansıtmaya çalışmıştır. Ancak bu, 1970'lerde üretilen filmlerde eğlence unsurunun tamamen bulunmadığı anlamına gelmemektedir. On yılın ilk yarısında Cezayir sinema ekranlarında savaş filmleri gösterilken, kurtuluş devriminin Cezayirli film yapımcılarının favori konularından biri olduğu bir gerçektir. Bununla birlikte, önceki on yılın aksine, diğer konular ve problemleri ele alan filmlerin de yapıldığı görülmüştür (Alexan, 1982: 226). Bu konuda öne çıkan yönetmenlerden, Syed Ali Mazif, Muhammad Bou Amari, Merazek Allouache, Al Hachemi Charif, Al Âmin Mirbah, Abdelaziz Tolbi, Ali Ghanem ve Muhammad Chuwaikh gibi yönetmenler filmlerinde yeni konular ortaya çıkarmıştır. Cezayirli gençliğin ve Cezayir toplumunun çeşitli kesimlerinin karşılaştığı sorunları ele alan filmler de bunlar arasında yer almaktadır (Nayli, 2013: 159-158-157):

- Mustapha Kateb'in yönetmenliğini üstlendiği "Alghoula" filmi.
- Mohamed Bouamari'nin yönettiği "Faham" filmi.
- Mostafa Badie'nin yönettiği "Hassan Tiro " filmi.
- Moussa Haddad tarafından yönetilen "Inspector Tahar's Holiday" filmi.
- Mohamed Bouamari'nin yönettiği "The Legacy" filmi.

Savaş filmlerinin, devrimci ve sosyal filmlerin gölgesinde kalan sinematik bir prodüksiyonun ortasında, yönetmen Moussa Haddad, izleyenleri eğlendirmeyi amaçlayan ilk komedi filmini tamamen ticari amaçla yönetmiştir. Merzak Allouache'nin yönettiği "Omar Qatlato" filmi oldukça önemlidir, çünkü film yetmişli yılların ortalarında yedinci sanatın Cezayir'de tanık olduğu önemli bir geçişi temsil etmiştir. Uzun yıllardır ilk kez Cezayirli bir yönetmen gençlerin sorunlarını ve endişelerini ele almayı başarmıştır. Bu dönemde üretilen filmlerin temalarının çeşitliliği şu şekildeydi: Çalışan kadınlar konusu, Fransa'daki Cezayirli gurbetçiler sorunu, işçilerin sorunları ve endişeleri, çöl ve köylerdeki yaşam koşulları gibidir. Filmlerin ele aldığı bu konuların, Cezayir sinemasının yetmişli yılların ortalarından itibaren yeni ilgi alanlarını açıkça yansıttığı görülmüştür (Chentouf, 2012: 50). Genel

olarak söyleyebileceğimiz şey, bu dönemde filmler az olmasına rağmen, uluslararası film festivallerinde kendisine yer bulmayı başarmıştır. Bunlardan en ünlüsü, 1975'te Fransa'da Cannes Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanan Lakhader Hamina'nın "Chronicle of the Years of Fire" adlı eseridir (Bellia, 2002: 131).

Seksenlerde ve doksanlarda sinema yapımına gelince, oldukça zayıf kalmaktadır, çünkü Cezayir film prodüksiyonu açıkça gerilemiştir. Film yönetmeni Marazek Allouache, 1980'lerin başında en önde gelen yönetmenlerden biriydi, ancak Cezayir'de film yapım ve dağıtımında tekel olan devlet kurumlarında yayılmaya başlayan sansür ve bürokrasi sorunları ile karşı karşıya kalmaktaydı. Ayrıca, Cezayir sineması seksenlerin başında çeşitli siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişmelere ayak uydurmaya çalışmış ve bunun sonucunda birçok sosyal film üretilmiştir: Tayeb Mefti'in yönettiği "Le Mariage du Moussa" filmi bunlar arasında yer almıştır (Bellia, 2002: 159).

1990'larda Cezayir sinemasında güncel değişimlere ayak uydurmaya dayanan güncel meselelerle ilgilenme konusunda yeni bir çizgi ortaya çıkmıştır. En iyi film yapımcıları, 1990'lardan sonra her filmi modernize etmeye istekli görünmektedir. Buna ek olarak, genç nesil olarak bilinen ve terörizm konularını korkusuzca tartışmadaki cesaretleriyle eserleri ayırt edilen yeni bir film yapımcı grubu ortaya çıkmıştır. Medya teknolojileri ve çeşitli alanlarda küreselleşmenin menfaatleri nedeniyle gelişmiş bir karaktere bürünmüş bir grup diğer konuya ek olarak bu grup; yasadışı göç, organize suç, uyuşturucu kaçakçılığı gibi ağırlaştırıcı sosyal problemler vb konuları işlemiştir (Zrari, 2011: 122). Cezayir sinemasının 1982-1992 döneminde 35 uzun metraj filminden 11 kadar devrimci film üretilerek kurtuluş devrimine sadık kalındığı söylenebilir. Doksanlı yılların sonunda ve 21. yüzyılın başlangıcı boyunca Cezayir sinemasının ürettiği filmlere gelince, bunlar terörist güvenlik durumunu ele aldılar, bu nedenle bu dönemde üretim bol gerçekleşmiştir (Belkharchouch and Saberi, 2015: 31).

Çeşitli alanlardaki zorlu koşullara rağmen bu aşamanın gerçekleştirdiği önemli üretim süreci bu yönde görülmektedir. Bu da siyasi liderlerin bu noktada sinemanın önemi konusundaki farkındalığından kaynaklanır (Ramitah, 1986: 96). Sonuç olarak Cezayir sineması doğduğu koşullar, devrimci ivme ve ekonomik, sosyal, politik ve entelektüel yapının şiddetli değişimine dikkat çekilmiştir. Cezayir sineması, benzer

ülkelerdeki bazı sinemalara kıyasla kısa sürede birçok olgunluk dönemini geride bırakmıştır (Ramitah, 1986: 95).

3.2.6. Ortak Yapımı

Cezayir sinemasını destekleyen ve dünya sahnesine getiren ortak yapımdan bahsetmeden Cezayir sinemasının gelişim aşamalarından bahsetmek mümkün değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Cezayir sinemasının başlangıcı mütevazı ve yavaş bir süreç içinde gelişmiştir. Ancak sabit standartlara göre çalışılmıştır. Mali destek sorunu sinema yapımının ilerlemesini kontrol etmiştir. Çünkü kesin olan şey sinema sanatının maddi ve ekonomik bir destek olmadıkça var olmadığıdır. Bu yüzden bu sanatı sevenlerin hedeflerine ulaşmak için tüm yöntemleri kullandıkları görülmüştür. Herhangi bir filmin yönetmenliği önemli bir kültürel olay olarak kabul edilir, bu nedenle filmin sahibi, ışığı görmesi için filmini finanse etmek için sık sık birçok kapıya başvurmaktadır. Arap ve Avrupalı yönetmenler bu görüşte hemfikirdir (Bellia, 2002: 121). Cezayir, bağımsızlıktan hemen sonra sinema sektöründe ortak yapımlarda büyük bir harekete tanıklık etmiştir. Yabancı film yapımcılarının ve yönetmenlerin ilgisi artık özgürlük devrimini sadece ahlaki desteklemekle sınırlı kalmamış, kültürel ve edebi değişim alanında savunuculuk ve desteğin sınırlarının ötesine geçmekte, kültürel ve sinematik çalışmalara aktif katılım ve üretim gerçekleşmiştir (Razeen, 2012: 98).

Cezayir, film yapımındaki ortak yapımlarında finansmanını Fransız ve İtalyan sinematografik şirketlerle paylaşmıştır. Bu ortak yapımların amacı, bir yandan ulusal film üretimini ülke dışına yaymaya çalışmak ve dolaylı yoldan yabancı kamuoyuna tanıtmaktır. Diğer yandan teknisyenlerin, teknoloji uzmanlarının, yönetmenlerin ve hatta yabancı oyuncuların becerilerinden yararlanmak amaçlanmıştır. Cezayir hükümeti, bağımsızlıktan sonra ulusal bir sinema kurmak amacıyla bir dizi önlem almış, Cezayir sinema yapılarının temel altyapısı olarak kabul edilen bir dizi yapı kurulmasında etki etmiştir (Kataf, 2014: 40). Aslında, ilk girişim Yacef Saadi'nin "Casbah Films" şirketi tarafından, İtalyan "İGOR" kurumu ile ortaklaşa yapılan "La Bataille D'Alger" (1966) filmi ile gerçekleşmiştir. Bu film en önemli ortak yapım filmleri arasında yerini almıştır. Yusuf Şahin'in "The Bird" ve "The Prodigal Son" filmleri gibi Mısır ve Cezayir arasındaki ortak yapımı ek olarak (Adda, 2012: 100-101-102).

"1970-1980" yıllarında Cezayir sineması önemli bir niceliksel ve niteliksel sıçramaya tanıklık etmiştir. Bu dönemde hem Afrika hem de Arap sinemasının lideri olmak için gerçek bir kültürel çaba göstermiştir. Devletin politikasını benimsemiş ve özellikle sosyal yönden kararlarını savunmuş, ülke içinde meydana gelen tüm değişiklikleri takip etmiştir. Bu döneme, 1970'lerin ve 1980'lerin yaratıcı enerjilerin çağı olduğunu vurgulayan Cezayirli yönetmen Merazek Allouache'nin sözleriyle "Altın Çağ" denilmiştir. Yaratıcının ihtiyaç duyduğu her şey mevcuttur ve bu ülkedeki üst düzey yetkililer tarafından üretilen rasyonel politika sayesinde gerçekleşmiştir. Cezayir Başkanı Houari Boumediene, bakanlarına sektörü desteklemelerini, yapımcıları ve yönetmenleri devrimci kahramanları anmak için devrimci filmler üretmeye teşvik etmelerini emretmiştir. Bu dönemde yaklaşık 30 uzun metrajlı film çekilmiş, yani yılda ortalama 4 film çekilmiştir. Bu birkaç yıl önce egemenliğini yeniden kazanan ülke için çok kabul edilebilir bir oran olmakta ve film endüstrisi hala erken adımlarını sürdürmektedir (Alexan, 1982: 225). Cezayir sinemasının çıkarlarının anavatan sınırlarını aştığını da belirtmekte fayda bulunmuş, 1971'de Ulusal Ticaret ve Film Endüstrisi Bürosu, Filistin Kurtuluş Örgütü ile iş birliği içinde, "Sanaud" başlıklı Filistin meselesini konu alan ilk Arap filmini gerçekleştirmiştir (Chentouf, 2012: 50).

4. CEZAYİR SİNEMASINDA DEVRİMİN ETNOGRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ VE İMGESEL YANSIMASI

4.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

4.1.1. Araştırma Yöntemi

Herhangi bir bilimsel araştırma yapmak için, çalışılan konuya uygun yöntemin belirlenmesini gerekmektedir. Bu, bilgi ve veri toplamaya, verileri sınıflandırmaya ve analiz etmeye yardımcı olmaktadır. Araştırmacı tarafından seçilen yöntem, belirli bir amaca ulaşmaya yarayan organize bir dizi süreçtir. Başka bir deyişle araştırma yöntemi, araştırmacının bir olguyu teşhis etmek, boyutlarını belirlemek, nedenlerini ve analiz yöntemlerini bilmek ve uygulanabilecek sonuçlara ulaşmak amacıyla bir olguyu incelemek için izlediği nesnel bir yöntemdir. Bu çalışma da, Cezayir devrimin konusu ele alan sömürge filmlerini iki filmi analiz ederek ve karşılaştırarak sonuçlara ulaşmak için incelemeye çalışmaktadır. Etnografik içeriği analiz (ECA) yöntemi, araştırmanın doğasına uygun yöntem olarak seçilmiştir. Sinemada Cezayir devrimin imgesini oluşturan anlamlara ve örtük çağrışımlara ulaşma amaçlanmaktadır.

4.1.2. Etnografik Çözümleme

Etnografî, iki kelimedenden oluşmaktadır: birincisi insan veya halk anlamına gelen “ethno”, ikincisi ise tasvir etme veya tanımlama anlamına gelen “grafik”tir. Bu nedenle etnografî, halkların kültürünü ve yaşamını bir betimleme olarak tanımlanmaktadır (Al-Sultan, 10). Daha önce antropolojik çalışmalar, farklı kültürler için çok miktarda materyalin toplanması ve incelenmesi şeklinde yapılmıştır. Ancak bu konularda yapılan çalışmalarda kültürler için faydalı bir sonuca varılamamış ve bu çalışmalar farklı toplumları ve davranışları tanımlamada ilkel yaklaşımlar olarak değerlendirilmiştir (Elliot and Elliot, 2003: 216). Sonraki yıllarda etnografî, kültürler ve toplumların incelenmesi için antropolojide baskın araştırma haline gelmiştir. Günümüzde etnografik araştırmalar sadece antropolojide değil, sosyal bilimlerin birçok alanında da kullanılmaktadır (Paul ve Mats, 2000: 06). Etnografik içerik analizin bazı özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir (Altheide, 1987: 67):

- Etnografik içerik analizinin amacı, keşfedici ve doğrulayıcı bir araştırma yapmaktır.
- Analiz kapsamında vurgulanması gereken nokta veri içeriğinin geçerliliğidir.

• Veriler bir döngü içinde toplanmakta, analiz edilmekte ve yorumlanmaktadır. Böylece veri toplama aşaması devam ederken inceleme ve yorumlama yapılmaktadır. Etnografik içeriğin analizinde, esas olarak birçok bölümü içeren belge analizinin birkaç aşaması vardır, belgelerin bulunması ve bunlara kolay erişim, veri organizasyonu ve veri analizi dahil olmak üzere veri toplama. Bu aşamalar şu şekilde özetlenebilir: Belgeler, protokol geliştirme ve veri toplama, veri kodlama ve düzenleme, veri analizi ve rapor yazmaktır. Kullanılan farklı veri kaynakları TV, video, film, materyal, kitap, el yazması, doküman ve notlardan fotoğraflara ve diğer görsel kayıtlara kadar uzanmaktadır (Elsayed and Schinder, 2015: 51).

Nitel veri toplama ve analiz ilkelerine dayalı olarak doküman analizine etnografik bir yaklaşım sunulmaktadır. Televizyon haberleri ve filmler gibi belgeler incelenirken sayısal ve anlatısal verilerin toplanması önerilmektedir (Altheide, 1987: 65). Etnografik içerik analizi, anlam iletişimini belgelemekte, anlamakta ve teorik ilişkileri doğrulamada kullanılmaktadır (Altheide, 1987: 68). ECA, ilgili durumların, ayarların, stillerin, görüntülerin, anlamların ve nüansların sürekli olarak keşfedilmesi ve sürekli olarak karşılaştırılmasına dayanmaktadır (Barney and Strauss, 1967). Ayrıca, veriler genellikle kavramsal olarak kodlanmakta, böylece bir öge birkaç amaç için uygun olabilmektedir (Altheide, 1987: 68). Bu çalışmada etnografik içerik analizi yöntemine dayalı olarak seçilen filmlerin içeriklerini analiz etmek için kriterler oluşturulmuştur. Bu kriterler film analizi için çalışmaya dahil edilmiştir. Filmlerin çözümleme kriterleri: filmlerin Cezayir devriminin imajını nasıl sunduğu, filmin aktardığı mesajlar, filmde kullanılan sinematografik unsurlar, kültürel değerler ve sosyal özgüllük gibi kriterler çerçevesinde çözümleme gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır.

4.1.3. Çalışmanın Örnekleme

Filmlerin seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Burada kriter olarak iki farklı bakış açısına göre, biri Cezayir kökenli bir yönetmenin, diğeri ise İtalyan kökenli bir yönetmenin eserleri karşılaştırmalı çalışmaya uygun amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Cezayir devriminin sinemadaki imgesi olan çalışmanın konusunu doğrudan ifade eden «L'Opium Et Le Bâton" ve "La Bataille D'Alger" filmleri üzerinden yapılan örnekleme seçimi kasıtlı örnekleme kullanımını ortaya koymaktadır. Bu filmler çalışmanın amaçlarına ulaşma ve sorularına cevap verme açısından değerlendirmeye uygun filmler olarak belirlenmiştir.

4.1.4. Çalışmanın Problemi ve Soruları

Sinema, gerçeklerin ve olayların izleyiciye aktarılmasını benimsemiş insan sanatlarından biridir. Bu sanat, 1895 yılında perdede ilk sinema projektörünü icat eden Lumiere kardeşler ile ortaya çıkmıştır. O halde sinema, içerdiği özel durum ve olaylarla insan doğasıyla birlikte gelişen nispeten eski bir deneyimdir. Abdelghani Megherbi'ye göre, sinema aynı zamanda kapsamlı bir toplumsal olgudur. Bu kapsamlılık, sinemanın tasvir ettiği şeyin kendine has özellikleri ve avantajları yanında sosyal, ekonomik ve politik ortamından kaynaklanmaktadır, ancak tüm erdemleri ve unsurları ile gerçeklikten de uzak bir anlatı yapısı taşımaktadır. Sinema bu nedenle, bu unsurları içinde barındıracak konuları özellikle seçmekte, ideolojisini de yönetmenin öznel sanatsal görüşü gibi verilerle örtüşecek şekilde yeniden düzenlemektedir. Cezayir kurtuluş devrimi Cezayir sinemasının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Cezayir'deki devrimci durum hem Cezayirli hem de Avrupalı film yapımcılarının Cezayir devriminin olaylarını aktarmak için görüntü kullanmalarına izin vermiştir. İzleyiciye pek çok anlamı ve örtük çağrışımları taşıması bakımından sinema, birçok akademik çalışmanın ilgi odağı haline gelmiştir.

Sinema, film yapımcıları aracılığıyla bir şey söylemek ya da bir mesaj iletmek için görüntüleri kullanmaktadır. Bu da Cezayirli birçok film yapımcısının bağımsızlıktan sonra editöryal devrim konusuna olan ilgileriyle ortaya koyduğu filmlerle kendini göstermektedir. Editöryal devrim birçok araştırmacının ve film eleştirmeninin düşüncesini işgal etmiştir. Devrim hakkında, bazıları Cezayir'de, bazıları da yurtdışında olan yönetmenler tarafından medyada olayları doğuru bir şekilde aktarmaya ve bazıları olayları çarpıtmaya yönelik filmler yapılmıştır. Bu nedenle Cezayir devriminin imajının sinemaya nasıl yansıdığı konusu önemli bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi'nin "L'Opium Et Le Bâton" filmi ve İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun "La Bataille D'Alger" filmi iki farklı bakış açısının incelenmesi amacıyla seçilmiştir. Her iki film de Cezayir Devrimi konusunu ve Cezayir halkının sömürgecilik sırasında çektiği acıları konu almaktadır. Bu Filmlerde kullanılan mesajların ve örtük imgelerin ortaya çıkarılması için etnografik içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda, sinemada Cezayir devriminin nasıl yansıdığına aşağıdaki sorular çerçevesinde cevap aranmıştır:

- Sinema Cezayir kurtuluş devrimi konusunu nasıl ele almıştır?

- L'Opium Et Le Bâton filminin kurtuluş devrimi hakkında sunduğu imgeler ve örtük mesajlar nelerdir?

- La Bataille D'Alger filminin kurtuluş devrimi hakkında sunduğu imgeler ve örtük mesajlar nelerdir?

- Cezayirli yönetmenin hem de İtalyan yönetmenin filmlerinin olayları sunarken kullandığı sinema dilinin özellikleri nelerdir?

- La Bataille D'Alger filmi Cezayir devriminin gerçek gerçekliğini ne ölçüde yansıtmaktadır?

- L'Opium Et Le Bâton filmi Cezayir devriminin olayların gerçekliğini ne ölçüde yansıtmaktadır?

- Cezayirli ve yabancı yönetmenin Cezayir Devrimi konusundaki sunumlarında içerik farklılıkları ve ortak noktaları nelerdir?

- Cezayir devrimini kim gerçekçi bir şekilde sunabilir, Cezayirli yönetmen mi yoksa yabancı yönetmen mi?

4.1.5. Araştırmanın Önemi

Sinemada sömürge filmleri üzerinden Cezayir devriminin imgesel yansıması, çeşitli nedenlerle araştırma konusu olarak seçilmiştir. Türkiye'de sinema alanında Cezayir devriminin işlendiği daha önce yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Ayrıca bu çalışmanın önemi, özellikle günümüzde birey için imgenin öneminden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, başta sinema olmak üzere çeşitli medya araçlarında imgenin gizil içeriklerini aktarmaya da çalışılmaktadır. Bu çalışmanın önemi, aynı zamanda, gösterime girdiği dönemde büyük yankı uyandıran filmlerin seçilmiş olmasından dolayı artmaktadır. Cezayir Devrimi konusunu işleyen bu filmlerin gizemlerini araştırmak gerektiği görülmüştür. Bu bağlamda, sinemanın Cezayir devriminin olaylarını yansıtmaya ve somutlaştırma yeteneği araştırılacaktır. Cezayir devriminin sömürge filmleri konusunu ele alan birçok Cezayirli araştırmacı ve yabancı araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalar bulunmaktadır. Ancak bu araştırma diğer araştırmalardan farklı olarak Cezayir devriminin sinemadaki imgesinin sömürge filmleri üzerinden gösterebilmesinin yanında, Cezayirli bir yönetmen tarafından çekilen bir film ile İtalyan yönetmene ait bir filmin çözümleme ve karşılaştırmasını da içermektedir. Her iki filmde de Cezayir Devrimi'ile ilgili gerçeklerin ve olayların

incelemesi yapılacaktır. Aynı zamanda filmlerin devrim olaylarını sunarken ortaya koyduğu sinematografi de tartışılacaktır. Bu çalışmanın diğer bir önemi daha önce yapılan ve Cezayir devriminin sinemadaki imgesini konu alan çalışmalarda kullanılmayan etnografik içerik analizi yöntemini kullanmasıdır.

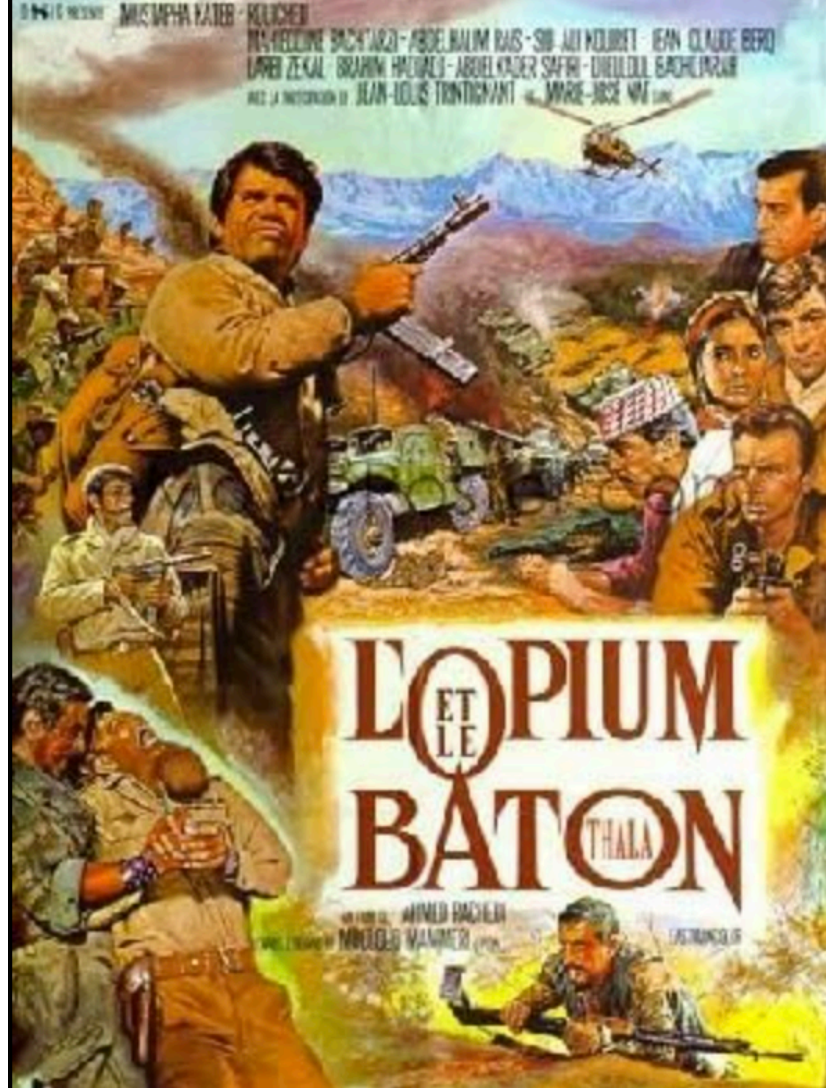
4.1.6. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmada, Cezayir Devrimi imgesinin sinemadaki yansımalarını bir Cezayir filmi ve bir yabancı film üzerinden ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın konusu olarak Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi'nin "L'Opium Et Le Bâton" filmi ile İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun "La Bataille D'Alger" filmi örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmanın bir başka amacı ise hem Cezayirli yönetmeni hem de İtalyan yönetmeni Cezayir devrimci filmlerinin prodüksiyonunu üstlenmeye ve ilgilenmeye iten arka planı ortaya koymaktır. Cezayir sinemasında ve yabancı sinemada devrimle ilgili çeşitli konuları göstermek "L'Opium Et Le Bâton" ve "La Bataille D'Alger" filmlerinin her birinin onunla ilgili konuları nasıl ele aldığını incelemek amaçlanmıştır. Ayrıca, Cezayirli ve yabancı yönetmenin devrim tasvirinde kullandığı sinema dilini ortaya çıkarmak, bu filmlerde devrimin imgesini tanımaya çalışmak ve onu dönemin devrimci gerçekliğiyle karşılaştırmaya çalışmak hedeflenmektedir.

4.2. Cezayir Devrimini Konu Alan İki Film

Çalışmanın bu uygulama kısmında "L'Opium Et Le Baton" ve "La Bataille D'Alger" filmleri incelenecektir.

4.2.1. L'Opium Et Le Bâton Filmin İncelemesi



Şekil 4.1. “L'Opium Et Le Baton” film afişi

4.2.1.1. Filmin Küniye

Yönetmen: Ahmed Rachedi

Senaryo: Mouloud Mammeri

Oyuncular: Sid Ali Kouiret, Rouiched, Mustapha Kateb, İbrahim Hadjadj, Marie-José Nat, Jean Claude Bercq.

Film müziğinin bestecisi: Philippe Arthuys

Türü: Tarihi, Aksiyon, Drama

Yapım yılı: 1971

Süre: 2s 15dk

Ülke: Cezayir

Dil: Arapça ve Fransızca

4.2.1.2. Filmin Yönetmeni Hakkında

Ahmed Rachedi, 19 Ağustos 1938'de Cezayir'in doğusunda Tebessa'da doğan Cezayirli bir yönetmendir. On altı yaşına geldiğinde 1954'te FLN'e katılmıştır. Fransız edebiyatı tarihi ve sineması okumuştur. FLN için çalışan Fransız yönetmen René Vautier ile sinemaya başlamıştır. Cezayir'in 1962'deki bağımsızlığından sonra ilk görsel-ışitsel merkezin başına geçmiştir. 1962'de bir grup sinemacılarla "Peuple En Marche" filmin yapımına katılmıştır. 1964'te Cezayir Sineması Ulusal Merkezi'nin popüler sinema bölümünde müdür görevine gelmiştir (Boubaker and Salam, 2016: 147). Ahmed Rachedi, Cezayir devriminin olaylarını işleyen birçok ünlü filmin yapmış senaryosunu yazmış ve yapımcılığını üstlenmiştir. Cezayir'de yedinci sanatın gelişmesine seçkin eserleriyle katkıda bulunan Cezayir sinemasının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir (Ounisi, 2015: 123). 20'den fazla uzun metraj ve belgesel filmin yönetmenliğini yapmış ve birçok Cezayir filminin yapımcılığına katılmıştır. En ünlü filmlerinden biri "L'Aube des Damnés" ve "L'Opium Et Le Bâton"dur. Ayrıca, Yusuf Şahin'nin yönettiği Mısır filmi "The Bird"ın yapımcılığını da yapmıştır. Bunun yanı sıra Yunan-Fransız yönetmen Costa Gavras'ın "Z" filmin yapımına katılmıştır (Kataf, 2014: 95).

4.2.1.3. Film Hakkında

Cezayir Devrimi sırasında Cezayir'deki mücadele yıllarını anlatan Ulusal Ticaret ve Sanayi ve Sinematografi Bürosu tarafından 1971 yılında üretilen L'Opium Et Le Bâton filminde Cezayirli oyuncularla birlikte bir dizi Fransız oyuncu yer almaktadır. Bu film gösterildikten sonra büyük başarılarla imza atmıştır. Ayrıca nerede gösterilirse gösterilsin iyi bir katılım elde etmekte, buda L'Opium Et Le Bâton filmini sinema tarihi boyunca en başarılı ve popüler Cezayir filmlerinden biri yapmaktadır. Film, yazar Mouloud Mammeri'nin 1965 yılında yayımlanan romanından uyarlanmıştır. Bu film, bağımsızlık döneminin ilk uzun metrajlı filmidir. Moskova Uluslararası Film Festivali'ne katılmıştır (Zaoui, 2018: 62).

4.2.1.4. Filmin Özeti

L'Opium Et Le Bâton filmi, "Tala" köyünün sakinlerinin Fransız sömürgecisine direnişinin hikayesini anlatmaktadır. Filmin hikayesi, Doktor Bachir Lazrak'ın Cezayir'in başkentinden ayrılarak lüks ve sükûnet dolu bir hayatı geride bırakıp direniş

alanına giren memleketine "Tala" köyüne gitmesiyle başlamaktadır. Bu da FLN'nden dağlardaki direniş saflarına katılma çağrısına yanıt olarak gelmektedir. Doktor Bachir köye gelir, sefil sosyal durumu ve sömürgeciliğin köy halkını boyun eğdirmek, mücahitlerin yerlerini ulaşmak için benimsediği açlık politikasını öğrenir. Doktor Bachir'in kardeşi Ali de köy sakinleriyle direnişe katılır ve işgalci güçlerle karşı karşıya gelmektedir. Film bir yandan Bachir ve Ali'nin de aralarında bulunduğu Cezayir mücahitlerini, diğer yandan işgal güçlerinin direnişi bastırmak için kullandıkları acımasız yöntemleri göstermektedir. Köyün sakinleri bu iki taraf arasında yaşarlar, ilk başta alıştıkları yaşam düzenini terk etmekte zorlanırlar, ancak yavaş yavaş devrime girerler ve ata köylerini kurtarmak için FLN'ne katılırlar. Film, bazı sahnelerde şiddet ve kanın ortaya çıktığı savaş görüntülerini göstermektedir. Filmde ayrıca mücahitlerin Fransız sömürgeciliğine karşı komplolarını da aktarmaktadır. Bu da Fransızların intikam almak ve mücahitlerin yerlerine ulaşmak için köy sakinlerini toplayıp işkence etmesine yol açmıştır. Film, "Tala" köyünün bombalanması ve Ali'nin öldürülmesiyle sona ermekte, ancak "Tala" köyü halkı özgürlük yolculuklarına devam etmeye çalışmışlardır.

4.2.2. Filmin Analizi

4.2.2.1. Film Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur

Film, devrimde yardım istemeye gelen mücahitlerden birine kapıyı açmak üzere olan Doktor Bachir'in evinde Cezayir başkentte başlamaktadır. İlk başta, Bachir tereddüt eder ve mücahit ile gitmeyi kabul etmez (şekil 2). Sonra FLN'nin bir üyesi ona gelir ve ona başkentteki ve köyündeki durumu ve Fransız komutan Philip Mathieu'nun başkentten tüm evlerinin aranmasını emrettiğini açıklar (şekil 3). Doktor Bachir, doğum yeri Tala Dağları olduğu için başkenti terk etmeye ve devrime katılmaya karar verir. FLN onun için köye girmek ve çıkmak için bir geçiş belgesi sağlamıştır.



Şekil 4.2. Mücahitlerden biri Doktor Bachir'e gider ve ondan yardım ister (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)



Şekil 4.3. FLN'nin bir üyesi başkentteki Bachir'in evine gelir ve ondan FLN'ne katılmasını verilen görüntü görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Bu sahneler aracılığıyla yönetmen öncelikle, Doktor Bachir karakterini sunmuş ve izleyiciye Bachir'i en iyi durumda sunan dışsal ve fizyolojik boyutu, sanki sömürgeciliğin olduğu bir ülkede yaşamıyormuş gibi göstermiştir. Bu genel çekim

planlar, Bachir'in başkentteki evinin tanıtımını da içermektedir. Bachir'in başkentteki lüks bir hayatı bırakıp, yoksulluğun ve acıların olduğu köye gitme kararı, silahlı eylemin gerekliliğine olan inancındandır.

Ardından Doktor Bachir ailesinin evine geldiğinde filmin olayları köye taşınır. Yönetmen, izleyiciye küçük bir odanın içinde Doktor Bachir'i annesi ve kız kardeşi Ferroudja ile otururken ve ağlayan bir çocuk sesi gösterir (şekil 4). Bachir çocuğun neden ağladığını anlamaya çalışır, annesi ona aç olduğunu ve yemek olmadığını söyler, Bachir nedenini öğrenince şaşırır. Bachir, annesine yemek alması için para verir, ancak annesi ona, paranın hiçbir şey satın almadığını, çünkü Fransa'nın gıdayı halka çok sınırlı oranlarda dağıttığını söyler. Bachir, annesi ve kız kardeşi ile yaptığı konuşmada, iki erkek kardeşi Ali ve Belaid'i sorduğunda annesi, Ali'nin dağlarda mücahitlere katıldığını, ancak Belaid'in Fransa ile çalışmaya katıldığını söyler.



Şekil 4.4. Bachir, başkentten geldikten sonra annesi ve kız kardeşi Ferroudja ile köydeki durum hakkında konuşurken görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Bu sahnelerde yönetmen Ahmed Rachedi, izleyiciye köy sakinlerinin içinde bulunduğu sefil durumu ve işgalin köy halkını boyun eğdirmek ve mücahitlerden nerde olduğunu itiraflarını almak için uyguladığı açlık politikasını açıklamıştır. Ayrıca, yönetmen Doktor Bachir'in ailesini göstermiştir, görünüşte üç kardeşin ayrı gruplarda

yer alması verilmekte, mücahidlerin tarafında Bachir ve Ali, Fransanın tarafında Belaid. Köydeki film sahneleri, Fransız sömürgeciliğinin baskı ve zulmü sonucu Cezayirli ailenin kırsalda yaşadığı sefil gerçekliği ve bunun Cezayirli bireyin toplumsal düzeyine etkisini anlatmıştır.

Sonraki sahnede, Bachir'in ailesini yemek kartları almak için Fransız albayına gittiğini görülmektedir. Bachir'in mücahitlerle uğraştığını keşfetmemek için Bachir, Fransız albay ile Fransız işgaline sadık olduğunu ima edecek şekilde konuşur. Yönetmen izleyiciye sömürge politikasının yöntemlerinden biri olan yemek kartları vererek halkı a bırakma yöntemini de göstermektedir. Açlığa ve gıda arzının kuşatmaya alınmasına yönelik bir adım olarak, Fransa, nüfus tarafından tüketilen gıda miktarını kontrol etmekte, böylece Fransa, köy sakinlerinin mücahitlere yiyecek vermemesini sağlamaktadır.

Başka bir sahnede, Belaid, kardeşi Beşir'i Fransız askerlerinin onun mücahitlerle çalıştığını öğrendikleri uyarmaya geldiğinde. Bu yüzden Bachir dağlardaki FLN saflarına katılmak için mücahitlerden biriyle kaçmaktadır. Dağlara doğru zorlu bir yolculuktan sonra Bachir, FLN'nin karargahına gelmektedir. Mücahitleri basit malzemelerle tedavi etmeye başlamaktadır (şekil 5). Bu aşamada kardeşi Ali ortaya çıkar, Ali bir görev için bir grup mcahitle dağlara çıkar, ancak Ali ve arkadaşı mer, kanlı bir savaşın ardından işgalciler tarafından kısa sürede tutuklanır (şekil 6). Burada Ömer (Ferroudja'nın kocası) helikopterden atılarak idam edilir (şekil 7). Fransız albay askerlere Ali'yi köy sakinlerin gözü önünde idam edilmek üzere Tala köyüne getirmelerini emretmiştir. Ancak Ali'nin cesareti Fransız askerlerinden birini etkilemiş, onun vicdanı el vermemiş, Fransız askeri Ali'nin kaçmasına yardım etmeye çalışmış ve Ali'ye katılmıştır.



Şekil 4.5. Doktor Bachir dağlarda yaralı mücahitleri tedavi ederken görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)



Şekil 4.6. Ali ve arkadaşı Ömer'in (kız kardeşinin kocası) Fransız askerleri tarafından tutuklanması görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)



Şekil 4.7. Ali'nin arkadaşı, Ömer Fransızlar tarafından helikopterden atılarak infazı gerçekleştirilir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Bu sahneler aracılığıyla, Belaid kardeşi Bachir'i uyardığında, Belaid'in görünüşte Fransa ile çalıştığını, ama aslında FLN için çalıştığını keşfedilmektedir. Yönetmen ayrıca Doktor Bachir'in FLN karargahına doğru ilerlediğini, yolun zorluğunu ve mücahitlerin dağlarda yaşadığı ıstırapı göstermiştir. Malzeme ve materyal eksikliğine ek olarak (özellikle tıbbi olanlar) ancak buna rağmen Doktor Bachir, yaralı mücahitlere elinden geldiğince yardım etmeye çalışmıştır. Fransız askeri Ali'nin kaçmasına yardım etmesinin nedeni sadece Cezayir devrimine olan inancı ve Fransız meslektaşlarının Cezayirlilere karşı kullandığı keyfi yöntemleri reddetmesidir.

Ali esaretten kaçtıktan sonra askerler, annesi, kızkardeşi ve küçük çocuğun bulunduğu evine girerek, odadaki her şeyi kırmışlar ve tüm eşyaları dağıtmışlardır (şekil 8). Askerler odayı baştan aşağı aradıktan sonra Ferroudja, yaşlı kadın ve küçük çocuğu dışarı çıkarmışlar ve odadaki kalan diğer basit eşyaları ateşe vermişlerdir. Fransız albay, intikam almak ve mücahitlerin karargahına ulaşmak için köyün tüm sakinlerini toplamış, onlara işkence etmiş ve köydeki tüm zeytin ağaçlarını yakmıştır (şekil 9). Bu sahneler, işgal güçlerinin Cezayir halkının sivillere yönelik uygulamalar özellikle mücahitlerin ailelerinden olanlar olmak üzere teftiş ve şiddet yöntemlerinden aktarmıştır. Ferroudja'nın kocası Ömer'in vahşice öldürülmesinin ardından Ali'nin

ailesinin başına gelenler verilmektedir. Askerler Ali'nin evine girip arama yaparak ve tahrip ederek ailesini korkutmuştur. Fransa, böylece bu aileyi teftiş ederek ve işkence yaparak köyün geri kalan sakinlere bir ders olsun, kimse cihat için dağa katılmaya cesaret etmesin diye, bu yöntemi kullanmıştır.



Şekil 4.8. Ali esarettten kaçtıktan sonra Fransız askerleri Doktor Bachir'in ailesinin evinde arama yaparken görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)



Şekil 4.9. Fransa'nın zeytin ağaçlarını yakarak uyguladığı kavrulmuş toprak politikası görülmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Bir sahnede, mücahitlerin Fransız işgalciye tuzak kurduğunu görülmektedir. Bu da Fransız albayı kızdırır, bu yüzden köyün ortasındaki köy sakinlerini toplar. Ahmed Rachedi burada Fransa'nın Cezayir halkına karşı aldığı bazı keyfi önlemleri izleyiciye aktarmaktadır. şüpheli vatandaşlar (mücahitlerle çalışanlar) hain Al-Tayeb tarafından tutuklanarak ve cezaevine gönderilir. Ferroudja ve çocuğu annesiyle birlikte köyü terk etmeye çalışır ama Al-Tayeb onları yakalar ve Ferroudja'nın oğlunu ondan alır, çünkü kardeşi Ali ve Bachir'in mücahitlerle çalıştığını bildiği için köyden ayrılmasını engeller. Fransız albayın emriyle, Ferroudja ve annesi sakinlerin geri kalanıyla birlikte tutuklanmışlardır.

Yönetmen köy sakinlerinin yaşadığı şiddeti anlatmak istemiştir. Bunun nedeni, köyün bazı sakinlerinin işgalcinin terörist olarak kabul ettiği eylemlere karıştığından şphelenilmesidir. Oysa zulme uğrayanlar için cihat ve mücadele, kendisinden zorla alınan özgürlüğün yeniden kazanılması için gereklidir. İşgalci Cezayir'de kalmak için her yolu kullanmış, hainleri bile kullanmış, Al-Tayeb'in karakteri gibi Fransızların görevlerini kolaylaştırmak amacıyla, Al-Tayeb işgalcilere, şüphelileri belirlenmesi ve onlara köyde olan her şeyi anlatmak için yardım etmiş, çünkü Al-Tayeb bu köyün bireyi olarak, köyün içindeki büyük ve kk bütün olayları ve kişileri bilmektedir.

Daha sonra yönetmen, cami imamı da dahil olmak üzere köy sakinlerinin işkence gören erkeklerinin kıyafetlerini kanlı göstermiştir. Ardından Al-Tayeb, Ferroudja'yı hapishaneden çıkarıp askerlere götürür, Onu ve köy sakinlerini kk düşürmeye devam etmekte, Al-Tayeb, Ferroudja'yı dışarı çıkarmak için Ferroudja'dan sakinlerin birinin sırtını merdiven gibi kullanarak üzerinde geçmesini ister. Ferroudja bu davranışı reddeder, ama Al-Tayeb onu zorlamaya çalışır. Burada yönetmen, Fransızların köy sakinlerine yaptığı, kadınların demir zincirlerle bağlandığı işkenceyi anlatmaktadır. Fransa'nın savunmasız insanlara işkence ederek sürdürdüğü kirli savaşı da göstermiştir.

Ahmed Rachedi Bir sonraki sahnede, izleyiciye Fransız albay ve yardımcısı tarafından Ferroudja'ya sorgulama yaparken aktarmaktadır (şekil 10). Al-Tayeb sorgulama'ya da katılmış, Fransız Albay Ferroudja'ya sorduğu soruları tercüme etmiştir. (Mücahitler nerede saklanırlar? Kaç mücahit var? onların isimleri nelerdir? mücahitlerin lideri kimdir? vb) gibi sorular sormuştur. Fransız albayın emriyle Al-Tayeb, Ferroudja'yı soruları cevaplayana kadar dövmüş ve işkence etmiş, ancak Ferroudja sorulara cevap vermemiştir. Bu sahnede yanıt alamayan Fransız albay ve

yardımcısının yüzünde öfke ifadeleri belirmiş, Al-Tayeb'in yüzündeki ihanet ifadesi belirmiş, Ferroudja'ya gelince, yüzündeki zulüm, korku ve endişe ifadeleri aktarılmıştır. Sorgulama yöntemi, Fransa'nın tutuklularla benimsediği bir yöntemdir. Ferroudja'yı psikolojik baskı uygulayarak ve tehditlerin yanı sıra vurarak, hakaret ve küfür ederek sorgulamaya çalışmaktadır. Mücahitlerin, hareketleri ve planları hakkında bilgi almak amacıyla yapılan bütün bu baskı ve işkenceler Fransız sömürgeciliğin çirkinliğini yansıtmaktadır. Yönetmen bu sahne aracılığıyla Cezayirli kadının işkenceye ve psikolojik baskıya rağmen cesaretini izleyiciye aktarmış, ancak mücahitler hakkında herhangi bir bilgi itiraf etmemiştir.



Şekil 4.10 Fransız albayın, mücahitlerin nerede olduğunu itiraf edene kadar sorgulama sırasında Ferroudja'yı tehdit ve işkence göstermektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Köy sakinleri, imamın isteği ile mücahitlere dua ve yardım etmek için camide toplanır. Aynı zamanda, Fransız subaylar mücahitleri devirmek ve bir komplo planlamak için toplanırlar. Gerçekte de mücahitler ile Fransız sömürge güçleri arasında onlarca mücahitin öldürülmesine yol açan kanlı bir savaşın ardından kahraman Ali tutuklanır. Bu sahne filmin sonunun başlangıcıdır. Kahraman Ali ve mücahit arkadaşı köy meydanının ortasında elleri bağlı olarak etraflarında Fransız albay ve askerleri görünmektedir (şekil 11). Ali'nin annesi ve kız kardeşi Ferroudja da dahil olmak üzere, köyün tüm sakinleri, erkekler ve kadınlar, meydanda toplandılar.

Ali dik durup annesine ve köylülere gülümser, bu esnada annesi ağlamaya başlar, bütün köy sakinleri Ali ve diğer mücahit'in akıbetini beklemektedir. Askerler Ali'yi öldürmeden önce, Fransız albay yere bir paket sigara atar ve onu küçük düşürmek, eğilip diz çökmesini sağlamak için almasını istemiştir. Ancak Ali diz çökmemiş, Fransız albayının niyetini bilmiş, sabırlı durup gülümsemiştir. (Şekil 12). Sonra askerler Ali'yi vurmuş, yere düşmüş ve herkes ona bakmıştır. Yere düşer düşmez, kız kardeşi Ferroudja ve annesi de dahil olmak üzere köyün tüm sakinleri ona doğru koşmuştur. Bu esnada, kadınların Zagruda söylemeye ve erkeklerin tekbirlerinin sesi yükseltmeye başlamıştır (Allahu Ekber, Allahu Ekber). Sonunda, "Tala" köyü bombalanır ve tüm köy sakinleri evlerinden edilirler, ancak sakinler diğer mücahitlerle katılmak için dağlara çıkıp devrime devam etmeye çalıştılar.

Filmin olayları başından sonuna kadar çizgisel bir şekilde ilerlemiştir. Diyalog dışında tarihler veya bölgeler yönetmen tarafından herhangi bir biçimde belirtilmemiştir. Bunu, spikerin Fransız Komutan Mathieu'un Cezayir başkentini tüm evlerini teftiş edeceğini duyurduğu radyoda haberleri duyulduğunda film bu sahnesinde anlaşılmaktadır. Bu, Bachir'in Fransızlar tarafından tutuklanma korkusuyla memleketine kaçmasına neden olmuş, özellikle de rolü gereği yaralı mücahitleri tedavi etmesi gerekliliği üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla filmdeki olayların geçtiği dönemin 1957-1959 yılları arasındaki Cezayir Devrimi sırasında olduğu söylenebilir.



Şekil 4.11. Tüm köy sakinlerin önünde, kahraman Ali ve arkadaşını köy meydanının ortasında elleri bağlı olarak etraflarında Fransız albay ve askerleri ile verilmektedir (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)



Şekil 4.12. Ali öldürülmeden önce dik durup gülümserken (L'Opium Et Le Baton filmi, 1971)

Filmin son sahnesinde Ahmed Rachedi izleyiceye Ali'nin gücünü ve ülkesi için yaptığı fedakarlığı göstermek istemiştir. Müslüman toplumda Allah yolunda şehitlik önemli bir değerdir, Kabiliye toplulukları da dahil olmak üzere geleneksel toplumları ayıran şeref anlamına da gelmektedir. Şerefle ölüm bir zafer olarak kabul edilmekte, özellikle de köy sakinleri çeşitli araçlar kullanarak devrimi ve cihadı desteklemeye çalışmışlardır. Yönetmen ayrıca bu sahneler aracılığıyla köy sakinleri arasındaki yardımlaşmayı ve dayanışmayı, Ali'nin annesi ve kız kardeşine desteklerini aktarmıştır. Kahraman Ali'nin ölümüne ve tüm köyün bombalanmasına rağmen sakinler pes etmediler. Bu onların davalarına olan inançlarını ve onları yollarına devam etmeye motive eden özgürlük hedefini takip ettiklerini göstermektedir.

4.2.2.2. Filmin Aktardığı Mesajlar

Yönetmenin filmdeki olayları anlatırken ve konular ilerlerken benimsediği yöntem, hatta karakter seçimi ve karakterleri sunma şekli, filmin adı ve afişine ek olarak, bazıları örtük bazıları da açık mesajlar taşımaktadır. Tüm bunlar yönetmenin fikrini iletmek için kullandığı yöntemlerdir.

4.2.2.2.1. Filmin Afişi

Film afişi, herkese açık olarak görüntülenen bir yayındır. Filmden alınan bir görüntü veya filmin aktörleri veya kahramanlarının bir görüntüsünü içermekte, böylece her bir görsel filmdeki hikâye içindeki duygusal ve psikolojik durumu yansıtmaktadır. Filmin adı, yönetmeni, aktörleri ve filmin yapımcılığını ve sponsorluğunu yapan şirketlerin adları da ek unsurlar olarak yer almaktadır. Afişin görevi, bilgi vererek ve ileterek veya bir olaya atıfta bulunarak çok kısa ve öz, mümkün olduğunca az metin, kelime, çizim ve görüntü ile bunları birleştirerek kısa bir görsel duyuru yapmaktır (Bouaza ve Mansour, 2019: 10). Başka bir deyişle filmin afişi, filmin genel atmosferini yakalamak için etkili bir anlatı sunmak, filmin adını yıldızların görüntülerini ve adlarını kullanarak izleyicilerin dikkatini çekerek, izlenmesini sağlamaktadır.

L'Opium El Le Baton filmin afişi (şekil 1) aracılığıyla, Ahmed Rachedi izleyiciye filmde rol alan en önemli karakterleri göstermiştir. Afişte kahraman Ali'nin görüntüsü belirgin bir şekilde yer almış, ayrıca Ferroudja, Bachir ve Belaid gibi diğer karakterler de Ali'nin görüntüsüne kıyasla daha küçük bir şekilde gösterilmiştir. Bu, filmin ana kahramanının Ali olduğuna dikkat çekmektedir. Yönetmen, kahramanların

görüntülerinin yanına mücahitlere katılan Fransız askerinin görüntüsü de yerleştirmiştir. Bu, Fransız askerinin mücahitlerin saflarında yer aldığını düşündürmek içindir. Ayrıca, yönetmen mücahitleri silah taşırken göstermiştir.

Filmde rol alan Fransız karakterlere gelince, yönetmen, filmin afişinde izleyiciye Fransız askerinin mücahitlerinden birini yakalayarak işkence ederken göstermiştir. Yönetmen bu görüntü aracılığıyla Fransa'nın mücahitlere yönelik şiddet, işkence ve baskı politikası uyguladığını göstermek istemiştir. Ayrıca, Ahmed Rachedi film afişinde Fransız sömürgecilerinin kullandığı silahlar, tanklar ve helikopter görüntülerini de eklemiştir. Dolayısıyla yönetmenin her iki tarafın da kullandığı silahlardaki farkı göstermek istediği söylenebilir. Cezayirli basit silahlar kullanmışlar, Fransızlar ise bunun aksine, gelişmiş silahlar ve modern savaş planları kullanmışlar, bu nedenle çatışma şartları eşit değildir.

3.2.2.2.2. Film Adı

Filmin adı "L'Opium Et Le Baton", aslında yönetmen tarafından değil, Ahmed Rachedi'nin filmdeki olayları uyarladığı romanın yazarı Mouloud Maamari tarafından seçilmiştir. "L'Opium" kelimesi Türkçede "Afyon": Sarhoş edici ve narkotik madde anlamına gelir. "Le Baton" kelimesi Türkçede "Çubuk": bir sopa anlamına gelir. Filmin adı, izleyiciyi filmin içeriğini "Afyon Ve Çubuk" kelimelerinin filmin asıl içeriğiyle ilişkisini öğrenmek için acele ettiren bir tür belirsizliğe sahip olduğu söylenebilir. Fransız sömürgeciliği, Cezayir'deki konumunu sağlamlaştırmak için afyon ve çubuk politikası benimsemiştir. Şiddet yöntemini yani çubuğu, baştan çıkarma ve diplomasi yöntemini yani afyonu kullanmıştır. "L'Opium Et Le Bâton" filminde Ahmed Rachedi, "Bir halkı yönetmek istiyorsanız Çubuğu "le Bâton" kullanın, işe yaramazsa "Afyon ve Çubuk" kullanın şeklindeki sömürgeci fikri reddetmiştir. Bu nedenle filmin, sömürgeci otoritelerin direnişi kırma girişimlerine rağmen, mücahitlere sempati duyan direniş sırasında Cezayir köyünün deneyimini tüm tezahürleri ile sunmaktadır. Fransızların tüm girişimleri başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Yönetmen, Fransa'nın Cezayir halkını kontrol etmek ve sonsuza kadar Cezayir'de kalmak için kullandığı tüm acımasız ve insanlık dışı yöntemlere rağmen, Cezayir halkının tüm güçleriyle direndiğini ve sömürgeciler topraklarından atılana kadar teslim olmadıklarını göstermek istemiştir.

3.2.2.2.3. Filmdeki Cezayirli Karakterler

Film, sinematik tarzıyla, FLN saflarında yer alan savaşçı Ali karakterini, film sahnelerinin çoğunda sunduğu gibi, bir tür güç ve cesaretle öne çıkarmaya çalışmıştır. Ali'nin kişiliği, devrimci ailesinden ve Tala köyü halkından miras aldığı, mücahitlere önderlik etmesini ve operasyonları başarıyla yürütmesini sağlayan özelliklerle ayırt edilmiştir. Ali kardeşlerin en küçüğüdür, bu Ali'nin ailesiyle olan ilişkisinin yönetmenin tarafından sunulan görüntüleri üzerinden anlaşılmaktadır. Yaşlı annesi ve kız kardeşi Ferroudja tarafından çok sevilmekte ve kardeşi Doktor Bachir ve Belaid tarafından çok takdir edilmektedir. Ali, köyünü ve köyünün insanlarını düşmanlardan korumak için yaptığı fedakarlıklar nedeniyle köyün sakinleri arasında da oldukça popülerdir. Bu, filmdeki imam ve Şeyh "Da Mohand"ın onun hakkında gururla konuştuğu ve mücahit kardeşleriyle zaferi için dua ettiği sahnelerden birinde gösterilmektedir. Ali lider olarak FLN'de görev yapmış, emirleri veren kişi olarak, savaş koşullarının gerektirdiği biçimde mücahitlerin ihtiyacı olan lider görevi üstlenmiştir. Ali'nin karakteri ister muharebe bölgelerinde ister köyde, isterse aile içinde olsun, katı kişiliği nedeniyle, onu cesaret, güç, sır tutma ve düşmana güvenmeme ile ayırt etmiştir. Ayrıca fizyolojik bir bakış açısından, onu savaş alanında şiddetli bir savaşçı olarak nitelendiren güçlü bir fiziğe sahiptir. Ali karakteri film olaylarının yukarı yönlü gelişmesini sağlayacak ve filmin ritmini artıracak şekilde mücadele etmiş ve seyircinin dikkatini çekmiştir.

Ali karakterinin filmin gidişatını değiştirmedeki etkisini vurguladığı sahnelerden birinde Bachir, mağarada kardeşi Ali ile buluştuktan sonra ve aralarında geçen konuşma aracılığıyla yeni bir operasyon başlayacağı anlaşılmaktadır. Sonra Ali liderliğindeki silahlı birliğin savaş alanına gittiği ve orada Fransız askerler ve mücahitler arasında savaşın başladığı gösterilmektedir. Sonunda Ali ve arkadaşı Ömer tutuklanmıştır. Başka bir sahnede, Fransız askerinin Ali ile birlikte kaçmaya karar vermesi, Ali'nin arkadaşı Ömer'in Fransızlar tarafından idam edilip uçaktan atılmasının ardından, bu aşamada, düşünce ve yönelimde iki farklı kişilik arasında karşıtların ikiliği başlamaktadır. Fransız askeri, infazı gördükten sonra insani vicdanını uyandırır ve onunla kaçması için tutuklu Ali'yi serbest bırakmaya karar verir. Ancak diğer yandan, Ali'nin Fransız askerine güvenmediği için yanıtı bir ret ile gelmiştir. Ali serbest bırakıldığında kendisine eşlik etmek isteyen Fransız askerinin çağrısına ve ısrarına rağmen derhal hızla arkasına bakmadan kaçmıştır. Ancak bir süre sonra ve

olayların gelişimi ile Ali karakteri ile Fransız askerinin karakteri arasında anlayış başlamıştır. Sonunda Ali ve Fransız askeri tutuklanır ve köy meydanında Ali düşman kurşunlarıyla ayakta ölür.

Bachir karakterine gelince, filmin başında yönetmen izleyiciye Fransız askerleri ile FLN arasındaki savaştan tereddüt eden ve ikna olmayan Doktor Bachir karakterini göstermiştir. FLN onu devrim saflarına katılması için çağırmak zorunda kalmıştır. Ancak Bachir, başkentte mücahitlerden biri gelip ondan yardım istediğinde başlangıçta FLN'ne katılmayı reddetmiştir. Ayrıca, ilk kez Doktor Bachir rejime sadık olup olmadığını gösteren "orman domuzu" şifresini bilmemiştir. Ama FLN'nin bir üyesi gelip ona köyün ve başkentten içinden geçmekte olduğu durumu anlattığında Bachir, bu sömürgecilikten kurtulmak için silahlı mücadele gerektiğini anlamıştır. Film, başından itibaren izleyiciye filmin kahramanı olduğu yanılması sağlayana kadar, Doktor Bachir karakterine odaklanarak başlamıştır. Filmin Bachir karakteri üzerinden tartıştığı önemli şey, Doktor Bachir karakterinin başkentte yaşadığı mutlu yaşama, asil mesleğe ve prestijli konuma rağmen vatan uğruna fedakârlık yapmasıdır. Bachir başkenti terk etmiş, mücahitleri yardım etmek için köye gitmiştir. Bachir Fransız yasalarına karşı tüm gücüyle isyan etmiştir. Bilgisi ve kültürü sayesinde durumun ciddiyetine aldırılmadan köydeki gerillaların gizli merkezi olmaya çalışmıştır. Doktor Bachir karakteri, filmde kültürel ve profesyonel seviyesinin bir göstergesi olarak yer almıştır. Gerekli araçları olmamasına rağmen cesur tıbbi çalışmalarını yapmıştır. Bachir'in karakteri de tüm profesyonel engellere karşı direncini ifade etmiştir. Öte yandan, filmin olaylarının ileri aşamalarında, yönetmen izleyiciye Doktor Bachir'in silah taşıyan ve düşmanla karşı karşıya kalan karakterini göstermiştir. Bu sahnelerden, doktor karakterinin Ali gibi cesaret ve yiğitlik ile silaha sarılabileceğini anlatmaktadır.

Al-Tayeb karakterine gelince, yönetmen Al-Tayeb'i cahil, evli, çocuklu, ülkesine ve köy sakinlerine ihanet eden, Fransa ile çalışan bir adam olarak göstermiştir. Fransızlar ona aşağılayıcı bir şekilde davranmasına rağmen, o da köyünün sakinlerine aşağılayıcı bir şekilde davranmaktadır. Filmin sahneleri aracılığıyla yönetmen, Al-Tayeb'in tutumunu ve onun köy sakinlerine karşı davranışlarının sebeplerini göstermektedir. Bir sahnede Al-Tayeb köy sakinlerine hitap ederken: "Hepinizin zeytin ağaçlarınız var, sadece bende yok, hepimiz beni küçümsüyorsunuz" demiştir. Bu sahneden, Tayeb'in yaşadığı yoksulluk ve hayatı boyunca köy halkının aşağılamasının

onu Fransız ordusunun otoritesi aracılığıyla onlardan intikam almaya sevk ettiği anlaşılmaktadır. Ahmed Rachedi, hain Al-Tayeb karakterini kullanarak mücahitlerin gücünü yüceltmek istemiş, mücahitler bir yandan sömürgecilikle mücadele etmek, diğer yandan vatanlarına karşı çalışan hainlerin peşine düşmek için büyük çaba sarf etmiştir. Filmin sonunda yönetmen, tüm Tala köyünün bombalanması üzerine sömürge ateşinde yanan hain Al-Tayeb'in sonunu aktarmıştır.

Yönetmen, Bachir'in ve Ali'nin ağabeyi Belaid karakterini alkol bağımlısı olarak göstermiştir. Yoksulluk, hayal kırıklığı ve çaresizlik onu alkole başvurmaya götürmektedir. Belaid Fransa ile çalışmıştır, ancak mücahitlere yardım etmek için Fransız liderin saflığından yararlanmıştır. Görünüşte Fransız ordusunun bir ajanıdır, ama gerçekte FLN'na yardım etmektedir. Ali'nin şehadetinden sonra ağabeyi Belaid silahını alır ve ardından Fransız merkezini havaya uçurur.

Filmde Fransa ile çalışan karakterler üzerinden yönetmenin vermek istediği önemli bir mesajı vardır, Fransa için çalışıyor görünen herkes ona sadık değildir. Yönetmen bunu filmdeki iki önemli karakter aracılığıyla vurgulamıştır. İlk karakter Belaid'dir ve yönetmen bu fikri kardeşi Bachir'i Fransız askerleri gelmeden köyü terk etmesi için uyararak göstermiştir. İkinci karakter, mücahitleri kulübesine saklayan, onlara bilgi veren ve onları uyan İbrahim'dir. Bu karakterlerin ikisi de Fransa ile çalışıyor gibi görünmekte, ama aslında ALN için çalışmaktadır.

Filmin bir sahnede hain Al-Tayeb yere bir parça ekmek atıp çocuktan onu taşımasını ve yemesini istemektedir. Yönetmen bu sahnede, küçük çocuğun davranışında izleyicideki beklenti unsurunu kırmakta ve zımni bir mesaj iletmek için kullanmaktadır. Küçük çocukların açlığa tahammülü olmadığı bilinir. Al-Tayeb'in isteği üzerine izleyici küçük çocuğun bir parça ekmeği yerden alıp ve yemesi beklenmektedir. Bu sayede, Al-Tayeb özellikle sömürgeci geçim kaynaklarını yaktıktan sonra aç çocuklarına geçim sağlayamayan köyün erkeklerini küçük düşürmeye çalışmıştır. Ama çocuk bir parça ekmeği alıp öpmüş ve temiz bir köşeye koymuştur. Çocuk bu davranışla Al-Tayeb'e ahlaki bir ders vermektedir. Cezayir halkını ne açlık ne de güç yenebilir. Küçük bir çocuktan kaynaklanan ve izleyiciyi duygulandıran bu davranış, yönetmenin iki sembolü kullanarak ima ettiği bir mesajdır. İlk sembol, çocuğun kişiliğinden hareketle somutlaşan masumiyet, ikinci sembol ise Cezayir topraklarından aldığımız güzel şeyleri simgeleyen ekmek parçasıdır.

4.2.2.2.4. Filmdeki Fransız Karakterler

Ahmed Rachedi, FLN saflarına katıldığı için Fransız askerinin karakterini farklı bir şekilde kullanmaya çalışmıştır. "Ali"ye direniş karargahına kadar eşlik eden Fransız askeri, Cezayir davasına inanmış ve Ali'ye yardım etmek istemiştir, bu yüzden yaptığı ilk şey Ali'yi esaretten kurtarmaktır. Bu durumda, Fransız askerinin Fransız meslektaşları tarafından uygulanan şiddetli ve barbarca yöntemi reddettiğini göstermektedir. Cezayir devriminin tarihinde, Fransa'nın Cezayir halkına yaptıklarına karşı çıkan birçok Fransızın var olduğu söylenir. Bazıları devrime de katılmışlardır. Bu, Fransa'nın Cezayirli'lere karşı kullandığı yöntemlerin çirkinliğini ve insanlık dışılığını, Fransız askerinin bu adaletsizliği desteklemediğini doğrulamaktadır. Böylece yönetmen, Fransız askeri karakterini diğer görüşü temsil ediyormuş gibi göstermiştir. Bu karakterin davranışı aracılığıyla, yönetmen, Fransız askerleriyle olan ilişkilerinde Cezayirli mücahitlerin insanlığıyla ilgili sinemasal söylemini aktarmak istemiştir. Bu da, bazı sahnelerde Ali'nin Fransız askerine iyi davranmasıyla gösterilmiştir.

Filmde Fransız albayın karakteri, Fransız liderlerin sahip olduğu gaddarlığı ve gücü göstermekte, tüm yönleriyle Fransız otoritesinin zihniyetini ve taşıdığı düşünceleri aktarmaktadır. Yönetmen, Fransız albayın karakterini komuta merkezinde olan tek bir yerde sunmuştur, kimi zaman ofiste kimi zaman da köy meydanına yakın bir yerde göstermiştir. Fransız liderin kişiliğinin kullanması, Fransız askeri otoritesini temsil etmesi ve Fransa'nın köy sakinlerine ve mücahitlere yönelik baskıcı politikasına dayanmaktadır. Dolayısıyla Fransız albay, kahraman Ali'yi yakalamaya çalışan anti-kahramandır. Yönetmen ayrıca Fransız komutanı filmin sahnelerinde, özellikle yakın ve orta çekimlerin boyutunda güçlü ve sağlam bir görünümle göstermiştir. Bu esas olarak onun hassas askeri konumundan kaynaklanmaktadır. Bu yüzden yönetmen, onu izleyiciye gücü ve kudreti yansıtan bir şekilde sunmaya çalışmıştır. Ek olarak yönetmen, Fransız albayın mücahitlerin yerlerini itiraf ettirmek için köy sakinlerine işkence yaptığı, açlık ve kavrulmuş toprak politikasını uyguladığını da göstermiştir. Fransız albayın kullandığı en çirkin yöntemlerden biri, sigara paketini yere attığında Ali'den diz çökmüş haldeyken onu vurmak için yerden almasını istediğinde görülmektedir. Fransız albay bunu köy Sakinlerinin önünde Ali'nin gururunu kırmak amacıyla yapmaktadır. Ahmed Rachedi bu sahneyle Fransız albayın insanlıktan çıkararak gücünü bir vahşet belirtisi olarak göstermeye çalışır. Fransız

Albay sanki bağımsızlık dileklerinin ve ümitlerinin gerçekleşmeyeceğini köy sakinlerine ve Ali'ye söylemek istemiştir.

4.2.2.2.5. Cezayirli Kadınlar

Ferroudja karakteri, filmde yaşadığı olaylarla geniş ve yoğun bir şekilde yer almıştır. Devrimin gidişatından doğrudan etkilenmiş ve Fransız düşmanı karşısında sebatlı ve sabırlı ayakta durmuştur. Özellikle kardeşi Ali'nin nerede olduğunu bulmaya çalışan, Ferroudja'ya her türlü baskıyı kullanan Al-Tayeb'in önünde görülmektedir. Ancak bu uygulamalara rağmen sebat ederek mücahitlerin sırlarını saklamıştır. Marie José Nat'nın filmde oynadığı güzel rol, böylece Ferroudja karakterine izleyicinin sempati duymasını sağlamıştır. Ferroudja karakteri izleyicilerin ilgi odağı olduğundan, basit karakteri ona büyük bir popülerlik kazandırmıştır. Yönetmen, Ferroudja karakteri aracılığıyla güçlü ve ısrarcı Cezayirli kadının karakterini somutlaştırmak istemiştir. Çocuğunu büyütmeyi umursayan ve Al-Tayeb onu elinden aldığı anda kaybının acısını çeken bir annedir. Savaşta şehit düşen kocası mücahit Ömer'i bekleyen sadık eştir. Ağabeyi Ali'nin sırrını tutan sadık ve itaatkâr bir kız kardeştir. Kardeşi Ali'nin yerini açıklaması için Fransızların çeşitli yöntemlerle onu zorlama girişimlerine rağmen, Ferroudja sabretmiş ve kardeşinin sırrını açıklamamıştır. Ferroudja karakteri film boyunca, Cezayirli kadınları devrim sırasında tanımlayan hassas duygular, güçlü sabır ve kararlılığa sahip olma özelliklerine sahip bir kırsal kadını şeklinde gösterilmiştir. Ferroudja'nın filmdeki rolü, kardeşlerinin dağlardaki rollerini tamamlar niteliktedir. Bu nedenle, bu kadınlar evlerinde sebat etmeseler ve kocalarının ve erkek kardeşlerinin sırlarını saklamasalar, mücahitlerin işleri oldukça güçleşirdi. Aynısı, kadınların ev içindeki çocuk yetiştirme ve mücahitler için yemek hazırlama gibi geleneksel rolü için de geçerlidir. Bütün bunlar, mücahitlere devrimci çalışmada olumlu bir şekilde katkıda bulunmuş ve yardımcı olmuştur. Yönetmen, Doktor Bachir'in annesi karakterini ise çocuklarına öğüt veren, davranışlarında akıllı, çocuklarına merhametli, dağlarda cihada giden çocuklarının ayrılıklarına sabreden güçlü bir anne olarak tasvir etmiştir.

4.2.2.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar

Ahmed Rachedi, filmin hikayesine ve olaylarına hizmet eden özel sinematik unsurları seçmekte, örneğin: filmin müziği, kurgusu, çekim türleri, çekim yerleri, diyaloglar, dekorasyon ...vb. Bu sinematik unsurlar bir yandan filme estetik özellik

katarken, diğ er yandan yönetmenin anlatmak istediğ i anlamı izleyiciye aktarmaya yardımcı olmaktadır.

4.2.2.3.1. Filmin Akımı

"L'Opium Et Le Baton" filmi aynı adlı bir romandan uyarılma yapılmıştır, yaşayan gerçekliğ e dayanan bir filmidir. Ahmed Rachedi, devrim sırasında gerçekleş en romanda bahsedilen olayların kökenine uygun bir senaryo, karakterler ve mekân ayarlamıştır. L'Opium Et Le Bâton filmi Hollywood sinemasının ortak bir özelliğ ine sahiptir. Amerikan filmlerinin tarzı, kamera hareketi, çerçeveleme ve ayrıca çekim planları açısından karakterize edilir. Yönetmen, izleyecinin dikkatine çekmek için, Amerikan filmleri özellikleri taşıyan aksiyon ve savaş sahneleri gibi birçok hareketli sahne kullanılmış tır. Filmde baş ı, ortası ve sonu olan sürekli bir hikây e bulunmaktadır. Ahmed Rachedi, bu anlatı yapısından, bu devrimci ikonların fiili düzenlemesi açısından panoramik bir tablo oluşturmayı baş armıştır (karakterler, mekân, dekorasyon, kıyafetler...vb). Bu da Fransız sömürgeciliğ i döneminde baskıya dayalı tarihsel bir gerçekliğ i yansıtmaktadır. Özellikle yetmiş li yıllarda Cezayir sinemasının dünyaya ulaş masını sağlayan şey devrimci hafızayı film aracılığ ıyla yeniden yaratmaktadır.

Filmin sahneleri, genel ve yakın çekimlerden oluş maktadır, burada her çekim planı amaçlanan bir anlamı ifade etmektedir. Genel çekim planı, köyün ve dağ ın panoramasını sadeleşt irmekte ve olayların geç tiğ i yeri izleyiciye anlatmaktadır. Örneğ in, filmin baş ladığ ı, ana karakter Bachir'in evindeyken çekildiğ i aç ılış sahnesi, bu genel çekim, yerin, Bachir'in baş kentte yaşad ığ ı evin tanımını iç ermektedir.

Yakın çekimlere gelince, Cezayirli bireyin devrim sırasında ve acımasız sömürgeciliğ in varlığ ında günlük yaşamına ve ayrıntılarına odaklanmaktadır. Yakın plan çekimlerden, kesin ayrıntıları, gerilimi, sembolik ifadeyi netleşt irmede yararlanılmaktadır. Yakın çekim; yönetmenin filmde nesnelere ve en küçük parç acıkları göstermek ve büy ütmek için kulland ığ ı bir tekniktir. Bu olaylar ve ayrıntılar, Fransız sömürgeci ile Cezayir halk ı arasındaki farklılıkların keskinleş tiğ ini vurgulamaktadır. Bu büy ütme, izleyiciyi şeylerin dehş etine ve marjinal görünen ayrıntılara bakma ve inceleme ihtiyacına yönlendirmektedir, bununla birlikte, bu yakın çekim sahneler Cezayirli bireyin Fransızlar tarafından kötü muamelesine karşı protestosunu ö ne sürmektedir. Yakın çekimler ise filmde daha çok köy halk ının gözü

önünde şehit düşen mücahit Ali'nin öldürüldüğü sahnede ortaya çıkmakta, bu çekimler filmdeki gerilim ve çekicilik unsurlarından birini oluşturmaktadır. Köy meydanında sakinlerin toplandığı bir dış mekânda ve Ali'nin Fransız askerleri tarafından öldürülmeden önce gülümsediği yakın plan çekimde. Bu sahne, filmdeki tüm olayların bir özeti Ali'nin köy ve sakinleri ile olan ilişkisinin genel bir simgesidir. Böylece yönetmen senaryoyu edebi seviyesinden görsel olarak bütünleşik bir seviyeye yükseltmeyi başarmıştır.

Ahmed Rachedi kadraj ve anlamlarıyla ilgilenir, mesela filmin son sahnesinde hain Cezayirli karakter Al-Tayeb'i sömürgeci askerlerle aynı kareye yerleştirir, ancak kahramanın Ali karakterinin aynı kadrajın dışına çıkarır. Ayrıca, genel çekim görüntüde, sürekli bir çekimle, köy sakinlerin yüzlerinde umut ve iyimserlikle karışık kafa karışıklığı ve endişe özelliklerini göstermektedir. Başka bir kadrajda, yönetmen Ali ve mücahit arkadaşını Fransız askerleriyle tek karede göstermiştir. Ama yönetmen onları bir iple ayırmaktadır. Bu doğruyu yanlış ayıran bir iptir. Sürekli bir çekimde, kendisini sömürgeci askerlerle birleştiren kadrajdan ağır adımlarla köyünün halkına doğru ilerlemeye çalışan Al-Tayeb'in yüzünde pişmanlık ve kalp kırıklığı ifadeleri görülmektedir. Özellikle bu final sahnesi oldukça güçlüdür ve atmosfer tekbirlerle doldurulmaktadır. Filmdeki montaj basittir; filmin olaylarını genel, yakın ve çok yakın çekim planlarda bir çeşitlenme ile sıralı bir şekilde bir sahneden diğerine aktarmaktadır. Bazı sahnelerde yönetmen sahnenin hareketini yavaş yavaş filme alarak "Slow Motion" efektini kullanmıştır. Çünkü o dönemin montaj programlarında bu teknik mevcut değildir.

4.2.2.3.2. Diyalog

Genel olarak Ahmed Rachedi görüntüye odaklanmıştır. Çünkü görüntü en doğru ifadeyi sunmaktadır. Filmdeki diyaloglar kısa olarak karakterize edilmiş, haber işlevi ve bilgi sunumu amacıyla genellikle iki karakter arasında sınırlandırılmıştır. Fransız işgalci askerlerini ifade eden "Haluf Algaba" (Türkçeye «orman domuzu» şeklinde çevrilebilir) ifadesi de dahil olmak üzere, mücahitler kendi aralarında geçen diyaloglarda bir şifre de kullanırlar. Bu durum, mücahitlerin FLN ile çalıştıklarını göstermektedir. Yönetmen bazı sahnelerde sessizliğe de güvenmiş, mesela Ali'nin şehadet sahnesinde korkunç bir sessizlik hakimdir.

4.2.2.3.3. Müzik

L'Opium Et Le Baton filminde yönetmenin kullandığı müzik, hüzünlü bir müzik olarak Cezayir halkının maruz kaldığı adaletsizliği, yoksunluğu ve işkenceyi ifade etmektedir. Ayrıca neşeli müziğe de kullanmış, izleyicinin bir sonraki sahneyi dört gözle beklettiği, panik, korku ve endişeyi göstermek için yararlanmıştır. Yönetmen Ali'nin şehadet sahnesinde yönetmenin kullandığı duygusal müzikle, kahramanın ölümden korkmadığını ve ülkesi için ölmeye hazır olduğunu ifade etmektedir.

4.2.2.3.4. Filmin Mekânı

Filmin olayları iki mekânda geçmekte, ilk kısmı şehirde, özellikle Cezayir başkentinde geçmektedir. Bachir'in Avrupa dekorlu bir bina ve apartman dairesinde yaşadığı şehrin Fransız mimari tarzı görülmektedir, misafir odasındaki kanepeler ve radyo da bunu yansıtmaktadır. Doktor'un giydiği takım elbise de şehirde yaşadığının bir göstergesidir. Cezayir'deki her şehir kendi giyim özellikleri ile öne çıkmaktadır. Filmin ikinci kısmı Cezayir kırsalında geçmekte, Doktor Bachir'in ailesinin evindedir. Ev Kabylie bölgesinin tarzında görülmekte, ayrıca köyde kadın ve erkekler kendi geleneksel kıyafetleri ile görülmektedir. Burada yönetmen, Doktor Bachir'in şehrin kıyafetlerini köyün geleneksel kıyafetleri ile değiştirdiğini göstermektedir. Köyün mimari tarzına gelince, yoksulluğu, ıstırapı ifade eden basit evlerdir. Film boyunca dış dekorun hakimiyeti fark edilmekte, çünkü bu alan zulümle, yoksunlukla ve “Tala” köyü sakinlerinin özgürlük mücadelesi çağrışımlarıyla bağlantılıdır. Ahmed Rachedi hem köyde hem de başkentte özel yaşam tarzını ifade eden dekorasyonlara, kıyafetlere, binalara ve çekim mekanlarının kullanımına odaklanmıştır. Bu, filmin sanatsal estetiğini artırmıştır. Filmdeki bu iki mekân, Köyün dünyası ve şehrin dünyası, düş dünyası ve gerçeğin dünyası, bağlı yer ve ayrı yer, şehir ile köy arasındaki bariz boşluk, rüya ile gerçek arasındaki, olan ile olması gereken arasındaki boşluktur, olması gereken ancak köyde ve dağda olabilir.

4.2.2.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük

"L'Opium Et Le Baton" filminde, sahnelerin içeriği, Cezayir toplumunun “Tala” köyü halkının bağlı olduğu kültürel ve sosyal özellikleriyle ilgili bir dizi konuyu ele almıştır. Bu değerlere bağlılıkları direniş seçimine bağlı kalmanın bir şeklidir.

4.2.2.4.1. Cezayir Geleneksel Kıyafetleri ve Yemekleri

Filmin olaylarının çoğu, Kabîliye bölgesinde bulunan "Tala" köyünde gerçekleşmiştir. Yönetmen, filmin karakterleri için Kabylie bölgesinin geleneksel kıyafetlerine güvenmiştir. Mesela Kabiliye kadınıni karakterize eden geleneksel elbiseyi, antik çağlardan beri kadınların kendilerini ayırt eden süslemenin üzerine giydikleri gümüş aksesuarlarla yansıtmıştır. Yönetmen, Ayrıca erkeklerin ayırt edici kıyafeti olan yünden yapılmış "Beyaz Burnous" tarzını filmde göstermiştir. "Beyaz Burnous", erkeğin gurur duyduğu geleneği ve sosyal ortamdaki prestijini temsil eden kıyafettir. Karakterlerin isimleri bile, Ferroudja, Taous, Da Muhand, Bachir gibi Kabîliye bölgesinde kullanılan ayırt edici isimlerdir.

Geleneksel Cezayir yemeklerine gelince, Esas olarak zeytinyağı ve kuskusa dayanır. Kuskus, eski çağlardan beri bilinen ve Cezayir sofralarından eksik olmayan ana yemeklerden biridir. Kuzey Afrika'nın çoğu bölgesinde yaygın bir yemektir. Filmde, Bachir'in annesine ve kız kardeşine ağlayan çocuğu beslemek için kuskus olup olmadığını sorduğu sahnelerden birinde yönetmen izleyeciye en ünlü Cezayir yemeklerini göstermiştir. Sonraki sahnesinde, Ferroudja, kardeşine bir tabak kuskus verirken görülmektedir. Bu sahneler, kuskusun her Cezayir evinin temel gıdalarından biri olduğunu göstermektedir. Kuskus her evde bulunmaktadır.

4.2.2.4.2. Zeytin Ağacı

Cezayir toplumunun en önemli kültürel ve sosyal özelliklerinden biri zeytin ağaçlarıdır. Özellikle Kabîliye'de büyük bir öneme sahiptir. Bu özellik, Kabîliye toplumunu, toplumsal özelliklerini ve kendi mirasını koruyan geleneksel bir toplum haline getirmektedir. Köyde yaşayan tüm ailelerin zeytin ağaçlarından payı vardır. Zeytin ağacı, sebat ve toprağın sembolü, köy sakinleri için bir geçim kaynağı ve mücahitlerin saklanabileceği güvenli bir yer olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle Fransız sömürgeciliği zeytin ağaçlarını yakmıştır. Bu kültürel özellik filmdeki birkaç sahnede görülmektedir. Örneğin, film sahnelerinden birinde, sömürgeci zeytin ağaçlarını yaktığında, film izleyiciye insanların zeytin ağaçlarına nasıl tutunduklarını göstermektedir, bu ağaçlara tutunmaları toprağa tutunmanın bir şeklidir. Bu toprak bir kimlik unsurunu temsil etmektedir. Yönetmen, mücahitlerle Fransız askerleri arasında çatışmaların yaşandığı zeytin ağaçlarıyla dolu ormanları da göstermiştir. Başka bir sahnede, sömürgecilik zeytin ağaçlarını yaktıktan sonra, hain Al-Tayib, köy

sakinlerine alay ve intikam dolu bir ses tonuyla hitap ederek: "sizin zeytininiz yok, yemeğiniz yok, hayânız bile kalmamıştır" demiştir. Al-Tayib'in karakteri burada zeytin ağaçlarının yemek (geçim kaynağı) ve hayâ özelliği ile ilişkisini ilişkilendirdi. Yani halkın geçim kaynağı olan zeytin ağaçlarının yok olması onların hayâ kaybına neden olacaktır. Bu, Al-Tayib'in sömürgeci saflarına katıldığında terk ettiği hayâdır. Al-Tayib, köy sakinlerine geçim kaynaklarını kayb ettikleri nedeniyle hayâlarını bırakıp yemek için sömürgecinin kollarına düşeceğini söyler gibidir. Ama, hayâ Cezayir karakterinin temel ve önemli bir özelliğidir.

4.2.2.4.3. Dayanışma Değerleri

Bahsedilebilecek değerler arasında "dayanışma" değeri yer almaktadır. Bu özelliğin sanat eserlerinin bütününde yaygınlaşması, dayanışma değeri Cezayir kişiliğinde kök saldiğını görülmektedir. Bu filmde bu değerler genel olarak köy sakinlerinin kendi aralarındaki dayanışmalarıyla, köy sakinlerinin mücahitlerin saklanmalarına yardım etmesiyle görülmektedir. Dayanışma doğrudan çok sahne üzerinden de maddi olarak hissedebilmektir, mücahitlerden birinin Doktor Bachir'i evine getirip ona yemek verdiği sahne vardır. Başka bir sahnede, FLN üyeleri arasındaki dayanışmanın ve aralarındaki yardımlaşmanın değeri görülmüştür. Burada yaşlı bir mücahit Ali'ye ve ona eşlik eden Fransız askerine evinde yiyecek ve rahatlık sağlamıştır. Ayrıca, Ali'nin köy meydanında şehit edildiği filmin son sahnesinde, annesi ve kız kardeşi Ferroudja ile tüm köy sakinlerinin dayanışması görülmektedir.

4.2.2.4.4. Dini Değerler

Ahmed Rachedi dini değerleri bir kaç sahnede göstermiştir. Cezayirli'nin kişiliğini ve kimliğini oluşturan dini ilkelerine ne kadar bağlı olduğunu gösteren sahnelerden birinde Ali, onu esaretten kurtarılan Fransız askerinin kendisine domuz eti sunduğundan şüphelendiği için onun yemek paylaşma teklifini reddetmiştir. Yorgunluğa ve açlığa rağmen, Fransız askeri dana eti olduğu konusunda ısrar etmesine rağmen, Ali bu günaha şiddetle karşı çıkmış açlığı tercih etmiştir. Çünkü İslam'da domuz eti yemek haramdır. Ali'nin davranışı, Cezayirli bireyin şartlar ve baskılar ne olursa olsun, dinine bağlılığının boyutunun bir ifadesidir. Başka bir sahnede köyün durumunu tartışmak için camide toplantıya çağırılan cami imamı izleyiciye takdim edilmektedir. Bu sahne izleyiciye imamın kişiliğinin köy sakinleri üzerindeki gücünü ve etkisini anlatmakta, bu da imamın bir toplantı talep etme hakkını sağlayan manevi

otoritesinden kaynaklanmaktadır. Bu davranış, toplumun genel olarak din adamına duyduğu saygının boyutunu ifade etmekte ve onun aracılığıyla, dine saygı ve hürmetten bir kimlik unsuru olarak söz edilmektedir. Öte yandan bu sahne, camiyi köy sakinlerinin işlerini incelemek için bir yer haline getiren kadim geleneklerden birini temsil eden bir davranışı sunmaktadır. Böylece, sahenin içeriği, Cezayir kimliğinin ve kültürünün iki önemli direğini temsil eden iki unsuru, dini ve saygıyı ifade etmiştir. Ali'nin şehadet sahnesinde askerler onu vurduktan sonra köy halkı (Allahu ekber, Allahu ekber) diye bağırmaya başlar. Köy sakinlerinin dini boyutunu gösteren bu sahne onların dine bağlılıklarını bir kanıttır. Bu, köy halkının verdiği tüm kayıplara rağmen direnmeye devam ettiklerine dair Fransız sömürgeciliğine bir mesajdır.

4.2.2.4.5. Ahlaki Değerler

Sahnelerden biri, Cezayir benliğine gömülü ahlaki değerleri somutlaştırmaya vurgu yapmaktadır. Köyün tutuklu sakinleri dışarı çıkmak için merdivenleri kullanmaya çalışırlar, ancak merdivenlerin bir kısmının kırıldığı görülmekte, bu yüzden hain Al-Tayeb, köyün yaşlılarından birini merdiven gibi yapmak için bundan yararlanır ve Ferroudja'dan diğer merdivenleri çıkmak için ayağını bu yaşlı adamın sırtına koymasını ister. Ancak Ferroudja bu davranışı reddeder, Ferroudja ayağını yaşlı adamın sırtına koyma eyleminden utanır. Bu reddetme, Ferroudja'nın yaşlı adama karşı hayâ ve merhamet değerine sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, yönetmenin bu sahnede kullandığı bu davranış, Al-Tayeb'in halkına duyduğu nefretin bir görsel ifadesidir. Aynı zamanda bu eylemin ciddiyetinin sembolik değeri olan toplumun gelenek ve göreneklerinin bir ifadesidir. Filmde ayrıca saygının değerini bir başka sahnede, yani Kabîliye topluluğunun tanıdığı anneye gösterilen saygıyı sunmuştur. Doktor Bachir'in annesinin oğluna öğüt verdiği sahnelerden birinde, Bachir annesini dikkatle dinlemiş, ona olan saygısını göstermiştir.

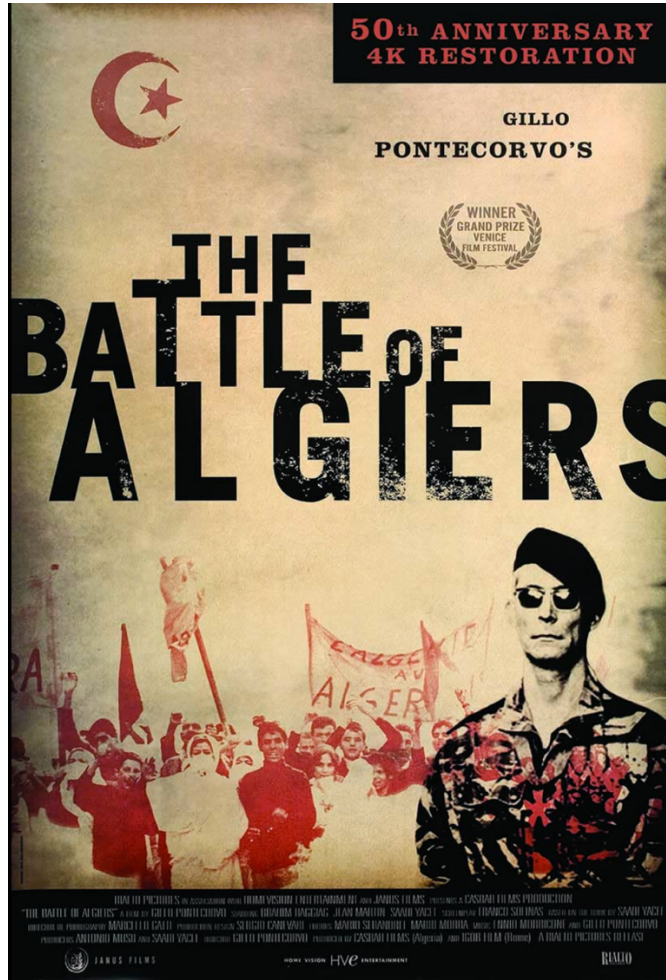
4.2.2.4.6. Cesaret ve Fedakarlığın Değerleri

Ali öldürülmeden önceki son sahnede, Fransız subayı yere bir paket sigara atıp Ali'den almasını ister. Böylece Fransız subayının, mücahit Ali'yi öldürmeden önce gururunun kırmak amacıyla küçük düşürme girişimidir. Kahraman Ali'nin gururunu kırarak, direnen köylülerin gururunu kırmak istemektedir. Fransız askerleri, kahramanlarının pes etmesine ve güç ve kudret mantığına boyun eğmesine tanık olmak için köy sakinlerini toplamıştır. Ancak, Ali boyun eğerek bir hayat yaşamaktansa

ayakta ölmeyi tercih etmiştir. Kahramanın yaptığı bu mantık, kişilikleri ve kimlikleri tarafından kendilerine empoze edilen toplumun davranışlarından türetilen davranışına yabancı değildir. Burada, Ali'nin davranışında, toplumun özelliklerinin derin kökenlerine sahip birçok özelliğin ortaya çıktığı, bu davranışın cesaret olarak tanımlanabileceği, eski zamanlardan beri Cezayir karakterinde bulunan bir özellik olduğunu söylenebilir.

Filmin sonunda, köyün kahramanlarından birinin şehit olmasının ardından köyün kadınları tarafından söylenen Zagruda, Kadınların cesareti karşısında Fransız sömürgeciliğinin şaşırmasına neden olmaktadır, şehit için bir Zagrudaydı.

4.2.3. Cezayir Bağımsızlık Savaşı " La Bataille D'Alger " Filmin incelemesi



Şekil 4.13. La Bataille d'Alger (Cezayir Bağımsızlık Savaşı) filmin afişi (<https://www.imdb.com/title/tt0058946/mediaviewer/rm381815808/>)

4.2.3.1. Filmin Küniye

Yönetmen: Gillo Pontecorvo

Senaryo: Yacef Saadi, Franco Solinas

Oyuncular: Yacef Saadi, İbrahim Hadjadj, Jean Martin, Samia Kerbach, Fusia El-Kader, Mohamed Ben Kassen.

Film müziğinin bestecisi: Gillo Pontecorvo, Ennio Morricone

Görüntü Yönetmeni: Marcello Gatti

Türü: Savaş, Tarihi

Yapım yılı: 1966

Süre: 2s 1dk

Dil: Arapça ve Fransızca

Ülke: İtalya, Cezayir

4.2.3.2. Filmin Yönetmeni Hakkında

Yönetmen Gillo Pontecorvo 1919'da İtalya'da doğmuştur. Kimya okumaya başlamış, ancak II. Dünya Savaşı sırasında İtalya'daki Komünist Parti için gazeteci olarak çalışmış ve kimya alanındaki bilimsel eğitimini ve çalışmalarını bırakmıştır. Sol eğilimi ve İtalyan Komünist Partisi'ndeki faaliyetleriyle tanınan yönetmen, 1943/1945'de faşizmin karşısında durmuş, ardından ilk yapıtını 1957'de "Scarcio" adıyla yapmış üzere başlangıçta yönetmen yardımcısı olarak sinemaya başlamıştır. Üç yıl sonra "Caio" filmi yapmakta ardından 1966'da "La Bataille D'Alger" ve son filmi "Oxtra" 1979'da iki kez Oscar'a aday gösterilmektedir (Boukhari and Boulkisibatb, 2015: 02). Gillo Pontecorvo, Cezayir savaşının olaylarından derinden etkilenmiş ve bu çatışmayla ilgili uzun metraj filmi yapmak istemiştir. Savaşın bitiminden üç yıl sonra, FLN liderlerinden Yacef Saadi, yönetmen Gillo Pontecorvo'ya savaş günleriyle ilgili anılarına dayanan bir uzun metrajlı film çekmesini teklif etmiştir. Yacef Saadi aynı zamanda bir film yapım şirketi olan Casbah Films'in de sahibidir. Gillo Pontecorvo 2006'da Roma'da 87 yaşında ölmüştür (Jali, 2017: 66).

4.2.3.3. Film Hakkında

La Bataille d'Alger filmi, Cezayir halkının Fransız sömürgeciliğine karşı büyük ulusal kurtuluş devrimi sırasında Cezayir başkentindeki mücadelesini anlatmaktadır.

Filmin hikayesi 1957'de Cezayir Savaşı'nın kahramanlarından biri olan Yacef Saadi'nin yaşadığı gerçek olaylara dayanmaktadır. Film olayların geçtiği orijinal yerlerde çekilmiştir. Genellikle İtalyan Yeni Gerçekçilik sinemasıyla ilişkilendirilen belgesel düzenleme stiliyle, Rossellini'den ilham alan siyah beyaz bir belgesel tarzında çekilmiştir. Film, Fransız komutan Mathieu rolündeki Fransız aktör Jean Martin dışında profesyonel olmayan oyuncular tarafından oynanmaktadır. Film 2012'de eleştirmenler anketinde 250 film arasından 48. sırada ve Empire dergisinin tüm zamanların en iyi 500 Filmi listesinde de 120. sırada yer almıştır. 1966 yılında film vizyona girdiği Venedik Festivali'nde Altın Aslan ödülü, aynı yıl Cannes Festivali'nde eleştiri ödülü olmak üzere birçok uluslararası ödül kazanmış ve 1967 Oscar'larında en iyi yabancı film Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Ayrıca en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo olmak üzere üç dalda Oscar'a aday gösterilmiştir (Kasem, 2018). Filmin 2004 yılına kadar Fransa'da gösterimi 40 yıl süreyle yasaklanmıştır. Çünkü Fransızlar filmin objektif olmadığını ve yönetmenin taraflı bir şekilde filmi anlattığını savunmaktadır. ABD 2003 yılında filmi şehirlerde gerilla savaşı yöntemlerini öğretmek için bir model olarak görmekte ve Pentagon'da Irak savaşına yönelik hazırlıkların bir parçası olarak göstermektedir. Filmin başarısı sadece sinema alanıyla sınırlı kalmamış aynı zamanda olayların öyküsünden yararlanma derecesine ilişkin diğer yönleri de kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Jali, 2017).

4.2.3.4. Filmin Özeti

Film, Fransa tarafından uzun yıllar kolonileştirilen Cezayir'in bağımsızlığının hikayesini içermektedir. Film, Cezayir başkentinde Kasbah mahallesinde 1954'ten 1957'ye kadar olan dönemde Fransız işgaline karşı FLN liderliğindeki Cezayir halkının önderliğindeki Kurtuluş Savaşı sırasında olanları anlatmaktadır. Kasbah kalesinin mahallelerinde başlayan FLN zamanla tüm Cezayir başkentine yayıldığında devrim patlak vermektedir. Bir süre sonra Fransız askerlerinin ve FLN üyelerinin arasında şiddet arttırdığında, Fransız ordusu terör örgütü olarak adlandırdığı Cezayir FLN'nin peşine düşerek üyelerini yok etmeye başlamıştır. Bu savaş yıllara yayılarak insanlık tarihinin en kanlı özgürlük mücadelelerinden birine dönüşmektedir. Film, 1957'de Cezayir'in başkentinde Ali La Pointe ve arkadaşları da dahil olmak üzere mücahitlerin saklanma yerinin Fransız komutan Philippe Mathieu ve askerleri tarafından keşfedilmesiyle başlamaktadır. Fransız yetkililer, Cezayir'deki Fransız varlığına karşı FLN'nin önderlik ettiği isyanı durdurmak için komutan Philippe

Mathieu'yu Cezayir'e göndermiştir. Sonra filmin olayları, Cezayir kurtuluş devriminin başladığı yıl olan 1954'e geri dönmektedir. Böylece filmin anlatısında flashback yöntemi kullanılmıştır. 1957'de Fransızlar tarafından tutuklanan FLN liderlerinden biri Ali La Pointe'nin anıları olarak sunulmuştur. Ayrıca, film, özellikle başkentte gerillaların sömürgeci güçlere karşı gerçekleştirdiği, Fransız sömürge ordusunun ve yerleşimcilerin Cezayir halkına karşı vahşi eylemler gerçekleştirmesine neden olan saldırıları anlatmaktadır. Filmin en önemli olayları arasında; Fransızlar tarafından Kasbah kuşatması, Cezayir halkı tarafından yapılan sekiz günlük grev, gösteri yürüyüşleri, gerillaların başkentte gerçekleştirdiği patlamalar ve o dönemde Fransa'nın mücahitleri sorgulamak için kullandığı işkence yöntemleri, Larbi Ben M'hidi'nin tutuklanması, Ali La Pointe ve Hassiba Ben Bouali ve Ammar şehit edilmesi bulunmaktadır. Film, 2 Temmuz 1962'de Cezayir'e bağımsızlık getiren Cezayir halkının büyük bir gösterisiyle sona ermektedir.

4.2.4. Filmin Analizi

4.2.4.1. Film Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur

Filmin başında yarı çıplak, çok zayıf, korkmuş bir Cezayirli mücahit görülmektedir. Mücahit, Fransız askerleri tarafından uygulanan acımasız işkenceye maruz kaldıktan sonra teslim olmuş, Fransız askerlere Ali La Pointe ve arkadaşlarının saklandığı yeri itiraf etmiştir. Arkadaşlarının nerede olduğunu söylememek için intihara kalktıysa da başarılı olamadı ve itiraf etmek zorunda kalmıştır (şekil 14). Hemen ardından yönetmen izleyiciyi, Ali La Pointe ve arkadaşlarının, saklandığı yerde başka bir sahneye götürmektedir (şekil 15). Burada Ali La Pointe, FLN'ne katıldığı son yıllarını hatırlamaya başlıyor. Filmin bu sahnesinde izleyiciye devrimin ilk dönemini, 1954'ten 1957'ye, Ali La Pointe'nin Hassiba Ben Bouali ve çocuk Ammar ile şehit edildiği yılı göstermektedir. Ardından kamera 1954'te başkent sokaklarına ve tam olarak yönetmenin bu çekimde flashback teknolojisine kullandığı Kasbah mahallesine geri döner.



Şekil 4.14. Cezayirli bir mücahit, Fransızların acımasız işkencesine teslim olur ve onlara Ali La Pointe ve arkadaşlarının nerede saklandığını anlatır (La Bataille D'Alger filmi, 1966)



Şekil 4.15. Ali La Pointe ve arkadaşları Kasbah evlerinden birinde saklanırken (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Bu sahneler aracılığıyla yönetmenin, filmin hemen başında, mücahit'i zayıf haliyle, işkence ve acının şiddetinden titreyen yüzündeki korkuyu göstererek Fransız sömürgeciliğinin suç ve vahşetini dile getirdiği fark edilmektedir. Bu, Fransa'nın Cezayir halkına, özellikle de FLN ile doğrudan ilişkisi olanlara karşı uyguladığı işkence suçlarından birinin zımni bir ifadesidir. Yanı sıra, bu mücahitin acıya dayanamayıp teslim olmasına neden olan acımasız fiziksel işkence yöntemlerini

anlatmıştır. Öte yandan, kendisini itirafa zorlayan, kıyafetlerini soyan ve Fransız askeri üniformasını giymeye zorlayan psikolojik işkenceyi dile getirmiştir. Ama daha da önemlisi, Cezayirli kardeşlerinin önünde tüm değer ve ilkelerinden sıyrılmak ve onu mücahit kardeşleri ya da vatani uğruna fedakârlık yapamayan bir hain olarak göstermek için onlarla Ali La Pointe'nin saklandığı yere götürülmüştür. Bu, Fransa'nın, FLN'ne destek veren Kasbah sakinlerine, işkence sonucu hayalet olan o mücahite eşlik ederek, onları en ağır işkence yöntemleriyle yıldırım için vermek istediği mesajın bir ifadesidir.

Mücahitlerin Kasbah evlerinden birinde saklandığı sahneye gelince, bu sahne kahraman Ali La Pointe'nin yoldaşlarıyla birlikte yaşadığı psikolojik durumu anlatmaktadır. Bir kadının ve yanında küçük bir çocuğun bu vahşi şekilde ölümü, devrimi ortadan kaldırmak için benimsenen sömürge politikasının çirkinliğinin kesin bir göstergesidir. Fransa, Cezayir topraklarında kalmak ve kurtuluş devriminin ateşini söndürmekle ilgili olduğu kadar, çocukların ve kadınların ölümüyle veya öldürülme biçimleriyle de ilgilenmemiştir. Böylece, Ali La Pointe, devrimci çalışmasının başladığı anıları hatırlamaya başlamakta, Fransız sömürgeciliğinin ülkesinin maruz kaldığı adaletsizliği gördüğü için çocukluğunda yaşadığı yoksunluk, acı ve ıstırap anılarını hatırlamaktadır.

Bir sonraki sahnede 1954 yılına geri döner. Ali La Pointe ile birlikte cezaevinde bulunan bir mücahitin, idam cezasını infaz etmesi için gardiyanlar tarafından giyotine yönlendirildiği görülmektedir (şekil 16). Yönetmenin bu sahnede mücahit'in zorla giyotine götürülmesini tasvir etmesi, Cezayirlilere uygulanan şiddet ve işkencenin açık bir göstergesidir.



Şekil 4.16. Cezayirli bir mücahitin giyotinle idam edilmesi (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Sonraki sahnede gördüğümüz Ali La Pointe hapisten çıktıktan sonra FLN'e katılmış, FLN ona bir Fransız subayını öldürmesini emretmiş, sırf ülkesine hizmet edip etmeyeceğini ve ona ihanet edip etmeyeceğini emin olmak istemiştir. Sonra film izleyiciyi Nisan 1956'ya götürmekte, FLN uyuşturucu veya alkollü içecek tüketen veya satan herkesi cezalandıran bir bildiri yayınlamaktadır. Çünkü o dönemde bu tehlikeli ve yıkıcı toplumsal sorunlar topluma yayılmıştır. Başkent sokaklarında çocuklar sarhoş bir adamı dövdüğü sahnelerden birinde dini boyut dile getirmiştir. Bu da vatandaşların tepkisi ve FLN kararlarına desteğiydi. Sonraki sahne kahraman Ali La Pointe'yi Kasbah'ın ara sokaklarından birinde, yasadışı bir faaliyet olan genelev işletme faaliyetini yürüten Hassan Al-Balidi adlı bir kişiyi ararken görmekteyiz. Ali La Pointe sokaklarda yürürken ve Hassan Al-Balidi'i ararken, yönetmen kadın ticareti yapanlarla dolup taşan caddeyi gösterdiği gibi sokakta duran Cezayirli kadınları açık kıyafetlerle göstermektedir.

Ardından, Gillo Pontecorvo izleyiciye FLN'nin Fransız sömürgeciliğine karşı yürüttüğü gerilla operasyonun başkent in birçok yerinde başladığı sahnelere geçmektedir. Bu, işgal güçlerinin başkent in mahallelerinin güvenliğini sıkılaştırmasına ve Cezayirlilerin yaşadığı birçok caddeyi kapatmasına neden olmuştur. Sömürge güçleri ayrıca, yaralar ve yaralanmalar için ilaç ve malzeme satışı yasaklamak da dahil olmak üzere çeşitli keyfi önlemler almıştır. Yönetmen, FLN'nin gerilla eylemini bastırmak ve ortadan kaldırmak için Fransa'nın acımasız politikasını göstermekte ve burada bize 1957'de Fransız sömürge hükümeti tarafından devrimi ortadan kaldırmak için görevlendirilen lider Philippe Mathieu'nun başkente gelişini

vermektedir (şekil 17). Bu, yerleşimcilerin Komutan Mathieu ve güçlerinin gelişini karşılamalarıyla gösterilmektedir. Onların çıkarlarını sağlamak için Fransa'nın zaferi ve Cezayir'deki kalıcı varlığı onların en önemli arzularıdır. Filmde anlatılana göre bu eylem, devrimin bu döneme kadar elde ettiği başarıda, Cezayirli kadınların erkeklerle birlikte gerilla eylemine katılmasından sonra gelmektedir (şekil 18). Fransız askerlerinin Cezayirli kadınları diğer yerleşimci kadınlardan ayırmaması için gerilla operasyonlarına katılan mücahit kadınların dış görünüşünü değiştirmede temsil edilen kesin bir strateji izlemektedir. Bu da bir sahnede, askerlerin Cezayirli kadınların teftiş ve kontrol noktasından geçmelerini engellerken, Cezayirli kadınlardan birinin Fransız askerleriyle konuşmasından anlaşılmaktadır.



Şekil 4.17. Komutan Philippe Mathieu başkente geldiğinde yerleşimciler onun gelişini memnuniyetle karşılar (La Bataille D'Alger filmi, 1966)



Şekil 4.18. Cezayirli kadın savaşçılar gerilla operasyonlarından önce, askerlerin onları yerleşimcilerden ayırmaması için dış görünüşlerini değiştirmişler (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Komutan Philippe Mathieu'nun başkente gelişiyle yönetmen bize Fransa'nın Cezayirlilere karşı sürdürdüğü vahşet ve baskının başka bir imgesini göstermek istemiştir. Çünkü Philippe Mathieu'nun devrimi ortadan kaldırmak için kullandığı şiddetli işkence ve öldürme yöntemleriyle tanındığındandır. Fransız hükümetinin, FLN üyeleri tarafından yürütülen çeşitli gerilla operasyonlarını içeren devrimin başarısından sonra onu başkente gönderme hedefi budur. Bu da Fransız hükümetinin, genel olarak Cezayirliler ve özel olarak FLN liderleri üzerindeki korkuyu ve psikolojik baskıyı artırmak için aldığı bu önlemdir. Bu, Cezayirlileri devrimin başarısızlığına ikna etmek ve onları FLN'den ayrılmaya zorlamak ve böylece devrimin liderlerini ortadan kaldırma planını gerçekleştirmek içindir. En korkunç görüntüler arasında, polis şefinin gece Kasbah mahallesine girmesi ve FLN'nin planladığı bombalamalara intikam almak için bombalardan birini yerleştirmesi verilmektedir. Kasbah'ın bombalanması birçok kurban ve şehite neden olmaktadır (şekil 19). Ancak, Fransa'nın benimsediği keyfi politikanın Cezayirlilerin ısrarını ve devrim etrafında toplanmalarını azaltmadığına dair Fransa'ya bir mesaj olarak Kasbah sakinleri arasındaki dayanışmayı ve yardımlaşmayı somutlaştıran başka bir görüntü ortaya çıkmıştır. FLN, bu bombalama için Fransa'dan intikam alacağına dair Kasbah sakinlerine söz vermiştir.



Şekil 4.19. Birçok kurban ve şehit bırakan Fransız sömürgeciliğinin Kasbah bombalaması (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Başka bir sahnede film, sömürgecilerin keyfi muamelesini ve topraklarından çıkma talebini protesto etmek için Cezayirlilerin gerçekleştirdiği sekiz günlük genel grevin gerçeklerini anlatmaktadır. Filmdeki şiddet ve suçluluğun tezahürlerinden biri olan, Fransız askerleri rastgele tutuklamaların yanı sıra, Cezayir halkını grevi iptal etmeye, dükkanlarını açmaya ve işe başlamaya zorlamak için keyfi önlemler almaktadır. Bu, Fransa'nın devrimin yankısının tüm Cezayir ülkesini kapsayacak şekilde genişlemesinden duyduğu korkunun yalnızca bir göstergesidir. Bu, Fransa'yı devrimi zirvesinde ortadan kaldırmak amacıyla halkı FLN'ne karşı kışkırtmaya yöneltmiştir. Sömürge yetkilileri Kasbah'ın nüfusu üzerinde kontrollerini dayattığı bu sahnelerde şiddet ve yoksunluk görüntüleri yoğun bir şekilde somutlaşmıştır.

Bir sahnede yönetmen, Fransız ordusunun yaptığı teftiş esnasında bir yaşlı adamın görüntüsü ile vahşet ve baskının bu yönünü vurgulamış. Yaşlı adam kimlik belgelerini evde unuttuğunu fark etmiş, eve giderek onu getirmesine izin vermesi için askere yalvarmaktadır. Ama asker reddetmekte ve hapisaneye gönderilmesi için ısrar etmektedir. Karşı tarafa baktığımızda askerlerin yerleşimcilere farklı şekilde davrandıklarını göstermektedir. Bu, askerlerin önünden geçen Cezayirli kadının, Fransız olduğu izlenimini vererek onları yanılttığı, askerlerin ise ona yol verirken onunla saygılı bir şekilde konuştukları sahneye kanıtlanmıştır (şekil 20). Komutan Mathieu'nun askerlerle yaptığı görüşmede kötü niyetini ifade eden bir başka görüntü de görülmekte, onları kıyafetlerinin altında silah veya devrimle ilgili herhangi bir belge

taşıyabilen Cezayirli kadınlar için bile yakından teftiş sağlamaya şiddetle teşvik etmektedir.



Şekil 4.20. Bomba taşıyan mücahit bir kadın Fransız kontrol noktasından geçtiği andır (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Larbi Ben M'hidi'nin tutuklandığı sahneye geçildiğinde, burada yönetmen onu gazetecilerin sorularını yanıtlarken göstermiştir (şekil 21). Film ayrıca bize Djaaffer'in ve kadın mücahitlerinden birinin tutuklanmasını da göstermiş ve böylece FLN üyelerinin çoğunun tutuklandığı anlatılmaktadır. Son olarak, Ali La Pointe Hassiba Ben Bouali ve çocuk Ammar'ın sömürgeci güçlere teslim olmayı reddetmelerinin ardından son anlarında Kasbah mahallesindeki sığınağında görüldüğü ilk sahnesine dönülmektedir. Fransız komutanı Ali La Pointe'den teslim olmasını istemiş ve yeri havaya uçurması konusunda onu uyarmıştır. Ardından saklanma yeri patlatılır ve Kasbah erkeklerin tekbirleri başlar ve kadınları Zagruda söylemeye yükselir.



Şekil 4.21. Larbi Ben M'hidi, Fransız sömürgeciliği tarafından tutuklandıktan sonra gazetecilerin sorularını yanıtlarken verilmektedir (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Filmin bu bölümünde Gillo Pontecorvo izleyiciye Fransız işkence, şiddet ve suç politikasının nihai sonucunu tasvir etmektedir. Komutan Mathieu'nun devrimi sona erdirmek için ortaya koyduğu çeşitli yeni planlar verilmektedir. FLN liderlerinden mücahit Djafer'in bir kadın eşliğinde tutuklandığı sahne, Mathieu'nun politikasının başarısının kesin kanıtıdır. Yönetmen, Djafer ile birlikte olan kadının gerginliğini ve yoğun korkusunu dile getirmiştir. Bu, FLN liderliğiyle birlikte çalışmalarının sınırlarını itiraf edene kadar kadını bekleyen işkencenin kanıtıdır.

Ali La Pointe'nin Hassiba Ben Bouali ve çocuk Ammar ile Kasbah evlerinden birinde saklandığı görüntü, genel olarak Cezayirlilerin ve özelde mücahitlerin yaşadığı adaletsizliği ve yoksunluğu yansıtmaktadır. Yönetmenin bu sahneyi mücahitlerin yüzlerinde korku ve endişeyi gösteren yakın çekimlerle ifade etmiştir. Ali'nin sert ve acımasız bakışları, arkasında çocuğa ve Hassiba'ya duyduğu acımayla karışık derin bir hüznü ve düşmanın eline bırakıp sonsuza dek terk edeceği ülkesi için kırgınlıkları taşımaktadır (şekil 15). Bütün bu anlamların ortasında, Ali'nin Ammar'ı kucaklaması, ülkesinin özgürlüğe kavuşacağı umudunu dile getirmiştir. Sığınaktaki son anlarında bulunmasına rağmen, dışarıda yolculuğu tamamlayacak ve kaçınılmaz olarak kazanacak birçok devrimci ve mücahitler vardır, çünkü zaferlerinden eminlerdi ve bağımsızlık yakındır.

Gillo Pontecorvo, filmine açık bir son oluşturmaya çalışmış, Cezayir halkının özgürlüğün sadece güce dayanan lüzumlu bir şart haline geldiğini fark ettiğinde

yaşadığı gerçeğin bir kısmını aktarmış, çünkü zorla alınan şey ancak zorla geri alınabilir. Çeşitli sahnelerle filmin sonu bize başkentin tüm sokaklarını ve mahallelerini kapsayacak şekilde genişleyen Kasbah mahallesinde Cezayir halkının düzenlediği gösterileri göstermektedir (şekil 22). Böylece, halk ve sömürge güçleri arasında doğrudan çatışmalar başlamakta ve durumu kontrol edemeyen sömürge güçleri rastgele ateş etmektedir. Filmi bize farklı kategorilerden, hatta kadınlar ve çocuklardan birçok ölü ve yaralının düşüşünü göstermektedir.



Şekil 4.22. Cezayir halkının bağımsızlığı için yapılan 11 Aralık gösterileri (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

Filmin sonu, yönetmenin Cezayir halkının her ne pahasına olursa olsun bağımsızlığı elde etme konusundaki büyük arzusunu ifade ettiği genel bir fikir vermektedir. Bu, işgal kurşunlarıyla öldürülen Cezayirlilerin sayısıyla doğrulanmış ancak buna rağmen gösteriler devam etmiştir. Yönetmen, genç-yaşlı, kadın-erkek ayrımı yapmadan rastgele ateş eden sömürgecinin gaddarlığını göstermiştir. Burada Cezayir halkı, ulusal egemenliği yeniden kurmanın çaresinin devrim ve silah olduğunu anlamıştır. Halk devrimin yanında durmuş ve bağımsızlık talep eden bir halk ayaklanması düzenlemiştir. Ali La Pointe, Hassiba Ben Bouali ve Ammar'ın şehadetleri Cezayir başkentindeki savaşın sonu olmakta, ancak devrimin Cezayir'in her yerine yayılmasının başlangıcıdır.

4.2.4.2. Filmin Aktardığı Mesajlar

4.2.4.2.1. Filmin Afışı

Film afişinde (şekil 13), filmde önemli rol oynayan Cezayirli mücahitlerin en önemli karakterlerinin fotoğrafları görülmemektedir. Bu da yönetmen için Cezayirli mücahitlerin oynadığı rolün olumlu ya da önemli olmadığı anlamına gelmektedir. Yönetmen bu nedenle mücahitlerin fotoğraflarını afişe eklememiştir. Ancak yönetmen afişte komutan Mathieu'yu sanki direnişin lideriymiş gibi büyük bir fotoğrafla sunmaktadır. Bu noktada filmin yönetmeninin hangi tarafla olduğu ve bu filmdeki gerçek kahramanların yönetmene göre kim olduğu anlaşılmaktadır.

4.2.4.2.2. Filmin Adı

Filmin adının seçiminin yönetmen tarafından genellikle filmin içeriğine hizmet eder biçimde verildiği görülmektedir. Yönetmenin ideolojisine göre de, yönelimi ne olursa olsun, her yönetmen inandığı algılar ve vizyonları, özellikle sinema için daha çok öznelğin hakim olduğu yaklaşımda nesnellikten bağımsız olarak aktarılır.

Filmin adı üzerinde biraz düşünülecek olunursa, dolaylı olarak anlam çıkarılabilmektedir. "La Bataille" kelimesi Türkçede "Muharebe", Arapçada muharebe kelimesi sayı ve teçhizat olarak paralel iki kuvvet arasındaki savaş anlamına gelmektedir. Ancak filmin tüm sahnelerinde Gillo Pontecorvo gerçek muharebe göstermemiştir. Çünkü Fransız kuvvetlerinin devrimi ortadan kaldırmak için gelişmiş ekipman ve teçhizata bütün bir askeri uzman ordusunu kullanmıştır. Cezayirli mücahitlerin ise bunun tam tersine silahları eski ve çok azdı, savaşçıları da Fransızlara göre az sayıda verilmektedir. Filmin adının ikinci kısmına gelince, yönetmenin vizyonunun başka bir yönüdür. Film boyunca herkes Kasbah'tan bahsediyor, ancak filmin adı Cezayir başkenti (Alger) verilmiştir. Filmin adı okurken (Cezayir başkentini savaşı) kastettiği değil, (Cezayir savaşı) kastettiği anlaşılabilir. Bu bazıları için kafa karışıklığı yaratabilir ve yönetmenin muharebe dediği bu Cezayir direnişinin ve mücadelesinin olayları sadece başkentte özetlendiği anlaşılabilir. Yönetmenin özel yönelimi nedeniyle, Fransa'nın Cezayir'de yaptıkları bir işgal değil, eşit güçler arasındaki bir mücadele olarak sunulmaktadır. Avrupalı olmak gibi birçok faktör yönetmenin buradaki bakış açısının yönünün kaymasında temeldir. Yönetmenin yaşadığı Avrupa ortamı, kültürü ve fikirleri silinemez. Filmin adının seçimi rastlantısal değildir, aksine tarihsel olarak Fransa Cezayir başkentindeki devrime karşı savaşını bir

muharebe olarak nitelendirdi, çünkü Fransa'daki halkına sahte bir zafer sunmaya çalışmıştır. Cezayir başkenti düştüğünde, tüm Cezayir'in Fransız kontrolü altında anlamına gelmektedir. İtalyan yönetmen filmin adını o dönemde Fransa'nın kullandığı adından ödünç almıştır. Gillo Pontecorvo, olayların Fransız anlatısına ikna olduğu için bu ismi filmi için seçmiştir. Ayrıca La Bataille D'Alger filminin Cezayir'in sömürge döneminde yaşadığı tüm tarihi olayları içermesi imkansızdır.

4.2.4.2.3. Filmdeki Cezayirli Karakterler

Başlangıçta filmin yönetmeni, izleyiciye kahraman Ali La Pointe ile fiziksel dürtüsellik ve aşırı şiddet ile karakterize sabıka kaydı olan bir karakter olarak göstermiştir. Bir sahnede, Ali Le Pointe Fransız yerleşimciyi dövdüğü için apishaneyeye girmiştir. Hatta filmi seslendiren kişi tarafından (filmin anlatıcısı) Ali La Pointe'nin karakteri hakkında bilgi verildiğinde birden fazla kez hapse atıldığından bahsedilmiştir.

Larbi Ben M'hidi Beşinci Askeri Bölge'nin komutanıydı, Cezayir devrimi sırasında oynadığı önemli rol şöyle özetlenebilir; 1942'de siyasi ve ulusal meselelerle yakından ilgilendiği Halk Partisi'nin saflarına katılmış, 8 Mayıs 1945'te tutuklular arasında olmuş ve karakolda üç hafta süren sorgulama ve işkenceden sonra serbest bırakılmış, 1947'de gizli örgüt saflarına katılan ilk gençlerden biri olmuştur. Kısa süre sonra, 1949'da Setif'teki askeri bölümün yetkilisi ve aynı zamanda o sırada Mohamed Boudiaf tarafından yönetilen Cezayir doğusu düzeyindeki gizli örgütün genelkurmay başkan yardımcısı olmuş, 1950'de Mohamed Boudiaf'ın başkente transfer edilmesinden sonra gizli örgüt yetkilisi pozisyonuna terfi etmiştir. Gizli örgütün dağılmasından sonra 1953 yılına kadar Vahran'da parti dairesi yetkilisi olarak görev yapmıştır. Mart 1954'te CRUA kurulduğunda, onun önde gelen üyelerinden biri ve ardından tarihi grup 22'nin aktif bir üyesi olmuştur (Boukhari ve Boulkisibatb, 2015: 03). Tüm bu zengin tarihe rağmen, yönetmen Larbi Ben M'hidi'yi filmde bir hiç olarak tasvir etmekte, ne cesareti ne de zekası olmayan bir devrimci gibi göstermektedir. Filmde Larbi Ben M'hidi'nin başkenti ziyareti, yoldaşları cesaretlendirmek ve Ali Le Pointe'nin muhalefetine rağmen onları grev yapmaya zorlamak için sadece bir formalitedir. Daha sonra Larbi Ben M'hidi'nin tutuklanması verilmektedir. Bu noktada Gillo Pontecorvo gerçekleri söylemeyerek, Larbi Ben M'hidi bombalamaların arka planını ve bunların arkasında Cezayir'deki komünistlerin olup olmadığını öğrenmek için başkente gelmektedir. Ancak, yönetmen bunu asla göstermemiştir. Larbi Ben

M'hidi devrimde hiçbir rolü olmayan ikincil bir karakter olarak yansıtmıştır. Yönetmenin Larbi Ben M'hidi'ye sunduğu basit rol, devrim imajının çarpıtmasına katkıda bulunmuştur. Larbi Ben M'hidi'nin başkentteki gerilla operasyonlarını terörizm olarak nitelendirdiği Ali Le Point ile Larbi Ben M'hidi'nin diyalogunda bu nasıl mümkün olabilir ki? Tüm bu operasyonlar yasa dışı veya insanlıkla ilgisi olmayan eylemlerdir. Hiçbir devrim hiçbir durumda şiddetten Kaçınamaz, özellikle köleleştirilmiş ve savunmasız bir halkın topraklarına yerleşmiş bir düşmana karşı ulusal kurtuluş savaşında mümkün değildir. Devrimin Fransız kurumlarına yönelttiği şiddetin Fransız gerekçeleri ve adlandırmaları ne olursa olsun, direniş, mücadele ve kurtuluş, sömürgeciliği başkalarının topraklarından çıkarmanın tek yolu olmaya devam etmektedir.

Filmin sahnelerinden biri, başkentten Kasbah mahallesinin sokaklarında Fransız askerlerinin teftiş devriyesinin yanından geçen geleneksel Cezayir kıyafeti "Hayek" giyen üç kadını göstermektedir. Bir asker onlara yakından baktığında, erkek ayakkabısı giydiklerine dikkat etmekte ve onların kadın kılığına girmiş mücahit erkekleri olduğunu fark etmektedir. Bu görüntü FLN üyelerinin korkaklığını yansıtmakta ve onları Kasbah mahallelerinde dolaşmak için kadın kıyafetlerinin arkasına gizlenmiş olarak göstermektedir. Ayrıca bu sahne aynı zamanda Fransız askerlerinin Cezayirli kadınlara saygısını da yansıtır. FLN'nin bu muameleye inancı olmasaydı, mücahitleri kadın kıyafetleri içinde gizlenmezlerdi. Böylece, FLN üyelerinin imajı, kurnazlık ve korkaklığın en düşük görüntülerinde sunulmuştur. Bu, devrimin üzerine inşa edildiği ilkelere aykırıdır ve tarihsel olayların bize söylediklerinin tam tersidir. Aslında tarih Fransız askerlerinin Cezayirli kadına karşı işlediği acımasız suçlardan bahsetmektedir.

4.2.4.2.4. Filmdeki Fransız Karakterler

Komutan Mathieu karakterine bakıldığında, konu tamamen farklıdır. Kahramanlıklarla dolu iyi bir üne sahip seçkin bir kişiliktir. Filmde Gillo Pontecorvo, komutan Mathieu'nun Cezayir'de olup bitenler hakkındaki görüşünü ve FLN terörizmini ortadan kaldırmaya yönelik hiyerarşik planını göstermiştir. Burada yönetmenin amacı, o dönemde başkentte yaşananlara Fransız bakış açısıyla izleyiciyi ikna etmeye çalışmaktır. Mathieu ayrıca filmde yönetmenin onunla kameraya bakma tekniği kullandığı tek karakterdir. Bu teknik, izleyiciyi filmin olaylarına sokmak için kullanılmaktadır.

Komutan Mathieu'nun başkentte hızlanan gerilla operasyonlarını bastırmak için asker gruplarla gelişini temsil eden sahnede, cesaret unsurunu ve zafere ulaşma yeteneğini vurgulamak için Komutan Mathieu'nun yakın plan çekimi kullanmıştır. Komutan Mathieu başkente geldiğinde, filmin anlatıcısı onu şöyle diyerek tanıtmış: Nazilerle savaşan subaydı, Madagaskar ve İsveç'te Fransız güçlerini destekleyen ve Çinhindi Savaşı'na katılmıştır. Gillo Pontecorvo, Komutan Mathieu analizi iyi bir şekilde yapabilen ve savaşın anahtarlarına ve sırlarına sahip olan o uzman askere benziyormuş gibi göstermiştir. Bu karakteri bu şekilde sunmak ideolojinin kendisidir. Böylece, olayları gerçekte olduğu gibi değil, Fransa'nın ve yönetmenin gördüğü biçimde görülmektedir.

4.2.4.2.5. Devrim Masumları Hedef Alır

Djaafer'in Kadın mücahitlere halka açık yerleri bombalama görevini verdiği sahnede, yönetmen izleyiciye Cezayirli kadının insanlıktan, merhametten ve nezaketten yoksun. Kadın mücahitlerin sanki FLN'nin planlarını uygulamak için kullandığı bir ölüm makinesiymiş gibi göstermektedir. Djaafer ayrıca bombaların nasıl patlatılacağı ve bombaların kontrolünden kimin sorumlu olacağı konusundaki talimatları da açıklayarak izleyiciye FLN'nin gerçekleştireceği eylemlerin acımasızlığı izlenimini vermektedir.

Filmin en belirgin sahnelerinde mücahit kadınlar tarafından kafe, bar ve havaalanına yerleştirilen bombaların patlamasından önce bazı yakın çekim planlar göstermekte, Fransız sivillerinin masumiyeti ve barış sahneleri, örneğin bir kafe sahibinin gülümsemesi ve neşesi içindeki görüntüsü (şekil 23) ve masumiyet dolu gözlerle dondurma yiyen bir çocuk verilmektedir (şekil 24). Bu sahneler boyunca yönetmen yerleşimcilere odaklanmaya çalışarak işgalle hiçbir ilgilerinin olmadığını ve savaşın bedelini onların ödediğini göstermiştir. Sanki film üzerinden Cezayir devrimini suçluyormuş gibidir. Bombalar patlarken Fransız sivillerin yüzlerinin bu yakın plan çekimleri, yönetmenden izleyiciye duygusal imgelerdir. Bir yandan FLN'nin hedef aldığı masumları göstermekte, diğer yandan da Fransızların Cezayirli'lere karşı başlattığı kanlı savaşı meşrulaştırmak istemektedir. Ayrıca yönetmen, FLN'nin düzenlediği bombalama olayında ölü ve yaralı kurbanların görüntülerini uzun sahneler kullanarak göstermiş, ancak Fransızlar Kasbah'da bir sokakta bomba patlatırken, yönetmen bunu kısa sahneler kullanarak sunmuştur.



Şekil 4.23. FLN tarafından kafeye yerleştirilen bombanın patlamadan önce yerleşimcilerinden birinin gülerken yakın çekimi (La Bataille D'Alger filmi, 1966)



Şekil 4.24. FLN tarafından kafeye yerleştirilen bombanın patlamadan önce yerleşimcilerin çocuklarından birinin yakın çekim (La Bataille D'Alger filmi, 1966)

4.2.4.2.6. Cezayirli Kadınlar

Gillo Pontecorvo, Fransız sömürgeciliğinin Cezayir başkentinin sokaklarında meydana gelen olaylar nedeniyle tüm Cezayirlileri teftiş kararının uygulanmasını izleyiciye aktarmaktadır. Yönetmenin askeri bir kontrol noktasından geçen Cezayirli bir kadını gösterdiği ve askerlerden birinin onu elleriyle teftiş etmeye çalışırken kadın çığlık atarak ona dokunmasını reddetmiş, böylece asker ona en ufak bir teftiş

yapmadan geçmesine izin vermiştir. Askerlerden biri, Müslüman kadınlara dokunulmaması gerektiğini de sözlerine eklemiştir. Aslında Cezayirli kadınlar acımasızca tacize, teftişlere ve işkenceye maruz kaldılar. Ama yönetmen, Fransa'nın kadın mücahitlere karşı gerçekleştirdiği teftiş ve işkence de dahil olmak üzere acımasız yöntemleri göstermemiştir. Gillo Pontecorvo Fransız askerlerinin insani tarafını göstermiş ancak FLN mücahitlerinin insani tarafı göstermemiştir. Filmin tüm aşamalarında izleyici bunu görmektedir. Aynı sahnede, askerler tarafından teftiş edilmeyen kadın, bir Fransız Kafenin yanında duran adamlardan birine yaklaşmaktadır. Yakın çekimde, bu kadın Al-Hayek kıyafetinin altından saklandığı tabancaya adama vermekte ve bu adam tabancayla kafede oturan Fransız polisini vurmaktadır. Bu sahne üzerinde yönetmenin bize Cezayirli kadınların yüzleşmek yerine ihaneti kullandıklarını ve askerler tarafından teftiş etmemeleri nedeniyle kadın olmanın avantajını kullandığını göstermektedir. Ama aslında, askerler erkekleri ve kadınları şiddet kullanarak teftiş etmekte, yerleşimcilerin aksine, herhangi bir teftiş yapmadan geçmelerine izin verilmektedir.

Filmde Cezayirli kadınlar açıkça ve alenen fuhuş yapan kişiler olarak tasvir edilmiştir. Özellikle Ali Le Pointe'in Kasbah mahallesinde geçtiği sokaklarda kadınları sıralanmış olarak göstermektedir. Bu aslında doğru değildir ve yönetmen fuhuş yapmayı Cezayir'deki sosyal hayata dayanan bir etkinlik olarak göstermiştir. Yönetmen diğer taraftan Cezayirli kadınlara dine, örf ve adetlere bağlı insanlar olarak göstermemektedir. Özellikle kadınlar ve belki de o dönemde Cezayirli kadınların giydiği Al-hayek bunun kanıtıdır. Yönetmen ayrıca genelevlerin Kasbah mahallelerinde yaygın olduğunu göstermekte, Avrupalı yaşlı kadınlar tarafından yönetilmektedir, ama fuhuş yapanlar ise şeffaf iç kıyafetleriyle ve uygun olmayan durumda gösterdiği Cezayirli kadınlardır.

4.2.4.2.7. Fransız Kadınlar

Fransız kadına gelince, Gillo Pontecorvo filmde onu sosyal rollerinde olumlu bir şekilde göstermiştir. Çocukları için endişelenen ve onların yetiştirilmelerine özen gösteren annedir. Kocasına bakan ve ona olan sevgisini gösteren bir eştir. Cezayirli hizmetçiye iyi davranan ev hanımıdır. Aynı zamanda, etrafındakilerle nezaketle davranmakta iyi olan medeni ve aristokrat bir hanımefendidir. Avrupalı kadın, çağın olaylarına ayak uydurmak için gazeteler ve kitaplar okuyarak, haberler izleyerek zamanı geçiren eğitilmiş kadındır. Bir pencereden iki Fransız çocuğun görüldüğü

sahnelerden biri tarafından doğrulanır. Çocuklar annesini Arnavt çağırıyor, annenin adını doğrudan polis şefinin yemekten çekilmek için izin istemesi sırasında öğrenilmektedir. İlginç olan, film boyunca Cezayirli kadın mücahitlerin hiçbirinin adı yönetmen tarafından kullanılmamaktadır, ancak Arnavt ortaya çıktıktan hemen sonra adından söz edilmektedir. Hassiba Ben Buali adını geçtiği filmin sonu hariç, filmdeki diğer önemli Cezayirli kadın karakterlerin isimleri anonim kalmakta, bunun nedeni merak konusu olmaktadır. Fransız kadının Cezayirli hizmetçiyle güzel bir aksanla yaptığı konuşmanın görüntüsü, Fransız ailesinin hizmetçiye iyi davrandığını göstermektedir. Diğer bir sahnede, mücahit kadınlardan biri, yerleşimcilerin bulunduğu halka açık yerlere bomba yerleştirmeye hazırlanırken, teftiş alanlarındaki Fransız askerleri tarafından kimliğinin ortaya çıkarılmaması için bu kadın oğlunu yanına almak zorunda kalmaktadır. Bu sahne Cezayirli kadını, oğlunun hayatını riske atan bir anne yani ideal olmayan bir anne olarak göstermektedir. Fransız kadına gelince, o iyi bir annedir, çocuklarını erkenden uyutmaya çalışan Arnavt'ın sahnesinde görülmektedir. Bu da Cezayirli ve Fransız anneleri karşılaştırmamızı sağlamaktadır.

4.2.4.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar

4.2.4.3.1. Filmin Akımı

İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun "La Bataille D'Alger" filminde kullandığı tarz Yeni Gerçekçiliği (Neorealism) üslubüdür. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, güvenlik ve ekonomik durumun bir sonucu olarak İtalya'da ortaya çıkan, yönetmenlerin yıkıcı savaştan sonra insanın ne hale geldiğini ifade ettikleri bir sinema akımıdır. Yeni Gerçekçilik akımının filmleri, fotoğrafçılıkta kendiliğindenlik ve amatör oyunculara güvenmenin yanı sıra zamansal ve uzamsal sürekliliği korumak için genel plan çekiminin kullanılmasıyla karakterize edilmektedir. Gillo Pontecorvo, Yeni Gerçekçilik yönetmenlerinin çoğunda olduğu gibi, filmindeki olayları Kasbah mahallesindeki gerçek yerlerinde filme almaya güveniyordu, film Cezayir Savaşı olaylarından sadece yedi yıl uzaklıktaki bir zaman diliminde çekilmiştir. Film çekildiğinde Kasbah mahallelerinin duvarlarında hala yıkım ve kurşun izleri taşımaktadır. Sahneler stüdyolarda çekilmemekte, çekimlerin yapıldığı yerler Kasbah'taki evler, sokaklar ve gerçek mahallelerdir. Gerçek yerin tasvir edilen yer aracılığıyla bu yeniden üretimi, çifte bir arşiv ve belgesel eğilimi yanılsaması yaratmıştır. Başkentin Kasbah mahallesini ve Fransız sokaklarını detaylandıran panoramik çekimler bile izleyiciye mekânın ve olayların gerçekliğini hissettirmiştir.

Ayrıca filmde, sahnenin spontane bir şekilde gerçekleştiğini düşündürmek için elde tutulan bir sinema kamerasıyla bazı sahneler çekilmiştir. Filmde Cezayir savaşında önemli rol oynayan gerçek karakterleri de ele alınmış: Ali La Pointe, Hassiba Ben Bouali, Larbi Ben M'hidi, Yacef Saadi ve çocuk Ammar gibi karakterlerdir. Bu da Pontecorvo'nun çalışmasına gerçekçi bir dokunuş katmıştır.

4.2.4.3.2. Diyalog

Gillo Pontecorvo filmdeki diyaloga çok fazla odaklanmamış, ancak sessizliği benimsemiş, dekorun ve karakterlerin kıyafetleri aracılığıyla görüntünün anlatımına yer vermiştir. Yönetmen, FLN liderlerinden Djafer'in diğer bazı karakterlerle yaptığı konuşmayla göstermiş, ancak Ali La Pointe ve mücahit kadınlara konuşma veya tartışma pozisyonunda fazla göstermemiştir. Bu, hem başkentin Kasbah mahallesi olan belirli bir yeri hem de kurtuluş devriminin belirli bir dönemi olan zamanı anlatan görüntünün ifadesine yer bırakmak içindir. Filmin Fransa'nın suçları konusunu sunumu ister filmin kahramanları ister Kasbah sakinleri olsun, karakterler üzerinde belirgin olan korkutucu sessizlikten çıkarılabilir. Djafer ile birlikte tutuklanan kadın mücahitin sabrını ve itiraf edene kadar kendisini bekleyecek şiddetli işkenceden duyduğu derin korkuyu anlatan filmin bir sahnesinde bu anlatılmıştır. Ali La Pointe ve diğer mücahitleri saklayan kadının sessizliği de bunu göstermektedir. Ayrıca, Ali La Pointe'nin mücahitlerle saklandığı sahnede de fark ettiğimiz aynı sessizlik. Bu görüntünün anlatmak istediği şey FLN'li mücahitlerin kaderidir. Böylece yönetmen, kaygı ve gerilimi güçlendirmek için tam sessizlik tekniğini kullanma konusunda başarılıdır. Çünkü, sessizlik durumdaki bir krizi temsil etmeye ve izleyicinin dikkatini çekmeye bir işarettir. Ayrıca, bazı sahnelerde filmin anlatıcısı olayları anlatmak için kullanılmış, örneğin filmin boyunca anlatıcının okuduğu FLN tarafından yapılan bildirimler. Bu da filmin belgesel üslubünü veren şeydir.

4.2.4.3.3. Aydınlatma

"La Bataille D'Alger" filminde, Kasbah sakinlerinin hayatlarını çevreleyen gizemi, karışıklığı ve geleceğin gizlediği korkuyu göstermek için sahnelerin çoğu gecede çekilmiştir. Gün içinde iç mekânda çekilen sahnelerde doğal ışık kullanılmıştır. Yönetmen, mücahitlerin bombaları hazırlarken ve gerilla operasyonlarını planlarken psikolojik durumunu tanımlamak için yüzlerini gölge tekniğinde vermiştir. Ayrıca, Ali'nin mücahitlerle saklandığı sahnede ışıklandırma da korku ve dehşet dolu dramatik

bir boyut oynanmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle Ali La Pointe'nin yüzünde odaklanmış aydınlatmanın gölge ve ışık arasında kontrast oluşturduğu yer, bu karakterin hissettiği psikolojik bozukluğun bir göstergesidir.

4.2.4.3.4. Müzik

Filmde kullanılan müziklerin çoğu üzüntü, korku, acı ve yoksunluğu ifade eden hüzünlü bir müziktir. Diğer yandan neşeli müzik cesareti ve vatani savunmak için düşmana karşı olmayı ifade etmektedir. Mesela, filmde yönetmen bir Cezayirli mücahitin infazı sırasında mahkumları hâkim yoğun üzüntüyü belirtmek için hüzünlü bir müzik kullanmıştır. Böylece Ali La Pointe, mücahitlerden birini giyotinde gördüğünde, bu sahne aracılığıyla, Ali La Pointe'yi en büyük gerilla yapacak olan ve Fransız askeri ve siyasi güçlerini şaşkırtacak olan nefret ve öfkeyi ifade etmiştir. Ali La Pointe ve arkadaşlarının saklandığı yerin bombalandığı sahnede, bu sahnede anlatılan olaylara ve duruma mükemmel uyum sağladığı için hüzünlü müzik kullanılmıştır. Hüzünlü bir müzik çünkü Cezayir halkının özgürlük ve bağımsızlık mücahitlerinin kaybetmesinden duyduğu üzüntüyü ifade etmektedir. Ayrıca müzik bu sahneye dikkat çekmek ve izleyicinin duygularını etkilemek için sakın ve tek bir ritim ile gelmiştir. Patlamadan önce ve sonra ağlayan bir çocuğun sesiyle temsil edilen ses efektine gelince, yönetmen bunu iyi bir şekilde kullanmış çünkü Cezayir'in bir kahramanlar ve bir savaşçılar ülkesi olduğuna işaret etmek istemiştir. Başka bir deyişle, kurtuluş devrimi bir mücahitin ölmesinde biten bir devrim değildir. Aksine, çocuklara miras kalacak bir devrimdir. Bu küçük çocuk bir gün savaşçı olacak, tıpkı Ali La Pointe, Hassiba Ben Bouali ve çocuk Ammar gibidir.

4.2.4.3.5. Filmin Kurgusu

La Bataille D'Alger filmindeki olayların geçtiği zaman çok belirli bir zamandır. Filmin sahneleri boyunca, Gillo Pontecorvo tarihleri o kadar belirli bir şekilde gösterir ki, bazı sahnelerde filme daha gerçekçi hale vermek ve onu neredeyse bir belgesel haline getirmek için zamanı saat ve dakika olarak bile yazmaktadır. Tarih ve saatin işaretlenmesi izleyicinin filmleri ilgiyle takip etmesini sağlamaktadır. Yönetmenin benimsediği olaylar dizisi göz önüne alındığında, Fransızlar tarafından tutuklanan mücahitin itirafını aktaran ilk sahneden 1957 yılına atıfta bulunan tarihi açıkça görülmektedir. Askerler şehit Ali La Pointe ve arkadaşlarını Kasbah evlerinden birinde kuşattıktan, sonra yönetmen devrimin başlangıcına, 1954'te patlak verdiği yıla döner.

Yönetmenin kullandığı bu güzel teknikle, izleyicinin dikkatini filme ve olayların gelişimine çekmek için yapmış ve nihayet filmin sonunda, tekrar 1957'ye geri dönmüş, yönetmenin 151 dakikada özetlediği Ali La Pointe anılarının sona ermiştir. Kurgu açısından filmin birçok sahnesinde jump-cut kullanılmış. Filmdeki örneklerinden biri, olayı ortasında aniden bitirmesi veya aniden mantıksal uzamsal veya zamansal başlangıcında olmayan yeni bir olay başlatması, bu da olayların canlı aktarımını önermektedir.

4.2.4.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük

La Bataille D'Alger filminin toplumun kimliğine atıfta bulunan bir dizi özelliği ve davranışı görsel olarak ifade etmiştir. Filmi izleyerek, İtalyan yönetmenin Cezayir toplumunun sosyal ve kültürel özelliklerine, Cezayir karakterinin doğasına ve sömürgeciliğe karşı direniş yöntemlerine çok aşina olduğu görülmektedir. Yönetmenin bu filmde yatırım yapmaya çalıştığı Cezayirli karakterle ilgili özellikler ve değerler arasında aşağıdakiler bulunmaktadır:

2.2.4.4.1. Dayanışma ve Yardımlaşma Değeri

Dayanışma değerini temsil eden sahneye atıfta bulunularak, mücahitlerin sömürge askerleri tarafından kovalandığını gösteren sahnede gibi, Kasbah'ın evlerinden birine girip ev sahibinden yardım istenmektedir. Ev sahibi onları karşılamakta ve tehlike geçene ve askerler uzaklaşana kadar kuyunun içinde saklamalarına sağlamaktadır. Başka bir sahnede, Fransız askerler gece Kasbah mahallelerinden birine bomba yerleştirdiğinde, bomba patlamakta ve trajedi meydana gelmektedir. Çocuklar, yaşlılar ve kadınlar da dahil olmak üzere çok sayıda kurban bu patlama nedeniyle düşmektedir. Bir grup genç, kurbanları patlama mahallinden ve bombanın bıraktığı enkazdan çıkarır ve ağlayan bazı kadınlar, kurbanları teşhis etmek ve akrabalarını aramak için kaza mahalline girmektedir. Bu sahne Cezayirliiler arasındaki yardımlaşma, dayanışma ve kardeşlik değerlerini içermektedir. Bu sahne Cezayirliileri ve bu trajediyi atlamak için birbirleriyle olan uyumlarını tasvir etmiştir. Enkazın altından cesetleri çıkarmak için yardım yapan bir grup genç görülmekte ve bu sahnede gençlerin bolca ortaya çıkması devrimin ruhunun ve direğinin gençlik olduğunun kanıtıdır.

Çeşitli sahnelerde tekrarlanan bir diğer değer de çeşitli zorluklar, krizler ve olumsuzluklar karşısında sebat ve sabırdır. Kasbah sakinlerinin yaşadığı tüm zor

koşullardan sonra, sahnelerden birinde çocuk Ammar'ın hoparlörü gizlice alıp Cezayir halkına destek veren ve hitap eden, FLN'nin devrime devam edeceğini ve bağımsızlığa kavuşulacağını söyler. Bu sahne izleyiciye halkın dayanışmasının boyutunu ve bu savaşın tek kahramanının halk olduğunu anlamasını sağlamaktadır.

4.2.4.4.2. Dini Değerler

Filmin gösterdiği ve üzerinde çokça durulan bir diğer davranış, bir Cezayirli kadının bir sarhoş adama tepkisini gösteren sahne ile belirtilebilir. O kadının alkol içme davranışını reddetmesinin bir göstergesidir. Alkol İslam dininde haram olduğu için bu reddetme dini bir referanstır. Filmin görsel söylemi bu sahneyi destekler, bir sonraki sahne ile bir grup çocuğun bu sarhoş adamı hakaretlerle kovaladığını görülmektedir, düşüyle, onu merdivenden yuvarlamak için durumdan yararlanırlar. Bu olay herkesin göz önünde, kimsenin parmağını kıpırdatmadan gerçekleşir. Sarhoş adamı dövmek için çocukların işe alınması, alkolü ve onun içenlerini nefret etme kültürünün Cezayir toplumunun derinliklerine nüfuz ettiğinin güçlü bir görsel imgedir. Yoldan geçenlerin susması, toplum yasalarını çiğneyen bu adamın alkol içtiği için cezalandırılması gerektiğinin onaylanmasından başka bir şey değildir. Dolayısıyla bu görsel ifade, milletin kültürünün ve kimliğinin mahremiyetinin ifadesidir. FLN bu dönemde toplumu çerçeveleme ve organize etme sorumluluğunu üzerine almış ve bu nedenle uyuşturucu ve alkol kullanımını yasaklamıştır. Bu yasaların toplumda kök salan dini bir referansa dayanmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir sahnede, çocuklarla dolu Kuran-ı Kerim okulu aracılığıyla çocukların din eğitimini göstermektedir. Dini bir referansla yaygın kültürün doğasının bir göstergesi olarak, sahnenin kendisi İslami kimliklerini ifade eden insanların çoğunluğunun kültürünün doğasının görsel bir ifadesidir.

4.2.4.4.3. İnsani Değerler

Kasbah sakinlerinin mücahitlere yardım etmelerinde, onları korumalarında operasyonlarını iyi planlayabilmeleri için rahatlık sağlamalarında insani değerler somutlaştırılmıştır. Aynı zamanda, erkek mücahitlerin onlarla birlikte çalışan kadın mücahitlere karşı saygılı muamelesindeki insani değeri de göstermektedir.

4.2.4.4.4. Cezayirli Kadınların Geleneksel Kıyafeti "Al-Hayek"

Kültürel ve sosyal özellikler konusunda filmde değinilen önemli unsurlar arasında, Cezayir geleneksel kıyafetleri özellikle Al-Hayek'tir. Sahnelerin çoğunu

süsleyen, yönetmenin mücahitlerin Kasbah sokaklarındaki hareketleri sırasında gizleme amacıyla kullandığı bu geleneksel kıyafettir. Al-Hayek, önemli bir mücadele ve kimlik ifadesi aracıdır. Abdelgani Meghrebi bu geleneksel kıyafetin önemini ve sembolizmini şöyle açıklıyor: "Al-Hayek özellikle şehir toplumunda geleneklerin mükemmel bir sembolüdür. Kadınlar onu yerleşimcilerin gözünden tesettür etmek için giyerler". Sömürgeciler ve hatta yerleşimciler, kültürel Cezayir direniş kaynaklarından birini koruduğu için bu geleneksel kıyafetinin sonsuza dek ortadan kaybolmasını istemişlerdir. Al-Hayek'in kaldırılması, Cezayir toplumunun dizlerinin üzerine çöktürülmesi ve daha da zayıflaması anlamına gelmektedir. Al-Hayek, iki kültürü birbirinden ayırmak için kırmızı bir çizgi çizmek için kullanılmıştır.

Böylece film, Cezayir toplumunun geleneklerini "Al-Hayek" kıyafeti aracılığıyla görsel olarak ifade etmiştir. "Al-Hayek" muhafazakâr bir toplumun kültürünün özelliğini ifade etmiştir. Al-Hayek kıyafeti, sömürgeci kültür karşısında mahremiyetini ve kültürünü temsil ettiği bilinciyle eğitilmiş kızın giydiği bir kimlik silahı olmuştur. Film sahnelerinden birinde, bir Fransız askeri Al-Hayek kıyafeti giyen bir kadını teftiş etmeye çalıştığı anda, bu kadının onu tehdit ve uyarı sözleri teftiş etmesini engellemiştir. Bu sahne, kurtuluş devrimi sırasında Cezayirli kadın mücahitleri karakterize eden onur ve haysiyet değerini ayrıca kadının İslam dinine bağlı olduğunu göstermektedir.

4.2.4.4.5. Direnç, Dayanıklılık ve Fedakârlık

Bir sahnede, mahkûmun gardiyanlar tarafından giyotine götürdüğü görülmekte ve bu mahkûmun "Allahu Ekber, Allahu Ekber, yaşasın Cezayir, yaşasın Cezayir" diye bağırma başlamakta aynı anda onunla birlikte hapisanedeki geri kalan mahkûmlar "Yaşasın Cezayir, yaşasın Cezayir" diye bağırılmaktadır. Bu sahne üç değeri içeriyordu birincisi, direnç ve dayanıklılıktır. Tutuklu kararlı adımın ve keskin bakışlarıyla yürürken giyotine yönlendirilirken bu değerler görülmektedir. İkinci değer, vatan uğruna fedakarlıktır ve bu, mahkûmun karşılaşacağı akıbetini kararsız olmadan ve korkmadan "Yaşasın Cezayir, Yaşasın Cezayir" dediği sözden esinlenmiştir. Üçüncü değer İslam dinine ait olma değerini yansıtmaktadır. Bu da tutuklunun giyotine giderken tekrarladığı "Allahu Ekber, Allahu Ekber" sözleriyle kendini gösterir. Bu görüntü, mücahitin İslam dininin öğretileriyle doygunluğunu yansıtır, böylece ölüm cezasının infazından önce şehadetini ilan eder.

Fransız komutan Mathieu tarafından mekânın bombalanmasından önce Ali Le Pointe ve arkadaşlarının Kasbah'taki evlerden birinde saklandığı sahnede, çok sayıda Cezayirinin Kasbah binalarının çatılarına durarak, sığınmakta Ali La Pointe'ye ve arkadaşlarına dua ederek, onlara ne olacağını beklediği görülmektedir. Bu sahne dört milli değeri içeriyordu, bunlardan birincisi vatan uğruna kendini, parayı ve aileyi feda etmenin değeridir. Fedakârlık, bir grup olmadan diğeri ile sınırlı olmayıp, toplumun genç, kadın ve çocuk gruplarının çoğunu kapsıyordu. Ali La Pointe, Mahmoud, Hassiba ve çocuk Ammar'ın sahnede gösterilen durumu budur, dışarı çıkıp düşmana teslim olmayı reddettiler ve vatan uğruna fedakarlığı ve ölümü tercih etmişlerdir. Bu reddetme, Ali'nin arkadaşlarıyla yaptığı konuşmada görülmekte: "Kim çıkmak isterse çıksın, onlara güvenmiyorum" demiştir. Bu konuşma Ali'nin ölüm korkusu olmadığını ve aynı zamanda vatan uğruna fedakarlığın, düşmana teslim olmaktan daha iyi olduğu görüşünün kanıtıdır. Bu sahnede somutlaşan ikinci değer ise birlik ve dayanışma değeridir, bu, saklandığı yer bombalanmasından önce ve sonra Cezayirlilerin Ali ve arkadaşlarıyla dayanışması ve onlar için dua ve merhamet ederken görülmesi ile yansıtılmaktadır. Direnç ve dayanıklılık değerinin yanında, Ali La Pointe ve arkadaşlarının sığınaktaki sabrında ve teslim olmayı reddetmelerinde ortaya çıkmaktadır. Bir de İslam dinine mensup olma değeri daha vardır. İnsanların evlerin çatılarına çıkıp şehitlerin ruhları için dua ettikleri ve merhamet diledikleri görülmekte, devrim Arap ve İslami bir başlangıç noktası ve temeline dayanmaktadır. Ayrıca Cezayirli Zagruda, La Bataille D'Alger filminde yer almıştır. Ali Le Pointe ve arkadaşlarının şehadetinde tüm yaralara ve acılara rağmen umudun, gücün ve cesaretin bir ifadesini aktarmıştır. Filmin sonunda Cezayir'in bağımsızlığında Zagruda duyulduğunda zaferin, özgürlüğün ve bağımsızlık sevincinin ilan edilmesi olarak yankılanmaktadır.

Ayrıca film birçok sosyal ve kültürel değer taşımakta, aralarında Kasbahlı genç bir erkek ve kadının evliliğini bize ileten düğün töreni, müzik ve halk oyunları olmadan sessizlik çünkü savaş ortamında bu mümkün değildir ve Cezayirli sömürgeciliğin acımasız yöntemleriyle ölmektedir. Başka bir kültürel özellik kaldırımlara dağılmış Cezayir popüler pazarları, bu da, Cezayir toplumunun doğasını ve şehirlerdeki yaşam tarzını ifade eden sosyal bir fenomen olarak günümüze kadar varlığını sürdürmektedir.

5. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Bu bölümde, iki filmin etnografik analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmesinden sonra elde edilen sonuçlar tartışılmakta ve burada iki film analizi benimsenen kriterler çerçevesinde karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir. Bu filmlerin, Cezayir devriminin imajını nasıl sunmuş olduğu, filmin aktardığı mesajlar, filmde kullanılan sinematografik unsurlar, kültürel değerler ve toplumsal özellikler başlıkları altında verilmektedir. Film yönetmenleri, film yapım süreci üzerinde önemli bir etkisi bulunan hem resmi hem de gayri resmi kültürel bilgiye sahiptir. Sinemasal imgelerde örtük veya açık mesajların üretilmesi, yönetmenin yetiştirildiği kültürün özelliklerini taşımaktadır. Gayri resmi bilgi olan gelenek veya inançlara ek olarak, bu bilgiler filmin içeriği üzerinde etkin rol oynamaktadır. Yönetmen, sinema filmi aracılığıyla kültürel, sosyal ve tarihsel dünyayı istediği gibi yorumlama ve gözleme rolüne sahiptir. Bu iki film üzerinden yapılan analizlerle elde sonuçlar aşağıda açıklanmaya çalışılmaktadır.

5.1. Filmler Cezayir Devriminin İmajını Nasıl Sunmuştur

Cezayir devriminin sinemadaki imajını sömürge filmler aracılığıyla incelenmesi, Cezayir devriminin Cezayir tarihini değiştirmede oynadığı büyük rol düşünüldüğünde önemli bir konudur. Her iki filmde yönetmenlerin Cezayir Devrimi hakkında kullandığı imgeler ve mesajlar, her bir yönetmenin kendi tarzına göre kullanması nedeniyle önem taşımaktadır. Ahmed Rachedi'nin yönettiği L'Opium Et Le Baton filminin ve Gillo Ponticorvo'nun yönettiği La Batallie D'Alger filminin analizinin genel sonuçları üzerinden, Cezayir devriminin imajının bu filmler aracılığıyla nasıl sunulduğunu vurgulayan bazı noktalara değinmek gerekmektedir. Cezayir Devrimi' ile ilgili filmlerin ortak noktalarından başlayarak şunlar söylenebilir; her iki yönetmen de bu filmlerde Cezayir halkı ile FLN ve Fransız sömürgeciliği arasındaki hayatta kalma mücadelesinin bir imgesini vermek için çalışmıştır. İki film aracılığıyla Cezayir halkının çektiği acılar ve Fransız sömürgeciliğinin kullandığı işkenceler ve baskılar ele alınmaktadır. Filmlerde Cezayir devriminin Cezayir'in bağımsızlığını kazanmasındaki rolü vurgulamıştır. Bu filmler, sömürgeciliğe direnen bütün bir halkın kahramanlığını göstermeye çalıştıkları kadar, filmde ana kahraman olarak belirli bir kişiyi sunmaya çalışmamaktadır. Özgürlüklerini ve haysiyetlerini yeniden kazanmak için savaşıyan bir halkın kahramanlığını anlatan kahramanlık filmleridir. "L'Opium Et Le Baton" filmi, Cezayir'in "Tala" köyü halkının, FLN mücahitleri ile birlikte Fransız

sömürgeciliğine karşı direnişlerinde gösterdiği kahramanlığı anlatmaktadır. “La Batallie D'Alger” filmi ise, FLN mücahitleri ile birlikte Fransız sömürgeciliğine karşı direnişlerinde Kasbah sakinlerinin kahramanlığını yansıtmaktadır. Sömürgecinin askerleriyle karşı karşıya kalanlar ise Tala köyünün sakinleri ve Kasbah mahallelerinin sakinleridir. Böylece, mücahitlerin sömürge güçlerine yönelttiği acı darbelerin etkileri doğrudan köy ve Kasbah sakinlerinin yansıtmıştır. Filmlerin sahnelerinde gösterilen, sorgulamalar, tutuklamalar, psikolojik ve fiziksel işkenceler ve sömürge ordusunun bu bölgelerde yaşayan sakinlerine karşı yaptığı tüm intikam eylemleri üzerinden, her iki film de Cezayir kurtuluş devriminin bazı yönlerinin bir görüntüsünü sunmuştur.

Zaman ögesi, olayların gerçekliğinin örtük okumalarının tanındığı herhangi bir sinema anlatısını oluşturan temel ve önemli öğelerden biridir. Filmlerin olaylarının gerçekleştiği tarihsel zamanı birbirine yakındır. "La Batallie D'Alger" filmi 1954 ile 1957 yılların arasında gerçekleşen olayları ele almakta, "L'Opium Et Le Baton" filminin olayları da yaklaşık olarak 1957'de gerçekleşmektedir. Mekânsal unsur ise şöyledir; “L'Opium Et Le Baton” filminin olayları başlangıçta başkentte başlamakta, daha sonra filmin geri kalan olaylarının tümü "Tala" köyünde ve çevresindeki ormanlarda geçmektedir. "La Batallie D'Alger" filmine gelince, filmin tüm olayları başkentte, özellikle de Kasbah mahallesinde geçmektedir. Böylece, şehirdeki devrimi anlatan bir film ve kırsaldaki devrimi anlatan bir filmle karşılaştırma yapılmıştır.

Ahmed Rachedi, L'Opium Et Le Baton filmini ilk etapta Cezayir halkının kurtuluş devrimi sırasında yaşadığı durumla ilgili gerçek olayları aktaran devrimci bir film olarak sunmuştur. "Tala" köyünü diğer tüm Cezayir köylerini ifade eden bir model olarak göstermiştir. Filmdeki karakterler, gerçek devrim sırasında rollerini oynayan toplumun tüm kesimlerini temsil etmiştir (Mücahitler, şehitler, kadınlar, anne, çocuk, hain, yaşlılar, mücahitlere katılan Fransız askeri, sömürgeci). Filmde ayrıca Fransa'nın Cezayir halkına karşı uyguladığı çeşitli yasadışı işkence ve baskı politikaları olan açlık politikası, kavrulmuş toprak politikası, köylerin bombalanması gibi dönemin olaylarını yansıtan görüntüler aktarmaktadır. Bütün bunlar, bir zamanlar mücahitlerin ve halk kahramanlarının yaşadığı gerçek olaylara dayandırılmaktadır. Ahmed Rachedi, milletin onuru, kimliği ve özgürlüğü için var olan bütün mallarıyla halkın acısını ve mücadelesini ve şehitlerin fedakarlıklarını dile getirmiştir. Çünkü Ahmed Rachedi o dönemin görgü tanıklarından biri olarak kabul edilmektedir.

La Bataille D'Alger filmine gelince, film Kasbah sakinlerinin kahramanlıklarını ve FLN liderlerinin yanında duruşlarını ele almıştır. Filmin yönetmeni, Cezayir halkının tüm kategorilerinin FLN etrafında toplanmasını ve devrimi benimsemesini sunmuştur. İşgal tanklarından korkmadan başkentin sokaklarında gösteriler yaparak Cezayir halkının sömürgeciliği reddetmesine odaklanmıştır. Film ayrıca Kasbah sakinlerinin mücahitlere sağladığı yardımın, onların özgürlük güçlü arzusunu ve ülkelerinin davasına dair farkındalıklarını yansıttığını göstermiştir. Ayrıca filmde, mücahitlerin tarafından silahların gizlenmesi, Fransız kontrol noktalarından geçerken bomba taşıyan Cezayirli kadınların kahramanca katkıları gibi ayrıntılar yer almaktadır. Bütün bunlar, başkentteki Cezayir halkının tüm kategorilerini, haysiyetlerini ve özgürlüklerini kazanmak için karakterize olunan kolektif ruh ifadesini yansıtmaktadır. Film, mücahitleri ve gerillaları yiğitlik ve cesaretle anlatmış, yönetmen bunu erkek ve kadın mücahitler tarafından yürütülen gerilla operasyonları aracılığıyla ifade edilmiştir. Öte yandan film, Fransa'nın kurtuluş devrimine son vermek için uyguladığı acımasız ve insanlık dışı yöntemleri göstermiştir. La Bataille D'Alger filmi, olayları biraz gerçekçi bir şekilde aktarmakta, bunu Cezayir halkın ve FLN liderlerinin maruz kaldığı durumların gerçek olaylarını tarih kitaplarında olduğu gibi aktaran birçok sahneler aracılığıyla vermekte, bu olaylar 8 günlük genel grev, Larbi Ben M'hidi'nin tutuklanması, Fransızların tarafından Ali La Pointe'nin saklandığı yerin keşfidilmesi, bir mücahitin giyotinle infazının gerçekleşmesi, kadın ve erkek mücahitler tarafından yürütülen gerilla operasyonlar gibi olaylar aracılığıyla göstermektedir. Bütün bu olaylar gerçekte olmuş olmasına rağmen yönetmen olayları kendi tarzında sunmuştur, burada bazı olaylar çarpıtılmış ve bu da devrim imajının bozulmasına yol açmıştır.

Cezayirli ve İtalyan yönetmen her filmin sonunda bir umut olduğunu belirtmiştir. Filmlerin sonunda, La Bataille D'Alger filmindeki kahraman Ali Le Point ile arkadaşlarının ölümü ve L'Opium Et Le Baton filmindeki kahraman Ali'nin ölmesine rağmen, binlerce kahraman hala ülkenin kurtuluşu ulaşması için görev üstlenen kadınlar ve erkekler bulunmaktadır. Kahramanların ölümü, mutlaka davanın ölümüne veya Cezayir'in yenilgisine yol açmamaktadır.

5.2. Filmlerinin Aktardığı Mesajlar

Yönetmen Ahmed Rachedi ve Gillo Pontecorvo, filmlerinde açık ve örtük mesajlara kullanmışlar, bu mesajlar Cezayir devriminin imajını olumlu ya da olumsuz yönde şekillendirmede önemli rol oynamıştır.

La Bataille D'Alger filmi incelendiğinde, filmin içerdiği, Cezayir devrimini ve zaferlerini, çarpıtılmış bir şekilde ifade ettiği imgeler ve örtük mesajlar görülmektedir. Bu, dünyanın Cezayir devrimini sadece restoranlara ve kafelere bomba yerleştirmek olduğu biçiminde yargılamasına neden olmakta ve sömürgeciye karşı bir direnişten çok suç işleyen grup konumuna sokmaktadır. Filmde Fransızları Cezayirliilerden daha cesur göstermektedir. Fransız askerleri arama dışında sadece devrimi bastırmaya çalışmaktadır. Ancak Avrupa yerleşimci mahallelerindeki bombalamaları sadece FLN yapmıştır. Cezayir'in bilinen tarihine rağmen, İtalyan yönetmen Cezayir devrimini küçümsemiş ve bunun yalnızca yerleşimcileri korkuttuğu, sadece masum ve savunmasızları hedef aldığı gerçeğine bağladığı bir görüş açısı sergilemektedir. Polise yönelik bazı operasyonlar dışında, filmde yapılan operasyonların neredeyse tamamı silahsız kişilere yöneliktir. Bu da yönetmen ve filmi tarafsız bir şekilde izleyenlerin gözünde kadın mücahitleri suçlu konumuna getirmektedir.

Bombaların patlamasından önceki sahnelerde Gillo Pontecorvo, Cezayirliilerin vahşetinin boyutuna dikkat çekmek için bombayı yakından göstermeye odaklanmıştır. Yönetmen, ayrıca mücahitleri bomba hazırlayan görüntülerle göstermiş, bombanın patlama zamanını belirleyen ve tiktak saatinin sesini kullanmıştır. Bu, operasyonun başarısını veya başarısızlığını görmek için izleyicinin dikkatini filmin geri kalan olaylarını takip etmeye çeken bir görselle sunulmaktadır. Gillo Pontecorvo, Fransızların gece Kasbah mahallelerine yerleştirdiği bombayı gösterirken bu tür ayrıntılara odaklanmamıştır. Aksine, bomba patlatma süreç hızlı ve şaşırtıcıydı, yönetmen bombayı patlatmaya hazırlanmanın detaylarını ihmal etmiştir. Ancak Fransızları tüm aşamalarda hedef alan FLN'nin kurduğu bombalara odaklanmıştır. Sanki doğrudan FLN'i Cezayirliilerin öldürülmesiyle ve Fransızların da ölümüyle bağlantılı olarak suçlu biçiminde gösterilmiştir.

Filmin sunduğu imge, özellikle devrime terörizm olarak adlandırıldığıda pek çok soru işareti taşmakta ve devrimin en önde gelen mücahitlerinden olan Larbi Ben M'hidi'nin bu adlandırma dudaklarında duyulmaktadır. Gillo Pontecorvo, Larbi Ben M'hidi'nin kahramanlığını ve fedakarlıklarını tarihi kitaplarda belirtildiği gibi

göstermemiş, onu sıradan bir adam olarak göstermiştir. Fransız komutan Philippe Mathieu'ya gelince, yönetmen izleyiceye hayatını, kahramanlığını ve Fransız yerleşimcilerin onu nasıl karşıladığını anlatmıştır. Burada yönetmenin izleyiciyi kendi görüşüne yönlendirmeye çalıştığı, yani filmde bir yönlendirme süreci olduğu söylenebilir.

La Bataille D'Alger filmin içeriği, sürpriz saldırılara ve ardından kaçmaya dayanan birçok taktiğin yanı sıra karşı şiddetle karşılaşana şiddet kullanımını yansıtmıştır. Ancak halkı özgürlük özlemi çeken devrimci şiddetle, güvenlik ve istikrar bahanesiyle ötekini ortadan kaldıran sömürgeci şiddet arasında çok büyük fark bulunmaktadır. Burada, yöntemleri ve hedefleri olan özgürleştirici eylem ile uzak ve güvenli varlıklara saldıran suç veya terör eylemi arasında bir ayırım yapılmalıdır. La Bataille D'Alger filminde Fransızlara direniş ve mücadele eylemine bakışı ayırmaya mümkün değildir, çünkü sömürgeci batı kendisini, değerlerini (uygarlık ya da demokratik) başkalarının topraklarına yayan bir melek olarak temsil edilmektedir. Sömürgeci, direniş darbeleri altında tehlikeyi sezince, güvenliği sağlama, şiddeti ve teröristleri ortadan kaldırma bahanesiyle imhaya başlamaktadır.

Yönetmene terörizm olarak görünen şey aslında devrimci bir semboldür. Halk ve FLN tarafından yürütülen tüm gerilla operasyonları ve direniş eylemleri, ayrı bir eylemi meşrulaştıran şiddet veya terör eylemleri değil, çünkü bu eylemlerin toplamı çeşitli yerlerde ve çeşitli sosyal kesimleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Tüm halk grupların katıldığı devrimci bir eylemdir. Film, Fransa'nın kullandığı bazı işkence yöntemlerine değinse de yönetmen, Fransa'nın meşhur işkencesini profesyonellerinin itirafıyla ortaya koymamıştır. Filmde Komutan Mathieu'ye sorgulamada her türlü bilgiyi elde etmesi için yeşil ışık yakılmasına rağmen, filmin tüm aşamalarında Fransa'nın yaptığı ve tarih kitaplarında yer alan bu işkence ortaya çıkmamıştır. Bir Avrupalının, itiraf temelinde tanıklıklarının alınacağı zayıf ve işgal altındaki ulusların önünde yurttaşları hakkında kötü anlatması zordur. Ancak işgali, işgal edilen ülkenin elde ettiği ayrıcalık haline getirmiş, ama işgal edilen ülke medeniyet çerçevesinde iyi davranmamıştır.

Film, Cezayirli kadını Avrupalı kadından daha düşük bir seviyede göstermiştir. Filmde, Cezayirli kadına Fransız ailelerin hizmetçisi, bir fahişe, bir şiddet kışkırtıcısı ya da rejimin (FLN) sebepsiz yere masumları öldürmek için kullandığı bir ölüm makinesi gibi olumsuz toplumsal roller yüklenmiştir. Filmde Fransız askerleri

Cezayirli kadınlara özellikle teftiş sırasında nazik bir şekilde davranırken gösterilmekte, ancak yönetmenin çarpıtmaya çalıştığı işgal kuvvetlerinin kadınlara kötü muamelesi konusunda tarih aksini söylemektedir.

Bu imgeler ve diğerleri, filmdeki sinema sahnelerinin ideolojisini vurgulamaktadır. Bir tür eleştirel analizle ele alınmamış olsaydı, ideolojik tonu güzellik örtüsünün ve etkili bir görüntünün arkasına gizlenmiş olurdu. Anlamsal olarak söylenebilecek şey, film devrimi dürüstçe ifade etmediği için zayıftır, ama estetik açıdan, senaryo ve dramatik yapı itibarıyla Cezayir devrimini anlatan filmlerinin en iyisi olarak kabul edilmekte, içerik olarak değil biçim olarak en iyisi olduğu söylenebilir.

"L'Opium Et Le Baton" filmine gelince, Ahmed Rachedi bu film aracılığıyla mücahitlerin ve Tala köyü sakinlerinin mücadele yoluna değinmiştir. Filmde, yerin çağrışımları içerik ve biçim olarak güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Ahmed Rachedi, Cezayir kırsalını, tecrit ve yoksulluğuna rağmen sömürgeciyle karşı karşıya kalan Tala köyünde temsil edildiği gibi tasvir etmiştir. Köyün sakinleri sabırlı ve dirençlidir, Fransızlar, açlık politikası ve kavrulmuş toprak politikası kullanmasına rağmen köyün sakinlere diz çökmemektedir. Yönetmen, tüm maharetiyle, Tala köyü ve sakinleri arasındaki derin bağı, vatan uğruna değerli olan her şey nasıl feda ettiklerini vurgulamış, bütün köy yok edene kadar topraklarına ve zeytin ağaçlarına bağlılıkları sunulmuştur. Burada yönetmen, köy sakinlerinin sabrı ve sebat dağlarının sebatı gibi temsil etmiştir. Bu bağlamda yönetmen Ahmed Rachedi'nin mekânı ve köyün sakinleriyle olan ilişkisini betimlemesinde başarılı olduğu söylenebilir.

Ahmed Rachedi, Cezayirli kadınların ve erkeklerin kahramanlıklarını ve acımasız sömürgecilikten kurtuluş için en değerli şeylere nasıl direndiklerini ve feda ettiklerini övmektedir. Aslında Cezayirli'lere karşı kirliliği bir savaş çıkaran sömürgeciliktir. "L'Opium Et Le Baton" filmi, filmin başından sonuna kadar köy sakinlerinin mücadelesini ve sebatını göstermektedir. Ahmed Rachedi, Cezayir halkının işkenceye ve cinayete maruz kaldıkça daha fazla güç kazandığını ve özgürlükte ısrar ettiğini vurgulamıştır. O pes etmeyen ve davasını kaybetmeyen Cezayirli'dir. "L'Opium Et Le Baton" filminde, yönetmenin köpekler gibi ölmek olarak tasvir ettiği Fransa ile çalışan hainler dışında tüm Cezayirli karakterler olumlu bir şekilde göstermiştir. Film, sabırlı, ısrar eden, siyasi ve askerî açıdan deneyimli, çevrelerinin tamamen farkında oldukları için mücahitlerin olumlu bir imajını

aktarmıştır. Film, sömürgecilik tarafından maruz kaldığı tüm tacizlere rağmen hedefinde ısrar eden bir lider olarak "Ali" karakterini güçlü birini olarak sunmuştur. Ölümden korkmayan, Cezayir ve ülkenin bağımsızlığı için her şeyi yapan devrimci "Ali" karakteri sömürgeciye meydan okuyan ve ayakta ölmeyi tercih eden, köy meydanında infazına tanık olan herkes, bu devrimcinin köy için yaptıklarından gurur duymaktadır, bu sahnede Ali'nin cesur davranışı ve köy erkeklerin ve kadınların tekbirleri Ahmed Rachedi'nin özveri ve ustalıklı çizdiği, sahnenin etkisinden birçok izleyiciyi ağlatan bir tablodur. Sadece bu da değil, aç ve susuz olmasına rağmen hain Al-Tayeb'in kendisine sunduğu ekmeği reddeden çocuğun sahneside önemlidir. Bu sahnede yönetmen Cezayir toplumunun önemli davranışlarından birini sergilemiştir. Sömürgeciliğe ve hainlere karşı direniş ve sebat Cezayirli çocukluktan itibaren öğrendikleri bir davranıştır. Bu sahne, yönetmen Ahmed Rachedi'nin İtalyan yönetmenin aksine devrimi bildiğini ve yaşadığını göstermektedir. Her iki yönetmen tarafından Cezayir devriminin tasvirinde bir paradoks bulunmaktadır.

"L'Opium Et Le Baton" filmi, tüm koşullara meydan okuyan güçlü Cezayirli kadını öne çıkarmaktadır. Burada kırsalın koşullarının şehrin koşullarından daha zor olduğu söylenebilir. Buna rağmen yönetmen, Ferroudja'nın cesaretini ve oğlunun ondan nasıl alındığını göstermekte, Ferroudja Fransızlar tarafından işkence yapılmakta, ancak Ferroudja sabır göstermekte, itiraf etmemekte ve Fransızlara teslim olmamaktadır. Film, devrim sırasında işgal güçlerinin işlediği suçlar karşısında başta eğitilmiş kesimler olmak üzere toplumun tüm sınıflarının oynadığı rolü de yansıtmaktadır. Bachir'in şehirdeki sessiz kariyerini terk ettiği yerde, tüm Cezayir köyleri için model olan "Tala" köyünden başlayarak dağlardaki silahlı direnişe katılmaya, ülkenin ve devrimin ona ihtiyacı olduğunu anladığında düşünmeden devrimci eyleme yardım etmektedir.

"L'Opium Et Le Baton" filmi aracılığıyla, onu somutlaştıran yönetmenin ideolojisini, samimi görüşünü ifade ederek çıkarmak mümkündür. Cezayir'deki sömürge varlığı ve hainler meselesi hakkındaki zımnî mesajlar devrimi olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Ahmed Rachedi, mücahitlerin ve Cezayir halkının bir yanda Fransız sömürgeciliğine karşı mücadelesini, diğer yanda hainlerin arındırılmasına karşı mücadelelerini göstermeye çalışmıştır. Yönetmenin bu tür hainlerin akıbetinin ne kadar uzun sürerse sürsün er ya da geç sonunu geleceğini anlatmıştır. ALN'nin sinema için kurduğu okulun mezunu olan Ahmed Rachedi, filmde devrimin gerçek

imgesi, ince ayrıntıları somutlaştırarak vermiştir. Bu ayrıntılar belirli bir sahne veya sahne içindeki belirli bir öge için kullanıldığında, aralarında koordine olduğunu ve bir grup ögeyi entegre ederek yönetmenin gerçekten iletmek istediği zımnî anlamı yarattığı görülmektedir.

Filmde, imgelerle ve zımnî mesajlarla yönetmen mücahitlerin ve Cezayir halkının kahramanca rolünü vurgulamaya çalışmıştır. Filmin örtük anlamları, mücahitlerin yüce ve kutsal değerler için mücadele ettiği, zalim ve baskıcı sömürgeciye karşı muzaffer kahraman oldukları gerçeğinde temsil edilen bu fikri hedef kitle arasında pekiştirmeye çalışmıştır.

5.3. Filmde Kullanılan Sinematografik Unsurlar

Bir film yönetmeni çeşitli anlamlar ifade edebilmekte ve birden fazla fikri tartışabilmekte yaşam, medeniyet, tarih ve diğerleri hakkında sorular sorabilmektedir. Kadraj, çekim planları, kamera hareketleri, dekorasyon, müzik, aydınlatma, çekim yerleri ve kurgu gibi sinematik unsurlar, yönetmenin izleyiciye aktarmak istediği bu anlamlar ve fikirler iletilmesine katkıda bulunmaktadır. İncelenen filmlerde Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi ve İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo, her filmin fikrine hizmet eden sinematik unsurlar kullanmıştır.

Yönetmen Ahmed Rachedi hem de Gillo Pontecorvo, devrim niteliğindeki filmin doğasına ve filmdeki olayların geçtiği döneme uygun bir dekor kullanmışlardır. Ayrıca "L'Opium Et Le Baton" ile "La Bataille D'Alger" filmlerinde yönetmenlerin kullandığı müzikler de bir mesaj ya da anlam taşıyan müziklere dahil edilerek, izleyicinin zihninde fikrin yerleşmesini kolaylaştırmak amacıyla kullanılmaktadır. Müzik sahneyi iyi performans gösteren bir sahneden izleyicinin zihnini kavrayan duygusal bir deneyime dönüştürebilir. La Bataille D'Alger filminde, Ali La Pointe'nin şehadet sahnesinde, L'Opium Et Le Baton filminde ise Ali'nin şehadet sahnesinde mesaj veya anlam taşıyan müzik görülmektedir. Bu müziğin taşıdığı mesaj aynı anda hem hüznü hem de umut dolu, şehitlerin ölümü ve Cezayir'in içinden geçtiği zor durum üzerine odaklanmaktadır. Umut ise, Cezayir'in Bağımsızlık umududur. Kahramanların şehadetlerine rağmen bağımsızlık mücadelesini sürdürecektir onlarca Cezayirli bulunmaktadır. Ayrıca filmlerde, anlamları desteklemek için ses efektleri de benimsenmiştir. Müzik ve ses efektlerinin kullanımı filmlere gerçekçilik katmaktadır.

Cezayirli yönetmen ve İtalyan yönetmenin kullandığı kamera hareketleri ve çekim plan türleri Cezayir devriminin imajını öne çıkarmada büyük ve önemli bir rol oynamıştır. Her iki filmde de yönetmenler, çekim planları ve kamera hareketleri kasıtlı olarak kullanmıştır, izleyiciye iletmek istediği anlamları yansıtan örtük ve açık mesajlar taşıdıkları için kasıtlıdır. Filmin yerini ve atmosferini tanımlamak için her iki filmde de genel çekim planları kullanılmıştır. Yakın ve çok yakın çekim planlara gelince, bir yandan detayları ve ana karakterleri öne çıkarmak için kullanılmıştır, diğer yandan etkileyici sahneler yansıtılmıştır. Ahmed Rachedi'nin kullandığı etkileyici yakın çekim planları, zeytin ağaçlarının Fransız sömürgesi tarafından yakılması sırasında köy sakinlerinin yüzlerinin görüntüleridir. Bu yakın çekim planları, insanlık dışı önlemler sonucunda köy sakinlerin üzüntüsünü dile getirmektedir. Gillo Pontecorvo tarafından kullanılan yakın çekim planlara gelince, FLN'nin düzenlediği gerilla operasyonlarının masum yerleşimcileri hedef aldığı görüntülerdir. Cezayirli yönetmen ve İtalyan yönetmen arasındaki Cezayir devriminin imajını sunmadaki fark burada yatmaktadır. Yönetmenlerin çekim açılarını ve planların, kamera hareketlerini filmin olayları hizmet edecek şekilde kullandıkları görülmektedir. Çekim açıları teorik kavramları ve kullanılan çekim planlar aracılığıyla, bunların aslında yan anlamlarını yansıttığını görülmektedir. Yönetmen Ahmed Rachedi ve yönetmen Gillo Pontecorvo, sinema dili aracılığıyla anlambilimi dahil etmeyi iyi bir şekilde kullanmışlardır. Kullanılan sinema dili, filmin anlatısına gerçek anlamda bir değer kazandırmakta, katkı sunmakta ve yönetmenin vermek istediği mesajı büyük ölçüde yansıtmaktadır.

Her iki filmde de yönetmenler Ahmed Rachedi ve Gillo Pontecorvo diyaloga fazla odaklanmamışlardır. İzleyiciye iletmek istedikleri mesajları ifade etmek için görüntülere güvenmişlerdir. Bu filmlerde her iki yönetmen de sinema dilinin en önemli dayanaklarından biri olan kısa anlatıyı kullanmaya çalışmıştır. Bir yandan örtülü olarak anlaşılabilir ayrıntılardan bahsetmeden olayın en önemli unsurlarından bahsederek, izleyicinin dikkatini çekmek ve filmin ritmini kontrol etmek için kullanmışlardır. Diğer yandan, bu kısa anlatı kullanılmasının nedeni film Fransız-Cezayir tarihinin hassas bir dönemini anlattığı için sansür faktörlerinden kaynaklanmaktadır.

Aktörler incelendiğinde, aktörü sinema filmlerinin başarısının veya başarısızlığının temel dayanağıdır. Ahmed Rachedi, Bachir rolünde aktör Mustapha Kateb, Ali rolünde Sid Ali Kouiret, hain Al-Tayeb rolünde Rouiched, Ferroudja

rolünde ise yabancı oyuncu Marie-José Nat'ı gibi ünlü oyuncular kullanmıştır. La Bataille D'Alger filmine gelince, Gillo Pontecorvo, filmde Fransız aktör Jean Martin dışında profesyonel olmayan oyunculara kullanmıştır. Her iki filmde oyuncular iyi performans yaptıklarını fark edilmiştir. Rollerini bu kadar iyi oynayan oyuncuların kullanılması filmlere bir tür profesyonellik katmıştır. Her oyuncu rolünü oynamayı başarmıştır. Sonuç olarak, Cezayirli yönetmenin hem de İtalyan yönetmenin izleyiciye iletmek istediği fikirler ve mesajları ifade eden sinematik unsurları kullanmayı başardığı söylenebilir.

5.4. Kültürel Değerler ve Sosyal Özgüllük

Filmler Cezayir toplumunun bazı kültürel değerlerini ve sosyal özelliklerini yansıtmıştır. Cezayir toplumunun gerçekliğini ve doğasını yansıtan Arap değerlerinin ve kültürünün kullanıldığı bazı sahneler analiz edildiğinde bu özellikler görülmektedir. Ahmed Rachedi ve Gillo Pontecorvo, filmlerinde o tarihsel dönemin tüm yönlerini ele almak için sosyal, kültürel ve dini olmak üzere farklı değerlere ve özelliklere değinmiştir. Her yönetmen Cezayir'in geçmişini mücahitlerin hayatları üzerinden yeniden inşa etmeye çalışmış ve geçmişte Cezayir toplumunun günlük yaşamının yönlerini vurgulamıştır.

L'Opium Et Le Baton filminde dini ve ahlaki değerler, Cezayirli bireyin İslam dininin öğretilerine bağlılığını ve çocukluğundan itibaren üzerinde büyüdüğü ahlaka bağlılığını ifade eden çeşitli sahnelerle temsil edilmiştir. Yönetmen ayrıca Cezayirli kadınların ve erkeklerin vatan fedakarlığı, sadakat, güç ve sebat, hayâ ve sabır, dayanışma ve yardımlaşma gibi ayırt edici özelliklerini ve değerlerini de sunmuştur. Film, Cezayir toplumunun ahlaki, dini, kültürel ve sosyal değerlerini, özellikle de pozitif değerler olarak dürüstçe yansıtmıştır. Bahsedilen özellikler ve değerlerin, direniş ruhunu destekleyici olduğu söylenebilir. Böylece, mücahitler direnişte ve sömürgecilik karşısında güçlerini bu değerlerden almaktadır. Kültürel açıdan ise film, Kabylie bölgesinin kültürel ve coğrafi bağlantısını vurgulayan geleneksel Cezayir ev dekorasyonunu ve Kabylie bölgesini diğerlerinden ayıran, Cezayir kültürünün simgesi olan zeytin ağaçlarını göstermiştir. Film ayrıca kırsal toplumdaki kadınların giyim tarzı (Kabylie elbisesi) ve erkeklerin giyim tarzı (Beyaz Burnous) gibi kültürel çevreyi de aktarmıştır. Sosyal hayatın yanı sıra Cezayir yemek kültürünün önemli simgeleri olan zeytinyağı ve kuskus dayalı bir yemek kültürü de sunmaktadır.

La Bataille D'Alger filminde dini ve ahlaki değerler, Cezayirli bireyin İslam dinine bağlılığını ifade eden çeşitli sahnelerle temsil edilmiştir. FLN, vatandaşları İslam'ın yasakladığı tabulardan uzak durmaları için eğitmeye çalışmıştır. Film ayrıca Cezayir karakterinin fedakârlık, vatanseverlik, yardımlaşma, dayanışma, sabır, hayâ, cesaret gibi ayırt edici niteliklerini de göstermiştir. Ancak öte yandan Gillo Pontecorvo, Cezayirli bireyin İslam dinine bağlılık eksikliği halka açık bir şekilde fuhuş yapması, uyuşturucu ve alkol kullanımı gibi bazı değerleri de topluma mal etmeye çalışmıştır. Yönetmenin, Cezayirlilerin para için fuhuş yaptığını gösterdiğinde Cezayir devriminin imajını çarpıtmak istemektedir. Kültürel açıdan bakıldığında, başkentin özelliği olan kadın giyim tarzının (Al-Hayek) yanı sıra ev dekorasyonu ve mimari tarzları da temsil edilmektedir.

Her iki filmde de karşımıza çıkan ortak kültürel değerler arasında Zagruda, sinemasal olarak Kasbah mahallelerinde ve Tala köyünün dağlarında yankılanan bir anlatı ifadesi yer almıştır. Üzüntüye rağmen umudun ve cesaretin güçlü bir aktarımı özelliği taşımaktadır.

Ahmed Rachedi ve Gillo pontecorvo, o dönemde mücahitlerin ve Cezayir halkının kültürel ve sosyal gerçekliğini aktarmaya çalışmaktadır. "L'Opium Et Le Baton" ve "La Batallie D'Alger" filmlerinin ideolojik mesajları taşıdığını söylenebilir. Ayrıca, yönetmen Ahmed Rachedi ve yönetmen Gillo Pontecorvo'nun, kültürel değerlerin ve sosyal özelliklerin tüm bileşenlerinin, sömürgecinin Cezayir'den kovulmasına nasıl katıldığını ifade ettiği sonucuna varılabilir. Fransa'nın kullandığı tüm yöntemlere rağmen Cezayirlilerin özgürlük için fedakârlık yapma kararlılığını artıran da budur.

"L'Opium Et Le Baton" ve "La Batallie D'Alger" filmleri, yönetmen Ahmed Rachedi ve yönetmen Gillo Pontecorvo'nun görüşlerini temsil eden eğilimleri ve fikirleri taşımaktadır. Bu çalışmayla, her yönetmenin ideolojisini ve her filmde yer alan mesajları ortaya çıkarabilmek için bu filmlerin analizinde etnografik analiz yöntemi uygulanmıştır. Sonuç olarak "L'Opium Et Le Baton" filmi Cezayir Devrimi'ile ilgili aktardığı imgeler ve mesajlar olumlu olduğu, bu filmin aracısıyla Ahmed Rachedi'nin yeni nesilde devrim sevgisini ve devrimi pekiştirmeye çalıştığı söylenebilir. Cezayir Devrimi'ile ilgili "La Batallie D'Alger" filminin aktardığı imgeler ve mesajlara gelince, bir yandan devrim olaylarının sunulmasında Cezayir mücadelesi açısından

olumlu yaklaşımlar görüldüğü gibi, Cezayir devriminin imajını çarpıtan ve gerçekleri kendi görüş açısı ile sömürgeci yönünden sunan yanlarda görülmektedir.

6. SONUÇ

Çoğu insan sinemayı, bir eğlence aracı ve insanları eğlendirmekten başka bir işlevi olmayan bir sanat olarak görürken, araştırmacılar ve akademik uzmanlar sinemayı, farklı bir şekilde görmektedir. Film, yönetmenin bakış açısından insanların sorunlarını ve endişelerini yansıtan ve ele alan bir sanat olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen, gerçekçi veya kurgusal fikirlerinde, gerilim ve etki unsurlarını kullanarak izleyicide oluşturduğu etkiyi, sinematik bir şekilde tasvir etme görevini üstlemiştir. Sinemanın, görsel, işitsel ve duyuşsal bir sinematik veri karışımı oluşturma yeteneğine ek olarak, çok sayıda bilim ve bilgi alanında çalışma ve araştırma için verimli bir alan olduğu tarafı da kabul edilmektedir. Sinemanın iki ifade aracı olan, görüntü ve ses aracılığıyla kullanmış olduğu modern teknolojiler, onu kitlelerin zihinlerini sınırsız şekilde kontrol etme ve etkileme yeteneğine sahip devasa bir konuma taşıyarak, sinemayı bir endüstri haline getirmiştir. Tarihsel gelişimi ile sinema, bir anlatım biçimi, geniş bir propaganda alanı, insanları motive eden ve duygularını etkileyen bir anlatım ortamıdır. Ayrıca farklı toplumlar arasında dil, gelenekler, tarih ve fikirler konularında tanışma ve kültür alışverişi için bir araç haline gelmiştir. Böylece etkili bir araç ve en önemli kitle iletişim araçları olarak işlev görmektedir.

Sinemasal imge, eğitimin her kademesindeki toplumun farklı kesimlerine hitap ettiği için yazılı metinden daha kolay bir şekilde izleyicinin farkındalığına ulaşmasını sağlayan bir sanattır. İlâveten sinemasal imge, taşıdığı nesnel hakikate veya yanlış anlamlara en çok inandıran sanat olarak kabul edilmektedir. Sinema, imge kullanarak pek çok konu ve meselenin ele alınabileceği entelektüel ifade araçlarından biridir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, ilk filmlerin ortaya çıkmasından bugüne kadar filmler, insanların etrafından meydana gelen olaylar ve değişkenler hakkında insan bilinci oluşturmanın bir aracı olmuştur. Sinemasal imge, alıcılarının düşüncelerine hükmettiği ve onları kontrol ettiği için özel bir güce sahiptir. Alıcının okumasını, tartışmasını, birden fazla fikir ve anlam çıkarmasını ve imgenin taşıdığı ve yönetmenin izleyiciye iletmek istediği örtülü mesajları ve farklı anlamları çıkarmasını sağlamaktadır. Bir film, sadece bir toplumu veya bir karakterin yaşam tarzını, karakterlerin kalıplarını, davranışlarını, değerlerini ve eylemlerini sunmamaktadır. Bu kültürel ürün (film) aracılığıyla izleyicinin deneyimlerini genişletmekte, derinleştirmekte ya da yok olmaya itmektedir. Her halükârda izleyicilere, hayatın neredeyse bütün farklı yönlerini kapsayan çeşitli bilgiler sunmaktadır.

Sinema, insanların ve halkların hayatındaki önemli anları kaydettiği için tarihin hafızasını temsil ettiği söylenebilir. Özellikle, iki güç arasındaki gerilimin ortasında yazılan tarih, tarihsel gerçekler tarafından tanınan bireysel ya da kolektif hafızanın yarattığı olaylar, buna politik ve ideolojik eğilimler tarafından dikte edilenler de dâhil, her konuyu yansıtmaktadır. Küresel toplumlarda, tarihsel gerçeklerin ve olayların bu karmaşık durumunun karşısında, görsel-işitsel medya özellikle sinema, başlangıcından itibaren olayları ve olguları olduktan sonra kaydetmeyi ve iletmeyi bilerek yapmış zamanla bu olaylar, görsel-işitsel bellek hale gelmiştir. Böylece, tarih ile sinematik film karşılıklı bir referans ilişkisi halinde ilerlemişlerdir. Bu ilkedен yola çıkarak Cezayir devrimi, başlangıcından beri Cezayir halkının Fransız sömürgeciliğine karşı mücadelesini belgelemek için kendisine sunulan tüm görsel-işitsel araçları kullanmaya çalışmıştır. Cezayir Devrimi ya da Bir Milyon Şehidin Devrimi, Cezayir'i bağımsızlığa kavuşturan asıl eser ve Cezayir'in en önemli tarihsel aşamalarından biri olarak kabul edilmektedir. Devrim 7 buçuk yıl sürmüş, içinde bir buçuk milyondan fazla Cezayirli şehit olmuştur. FLN tarafından yönetilen devrim, Cezayir'in 5 Temmuz 1962'de bağımsızlığını kazanmasıyla en önemli hedeflerine ulaşmayı başarmıştır.

Başlangıç, silahlı mücadele, sömürge rejiminin temsilcilerine karşı operasyonlar ve saldırılar düzenlemekle sınırlı kalmaktadır. 1956'dan başlayarak bu mücadele, kırsal ve şehir düzeyinde tüm halk tarafından benimsenen gerçek bir Kurtuluş Savaşı haline gelmiştir. Bu, Cezayir meselesinin yoğun diplomatik faaliyet yoluyla, uluslararası hale gelmesini ve konunun Birleşmiş Milletler Genel Kurulu gündemine yer almasını mümkün kılmıştır. Cezayir Devrimi sırasında, İtalyan gerçekçiliğine daha yakın olan Cezayir sineması için farklı ve benzersiz bir doğru kaydedilmiştir. Ancak sömürgeciliğe karşı mücadeleyle doğrudan bağlantılıdır. O dönemde üretilen filmlerin tek bir seçeneği vardır, o da Fransız sömürgecisinin propaganda makinesine karşı çıkmaktır. Ayrıca, halkı sömürgecilik altında, yaklaşık bir buçuk yüzyıl süren acılardan kurtarmak isteyen mücahitlerin silahlı mücadelesini belgelemeye çalışmıştır. O zamanlarda filmlerin ana konusu olarak, Cezayir devriminin günlük gerçekliği yer almaktadır. Cezayir'deki sinemanın faaliyeti, Kurtuluş Savaşı sırasında bir yandan belgelemek için, diğer yandan propaganda için kullanılmaktadır. Cezayir'deki film yapımcılarının, özellikle Kurtuluş Savaşı döneminde iki büyük görevi vardır; ilk görev, Cezayir devrimini tanıtmak için geniş bir propaganda yürütmektir. İkinci görev ise, devrim olaylarını koruyan bir sanatsal hafıza oluşturmak için belgeleme çalışması

yapmaktır. Cezayir sineması, devrim sırasında güçlü bir rol oynamayı başarmıştır ve Hollywood tarafından düzenlenen film endüstrisinin geleneksel boyutlarının ötesine geçmiştir. Kamera gerçek bir silah olmuş ve yönetmenler savaş alanında dirençli mücadele vermişlerdir. Cezayir mücahitlerinin kahramanlığının canlı ve gerçekçi görüntülerini sunmuşlar ve Cezayir'de gerçek bir yıpratma savaşı yürüten Fransız sömürgecilerinin suçlarını ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır.

Cezayir sineması, tarih boyunca, Cezayir sinemasının öncüleri olarak kabul edilen yönetmenlerin çabaları sayesinde, dünya sinemasında iyi bir yer edinmiş, ileriye taşınmış ve itibar kazanmıştır. Bu sinema, üretilen eserlerin içeriklerini etkileyen siyasi, sosyal ve ekonomik çevresiyle bağlantılı ilerlemiştir. Cezayir sineması, Cezayir halkının mücadelesini çeşitli şekillerde ve farklı tarihsel dönemlerde anlatan tarihi ve devrimci filmler göstererek Cezayir vatandaşını ve bağımsızlık mücadelesini dürüstçe ifade etmiştir. Cezayir sineması, yerel gerçeklikle bağlantılı olmasına rağmen, arzu ettiği uluslararasılığa ulaşmayı başarmıştır. Bu, Cezayir devrimine ve hedeflerine içerik düzeyinde, insani bir boyut kazandırılarak, oyunculuk ve sinema teknikleri düzeyinde cazibe ve göz kamaştırıcı unsur sağlanarak yapılmaktadır. Böylece Cezayir sineması izleyicinin beğenisini kazanmıştır. Cezayir devrimi, geçen yüzyılın son yarısındaki en önemli ve öne çıkan olaylardan biri olarak kabul edilmekte, yaygın medyada yer almakta ve geniş sinematik ilgi görmektedir. Birçok Cezayirli ve yabancı yönetmenler ve sinemacılar, Cezayir Devrimi konusuna ilgi duymuştur. Her birinin tarihi olaylara karşı kendi algısı ve tutumu bulunmaktadır. 1954-1962 döneminde Cezayir'deki devrim olaylarını işleyen, Cezayir filmlerinde gösterilen imgeler çok derin özellik taşımaktadır. Bağımsızlıktan sonraki yirmi yılda yapılan filmler, Cezayir halkının bilmediği savaş gerçeğini yansıtmaktadır. Aynı dönemde, Cezayir Devrimi konusunu işleyen yabancı filmler ise, o yüzyılın en büyük devrimlerini tanıtmaya ve Cezayirli ile Fransızlar arasında yaşanan olay ve olguları aktarmaya çalışmış, ancak bazı gerçekler çarpıtılmıştır.

Bu araştırmanın temel amacı, sömürge filmler üzerinden, Cezayir devriminin sinemadaki imajını ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, Cezayir Devrimi konusunu işleyen seçilmiş filmlerin analizinde etnografik içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın konusuna temel oluşturan araştırma sonuçlarına ulaşmak için, teorik kısımdan başlayarak bir dizi literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın teorik kısmında sömürgecilik kavramı, Cezayir devrimi, kültürel ve toplumsal yapısı,

sinemasal imge ve Cezayir sinemasının tarihi ele alınmıştır. Çalışmanın pratik kısmına gelince, "L'Opium et le Bâton" ve "La Bataille D'Alger" filmleri belirlenen inceleme yöntemi çerçevesinde ele alınmıştır. Örneklem olarak seçilen filmlerin yönetmenleri olan Cezayirli yönetmen Ahmed Rachedi ve İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo tanıtılmıştır. Daha sonra bu filmler, araştırma yöntemi kısmında belirlenen kriterlere göre analiz edilmiştir. Ardından, araştırma sorularına ilişkin sonuçlara ulaşmak için filmlerin analiz sonuçları tartışma bölümünde karşılaştırılmıştır. Böylece, Cezayir devriminin imgesini en doğru yansıtan film teorik kısmında da yer alan verilere göre değerlendirilerek sonuçlandırılmaya çalışılmıştır.

Yapılan bu çalışma kapsamında araştırma sorularının cevaplarına göre, Ahmed Rachedi'nin "L'Opium Et Le Bâton" filminin, Cezayir devriminin gerçeğe daha yakın sunduğu söylenebilir. Bu film aracılığıyla, izleyiciye Cezayir köylerinde ve kırsalında, özellikle "Tala" köyünde meydana gelen gerçekler ve olaylar gösterilmiştir. Filmde ayrıca Cezayir halkının sömürge döneminde çektiği acıların, acımasız sömürge politikaları karşısındaki sebatları ve Fransa ile birlikte çalışan hainleri arındırma mücadeleleri anlatılmıştır. Fransa'nın Cezayir'de kalmak için kullandığı çeşitli baskı, işkence araçları ve politikaları da ele alınmıştır. Tüm bu acılara rağmen Cezayir halkı pes etmemiş ve özgürlük mücadelesine devam etmiştir. Yönetmen Ahmed Rachedi, mücahitlerin basit yaşam tarzını yansıtmaya odaklandığı "L'Opium Et Le Bâton" filmin aracılığıyla, Cezayir devriminin olumlu bir kahramanlık imgesi olarak umut, fedakârlık ve vatanseverlik imgesini izleyiciye aktarmıştır. Gillo Pontecorvo'nun yönettiği "La Bataille D'Alger" filmine gelince, Cezayir halkı ve FLN'nin şanlı devrim sırasında, başkentte Fransız sömürgeciliğine karşı verdiği mücadelenin önemli bir dönemini, filmin olaylarının gerçek bir hikâyeye dayandığını anlatmıştır. Fransız kuvvetlerinin Cezayirli'lere uyguladığı işkence ve baskı politikası gösterilmiş, filmin ise 40 yıl boyunca Fransa'da sinema salonlarında gösterilmesi yasaklanmıştır. Çünkü Fransa, Fransız ordusunun özellikle baskı ve işkence alanındaki uygulamalarının kötü bir imajı sunduğunu düşünmektedir. Elbette Fransa bu filmi ulusal güvenliği için gerçek bir tehdit olarak görmüştür. Bütün bunlara rağmen film, Cezayir devriminin bazı tarihi olaylarını değiştirmiş ve gerçekte olduğu gibi ya da tarih kitaplarında geçtiği gibi aktarmamıştır. Böylece film, Cezayir devrimine oldukça olumsuz bir bakış açısı sunmuştur. Bu bakış açısı, o dönemde en öne gelen mücahitlerin rolünü

küçümsemesinin yanı sıra masum yerleşimcileri hedef alarak mücahitleri karakterize eden insanlık dışılığı vurgulayan mesajlar taşımaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, devrim olaylarını yaşayan ve olaylara katılan, en ince detayları bilen Ahmed Rachedi'nin, o dönemdeki Cezayir devriminin olaylarını, izleyicinin ve analistin daha çok inanacağı şekilde aktardığı söylenebilir. Yirminci yüzyılın en büyük devrimlerinin olaylarını kendi bakış açısı ve arka planlarıyla anlatmak isteyen İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun aksine, olayların gerçekliğini ve siyasi meseleleri hesaba katmadan bir film yapmıştır. "La Bataille D'Alger" filmi estetik, sinematik ve yaratıcı olarak "L'Opium Et Le Bâton" filminden daha üstün özellikler taşımaktadır. "L'Opium Et Le Bâton" filmi ise, aktarım ve anlatımda içerik ve dürüstlük açısından "La Bataille D'Alger" filminden üstündür. Bu çalışmada, içeriğe odaklanılmakta çünkü biçim izleyiciye hitap etmekte, ancak içerikler onun devrim anlayışını etkilemektedir.

KAYNAKÇA

- Abbad, S. (2005). *1514-1830 Al Cezayir hilala alahd alotmani*. Cezayir: Dar homa litibaa ve tevzia.
(صالح، عباد (٢٠٠٥) الجزائر خلال الحكم العثماني 1514-1830 ، دار هومة للطباعة والتوزيع، الجزائر).
- Abdali Al-Abed, A. (1993). *Alitisa ve alraay alam*. Kahire: Dar alfikr alarabi.
(عاطف، عدلي العبد (١٩٩٣). الاتصال والرأي العام، دار الفكر العربي، القاهرة).
- Abidou, M. (2006). *Alsinema fi alCezayir albidayat, Alhiwar almutamadın*, Aladad: 1631.
(محمد، عبيدو (٢٠٠٦). السينما في الجزائر البدايات، الحوار المتمدن، العدد (١٦٣١).
- Abouchari, A. (2006). *Sihir Alsinema*. Kahire: Alhayaa almasriye lilkitap.
(أبو شاري، علي (٢٠٠٦). سحر السينما، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة).
- Abouisbaa, S., H. Sarhan, M. Abidallah and Y. Rabaiaa (2008). *Takafat alsüra fi alilam ve alitisa, Macalet bühüt mahkama*, Altabaa alüvla, Camiat Filadelfya, Amman.
(صالح أبو إصبع وآخرون (٢٠٠٨). ثقافة الصورة في الإعلام والاتصال، مجلة بحوث محكمة، الطبعة الأولى، جامعة فيلادلفيا، عمان).
- Abu Riya, M. Alihtilal alfaransi lil Cezayir: Alharb alakter başaa intalakat bihucet safat alday Hüysin lil konsol paris kisat mukavamet istamarat 132 aman.
<https://arabicpost.net/ثقافة/05/07/2020/الاحتلال-الفرنسي-للجزائر-الحرب-الأكثر>, 05 Tammuz 2020.
(مجد، أبو ريا. الاحتلال الفرنسي للجزائر: الحرب الأكثر بشاعة انطلقت بحجة صفع الداوي حسين لقتل بارييس قصة مقاومة استمرت ١٣٢ عاماً، تاريخ النشر ٢٠٢٠/٠٧/٠٥).
- Abu Sabaa, S. K. (2010). *Alitisa alcamahiri*. Dar alşürük linaşr ve tevzia.
(صالح خليل أبو صعب، (٢٠١٠). الاتصال الجماهيري، دار الشروق للنشر والتوزيع).
- Adda, M. (2012). *İşkaliyet balag alkitab alsinemai fi tamtil alvaki dirasa tahliliye semioloji lifilm "Haragha" li Merzak Allouache*. Yüksek lisans Tezi. Ulum alilam ve itisa, Tahasus semiolojia alitisa, Cezayir.
(محمد، عدة (٢٠١٢). إشكالية بلاغ الخطاب السينمائي في تمثيل الواقع دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم "حارقة" لمرازق علواش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، الجزائر).
- Aissaoui, A. (2013). *Djouhoud alşaykh Al-Arbi Tebessi*. Cezayir: Müasasat Albalag.
(عيساوي، أحمد (٢٠١٣). جهود الشيخ العربي تبسي، مؤسسة البلاغ، الجزائر).
- Al Mazni, B. *Alsinema alcezaيريye alradif alvafi litavrat tahrir balad almilyon ve nisf şahid*,
<https://doc.aljazeera.net/cinema/السينما-الجزائرية-الرديف-الوفي-لثورة>, 05 Mart 2020.
(المازني، بال. السينما الجزائرية الرديف الوفي لثورة تحرير بلد المليون شهيد، ٥٥
<https://doc.aljazeera.net/cinema/السينما-الجزائرية-الرديف-الوفي-لثورة> / (٢٠٢٠/٠٣/٠٥).
- Al-Aris, İ. (1978). *Alsürat ve alvaki kitab fi alsinema*. Beyrut: Almuasasa alarabiya lidirasat ve alnaşr.
(إبراهيم، العريس (١٩٧٨). الصورة والواقع كتابات في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت).
- Al-Awamrah, İ. Y. (2013). *Alsüra aldihiya lilbatal fi almusalsalat altürkiye almodablaja lilarabiye dirasat halat alcüzaa alrabia min vadi aldiaab*. Yüksek Lisans Tezi. Orta Doğu Üniversitesi Medya fakültesi, Ürdün.
(إبراهيم يوسف، العوامرة (٢٠١٣). الصورة الذهنية للبطل في المسلسلات التركية المدبلجة للعربية دراسة حالة الجزء الرابع من واد الذئاب، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن).
- Al-Dulaimi, A. M. (2013). *Alalakat alama ve alavlama*. Ürdün: Dar Jedir.
(عبد الرزاق محمد، الدليمي (٢٠١٣). العلاقات العامة والعولمة، دار جدير، عمان، الأردن).
- Al-Shihri, A. J. (2019). The Mental Image of Saudi society among International Students from the perspective of communication and culture, *Journal of Humanities and Social Sciences*, Volume 3, Issue 7, 30 Jul 2019.

- Al-Sultan, F. B. (tarikh yok) Almanhadj Etnografi ruaya bahtiyè tacdiyè litatavir vaki alamal altarbavi, Almalik Saoud Üniversitesi Küliyet altarbavyè.
(فهد بن سلطان، السلطان. المنهج الإثنوغرافي رؤية بحثية تجديدية لتطوير واقع العمل التربوي، كلية التربية، جامعة الملك سعود).
- Al-Tayeb Al-Auloui, M. (1985). *Madahir almukavama alcezayiriye min 1830 hatta tavrata novembre 1954*. Cezayir: Tabaa 01, Dar Al-Baat.
(محمد، الطيب العلوي (١٩٨٥). مظاهر المقاومة الجزائرية من ١٨٣٠ حتى ثورة نوفمبر ١٩٥٤ ط١، دار البعث، الجزائر).
- Al-Zubayri, M. A. (1972). *Mokavamet alcanub lilihtilal alfaransi*, Cezayir.
(محمد العربي، الزبيري (١٩٧٢). مقاومة الجنوب للاحتلال الفرنسي، الجزائر).
- Alalam, A. Sinema alsura- al zaman li Deleuze nahva nadariyat limafahim alsinema, <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/books/2017/12/5/-نحو-2-2-دولوز-الزمن-الصورة-الزمن-دولوز-2-2-نحو-نظرية-لمفاهيم-السينما>, 6 decembre 2017.
(العالم، علاء الدين. (٢٠١٧). "سينما الصورة - الزمن" لدولوز نحو نظرية لمفاهيم السينما، ٦ ديسمبر 2017، <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/books/2017/12/5/-نحو-2-2-دولوز-الزمن-الصورة-الزمن-دولوز-2-2-نحو-نظرية-لمفاهيم-السينما>).
- Alayeb, S. and D. Masoudi (2018). *Alkiyam altakafiye lilmuctama alcezaïri fi alvamat alishariye bil kanavat altelevizuniye alCezairiye*. Yüksek Lisans Tezi. *Kism Ulum Alilam ve İtisal* Muhamed Boudiaf Üniversitesi, Messila.
(سمية لعاب ونديا مسعودي (٢٠١٨). القيم الثقافية للمجتمع الجزائري في الومضات الشهيرة بالقنوات التلفزيونية الجزائرية، قسم علوم الاعلام والاتصال، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة).
- Albayrak, A. (2020). Görsel sanatlarda imge kavramı, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Ekim 2020 Cilt 2 Sayı.
- Albuabdeli, A. (1972). Alihtilal Al-Faransi lil Cezayir ve mukavamet alshaab fi almaydan alruhi, *Macalet Al-Asala*, Alsana:02, Aladad:08, Vizarat altaalim alasli ve şun aldiniye, Mayıs-Haziran, Cezayir.
(البوعبدلي، المهدي (١٩٧٢). الإحتلال الفرنسي للجزائر ومقاومة الشعب في الميدان الروحي، مجلة الاصاله، السنة 2، العدد 8، وزارة التعليم الاصلي والشؤون الدينية، ماي-جوان، الجزائر).
- Alexan, J. (1982). *Alsinema fi alvatan alarabi*, Almajlis alvatani litakafa ve alfunun ve aladab, Kuveyt: Alam almarifa.
(جان، ألكسان (١٩٨٢). السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت).
- Alhadid, S. Hasais almuctama alcezaïri, https://mawdoo3.com/خصائص_المجتمع_الجزائري/, 31 Ağustos 2021.
(سلوى، الحديد (٢٠٢١). خصائص المجتمع الجزائري، https://mawdoo3.com/خصائص_المجتمع_الجزائري/).
- Alhaydari, I. (2003). *Alnidam alabavi ve işkaliyet alcins inda alarab*. Lübnan:nDar alsaki.
(إبراهيم، الحيدري (٢٠٠٣). النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقى، بيروت، لبنان).
- Alhilali Almili, M. B. (2009). *Tarih Al-Cezayir alkadim ve alhadit alcuza 3*. Cezayir: Maktabat Alnahda alcezaïriye.
(مبارك بن محمد، الهلالي الميلي (٢٠٠٩). تاريخ الجزائر القديم والحديث الجزء ٣. مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر).
- Alkadour, A. Alkiyam altakafiye ve altanmiye albaşariye, https://albahth.yoo7.com/t323-topic_, 20 Tammuz 2011.
(أحمد، القدور. القيم الثقافية والتنمية البشرية، https://albahth.yoo7.com/t323-topic_، ٢٠ تموز ٢٠١١).
- Almazyoud, M. (2006). *Alşabab ve alkiyam fi alam mutagayir*, Tabaa 03. Ürdün: Dar Alşuruk.
(ماجد، المزيود (٢٠٠٦). الشباب والقيم في عالم متغير، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط3، الأردن).
- Almili, M. (2007). *İbn Bdis ve ourubet Al-Cezayir*. Cezayir: Muntada sür alazbakiye.
(محمد، الميلي (٢٠٠٧). ابن باديس وعروبة الجزائر، منتدى سور الأزيكية، الجزائر).

- Altani, K. A. (2003). *Simyayyet alsura mugamara sinimaiye fi aşhar alirsaliyat albasariya fi alalam*. Vahran: Dar Al-Gharb ve altevziaa.
(قدور عبد الله، الثاني (٢٠٠٣). سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب و التوزيع، وهران، الجزائر).
- Altemimi, A. (1974). *Altafikir aldini ve altabşiri lada adad min almasülin alfaransiyin fi Al-Cezayir fi alkarn altasia aşar, Almacala Al-Tarihiye Al-Magribiye*, Aladad: 01, Matbaat alitihad alam altunisi lilşugl, Tunus.
(التميمي، عبد الجليل (1974). التفكير الديني والتبشيري لدى عدد من المسؤولين الفرنسيين في الجزائر في القرن التاسع عشر، المجلة التاريخية المغربية، العدد الأول، مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل، تونس).
- Altheide, L. D. (1987). *Ethnographic Content Analysis in Qualitative Sociology*.
- Altlemceni, A. (2001). *Funun alsinema*, Almajlis alala litakafa. Kahire: Alhaya alama lişun almatabi alamiriye.
(التلمساني، عبد القادر (٢٠٠١). فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة).
- Alziebi, L. (2020). *Introduction to Image and Cinema*, Publications of the Syrian Virtual University (SVU), Syrian Arab Republic.
- Alzoubiri, M. A. (1999). *Tarih alCezayir almuasir*, Cüza 2. Cezayir: Mañşurat itihad alkitab alarab.
(محمد العربي، الزبيري (١٩٩٩). تاريخ الجزائر المعاصر، ج2، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر).
- Amiraoui, H. (1999). *Cayş alihtilal alfaransi fi alCezayir, Macalet Sirta*, Sayı 12, Mañşurat Camiat Manturi, Konstantin, Cezayir.
(حميدة، عميراوي (١٩٩٩). جيش الاحتلال الفرنسي في الجزائر، مجلة سيرتا، العدد 12، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر).
- Amiraoui, H. (2005). *Kadaya mühtasara fi tarih Al-Cezayir alhadit*. Ain Melila: Dar Alhuda.
(حميدة، عميراوي (٢٠٠٥). قضايا مختصرة في تاريخ الجزائر الحديث، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة).
- Ammar, M. *Lugat alsinema*, https://www.academia.edu/10346507/لغة_السينما (tarih yok).
(عمار، محمود، لغة السينما، https://www.academia.edu/10346507/لغة_السينما).
- Amoukran, O. (2018). *Nadaratun fahisa fi kitab Al-Cezayir altaira, Caridat Al- Basair*, Aladad: 839, Tarih alnaşr: 10-01-2018, Cezayir.
(عثمان، أمقران (٢٠١٨). نظرات فاحصة في كتاب الجزائر الثائرة، جريدة البصائر، العدد ٨٣٩، تاريخ النشر: ٢٠١٨/١٠/١٥، الجزائر).
- Amoura, A. (2002). *Müviz fi tarih Al-Cezayir*. Cezayir: Dar Rayhana.
(عمورة، عمار (٢٠٠٢). موجز في تاريخ الجزائر، دار ربحانة، الجزائر).
- Anonymous, (1959). *Le cinéma est un art: Le langage cinématographique et ses possibilités artistiques. La revue de cinéma*, 16 janvier 1959, Séquences, (16), 2-4
<https://id.erudit.org/iderudit/52190ac>.
- Athmani, M. (2013). *Altavra altahririye amama alrihan alsaab*. Cezayir: Dar alhadiy.
(مسعود، عثمان (٢٠١٣). الثورة التحريرية أمام الرهان الصعب، دار الهدى، الجزائر).
- Atouti, Z. (2019). *Almunataf alfalsafi lidirasat alsinemaie "Bregson, Merleau-Ponty, Deleuze"*, Mahbar alfinuminulojia ve tatbikatuha maşrua alfalsafa ve taşkilat altakafiye almuasira, Tlemcen Üniversitesi, Cezayir.
(زهية، عتوتي (٢٠١٩). المنعطف الفلسفي للدراسات السينمائية "برغسون، ميرلوبونتي، دولوز"، مخبر الفينومينولوجيا و تطبيقاتها مشروع الفلسفة و التشكيلات الثقافية المعاصرة، جامعة تلمسان، الجزائر).
- Ayet Kassi, D. (2010). *Altakafa alşabiye fi albaramic altakafiye alnatika bilamazigiya fi altelevizyon alcazairi alkanet alrabiaa*. Yüksek Lisan Tezi. Vahran Üniversitesi Kuliyet alulum ve alitihal, Cezayir.
(ذهبية، آيت قاسي (٢٠١٠). الثقافة الشعبية في البرامج الثقافية الناطقة بالأمازيغية في التلفزيون الجزائري القناة الرابعة، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم والإتصال، جامعة وهران).

- Azghidi, M. L. (2009). *Muatamar alsumam ve tatavur tavrata altahrir alcezairiye 1956-1962*. Cezayir: Dar Huma.
(محمد لحسن, أزغيدي (٢٠٠٩). مؤتمر الصومام وتطور ثورة التحرير الجزائرية 1956-1962, دار هومة, الجزائر).
- Azri, A. Burnous zinat alracul alCezayiri, <https://tahwaspresse.dz/> /البرنوس-زينة-الرجل-الجزائري/, 14 Ağustos 2020.
(عزري, أمال (٢٠٢٠). البرنوس زينة الرجل الجزائري, <https://tahwaspresse.dz/>, البرنوس-زينة-الرجل-الجزائري/).
- Badr, A. (2000). *Asır alsüra*. Kahire: Dar Kübğaa.
(أحمد, بدر (٢٠٠٠). عصر الصورة, دار قباء, القاهرة).
- Baghalia, A. (2018). *İtihat alsinema almagaribiya almuasira kiraa fi bad alnamazic*. Doktora Tezi. Ahmed Benbellah Üniversitesi Kism Alfunun Aldramiye, Vahran.
(بغالية, أحمد (٢٠١٨). اتجاهات السينما المغاربية المعاصرة قراءة في بعض النماذج, أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه, قسم الفنون الدرامية, جامعة أحمد بن بلة وهران).
- Bardek, A. (2019). The historical stages of filmmaking on Algeria, *Macalat alhivar altakafi*, Aladad: 02, Tarih alnaş: 02-06-2019.
(بردق, عبد الوهاب (٢٠١٩). المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر, مجلة الحوار الثقافي, المجلد ٠٧, العدد: ٠٢, تاريخ النشر: ٠٢ - ٠٦ - ٢٠١٩).
- Barney, G. and A. Strauss (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine. Hammersley, Martyn and Paul Atkinson.
- Bayat, N. (2006). *Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üstündeki Etkililiği*. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Bedjaoui, A. (2014). *Alsinema ve harb altahrir Al-Cezayir maariku alsüar*, Mesoud Djenah (çev.), Cezayir: Manşurat AL-Chihab.
(بجاوي, أحمد (٢٠١٤). السينما وحرب التحرير الجزائر معارك الصور, ترجمة: مسعود جناح, منشورات الشهاب, الجزائر).
- Belabas, M. (2009). *Alvaciz fi tarih alcezayir*, Cezayir: Dar Almuasara linaş ve altavzia.
(محمد, بلعباس (٢٠٠٩). الوجيز في تاريخ الجزائر, دار المعاصرة للنشر والتوزيع, الجزائر).
- Belah, B. (2014). *Tarih Al-Cezayir almuasir 1830-1989*. Cezayir: Dar Almarife.
(بشير, بلال (٢٠١٤). تاريخ الجزائر المعاصر ١٨٣٠-١٩٨٩, دار المعرفة, الجزائر).
- Belaid, S. (2007). *Fi alhuviye alvataniye*. Cezayir: Dar Alamal litibaa ve alnaş ve altevzi.
(صالح, بلعيد (٢٠٠٧). في الهوية الوطنية, دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر).
- Belkhairi, R. (2010). *Surat almuslim fi alsinema alamrikiya tahlil semiologie liifilmayn "Traitor" ve "The kingdom"*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Cezayir 3. Ünivesitesi Alilam ve Alitisa küliyet alulum alsiyasiya, Cezayir.
(رضوان, بلخير (٢٠١٠). صورة المسلم في السينما الأمريكية تحليل سيميولوجي للفيلم "Traitor" (الخائن) و "The kingdom" (المملكة), مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الإعلام والاتصال, غير منشورة, كلية العلوم السياسية, جامعة الجزائر ٣, الجزائر).
- Belkharchouch, B. and L. Saberi (2015). *Müalacet alsinema alCezayiriye lidahirat alunf dida almaraa tahlil semioloji liifilm "Rachida"*. Yüksek Lisans Tezi. Al Arabi Bin Mahidi Üniversitesi Tahasus İlam ve İtisa, Oum Al-Bouaghi.
(بسمة بلخارشوش وليندة صابري (٢٠١٥). معالجة السينما الجزائرية لظاهرة العنف ضد المرأة تحليل سيميولوجي لفيلم "رشيدة", مذكرة لنيل شهادة الماستر, تخصص إعلام واتصال, جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي).
- Bellia, A. B. (2002). *Fadat alsinema alCezayiriye tadra panoramiye ala tarih alsinema fi alCezayir*. Cezayir: Manşurat Ligaund.
(بغداد أحمد, بلية (٢٠٠٢). فضاءات السينما الجزائرية نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر, منشورات ليجوند).

- Bellia, A. B. (2013). *Mokhracun ve sinema Cezayiriye Vahran*: Dar Al-Gharb. (بغداد بليّة، أحمد (٢٠١٣). مخرجون وسينما جزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دار الغرب، وهران).
- Ben Amara, A. Al-Hayek tavb altavra alcezairiye aladi harabahu alistimar. <https://www.almayadeen.net/investigation/883926/>---ثوب-الثورة-الجزائرية-الذي--03 Haziran 2018. (بن عمارة، عبد الله. "الحايك" ثوب الثورة الجزائرية الذي حاربه الإستعمار، ٠٣ حزيران ٢٠١٨).
- Ben Galima, S. (2017). *Alharb alnafsiya fi altavra altahiriye alcezairiye mabayn 1954-1958 bayna altahtit alistimari ve rudud alfaal alcezairiye*. Doktora Tezi. Abu Bekr Belkaid Üniversitesi Tahasus Altarih Alhadis ve Almuasir, Tlemcen. (سهام، بن غليمة (٢٠١٧). الحرب النفسية في الثورة التحريرية الجزائرية ما بين ١٩٥٤-١٩٥٨ بين التخطيط الاستعماري الفرنسي وردود الفعل الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان).
- Ben Khadaa, Y. (2008). *Şahadat ve mavakif*. Cezayir: Dar Alnuaman. (يوسف، بن خدة (٢٠٠٨). شهادات ومواقف، دار النعمان، الجزائر).
- Ben Khalifa, A. (2009). *Tarih alharaka alvataniye min alihtilal ila alistiklal*, Tabaa 01, Cezayir: Talitla. (بن خليفة، عبد الوهاب (٢٠٠٩). تاريخ الحركة الوطنية من الإحتلال إلى الإستقلال، ط1، طليطلة، الجزائر).
- Bouaza, M. and K. Mansour (2019). Film posters when cinema mixes with the art of advertising, *Macalet Afak alsinemaiye*, Mihvar alsinema ve funun uhra, Aladad 01 ve mucalet 06, S 07-30, Cezayir. (مختار بوعزة ومنصور كريمة (٢٠١٩). ملصقات الأفلام عندما تمتزج السينما بفن الإشهار، مجلة أفاق السينمائية، محور السينما والفنون الأخرى، العدد ٠١ والمجلد ٠٦، ص ٣٠-٠٧، الجزائر).
- Bouaziz, Y. (1988). *Tavarat Al-Cezayir fi alkarnain 19 ve 20*, Tabaa 01, Konstantin: Dar Al-Baat. (يحيى، بوعزير (١٩٨٨). ثورات الجزائر في القرنين 19 و20، ط1، دار البعث، قسنطينة).
- Bouaziz, Y. (2007). *Siyasat altasalat alistimari ve alharaka alvataniye 1830-1954*. Cezayir: Divan almatbuaat alcamiye. (يحيى، بوعزير (٢٠٠٧). سياسة التسلط الإستعماري والحركة الوطنية ١٨٣٠-١٩٥٤، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر).
- Boubaker, A. and M. A. Salam (2016). *Süret alharki fi alsinema alCezayiriye tahlil nasi semioloji lifilm "L'Opium Et Le baton" ilmukric Ahmed Rachedi*. Yüksek Lisans Tezi. Arabi Bin Mahidi Üniversitesi Tahasus İlam ve İtisal, Oum El Bouaghi. (بوبكر عبد النور و سلام محمد الأمين (٢٠١٦). صورة الحركي في السينما الجزائرية تحليل نصي سيميولوجي لفيلم الأفيون والعصا للمخرج أحمد راشدي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص إعلام وإتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي).
- Boudahan, Y. (2017). Mavsim cany alzaytun bilcezayir takalid ve tadamun ictimai. <https://www.aljazeera.net/news/miscellaneous/2017/12/28/>موسم-جني-الزيتون-بالجزائر-تقاليد-28 Aralık 2017. (ياسين، بودهان (٢٠١٧). موسم جني الزيتون بالجزائر تقاليد وتضامن اجتماعي).
- Boudebouz, G. (2005). *İşkaliyet aldimokratiye fi alcezayir ve maukif alnukba alsiyasiya minha dirasat halat bilmaclis alşaabi alvatani*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir Üniversitesi İlm Alictima Alsiyasi. (غاني، بودبوز (٢٠٠٥). إشكالية الديمقراطية في الجزائر وموقف النخبة السياسية منها دراسة حالة بالمجلس الشعبي الوطني، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع السياسي، جامعة الجزائر، الجزائر).
- Boudiaf, M. (2011). *La préparation de premier Novembre 1954*, l'aide; Aissa Boudiaf, 2eme edition, Darelnoamane, Alger.
- Boudraysia, B., M. Saghir and M. Mouhous (2007). *Alcaraaim alfaransiye ve alibada alcamaiye fi Al-Cezayir hilal alkarn 19*, Tabaa kasaa, Vizarat almücahidin, Cezayir. (بوعزة بوضرسايبه وآخرون (٢٠٠٧). الجرائم الفرنسية والإبادة الجماعية في الجزائر خلال القرن 19، طبعة

خاصة، وزارة المجاهدين، الجزائر).

- Boukhari, A. and A. Boulkisibatb (2015). *Suret altavra alcezairiye fi alsinema dirasa tahliliye simioloji lifilm L'Opium Et Le Bâton ve La Bataille D'Alger*, Cezayir 3. Üniversitesi. (أحمد بوخاري وأكرام بولقصبيات، (٢٠١٥). صورة الثورة الجزائرية في السينما دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر والافيون والعصا، جامعة الجزائر ٣).
- Boukhari, M. (2015). *Suret almara Al-Cezayiriye ve almara alacnabiye fi aflam altavra altahririye*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir 3. Üniversitesi Küliyet Alulum Alsiyasiye ve İlam. (مليفة، بخاري (٢٠١٥). صورة المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في أفلام الثورة التحريرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر ٣).
- Boukhatache, A. (2019). Algerian political trends and their role to familiarize the national cause in Europe "1919-1954", *Macalat Alahiya*, Almucaled: 19, Aladad: 23, Biskra. (بوختاش، عبد الملك (٢٠١٩). الاتجاهات السياسية الجزائرية ودورها في التعريف بالقضية الوطنية في أوروبا "1919-1954"، مجلة الإحياء، المجلد: 19، العدد: 23، بسكرة).
- Boumali, A. (2010). *Aval nuvambar 1954 bidayat alnihaya lihurafat alcezayir faransiye*. Cezayir: Dar Almarife. (بومالي، أحسن (٢٠١٠). أول نوفمبر ١٩٥٤ بداية النهاية لخرافة الجزائر فرنسية، دار المعرفة، الجزائر).
- Boumaraf, F. and Z. Serghini (2006). *Kitap altarih lisana alrabiaa min altalim almütavasit*. Cezayir: Aldivan alvatani lilmatbuaar almadrasiye. (فاطمة بومعارف، زرزور سرغيني (٢٠٠٦). كتاب التاريخ للسنة الرابعة من التعليم المتوسط، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر).
- Bouran, Y. Bi Alsuar Al-Hayek ramz alzina ve alHaya lilmara alcezairiye, <https://al-ain.com/article/algerian-costume-hayek>, 17 Nisan 2017. (يونس، بورنان (٢٠١٧). بالصور الحايك رمز الزينة والحياء للمرأة الجزائرية، <https://al-ain.com/article/algerian-costume-hayek>).
- Bournan, S. (2004). *Şahsiyat bariza fi kifah Al-Cezayir 1830- 1962 ruvad alvataniye fi alkarn 19*, alcüzaa 2, Tabaa 2 münakasa. Tizi Ouzou: Dar Al-Amel. (سعيد، بورنان (٢٠٠٤). شخصيات بارزة في كفاف الجزائر ١٨٣٠- ١٩٦٢ رواد الوطنية في القرن 19، ج2، ط2 منقصة، دار الأمل، تيزي وزو).
- Bouziiane, O. (1988). *Cudur itihad almagrib al arabi ve al Cezayir 1845-1832*. Fas: Manşurat Okaz. (عمر، بوزيان (١٩٨٨). جذور اتحاد المغرب العربي والجزائر 1845-1832، منشورات عكاظ، المغرب).
- Brian, A., A. Nouchi and İ. Lacost (1984). *Alcazayir bayna almadi ve alhadir*. Rabeh Istanbuli ve Moncef Ashour (çev.), Cezayir. (أندري برينيان وآخرون (١٩٨٤). الجزائر بين الماضي والحاضر، تر رايح اسطنبولي ومنصف عاشور، الجزائر).
- Can Güngör, A. (2017). Sinematografik İmgenin Öğretimi, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, TOJDAC October 2017 Volume 7 Issue 4, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye.
- Cardinal, S. (2010). *Deleuze au cinéma: une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Presses de l'Université Laval.
- Chaouika, M. (2009). *Utruhut ve tacarub havla alsinema almagaribiye*. Fas: Manşurat Dar Altavhid. (محمد، شويكة (2009). أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيد، المغرب).
- Chentouf, E. (2012). *Alsinema Al-Cezayiriye*. Vahran: Dar Al Gharb Linaşr. (عدة، شنتوف (٢٠١٢). السينما الجزائرية، دار الغرب للنشر، وهران).
- Chevassa, F. (1962), *Le langage cinématographique*. Paris: Imprimerie central de l'ouest.
- Dabche, İ. (2003). *Alsiyasa alarabiye ve almavakif aldualiye iticah altavra alcezairiye 1954-1962*. Cezayir: Dar Huma litibaa ve alnaşr ve altavziaa.

- (إسماعيل، ديش (٢٠٠٣). السياسة العربية والمواقف الدولية اتجاه الثورة الجزائرية 1954-1962، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر).
- Dada, M. (2003). *Alsiyasa Alistitaniye alfaransiye fi al Cezayir 1852-1870*. Doktora Tezi. Altarih Alhadit ve Almuasir.
(محمد، دادة (٢٠٠٣). السياسة الاستيطانية الفرنسية في الجزائر 1852-1870، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر).
- Dardour, A. (2002). *Almagrip alarabi ve tahadiyat algazu altakafi algarbi dirasa vasfiye tahliliye*. Tarablus: Manşurat Aldaava alislamiye.
(دردور، عبد الباسط (٢٠٠٢). المغرب العربي وتحديات الغزو الثقافي الغربي دراسة وصفية تحليلية، منشورات الدعوة الإسلامية، طرابلس).
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema I: The Movement-Image*, H. Tomlinson & B. Habberjam (çev.), London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time- Image*, H. Tomlinson & B. Habberjam (çev.), London: The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1998). *İmge-Hareket veya İmgenin Felsefesi*, Hassan Odeh (çev.), Şam: Suriye Kültür Bakanlığı Yayınları.
(دولوز، جيل (١٩٩٨). الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا).
- Derrien, I. (1886). *Les Français à Oran depuis 1830 jusqu'à nos jours*. France: Nicot Hix.
- Djilali Bloufa, A. (2014). *Almükavama alşaabiye alcezayiriye kiraa tarihiye fi asbab hudutiha ve avamil tavasuliha 1830-1916*, Kism Altarih, Telemcen Üniversitesi, Cezayir.
(جيلالي بلوفة، عبد القادر (٢٠١٤). المقاومة الشعبية الجزائرية قراءة تاريخية في أسباب حدوثها وعوامل تواصلها ١٨٣٠-١٩١٦، قسم التاريخ، جامعة تلمسان، الجزائر).
- Doudou, A. (1975). *Al-Cezayir fi müalafat alrahalin alalman*. Cezayir: Alşarika Alvataniye Linaşır ve Tevziaa.
(أبو العبد، دودو (١٩٧٥). الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر).
- Elliot, R. and Elliot N.J., (2003). Using Ethnography in Strategic Consumer Research, *Qualitative Market Research: An International Journal*, 6(4), 215-223.
- Elsayed, D. L. and C. J. Schinder (2015). *Altahlil alnavi livesail alilam*, Abdul Hakam Ahmed Al-Khuzama (çev.), Dar Alfadjr linaşır ve altavzi.
(ديفيد ل. السيد و كريستوفر ج. شيندر (٢٠١٥). التحليل النوعي لوسائل الإعلام، ترجمة عبد الحكم أحمد الخزامي، دار الفجر للنشر والتوزيع).
- Esquer, G. (1929). *La Prise d'Alger 1830*, Paris: Librairie Larose.
- Fadjoua, A. (2005). *Alalakat Alama ve Alsürat Aldihniye*. Ürdün: Alam Alkutub Linaşır ve Altavzi.
(فجوة، علي (٢٠٠٥). العلاقات العامة والصورة الذهنية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن).
- Farkous, S. (2003). *Almuhtasar fi tarih Al-Cezayir min ahd alfinikiyin ila huruc alfaransiyyin 814 M.Ö- 1962*. Annaba: Dar Alulum linaşır ve Altavzia.
(صالح، فركوس (٢٠٠٣). المختصر في تاريخ الجزائر من عهد الفينيقيين إلى خروج الفرنسيين ٨١٤ ق.م - ١٩٦٢م، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة).
- Fechar, A. (2013). *Süret altavra altahririye fi alsinema alcezayiriye tahlil semiyoloji lifilm Mustapha Ben Boulaid*. Yüksek Lisans Tezi. Zian Ashour Üniversitesi Tahasus sami basari fi ulum alilam ve itisal, Djelfa, Cezayir.
(فشار، أمل (٢٠١٣). صورة الثورة التحريرية في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد، مذكرة لنيل شهادة ماستر، تخصص سمعي بصري في علوم الإعلام والاتصال، جامعة زيان عاشور، الجلفة).

- Fechar, A. A. and A. Fechar (2017). Surat altavra altahririye fi alsinema alcezairiye tahlil semioloji lifilm "Mustafa Ben Boulaid" lil mohrij Ahmed Rachedi, *Macalat alulum alinsaniye*, Sayı 46, Mohamed Khider Biskra Üniversitesi, Cezayir.
(فشار عطاء الله وأمال فشار (٢٠١٧). صورة الثورة التحريرية في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم "مصطفى بن بولعيد" للمخرج أحمد راشدي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ٤٦، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر).
- Freitas Gutfreind, C. (2006). *L'imaginaire cinematographique une representation culturelle De Boeck Supérieur*, 2006/4 no 94 | p 111-119, <https://www.cairn.info/revue-societes-2006-4-page-111.htm>
- Garni, R. (2015). *Tatavur alhayat alkiyadiye litavra alcezairiye "1956-1958"*. Yüksek Lisans Tezi. Mohamed Khaider Üniversitesi Tahasus Tarih Muasir Küliyet Alulum Alinsaniye ve Alictimaiye, Biskra.
(راضية، قرني (٢٠١٥). تطور الهيئات القيادية للثورة الجزائرية "1956-1958"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في تخصص تاريخ المعاصر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة).
- Gharbi, A. (2009). *Faransa ve altavra alcezairiye 1954-1958*, Cezayir: Dar Garnata.
(غربي، الغالي (٢٠٠٩). فرنسا والثورة الجزائرية 1954-1958، دار غرناطة، الجزائر).
- Ghouar, N. (2013). *Simyayiet alsura bayna almukataba alsinemaiye ve altafkir alfelsefi, Maclet Afak sinemaiye*, Aladad alhamis, S67-73, Vahran Ahmed Ben Bella Üniversitesi, Cezayir.
(نادية، غوار (٢٠١٣). سيميائية الصورة بين المخاطبة السينمائية والتفكير الفلسفي، مجلة أفاق سينمائية، العدد الخامس، ص ٦٧-٧٣، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر).
- Hachmaoui, M. (2010). *Cudur avel novembre 1954 fi alcezayir*. Cezayir: Dar Huma.
(مصطفى، هشماوي (٢٠١٠). جذور أول نوفمبر 1954 في الجزائر، دار هومة، الجزائر).
- Hadjoub, S. (2016). *Naşat lacnat altansik ve altanfıd alcezairiye (1956-1958)*. Yüksek Lisans Tezi. Abu Bekr Belkaid Üniversitesi Tarih Tahasus Alharakat Alvataniye Almağaribiye, Tlemcen.
(صافي، حجوب (٢٠١٦). نشاط لجنة التنسيق والتنفيذ الجزائرية (١٩٥٦-١٩٥٨). مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ تخصص الحركات الوطنية المغاربية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان).
- Hamoum, L. (2012). *Alsinema ve surat alfıkr lada Gilles Deleuze, Macalat alhivar altakafi*, Kuliyet alulum alictimaiye, University of Mostaghanem Central, Cezayir.
(لخضر، حموم (٢٠١٢). السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، مجلة الحوار الثقافي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر).
- Hème De Lacotte, S. (2001). *Deleuze: philosophie et Cinéma*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Henri Fafrod, C. (2007). *La Révolution Algerienne*. Alger: Edition Dahlab.
- Hilal, A. (2016). *Abhat ve dirasat fi tarih Al-Cezayir 1830-1962*. Cezayir: Divan Almatbuaat Alcamiaya.
(هلال، عمار (٢٠١٦). أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر 1830-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر).
- Hmchari, A. O. (2013). *Altañşiaa alictimaiye litefl*, Tabaa 2, Ürdün: Dar Safa.
(أحمد عمر، همشري (٢٠١٣). التنشئة الاجتماعية للطفل، الطبعة ٢، دار صفا للنشر والتوزيع، الأردن).
- Horshoush, K. (2011). *Alcaraim alati irtakabatha alcinerlat alfaransiyun dida mukavamet alamir Abdulkader fi alCezayir bialnamadic aladabiye 1832-1847*. Yüksek Lisans Tezi. Vahran Üniversitesi Maahed Alulum Alinsaniye ve Alhadara Alislamiye Kism altarih ve ilm alatar, Vahran.
(كريمة، حرشوش (٢٠١١). الجرائم التي ارتكبتها الجنرالات الفرنسيون ضد مقاومة الأمير عبد القادر في الجزائر بالنماذج الأدبية "١٨٤٧-١٨٣٢"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، قسم التاريخ وعلم الآثار، جامعة وهران).
- Hussin, A. and A. Rachouan (2006). *Altakafa dirasa fi ilm alictimaa altakafi*. Mısır: Muasasat Alşabab Alcamiye.

- (حسين عبد الحميد وأحمد رشوان (٢٠٠٦). الثقافة دراسة في علم الاجتماع الثقافي، مؤسسة الشباب الجامعية، مصر).
- İwad, S. (1989). *Marakat alislam ve alsalibiye fi Al-Cezayir min sanat 1830 ila sanat 1962*. Cezayir: Matbaat Dahlab.
- (صالح، عوض (١٩٨٩). معركة الإسلام والصليبية في الجزائر من سنة ١٨٣٠ إلى سنة ١٩٦٢، مطبعة دحلب، الجزائر).
- Jali, D. (2017). *Cihat alsinema alarbaa*, Birleşik Arap Emirlikleri: Difafa litibaa ve naşr ve tavziaa.
- (جودت، جالي (٢٠١٧). جهات السينما الأربع، ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة).
- Joly, M. (2003). *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, 1993, Nathan/VUEF, Paris.
- Karaa, H. and S. Akoujil (2015). *Süret altavra altahririye alkübra fi alsinema al Cezairiye almuasira tahlil semioloji li film alkarijuna an alkanun*. Yüksek Lisans Tezi. Larbi Ben M'hidi Üniversitesi Tahasus İlam ve İtisal Oum El Bouaghi, Cezayir.
- (حبيبة كراع و سوسن أفوجل (٢٠١٥). صورة الثورة التحريرية الكبرى في السينما الجزائرية المعاصرة تحليل سيميولوجي لفيلم الخارجون عن القانون، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص إعلام واتصال، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، الجزائر).
- Karabulut, M. (2015). İmge kavramı ve Necip Fazıl kısakürek'in şiirlerinde imge, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 10/4 Winter 2015, p. 603-618, Ankara-Turkey.
- Kasem, Q. Marakat Al-Cezayir hikayet taharür, <https://doc.aljazeera.net/cinema/>- معركة الجزائر، 05 Şubat 2018.
- (قيس، قاسم (٢٠١٨). معركة الجزائر حكاية تحرر، <https://doc.aljazeera.net/cinema/>، معركة-الجزائر-حكاية-تحرر / ٠٥/٠٢/٢٠١٨).
- Kataf, S. (2014). *Kitabat senaryo alaflam altarihiye min hilal ayine min alaflam al Cezayiriye altavriye "L'Opium Et Le Baton, Nawa, Hors la loi, Zabana" dirasa tahliliye vasfiye*, Yüksek Lisans Tezi. Cezayir Üniversitesi Tahasus İlam ve İtisal.
- (سارة، قطاف (٢٠١٤). كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية "الأفيون والعصا، نوة، الخارجون عن القانون، زبانة" دراسة تحليلية وصفية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص إعلام واتصال، جامعة الجزائر).
- Kdache, M. (2007). *Taharurat alcezayir*, Alarbi Bnyoun (çev.), Cezayir: Dar Aluma.
- (محمود، قداش (٢٠٠٧). تحررات الجزائر، تر: العربي بنيون، دار الأمة، الجزائر).
- Kdache, M. (2008). *Cezayir alcezayiriye tarih Al-Cezayir 1830-1956*, Mohamed Almaradji (çev.), Cezayir: Almüasasa Alvataniye Linaşr ve Altavziaa.
- (محمود، قداش (٢٠٠٨). جزائر الجزائريين تاريخ الجزائر ١٨٣٠-١٩٥٦، تر: محمد المعراجي، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر).
- Khalfa, M. (2012). *Abane Ramdane Documents et Verites*. Algérie: Editions Mehdi.
- Khoudja, H. (1982). *Almaraa Tahkik Al-Arbi Alzoubiri*. Cezayir: Alşarika Alvataniye Linaşr ve Altavziaa.
- (حمدان، خوجة (١٩٨٢). المرأة تحقيق العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر).
- Lahdou, S. Marahil algazu alfaransi lil Cezayir, <https://mawdoo3.com/> 23 Temmuz 2019.
- (ساندرا، لحدو. مراحل الغزو الفرنسي للجزائر، تاريخ النشر: ٢٣ يوليو ٢٠١٩).
- Larbas, N. (2021). Lamha tarihiye an mudaharat 11 decembre 1960 fi madinat alcezayir, *Macalat kadaya tarihiye*, Almarkaz alcamiye Moursseli Abdallah Tipaza, Aladad 14, Cezayir.
- (نبيلة، لرباس (٢٠٢١). لمحة تاريخية عن مظاهرات 11 ديسمبر 1960 في مدينة الجزائر، مجلة قضايا تاريخية، المركز الجامعي مرسلتي عبد الله تيبازة، العدد الرابع عشر، الجزائر).
- Lazazi, Y. (2017). *Almukavamat alşabiye fi Al-Cezayir 1830-1871 mukavamat Al-Mukrani 1871 namudacan*. Yüksek Lisans Tezi. Akli Mohand Oulhadj Üniversitesi Altarih

- Alhadit Küliyet Alulum Alictimaiye ve Alinsaniye, Bouira.
(ياسمينة، لعزازي (٢٠١٧). المقاوومات الشعبية في الجزائر ١٨٣٠- ١٨٧١ مقاومة المقراني ١٨٧١ نموذج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ الحديث، كلية العلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة ألكلي محند أولحاج، البويرة).
- Lounisi, I. (2002). Siyaset altaadib fi Al-Cezayir ve ahdafuha, *Macalet Üsur*, Aladad: 01, Haziran 2002, Vahran.
(إبراهيم، لوينسي (٢٠٠٢). سياسة التعذيب في الجزائر وأهدافها، مجلة عصور، العدد الأول، جوان 2002، وهران).
- Lounisi, R and B. Belah (2007). Tarih alcezayir almuasir, alcüzaa 2. Cezayir: Dar Almarife.
(رابح لوينسي وآخرون (٢٠٠٧). تاريخ الجزائر المعاصر، ج2، دار المعرفة، الجزائر).
- Lourcelles, J. (1992). Dictionnaire du cinéma « les films ». Paris: Collection Boutiques Robert.
- Mahdid, I. (2006). *Alkitaa alvahrani mabayn 1850-1919 dirasa havla almuctamaa alcezayiri altakafa ve alhuviye alvataniye*. Vahran: Dar Aladeeb.
(إبراهيم، مهديد (٢٠٠٦). القطاع الوهراني ما بين ١٨٥٠-١٩١٩ دراسة حول المجتمع الجزائري الثقافة والهوية الوطنية، دارالاديب، وهران).
- Mahdi, H. (2016). *Alistiamar alfaransi ve siyaset tafkik albunye alictimaiye lilCezairiyin 1830-1962 altafrika alirkiya onmudacan*. Yüksek Lisans Tezi. Mohamed Boudiaf Üniversitesi Takasus Tarih AlCezayir Alhadit ve Almuasir, Messila.
(حنان، مهدي (٢٠١٦). الاستعمار الفرنسي وسياسة تفكيك البنية الاجتماعية للجزائريين ١٨٣٠-١٩٦٢ التفرقة العرقية أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، جامعة محمد بوضياف المسيلة).
- Mahyedin, A. Al-Zagruda mulhimatu altuvar ve şahidatu alhimam. <https://www.el-massa.com/dz/المجتمع/الزغرودة-ملهمة-الثوار-وشاحذة-الهمم>, 26 Eylül 2014.
(محي الدين، أحلام. الزغرودة ملهمة الثوار و شاحذة الهمم، ٢٦ سبتمبر ٢٠١٤).
- Makertar, K. (2016). Altamsilat altakafiye fi algitab alişhari işharat kanat Al-NAHAR TV unnudacan, *Macalet Camaliyat*, Aladad 03, Camiat Abdulhamid İbn Badis, Mosteganim.
(خيرة، مكرتار (٢٠١٦). التمثلات الثقافية في الخطاب الإشهاري إشارات قناة النهار أنموذجا، مجلة جماليات، العدد ٠٣، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم).
- Maklati, A. (2012). *Almarcaa fi tarih altavra alcezairiye ve nususiha alasasiye 1954-1962*. Cezayir: Divan almatbuaat alcamiye.
(عبد الله، مقلاتي (٢٠١٢). المرجع في تاريخ الثورة الجزائرية ونصوصها الأساسية 1954-1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر).
- Malkmus, L. and R. Arms (2003), *Alsinema alarabiye ve alifrikiye*, Siham Abdel Salam (çev.), Muracat. Hashem El-Nahhas, Alhaya alama lişun almatabia alamiriyeye, Tabaa: 01, Kahire.
(ليزبيث مالكموس وروى ارمز (٢٠٠٣). السينما العربية والإفريقية، ترجمة: سهام عبد السلام، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط: 01، القاهرة).
- Mansour, A. (2004). *Alsura aldihniye ve alilamiye avamil altaşkiliye ve alistriciyat altagyir kayfa yarana algarb*, Mısır.
(أيمن، منصور (٢٠٠٤). الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكلية والاستراتيجيات التغيير كيف يارانا (الغرب، مصر).
- Mansour, K. (2013). *İticahat alsinema fi alulfiye altalita*. Doktora Tezi. Vahran Üniversitesi Tahasus Alfunun Aldramiya.
(كريمة، منصور (٢٠١٣). اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص الفنون الدرامية، جامعة وهران).
- Martin, M. (1955). *Le langage cinématographique*. Paris: Les Editions du Cerf.
- Megherbi, A. (1982). *Les Algériens Au Mimosir Du Cinéma Colonial*, Contribution la sosiologie de la decolonialisation. Alger: Edition S.N.E.D.

- Meghrebi, A. (1985). *Le miroir apprivoisé sociologie du cinenema Algerien*, Alger.
- Mezian, S. (2002). *Carayim Faransa fi Al-Cezayir min alcineral «Bugeaud» ila alcineral «Aussaris»*. Cezayir: Dar Houma litibaa ve alnaşr ve altevzia. (سعدي، مزيان (٢٠٠٢). جرائم فرنسا في الجزائر من الجنرال "بيجو" إلى الجنرال "أوساريس"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر).
- Meziane, M. Alfalsafa alsinema ve alzaman inda Deleuze, <https://www.nizwa.com/>، الفلسفة، 27 Nisan 2015. (محمد، مزيان (٢٠١٥). الفلسفة السينما والزمان عند ديلوز، ٢٧ أبريل ٢٠١٥).
- Mhankaf, S. (2017). *Iktitaf kadat altavra fi 22 octobre 1956 ve inikasatihi ala altavra alcezairiye*, lisans Tezi. Doktor Moulay Tahar Üniversitesi Tarih Ana Bilim Dalı, Saida. (سميرة، محنق (٢٠١٧). إختطاف قادة الثورة في ٢٢ أكتوبر ١٩٥٦ وإنعكاساته على الثورة الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الليسانس في التاريخ، جامعة الدكتور مولاي الطاهر، سعيدة).
- Mitri, J. (2009). *Almadhal lyilm camal ve ilm nafs alsinema*, Abdullah Oweishek (çev.), Amuasasa alama lilsinema, Şam. (جان، ميتري (٢٠٠٩). المدخل لعلم جمال وعلم نفس السينما، ترجمة عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق).
- Miyasi, İ. (2005). *Davr alzavaya fi naşr altaalim alasli, Almultaka alvatani alaval havla davr alzavaya iban almukavama ve altavra altahririye*, vizarat almücahidin, Vahran-Cezayir. (إبراهيم، مياصي (٢٠٠٥). دور الزوايا في نشر التعليم الأصلي، الملتقى الوطني الأول حول دور الزوايا إبان المقاومة والثورة التحريرية، وزارة المجاهدين، وهران-الجزائر).
- Moubarak, S. (2006). *Min alhadata ila mabaad alhadata fi alsinema*, Macalet avrak falsaflye, Aladad 15. (سلمى، مبارك (٢٠٠٦). من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد ١٥).
- Moulay, A. (2013). *Malamih alhuviye fi alsinema alcezairiye*. Doktora Tezi. Vahran Üniversitesi, Cezayir. (أحمد، مولاي (٢٠١٣). ملامح الهوية في السينما الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر).
- Moussli, N. (2010). *Alhuviye alvataniye min hilal aflam Merzak Allouache alsinemaiye dirasa tahliliye lifilmey "Omar Gatlat" ve "Alalam Alakar"*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir 3. Üniversitesi Tahasus Ulum Alsiyasa ve Alilam. (نادية، موسلي (٢٠١٠). الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية دراسة تحليلية لفلمي "عمر قاتلتو" و"العالم الآخر"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص علوم السياسة والإعلام، جامعة الجزائر (٣).
- Muhanna, M. N. (2009). *Fi Tandir alilam "Alfadaiyet Alarabiye, Alavleme Alilamiye, Almalumatiye"*, Muaseset alşabab alcamiye, İskenderiye, Mısır. (محمد نصر، مهنا (٢٠٠٩). في تنظير الإعلام "الفضائيات العربية، العولمة الإعلامية، المعلوماتية" مؤسسة الشباب الجامعية، الإسكندرية، مصر).
- Munser, Z. Mohammed Lakhdar Hamina alarabi alvahid aladi dakala Cannes ve aglaka alabvab. <https://www.echoroukonline.com/> محمد-الأخضر-حمينه-العربي-الوحيد-الذي-د-22 Mayıs 2019. (زهية، منصر. محمد الأخضر حمينه العربي الوحيد الذي دخل "كان" وأغلق الأبواب، تاريخ النشر: ٢٠١٩/٠٥/٢٢).
- Nayli, N. (2013). *Süret almara min hilal alsinema almagaribiye dirasa tahliliye nasiye layine min alaflam Al-Cezayiriye Al-Tunisiye ve Al- Magribiye fi alfatra min 2005-2009*. Doktora Tezi. Ulum Alilam ve ilisal, Cezayir. (نفيسة، نابلي (٢٠١٣). صورة المرأة من خلال السينما المغاربية دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية التونسية والمغربية في الفترة من ٢٠٠٥ إلى ٢٠٠٩، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر).
- Nayli, N. and S. Msaadi (2019). *Ramziyat alhitab alsinimai min hilal alsüra kiraa fi ayin amin*

alaflam alsinemaie, *Macalet Alravak lidirasat alictimaiye ve alinsaniye*.

(نفسية نابلي وسلمي مساعدي (٢٠١٩). رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة قراءة في عينة من الأفلام السينمائية، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية).

Omar Al-Hadj, M. (2007). Hakikat algazou Al-Faransi lil Cezayir ve badu atarihi, *Macalet Al-Islah*, Aladad: 06. Cezayir: Dar Al-Fadila.

(مسعود، عمر الحاج (٢٠٠٧). حقيقة الغزو الفرنسي للجزائر وبعض آثاره، مجلة الإصلاح، العدد ٦، دار الفضيلة، الجزائر).

Ounisi, A. (2015). *Süret almücahit fi alsinema alCezayiriye tahlil semiyoloji lifilm Mustafa Ben Boulid*. Yüksek Lisans Tezi. Larbi Ben M'hidi Üniversitesi Tahasus İlam ve İtisal Oum El Bouaghi.

(أونيس، أحلام (٢٠١٥). صورة المجاهد في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص إعلام واتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي).

Ouznadji, M. (2014). *Altavra altahririye fi alsinema alCezayiriye min 1957- 2012 dirasa tahliliye ve tavitikiye lilaflam alsinemaie alCezayiriye*, Cezayir: Dar Al-Umma litibaa ve alnaşr ve altavziaa.

(مراد، وزناجي (٢٠١٤). الثورة التحريرية في السينما الجزائرية من ١٩٥٧-٢٠١٢ دراسة تحليلية وتوثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية، دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر).

Paul, W. and T. Mats (2000). *Manifesto for "Ethnography"*. London: Sage Publications.

Mana, P. (2002). *Gilles Deleuze ve nasak almutaadid*, Abdel Aziz bin Arafa (çev.), Şam: Markaz Nimaa Alhadari.

(فيليب، مانع (٢٠٠٢). جيل دولوز ونسق المتعدد، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا).

Poujoulat, J. (1847). *Études Africaines*. Paris: Comptor des Imprimeurs Unis.

Qersif, W. (2014). *Altavra alcezayiriye bayna sanatey 1954-1956*. Yüksek Lisans Tezi. Mohamed Khider Üniversitesi Tahassüs Tarih Muasir, Biskra.

(وسام، قرسيف (٢٠١٤). الثورة الجزائرية بين سنتي ١٩٥٤-١٩٥٦، مذكرة لنيل شهادة الماستر في تخصص التاريخ المعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة).

Qira, İ., F. Dilou, A. Gharbi and S. Filali (2002). *Müstakbal aldimokratiye fi Al-Cezayir*. Bayrut: Markez Dirasat Alvihda Alarabiye.

(إسماعيل قيرة وآخرون (٢٠٠٢)، مستقبل الديمقراطية في الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت).

Ramitah, A. (1986). *Alumal ve alfalahun fi alsinema alCezayiriye*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir Üniversitesi İlm Alictima.

(أحمد، رميتة (١٩٨٦). العمال والفلاحون في السينما الجزائرية، رسالة ماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر).

Razeen, M. (2018). *Naşat alsinema alCezayiriye ve tatavr mavduatiha, Macalet Al-Resalah lidirasat ve albuht alinsaniye*, Almuçelet altani, Aladad: 05, Ocak 2018.

(محمد، رزين (٢٠١٨). نشأة السينما الجزائرية و تطور موضوعاتها، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، المجلد الثاني، العدد: ٥٥، جانفي (٢٠١٨).

Rinn, L. (1884). *Marabouts et Khounas*. Paris: Edition Jourdan.

Rodowick, D. N. (1997). *Deleuze's Time Machine*, University Press. London: Duke.

Rousset, C. (1880). *La conquête d'Alger*, imprimeurs Editeurs E. plon, Paris.

Saad Allah, A. (1970). *Tarih al Cezayir alhadit bidayat alihtilal*, Maahad albuht ve aldirasat aladabiye, Mısır.

(أبو القاسم، سعد الله (١٩٧٠). تاريخ الجزائر الحديث بداية الاحتلال، معهد البحوث والدراسات العربية، مصر).

Saad Allah, A. (1977). *Alharaka alvataniye alcezayiriye alcüzaa altani*. Cezayir: Alşarika Alvataniye linaşr ve tevizaa.

(أبو القاسم، سعد الله (١٩٧٧). الحركة الوطنية الجزائرية الجزء الثاني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،

. (الجزائر)

- Saad Allah, A. (1992). *Alharaka alvataniye alcezayriye 1900-1930 alcuzaa altani*. Bayrut: Dar almagrib alislami.
(أبو القاسم، سعد الله (١٩٩٢). الحركة الوطنية الجزائرية ١٩٠٠-١٩٣٠ الجزء الثاني، دار المغرب الإسلامي، بيروت).
- Saadi, O. (2013). *Al-Cezayir fi Altarih*. Cezayir: Dar Al-Oumah.
(عثمان، سعدي (٢٠١٣). الجزائر في التاريخ، دار الأمة، الجزائر).
- Sabti, O. and N. Bakhouch (2009). *Aldalala fi almana ve alsura*, Altabaa 1. Cezayir: Dar Al-Khalduia.
(عبدة صبطي ونجيب بخوش (٢٠٠٩). الدلالة والمعنى في الصورة، الطبعة ١، دار الخلدونية، الجزائر).
- Sacir, S. (2012). *Alsinema ve alsiyaset süret almücahit fi alsinema alCezayiriye*. Cezayi: Taksigcom Lidirasat ve Alnaşr ve Altvzia.
(صباح، ساكر (٢٠١٢). السينما والسياسة صورة المجاهد في السينما الجزائرية، طاكسيج كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر).
- Sadol, G. (1968). *Tarih alsinema fi alalam*, İbrahim Al-Kilani ve Fayez Kamnach (çev.), Bayrut: Manşürat Oveidat.
(جورج، سادول (١٩٦٨). تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني وفايز كمناش، منشورات عويدات، بيروت، لبنان).
- Saidouni, N. A. (1976). *Alhisar albahri alfaransi ala alsavahil alCezairiye 1827-1830, Almacala altarihiye almagribiye*, aladad 5, Ocak 1976, Tunus.
(ناصر الدين، سعيدوني (١٩٧٦). الحصار البحري الفرنسي على السواحل الجزائرية ١٨٢٧-١٨٣٠، المجلة التاريخية المغربية، عدد 5، جانفي 1976، تونس).
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze et L'Art*. Paris: Editions Puf.
- Sayed Salman, H. (1986). *Dahirat Alistiamar fi İfrikya ve Al Alam Al Arabi, Macalet Alderasat İfrikkiye*, Aladad 8, Almarkez Alislami Alifriki Bi Hartum.
(حسن سيد سلمان (١٩٨٦). ظاهرة الاستعمار في افريقيا والعالم العربي، مجلة دراسات افريقية، العدد 2، المركز الاسلامي الافريقي بالخرطوم).
- Shirley Steinberg, J. (2005). *Altarbiya alhatia lilgarb kayfa yuşavihu alilam algarbi sürat alislam*, Dar Al-Saqi.
(جوكينشو، شيرلي شتاينبرغ (٢٠٠٥). التربية الخاطئة للغرب كيف يشوه الاعلام الغربي صورة الاسلام، دار الساقى).
- Taleb Ahmed, A. (2012). *Alsinema alcezayiriye ve masalat alhuveye dirasa semiolojiye liayina min talatat aflam*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir 3. Üniversitesi Ulum Alilam ve Alitaisal Tahasus İtaisal Alazamat.
(أحمد، طالب أحمد (٢٠١٢). السينما الجزائرية ومسألة الهوية دراسة سيميولوجية لعبينة من ثلاثة أفلام، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، تخصص إتصال أزمات، جامعة الجزائر (٣).
- Tamsot, F. (2010). *Masalat alşaraf al-Amazighiya tahlil semioloji lifilm "Mashao"*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir Üniversitesi Ulum Alilam ve İtaisal Küliyet Alulum Alsiyasiye ve İlam.
(فايزة، تامسوت (٢٠١٠). مسألة الشرف السينما الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلم "ماشاهو"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر).
- Toqueville, H. (1988). *1841 de colonisation en Algérie*, Travail sur l'Algérie. Bruxelles: Edition Complexe
- Touati, M. and R. Ouad (1992). *Hucumat 20 Ağustos 1955*. Konstantin: Matabiaa Dar Albaat.
(موسى تواتي ورايح عواد (١٩٩٢). هجوم 20 أوت 1955، مطابع دار البعث، قسنطينة).
- Triki, H. (2011). *Malamih nasak alkiyam alictimaiye alsaid fi almüctama alcezaire ala dava dirasat Pierre Bourdieu, Havliyat camiat Gelma lilulum alictimaiye ve alinsaniye*, Rakam 06, Cezayir.
(حسان، تريكي (٢٠١١). ملامح نسق القيم الاجتماعية السائد في المجتمع الجزائري على ضوء دراسات بيار

بورديو، حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية والانسانية، رقم ٠٦، الجزائر).

- Tuna, F. (1985). Tarjamat mabayna albundayn almutalikayn biavcak garb al Cezayir mima tanavalatha alcarida alparisiya, *Macalet altarih*, alsene alula, Aladad 19, Cezayir. (طونا، فكري (١٩٨٥). ترجمة ما ورد في البندين المتعلقين بأوجاق غرب الجزائر مما تناولتها الجريدة الباريسية، مجلة التاريخ، السنة الأولى، رقم 19، الجزائر).
- Turin, Y. (1983). *Affrontement culturel dans l'Algérie coloniale*, Ecoles medecine religion 1830-1880, 2émedition. Alger: ENAL.
- Wadi, A. (2018). Al siyasa alistimariye alfaransiye ve inikasatuha ala takafet almuctamaa ve alalmn alhuveyati fi al Cezayir, *Macalet alnakid li aldirasat alsiyasiye*, Kuliyet alulom alislamiya ve alalakat alduveliya, Cezayir 3. Üniversitesi, aladad: 02, Nisan 2018. (أحمد، وادي (٢٠١٨). السياسة الاستعمارية الفرنسية وانعكاساتها على ثقافة المجتمع والأمن الهوياتي في الجزائر، مجلة الناقد للدراسات السياسية، كلية العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر ٣، العدد الثاني، أبريل ٢٠١٨).
- Yarkuk, A., O. Soubti and K. Masoudi (2010). *Madhal lilalakat alama*, Altabaa 1. Cezayir: Dar Al Khalduniya linaşr ve altvzi. (عبد الرحمان يرقوق وآخرون (٢٠١٠). مدخل للعلاقات العامة، الطبعة الأولى، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر).
- Younes, A. Şacarat alzaytun takafat alhayat ve alsalam. <https://www.albayan.ae/paths/art/2012-12-02-1.1777208>, 02 Aralık 2012. (يونس، عبير. شجرة الزيتون ثقافة الحياة والسلام، ٠٢ ديسمبر ٢٠١٢).
- Yurdanur, S. (2004). İmge, Zor Yakalanır Bir Görselleştirme, Kitap-lık, *Aylık Edebiyat Dergisi*.
- Zaher, R. (1965). *İstimar İfrikya*, Maahed Aldirasat Al İfrikya, AlKahire Üniversitesi. Kahire: Al Dar Alkumiye litibaa ve alnaşr. (رياض، زاهر (١٩٦٥). استعمار إفريقيا، معهد الدراسات الإفريقية جامعة القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة).
- Zaoui, A. (2018). L'Opium Et Le Baton bayna şiiiriyet alrivaye ve tumuh alfilm, *Hayat dergisi*. (زاوي، أمين (٢٠١٨). الأفيون والعصا بين شعرية الرواية وطموح الفيلم، مجلة الحياة).
- Zawawi, H., K. Ouil and L. Bouakaz (2015). İstratijiyet alistiamar alfaransi fi ikdaa alsahraa alcezaيريye hilal alkarn 19. Yüksek Lisans Tezi. Messila Üniversitesi Küliyet Alulum Alictimaiye ve Alinsaniye kism Tarih. (حليمة زاوي، خالد أوعيل، ليلي بو عكار (٢٠١٥). إستراتيجية الاستعمار الفرنسي في إخضاع الصحراء الجزائرية خلال القرن ١٩، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الاجتماعية والانسانية، قسم التاريخ، جامعة المسيلة).
- Zdravko, P. (2011). *Alcezayir şahadat sahaşı yuğuslaşı an harb alcezayir*, Fathi Saidi (çev.), Cezayir: Mufam lilnaşr. (بيكار، زدارفكو (٢٠١١). الجزائر شهادة صحافي يوغسلافي عن حرب الجزائر، تر: فتحي سعدي، موفم للنشر، الجزائر).
- Zrari, N. (2011). *Altarih alfilmi likadiyet alunf dida almara fi al sinema alcezayiriye almuasira tahlil semiooloji lifilmeyn «waraa almirat» ve «Aychat»*. Yüksek Lisans Tezi. Cezayir Üniversitesi Ulum Alilam ve İtisal. (نجمة، زراري (٢٠١٠). الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة تحليل سيميولوجي لفيلمين "وراء المرأة" و"عائشات"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر).

ÖZ GEÇMİŞ

Meriem Remili, Cezayir Alam Abdelhamid Lisesi'ni bitirdikten sonra Huari Bumedyen Fen ve Teknoloji Üniversitesi Biyolojik Bilimler Fakültesi'nden 2016 yılında mezun oldu. 2019 yılında OMÜ LEE Yüksek Lisans programına girdi. İyi derecede Arapça, iyi derecede Fransızca, iyi derecede Türkçe, orta derecede İngilizce bilmektedir. Temel ilgi alanları, sinema, fotoğrafçılık, yeni medya, kurgu (15-01-2022).

İletişim Bilgileri

Öğrenci No: 18230387

ORCID ID: 0000-0002-1005-1149

Yayınlanmış Çalışmalar:

1. Bolat, N. ve M. Remili (2021). Cezayir Sinemasında Devrimin İngesel Yansıması. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, <https://dergipark.org.tr/pub/mbsjcs/issue/64298/894037> , 27 Temmuz 2021.

Kazanılan Ödüller, Teşvikler ve Burslar

1. ÖNDER İmam Hatipliler Derneği Küdüs kısa film yarışması üçüncülük ödülü.