

BİR SEMBENE LANETİ: XALA**Gökhan Erkılıç***Xala***Yönetmen ve Senaryo:** Ousmane Sembene**Görüntü Yön:** Georges Caristan**Müzik:** Samba Diabare Samb**Kurgu:** Florence Eymon**Yapım Yön:** Paulin Soumanou Vieyra**Oyuncular:** Thierno Leye (Hadji Abdou Kader Beye), Douta Seck (Gorgui), Myriam Niang (Rama), Seune Samb (Adja Awa / No 1), Younouss Seye (Oumi / No 2), Dieynaba Niang (Ngone / No 3), Makhouredia Guèye (Reis)

1975 / 121' / Senegal

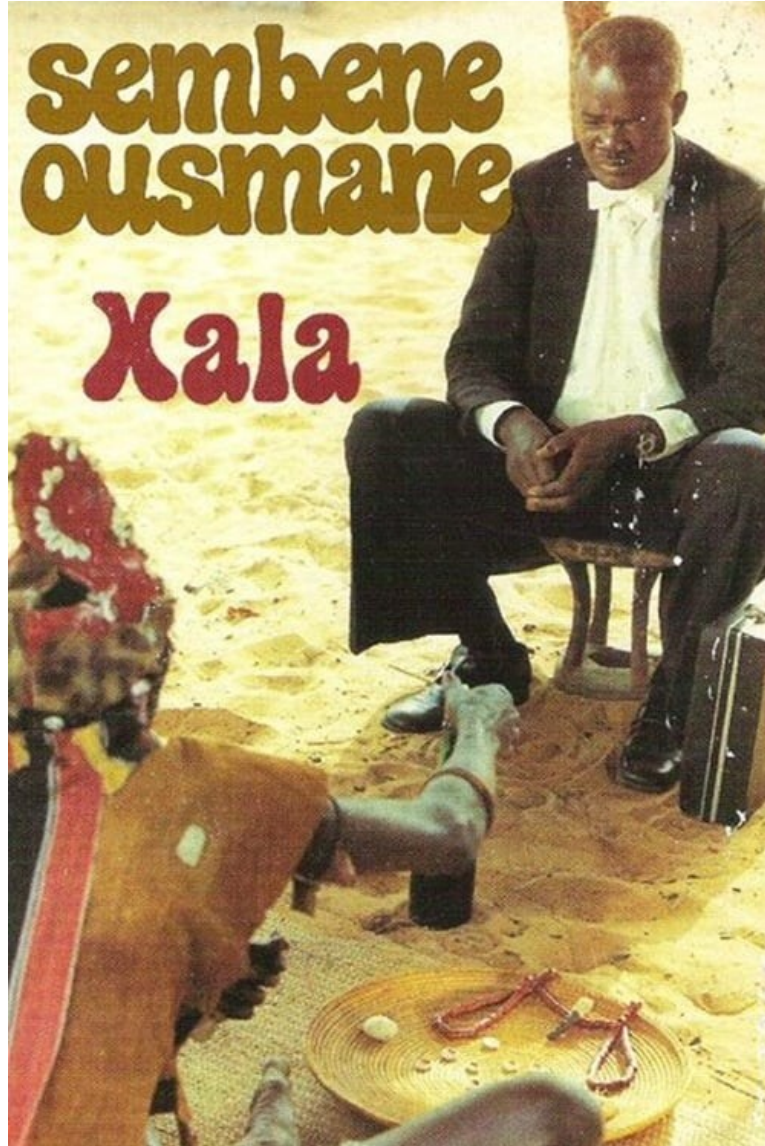
1975 Karlovy Vary FF Jüri Özel Ödülü

.....

1923 yılında Ziguinchor'da doğan **Ousmane Sembene**'yi 2007 yılında Dakar'da kaybettik. Okul eğitiminin disiplinsizlik nedeniyle 1936'da bitmesi bir on yıl kadar sıkıntılı ve belirsiz bir hayat sürmesine neden olsa da parlak kariyerine şahane bir başlangıç için bahane olur. 1944'te Fransız koloni ordusuna katılır. Onu 1946'da Marsilya'da, bir dok işçisi olarak buluruz. Sol İşçi Birliği'ne katılır ve sözü dinlenir bir sendikacı olarak sivrilir. 1956'da yayınlanan ilk romanı *Le Docker Noir* bu yılların hayat deneyimlerini yansıtır. 1961'de ülkesine dair gerçek hikayeler anlatmayı dert edinmiş olarak Senegal'e döner. Kısa sürede, kitapların çok sınırlı sayıda bir kitleye hitap ettiğini fark eder ve sinemaya yönelme kararı alır.

1962 yılında sinema okumak için Moskova'nın yolunu tutar. Gorki Stüdyosu'nda **Mark Donskoy**'un yönetmenliğinde bir yıl sinema eğitimi alır. Ülkesine döner dönmez film yapma olanaklarının ne denli sınırlı olduğunu öğrenmek zorunda kalır. Bir film çekmek için gerekli olan minimum donanımı bir araya getirdiğinde filmografisi için ilk adımları peş peşe atar. 1963'te çektiği filmlerden biri hemen hiç bilinmez: **Sonhrai Empire**; diğerinin ününe ise tartılar dayanmaz: **Borom Sarret**.

(Meraklısı *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi*'nin Kasım 2009 tarihli ilk sayısından okuyabilir.) 1964 yapımı **Niaye** geri planda kalan filmlerinden biri olur. 1966 yapımı **La Noire de...** Sembene'nin sinemada kalıcı olduğunu ilan eden filmidir. Aldığı ödüller sayesinde bunu sinema tarihine de yazdırır: Kartaca FF'66 Tanit d'Or Ödülü ve 1966 Prix Jean Vigo. **Mandabi** (1968), **Tauw** (1970) ve Moskova FF Gümüş Ödülü'nü kazanan **Emitai** (1971) ile yöresel ve kıtasal kültürün anlatısal özelliklerini taşıyan filmlerdi. Belki de olgunluk dönemini müjdeleyen filmi olarak göstermem gereken **Ceddo** (1977), çekildiği yıl Berlin FF Interfilm Ödülü'nü kazandı. Sonraki filmleri dünya sinefillerinin radarına takılmayı başarır: Venedik FF Jüri Özel Büyük Ödülü'nü kazanan **Camp de Thiaroye** (1988), **Guelwaar** (1992), **Faat-Kine** (2000) ve Cannes FF Un Certain Regard ödülünü kazanan **Moolaade** (2004).



.....

Geleneksel giysileri içinde tepinen, tamtam çalan ve dans eden kalabalığın mest eden dinamizmine kapılmamak imkansız. Halk kurtarıcılarını ve onlara özgürlük bahşeden yerli ve milli liderlerini alkışlamakta. Yer Dakar Bağımsızlık Meydanı; yıla gelince Senegal'in Fransa'dan bağımsızlığını kopardığı 1960. Liderlere gelince, sanki daha başka ve acil işleri var gibi: Ticaret Odası'na dalıp ne var ne yok ellerler. (Kısa bir süre hariç, halk ve liderleri aynı planda görür müyüz? diye sorasım geldi. Kopukluk ve bağlantısızlık vurgusu bir Afrikan Kuleshov efektiyle güçlenir.) Bu eğitilmiş amcaların kurtuluş sonrası onca öncelikli iş varken neden ticaret odasına daldığını merak etmiş olabilirsiniz. Bu kurtuluş amcaları genetik nedenlerle gücün görkemine saplantılı bir bağlılık gösterir. Güç dediğin de paradır. Mademki savaş bitmiştir, soluğu yeten siyasetle iş adamlığını birlikte götüreceksin, yetmeyen kendini para doğuran bir iş adamı koltuğuna atacaktır.

Ticaret odasında kalmıştık. Reis bildik biçimde atıp tutmaya başlar, konuşması asenkrondur: *Endüstri, ticaret, kültür... kontrol altına alınmalıdır!* (Kültürün en sonda yer alması kurucu, kurtarıcı ve yöneticilerin kültürsüz olmasından kaynaklanır. Bir gün bir film bize fırsat verirse şu kültürsüzlüğün ne menem bir şey olduğu üzerine konuşur, belki de yazarız.) Bu kaypak tonlama, söylediklerine kendisi de kefil olmayan Reis'in salt bir metin okuyucusu ayarında bir tiplere olduğunu vurgular.

Beyazlarla birlikte bürodan çıkarılan askeri çizme ve şapkalar merdivene bırakılır. Marienne ve Marie Antoinette de dışarı atılır. (Yürrü Fransa, ablanı da al, anca gidersin!) Birazdan Fransız amcalar tarafından kucaklara alınıp sahiplenilecek, saygınlıklarına sahip çıkılacaktır.

Yerli ve milli liderler sosyalizmi, pardon, Afrikan sosyalizmini seçtiklerini deklare ederler. (Afrika kıtası sosyalizmi hayata geçirmek için epeyce ortak karakteristiğe sahiptir.)

Koltukların sahiplerinin değiştiğini görürüz. Ancak yeni sahipler düz memur takım elbisesi yerine görmemişlerin smokinlerini çekmişlerdir üzerlerine. Smokinlerin içini dolduranlarsa daha önce yerel kıyafetleriyle tanışmış olduğumuz siyasi elittir. Onlarla birlikte değişen son şey de artan kontrast olur. Kovulan Fransız üçlü ellerinde ağır bond çantalarla siyah konseyin kalplerini fetheder. Banknotları görünce siyahilerin başlarını salladıklarını ve paraları koruma altına alırcasına ellerini çantaların üzerine bastırdıklarını görürüz. Sığ aklın kendinden geçmesi için geniş zamana ihtiyacı yoktur. Sonuç olarak, eski koltuk sahipleri yeni akıl hocaları ve danışman olarak yerlerini yeniden alırlar. (Rüşvet çantaları ağızına kadar 5000 Frank doludur ama paralar Fransız değil, Batı Afrika Ülkeleri Merkez Bankası frankıdır.)

Fanon Amca'nın sahaya inme zamanı geldi: Kurtuluş savaşından gelirler; devletin ve ekonominin tüm alanlarını ele geçirerek yeni seçkinleri oluştururlar. Politik ve askeri alanla sınırlı olan devrimler toplumsal dönüşümü gerçekleştiremez.

Devrim sonrasında ilk toplantı konuşmasını Fransızca yapan ve para aşkıyla ayarları bozulan Reis devrim muhabbetini saçmalamaya ramak kala keser ve sözü El Hadji Abdou Kader Beye'nin düğününe getirir. (Kaderkölesi Hacı Bey demek geldi içimden: Sembene dalga geçmiş olmalı.) Reis'in çokeşliliğe destek verir biçimde "*Modernite bize Afrikalılığımızı kaybettirmemeli*" demesi alkış alır. (Alkışın evrim teorisine kanıt olarak kullanılmamış olması ne yazık!) Hacı kolonyal izler taşıyan bir yamalı bohça Afrika haritası önünde "*Görev icabı yeniden evleniyorum*" der. (Çokeşlilik yönetici elitin özenle sürdürdüğü bir yerellik vurgusudur ve varlık nedenlerini dışavuran seksüel bir eylemdir. Doyumsuzluklarını açığa vurdukları başka bir sahadır. Çokeşlilik siyasal ve ekonomik başarılarının canlı kanlı simgesi olarak kadınları elde ettikleri sosyokültürel bir hamledir. Hacı'nın girişimcilik becerisi olarak görülsün istediği hamlesi arka planda kalan cinsel açlığını ve elde etme hırsını perdeler.)

Rüşvet dağıtan beyazlar rüşvet alan siyahlarla birlikte bina girişine serilen kırmızı halıdan sohbet ederek inerler. Beyazların çıkarının büyüklüğü siyahi patronları almaya gelen makam arabalarının kapısını hizmetçi işbirliğiyle onlara açmalarından anlaşılır.

Hacı ilk ikisi elinin altında dururken üçüncü evliliğini Ngone ile yapmaya hazırlanır. İlk eşi Adja ile kızları Rama arasında geçen ve Hacı'yı hedef alan öfkeli konuşma bir anda boşanma konusuna sıçrayan bir isyanı su yüzüne çıkarır. Adja gelenekseldir, abla sultan kıvamındadır ve eşinin zenginlik öncesi günlerini temsil eder. Annesi sabır ve hoşgöründen dem vururken Rama geleneklere boyun eğen bir kadın olmayacağını dile getirir. Hacı geldiğinde çatışmanın ilk kıvılcımı Rama'nın Fransızca yerine Wolofça konuşmasından çıkar. Adja beklendiği gibi sessiz kalır ama Rama hem erkeklerin pis köpekler olduğunu hem de her çok eşli erkeğin bir yalancı olduğunu babasının yüzüne söyler, tokatı yer. Hacı bir anlamda kudretinin gereğini yerine getirir. *Buranın reisi benim, beğenmiyorsan devrimin için başka bir yer bul!* Kendisini bu ülkeye özgürlük getirenlerden biri olduğunu hatırlatır ve çok eşliliğin dini mirasın bir parçası olduğunu söyler.

Evden çıkarlar ve beyaz takım elbiseli şoförün kapısını açtığı bir Mercedes'le iki numaralı eş Oumi'yi almak için evine uğrarlar. Oumi üçüncü eşin hayatlarına girmesini planlayanın, kendisini kıskanan Adja olduğunu söyler. Oumi de öfkeli, arsızdır, gevezedir, batılımsı bir havası vardır, kaymaklıdır ve eşinin zenginlik sonrasında temsil eder. Oumi konuya tam orasından girer: "*O'nun kutusu yatay mı*

sandın, onunki de dikey!" diyerek kendisinininde arayıp da bulamadığının ne olduğuna parmak atar. Oumi çobanı gibi davranır Hacı'ya. Kadının hal ve tavrından en modern ve en dikey kutunun kendisinde olduğuna inandığını düşünmeden edemeyiz. Hacı'yı arabada iki taraftan kuşatılmış olarak görürüz.

Düğün yemeğine katılanlar arasında sadece bond çantasız dolaşamayan amcalar için sıra dışı bir ölçek kullanılır. Yere oldukça yakın bir alçak görüş noktasından art arda düğün evine giren bond çantalar geçidini izler kamera. Sahipleri çantalarının parçası haline gelmiş desek bir kontr-metonimi örneği vermiş olur muyuz?

Arabadan inen Hacı, kapı önünde bekleyen dilencileri aşağılayıcı bir havayla bozuk paralarla yemler. Askerlerden biri paralardan birine botuyla el koyar, cebine atar ve dilencilerin eline geçmesini engeller.

Düğün evinde verilen şölen için kahramanları Afrikalı olan bir Fransız piyesi desek yeridir. Bir ve iki numaralı eşler arasında yapılan yeni eş muhabbeti iç savaş habercisidir. Üçüncü kaynana Hacı'yı geleneğin icrasına davet eder: Elbiselerini çıkarıp kaftan giymesini, bacaklarının arasına tokmağı alıp dibeğin üstüne oturmasını buyurur. Kaynana damadının mekaniğinin zamanla paslanmış olmasından şüphe duymuş olmalı ki eski gücüne kavuşsun ve kızını mutlu kılsın diye bu kadim ritüelden medet umar. Düşündüğü kızdır ama her nedense bu ritüelin gelinler için olanının sözü bile edilmez. Ona da göstergelyi deşifre etmek düşsün. Hacı kızının an dilinde konuşmasının ardından kendi toprağının bu geleneğine de karşı çıkar. Oysa ki yeni kaynanasının dediği gibi Hacı ne bir beyaz adamdır ne de özel biridir.

Hacı'nın eşlerinin kararları yeni düzeni açıklar: Hacı son model eşiyile düğün dansı yaparken Adja rolünün sona erdiğini söyleyerek töreni terk eder ve yeni eşin düğün hediyesi olan arabanın yanından geçer. Oumi ise boyuna posuna bakmadan kendisine dans teklifiyle gelen Reis'in yılışık ilgisini geri çevirmez.

Filmin komedi sahası sadece yerel olguları kapsamaz, dış dünyaya ve Avrupa'ya açılan bir çerçeveye esner. Düğüne sonradan eklenen dümbükzade bir siyahi siyahilerden yana dertlidir, ortalıkta çok fazla siyahi olduğundan tatil yapmak için artık İspanya'ya gitmediğini söyler. Daha beteri, onların her yere yayılmasıdır!

Oumi düğün pastası üzerindeki damat ve gelin bebekleri yerinden çıkarır ve gelin bebeğin duvağını sökmeyi dener. İçinden geçen o kızın saçını başını yolmaktır, bunu anlarız. Ancak konumu ve bağlayıcı yaptırımlar elini kolunu bağlar. Yine de kabul etmek gerekir ki herkesin gözü önünde yaptığı bu eylem bile önemli bir protestodur.

Yeni gelinle yapacağı yatak güreşi öncesinde Hacı'ya destek Reis ve oda üyesi arkadaşından gelir. Eretil takviye ilaçlarını ceplerinde taşımaları hazırlıklı olduklarını

gösterir. Hacı bu tuhaf ilgiden hoşlanmaz gözükse de deneyip sonuçla ilgili geri dönüş yapacağını söyler.

Annesi ilk işlem öncesinde kızı Ngone'ye erkeğinin karşısında nasıl bir kadın olması gerektiği konusunda bir konuşma yapar ki ikinci sınıf bir şey olduğunu unutma olarak özetlenebilir.

İşlem başarısız olunca olan bir tavuğa olur, sonuçta öyle veya böyle kan akmalıdır. Hacı başarısız gece uçuşunun ızdırabıyla evden çıkar ve yolda ezim ezim sürüklenirken dünden kalma gereksiz konuşmaları *lowtone* dinleriz. Evden ayrılırken düğün hediyesi olan arabaya bakmadan geçemez. Önde çantası elinde yürüyen Hacı'yı ve arkasında şoförünün sürdüğü Mercedes arabasını görürüz. Ses kuşağında kaynanasının zihninde yer eden aşağılayıcı azarını işitiriz.

Asortik kolonyal sekreteri Hacı'nın ithal ve çakma yerel ürünler satan işyerini açar. İçeri giren satıcı sekretere Wolofca çıkan tek gazete olan Kaddu'yu satar. (**Sembene** tarafından halkının ana dilinde çıkarılan bir yayın.) Sekreter kokudan dolayı odaya sprey sıkar. Kadının biri açık kanalizasyona su döker.

Hacı işyerine gelir ve sekreterinden derhal Reis'i aramasını ister. Bir kaza sesi duyarız. Kısa sürede sağlamı sakatı, işlisi işsizi koca bir kalabalık toplanır. Keşmekeşten istifade eden bıçkın bir adam fesli bir köylünün çantasındaki bir tomar parayı cebine atar.

Özel bir görüşmeye çağrıldığını anlayan Reis danışmanı Dupont-Durand'tan kendisini dışarıda beklemesini isteyerek ofise dalar. Sekreteri öyle görmek istemiş olacak ki kadına *Matmazel* diye seslenir. Hacı'nın ağzından acı gerçeği öğrenir: Nedime kendisine bunun bir iktidarsızlık laneti olduğunu söylemiştir. Reis bunu kimin yapmış olduğunu sorar. Hacı odadan dışarı çıkar ve sokaktaki müzisyenlere, dilenci ve sakatlara bir göz atıp odaya döner. Gecenin matemiyile nasıl bir ilişkisi vardır bilinmez ama Reis'ten sağlık nedeniyle sokaktaki insan çöplüğünden onları kurtarmasını ister. Reis bir telefon açar ve yardım ister. Hacı'nın isteğini gerekçelendirir: Bu süprüntüler turizm için kötü bir görünüme neden olmaktadır.

Hacı'nın taşıdığı lanetin arkasında onun karılarından birinin olduğundan şüphe eden Reis, sınıfsal konumlarına yakışmadığını açığa vuran bir çekinglilikle bulduğu çözümü söyler: Ücreti biraz yüksek olsa da tanıdığı güçlü bir marabut vardır. (Yerel dinlerle İslam'ın etkileşimi sonucu dönüşüm geçiren bu ruhani otoriteler geçmişten taşıdıkları kehanet ve büyücülük işlevlerinin yanına dini rehberlik ve dervişlik rollerini de eklediler.)

Parası çalınan köylü gazete satıcısına paranın kuraklık çeken köyüne ait tohum parası olduğunu söyler. Polis dilencilerin yanında köylü ve satıcıyı da toplayıp

arabaya tıkar, alışkanlıktan olsa gerek. Hırsız terziye girer ve Texas'tan gelen adam olarak çıkar.

Eğitilmiş bir genç olan Rama babasının iktidarsızlık lanetine yakalandığını söylediği annesinin ağzını arar. Ne de olsa büyüü yaptıracak olağan şüpheliler arasında annesinin akla gelmesi normaldir. Annesinin yapmadığı konusunda yemin etmesi bile kızın kuşkusunda haklı olduğunu gösterir.

Reis'in marabutu bildiğin büyüü çıkar ve Hacı'ya büyüü kaldırmak için bir şişe su, halkalar ve totemler verir ve dizlerinin üzerinde sürünerek karısına varmasını buyurur. Ngone gece gece yatağına sokulan yaratığı görünce korkudan orgazm yaşar. O çığılları duyan annesinin sevinci sabah olunca hayal kırıklığına dönüşür. Kocakarı üçlüsüne de muhabbeti inletmek için fırsat doğar: *Bugünlerde gerçek erkek yok. Böyle bir kız ölü bir adamı bile uyandırır.*

Oumi para için bürosuna uğradığında Hacı'nın altından girer, üstünden çıkar. Ngone gibi bir pilicin hakkını vermek için yaşlı olduğunu da araya sıkıştırır. Oumi karşısında evcil bir hayvan gibi boyun eğer Hacı. *Bu gece sıra benim. Seni evde bekleyeceğim. Bilirsin, ben daima hazırım* deyip seksapelini fişkirtir!

Polisin şehir dışına götürüp bıraktığı görüntü kirliliği yaratan mahlukat bölüğü yeniden kente döner. Açlıkları için ne bulurlarsa onu paylaşır, parası çalınan köylüye akıl verirler. Gazetecinin tanıklığı altında zorluklara karşı güç birliği sergileyecekleri bir ortam oluşmaktadır.

Reis'in marabutu laneti bozmak konusunda işe yaramayınca şoför Modu'nun köyünün marabutu sahne alır. Modu marabutu kutsal bir adam ilan edince önce Mercedes'le otoyolda, ardından tozlu köy yollarında at arabasında yolculuk yapmak Hacı'ya zor gelmez. Marabut elinde tesbih dualar okur. Hacı hissettiğini söyleyerek doğrulur. Seans sırasında çıkardığı takım elbisesini giyer ve cebinden çıkardığı çek koçanından bir yaprağı koparıp marabuta uzatır. Sırtık suratlarla Dakar'ın yolunu tutarlar. Hacı eve girerken düğün hediyesi arabanın lastiklerini okşar. Bu sefer arabayı hak edecek işlemi yapacağı konusunda inançlıdır. Koşar adımlarla bahçeyi geçer. Balkonda gardiyan edasıyla oturan nedimeye yeniden bir erkek olduğunu söyler. Ancak bu kez de Ngone kapalıdır. Kaderkölesi Bey hınzır bir müzik eşliğinde her daim açık olan Oumi'nin kapısına dayanır, hasret giderir.

Hacı'nın deposu bile boş dükkanına dalan Ahmed sekretere sarkıntılık yapar. İlişki teklifi kadın tarafından geri çevirilince bulduğu çözüm bir cinsel devrime işaret eder: Kendisinin nasıl ki iki karısı varsa onun da iki kocası olabilir. Ahmed derin tarihin karanlık bir çağından ses veren serseri filozof tadında filmde kaybolur gider.

Hacı'nın arabası Fransız Evian şişe suyuyla yıkanır, radyatörü de aynı suyla doldurulur. Rama üniversiteden mobiletiyle çıkar ve babasının bürosuna gelir. Onun ikram ettiği suyu ithal olduğu için içmez. Rama'nın ziyaret nedeni annesidir. Annesinin onun ilk eşi olduğunu hatırlatır. Kadını yok saymasına içerlemiştir. Sesinin dozu manifesto ayarındadır. Hacı kendini ezik hisseder, dengelemek için dil kartını kullanır. İsyankar kızına Fransızca sorduğu soruları neden Wolofca yanıtladığını sorar. Böylece diller arası çatışmanın ikinci raundu gerçekleşir. Aslını hatırlatan anadilden duyulan utanca karşı aslını koruyarak var olmayı sağlayan anadile sahip çıkma arzusu. Bu sefer tokatı yemeden çıkan Rama'dan boşalan alanda sınırlarla parçalanmamış bir Afrika haritası görürüz. (**Sembene** bu dil geçişlerini kullanarak yerel dilin ideolojik karakterini anımsatır. Dil dediğin bağımsızlığın olmazsa olmaz bir savunma hattıdır.)

Ahmed'in Hacı ile yaptığı mal pazarlığı Hacı'nın ticari açıdan da sorunlu işlere bulaşmış olduğunu açığa çıkarır. Ngone aşkına girdiği düğün masraflarını kotalı pirinci el altından satarak elde ettiği parayla karşıladığını anlarız.

Ticaret Odası Hacı'nın yaptığı yolsuzluğun farkındadır. Reis durumu bankayla görüşmesini ister. Müdür kuruma ait yüz ton pirincin parasının nerede olduğunu sorar. Hacı ise bunu konuşmak yerine yatak performansından ve yeni projesinden konuşur. Ayrıca Oda'nın bir üyesi olarak ayrıcalık görmeyi doğal bulur.

Kebe Hacı'nın yolsuzluğu nedeniyle Oda olarak feodal, savsak ve dolandırıcı olarak suçlandıklarını söyler. Bankalar kredi ve hesaplar konusunda olumsuz tavır içindedir. Çekinin karşılıksız çıktığını da ekler. Söz hakkı tanınan Hacı kendini sürünün kara koyunu olarak tanımlar. Hacı kendilerinin kurye, dalkavuk, piyon ve aracı olduğunu söyleyerek saldırgan bir tutum alır. Wolofça konuşmak istediğini söyler, resmi dilin Fransızca olduğu yanıtını alır. Faşist, bölücü ve gerici olarak suçlanır. Hacı yanıtında kızından alıntı yapar: "*Hepimiz birer pis köpeğiz! Hepimiz sepetteki yengeçleriz!*" Devamında demokrasi, özgürlük, eşitlik gibi kavramların kendileri için fazla olduğunu söyler. Anlarız ki tek başına boğulmaya niyeti yoktur. Kendisine söz hakkı verilmesinin bile demokrasinin varlığına bir kanıt olduğu yanıtını alır. (Çok mu tanıdık geldi!?) Oylama sonucu Ticaret Odası'ndan atılır. Ayrılmadan önceki son sözleri el konulan çantasından çıkan fetiş üzerine: "*Benim fetişim gerçek. Ama siz sadece teknik fetişizme inanıyorsunuz.*"

Hacı odadan çıkar. Henüz kapanmamış kapıdan içeri tohum paraları hırsız olan kovboy bozuntusu girer. Bu mizansen bir parça zorlama ve bir parça absürd de olsa kurulu neo-kolonyal düzenin tüm sahteliği ve çürümüşlüğüyle süreceğini, her

aksayan parçanın gözden çıkarılacağını ve rejimin gizli adının kleptokrasi olduğunun yorumuna gerek bırakmayan tasviri olarak okunmalı.

Hacı krallığı çöküş dönemine girmiştir, frenleri tutmaz olur. Oumi en değerlisinin televizyon olduğunu anladığımız eşyalarını bir kamyonu attığı gibi kendi yoluna gider. Hacı'nın artık içindeki en değerli şey sekreteri olan işyerine haciz memuru gelir. Mercedes arabasına el konur. Memur matmazel görünümlü madam olan sekreterden işyerinin anahtarlarını teslim etmesini ister. Marabut karşılıksız çıkan çeki Hacı'nın cebine sokar: İktidarsızlık laneti yeniden eski yerine yerleşir. Ne var ki artık kullanabileceği bir yer de yok gibidir.

Modu kaldırımda bekleyen Gorgui'nin yanında bekleyen Hacı'nın düştüğü durumu anlatır. Gorgui karşılığında bir şey beklemeden laneti kaldırabileceğini söyler.

Felaket sırası üç numaralı eşe gelmiştir. Ngone'nin annesi gelinliği Hacı'nın kaldığı Adja'nın evine gönderir. Düğün hediyelerini geri vereceklerini söyler. Böylece evlilik te sona erecektir. Ngone'nin Hacı için seks objesi, yüksek statü, lüks tüketim malı, yeni bir hayat veya üçüncü bahar olduğunu düşünürsek artık lanetten kurtulmasına gerek kalmadığını da düşünebiliriz.

Bağımsızlık kutlamalarında ortalıkta görünmeyen ve Hacı'nın ricası üzerine işyerinin olduğu caddeden toplanıp kent dışına atılan dilenciler ve sakatlar finalde başrolü kaparlar. Hacı'nın evine dolarlar ve ortalıkta ne varsa tüketmeye başlarlar. Açlığın her türlü sahaya inmiş gibidir. Bu denli içecek tüketmeleri akla su tutmaya çalıştıklarını getirir. Duruma öfkelenen Hacı "*Ne bu, soygun mu?*" diye bağırır. Gorgui'den aldığı cevap *İntikam* olur. Doğrudur, birazdan yaşayacakları bir intikam töreninden farksız olacaktır. Tartışma yüksek sesle sürer.

(Salonu dolduranlar eğitim almadıkları ve sermayenin herhangi bir türüne sahip olmadıkları için hiçbir güce sahip olmayan engelli ve dilenci kalabalığıdır ve Senegal halkını sembolize ettiklerini söylemek zor değildir. **Sembene** bu dış(kı)lanmış kitlenin sesini duyurması için kredisini kullanan bir ortam sağlayıcı olarak görülmeli.)

Tartışmanın gürültüsü nedeniyle Hacı'nın suskun oğlu da odasından çıkar. Kapı açıldığında duvarda bir film afişi vardır: **La Noire de...** (Bu afişin taşıdığı ve filme yüklediği anlamlar üzerine yazmanın yazıyı yolundan çıkaracağına inandığım için susmak daha doğru geliyor.)

Gorgui yıllar öncesine döner ve Hacı'nın belgede sahtecilik yaparak mallarını nasıl ele geçirdiğini ve miraslarına nasıl konduğunu yüzüne söyler. Onun yüzünden hapse atılmıştır. Ardından kendisinin Beye ailesinden olduğunu söyler. Artık vaktin adı intikamdır.

Gorgui Hacı'ya soyunmasını emreder. Üzerindeki lanet ancak onun üzerine tükürmeleriyle kalkacaktır. Köylünün gözünde onur ve itibarını kaybetmiş biridir Hacı, en azından erkekliğini korumalıdır.

Polis gelir, sakıncalı gördüğü tiplerin burada ne işi olduğunu sorar. Rama salonu dolduran bu tuhaf grubun babasının konukları olduğunu söyler. Rama bunca aşağılanmanın ardından babası için bir kurtuluş umudu, bir temizlenme şansı mı görür? Adja tersini düşünür ve defolup gitmelerini söyler. Ona yanıt Gorgui'den gelir: *"Mahkumların köylülerden, balıkçılardan ve işçilerden daha mutlu olduğunu bilmiyor musun? Onların yiyecek, barınak ve ilaçları vardır ve vergi de ödemezler."*

Hacı karizması çizilecek olsa da erkekliğini yeniden kazanmak arzusuyla dilencilerin ısrarına boyun eğer. Kafasına takılan taç, üç numaranın gelinliğine aittir. Soyunur ve tükürük çisentisi başlar. Boğazlarının derinliklerinden çıkan balgamları Hacı'ya kurşun gibi sıkırlar. Çarpıcı ve irkiltici bir sahnedir bu: Bir tür halk ayaklanmasını ve meydanda halka açık linci akla getirir. Tükürme, aşağılama ve tiksintinin bir ifadesidir; tükürüğün tenden geçtiği de olur, ola ki Hacı'nın ruhunda da iz bırakmasını dilerler. Filmimiz Hacı'nın tükürükle kaplanmış vücudunun donan görüntüsüyle sona erer.

.....

Xala filmi **Sembene**'nin aynı adlı romanından uyarlama olsa da ekleme, çıkarma ve dönüştürmeler nedeniyle kaynağına sadık kalmış değil. Sosyal, politik ve kültürel teslimiyet ve direniş temalı, paradigmatik karşıtlıklar üzerine gözlem ve söylemler zengini bir film **Xala**. Hem beceriksiz hem de görgüsüz yeni kara burjuvaziye karşı olan kadınların ve açların hesaplaşmasını konu edinen, bildik üçüncü sinema tarzının rövanşist karakterini eşine az rastlanır bir sahada sergileyen arşivlik bir yapıt. Bir kültürel impotans hikayesi veya yorum genişliğine bağlı olarak bir ideo-impotans hikayesi. **Sembene** evlilik ve cinselliğin ekonomik güç ve sosyal sınıf karakteriyle olan bağını sağlam biçimde ortaya koyar.

Xala'nın açık bir politik film olduğu yargısı tartışılmaya değer. Bu saptama çözümleneci bakış açısının genişliği ve konjonktürün baskın ideolojik ve tarihsel eğilimleriyle ilgili görünüyor. Afrika'nın bağımsızlık sonrası sorunlarını ironiyi, gerçekçiliği ve alegoriyi harmanlayarak anlatan filmin ana hikayesi Hacı'nın iktidarsızlık süreci ve tüm yan olgular bu sürecin akışına ekleniyor. Cinsel yetersizlik, sömürgecilikten kurtulmuş halkın kendi kendini yönetemiyor olmasının ve bu sorunu dışarıdan aldığı destekle çözmek zorunda kaldığının metaforu olarak görülmesi, filmin çekildiği dönem için tartışılmaz bir saptama olduğu gibi gelecekte

yapılan çözümler üzerinde de belirleyici oldu. Mesele basitti: Hacı'nın cinsel durgunluğu ile yönetici seçkinlerin ekonomik durgunluk ve dışa bağımlılık konusundaki çaresizliği arasında ortak nokta deneme yanılma yoluyla defalarca kanıtlanmış olan yetersizlik ve beceriksizlikleri.

Sembene birçok yazı ve söyleşide, bağımsızlık sonrasının egemen sınıflarının yeni bir sınıf değil, henüz birkaç yıl önce kolonyal otoriteye, köleliğe ve sömürgecilere karşı ön saflarda savaşanlar olduğuna dikkat çeker. Benim anladığım, memleketi talan etmeyi kendilerine hak olarak görenler, geçmişin kurgulanmış kurtuluş ve kahramanlık hikayelerinden beslenen milliyetçiler dünyanın her yerinde aynı kültürel genetiğe sahip. **Sembene** bu kurucu özgürlük fedailerinin tek yaptıklarının sömürge döneminin efendilerini taklit etmek olduğunu deneyimler. Filmimiz için bu efendiler batı burjuvazisinin Senegal'de görevlendirilmiş piyon ekonomistleridir. Sonradan görme bu siyahi elitlerin bu kafayla kendi halklarına ters düşmeleri kaçınılmazdı. Film, Afrika'ya özgü aksak kapitalizmin sergilediği trajik çürümüşlük ve sömürge döneminin mirası olan sınır tanımaz yolsuzluklar üzerine çok bildik göndermeler de yapar. Meseleye içerden bakma denemesi yapsak hissettiklerimiz daha can yakıcı olacaktır: Açgözlü liderleriniz tarafından sömürülmek ve ülkenizin talan edilmesinin alışkanlık yaratması, sömürgecilerinizin yaptıklarından daha fazla dokunuyor olmalı, dokunmalı insana. Sömürgeci dediğin diliyle, teniyle, elbisesi, müziği ve inançlarıyla bir bakışta kendini ele verir. Oysa yeni düşmanınız sizinle aynı dili konuşur, aynı ten rengine sahiptir, benzer şeyler giyinir, aynı müziği mırıldanır ve aynı duayı okur. Onların nefret defterinde yeri bir başkadır.

Yazıyı uzatma ve belki de yer yer yineleme pahasına önemli gördüğüm bazı konuları bir parça açmaktan yanayım: kadınlar, dil, siyahi elitizm...

Sembene Afrikalı kadının özgürlüğünün, Afrika'nın sömürgeci politikalardan kurtulmasının bir ölçüsü, bir başka söylemle kanıtı olduğunu düşünür. Kadınlar üzerinden tarihsel bir anlatım ve bunu üzerinden de estetik bir strateji geliştirir: Hacı'nın her kadını ve kızı Afrika tarihinin farklı bir döneminin alegorik temsilidir: Adja toplumsal gelenek, yerel elbiseler (*boubous*), değerler, dini inanç ve erkeğe olan bağlılık açısından kolonyal öncesi Afrika'dır. Oumi perukları, güneş gözlükleri, hırsı, dekoltesi, kısa kesme elbiseleri ve ikinci sınıf moda taklitçisi tarzıyla kolonyal dönem Avrupalı özentisidir. Ngone geçmiş zaman tarafından yönetilen bir şimdiki zaman kızıdır. Bedeninden başka bir sermayeye sahip olduğunu göremeyiz. Hiçleşmiş neo-kolonyal gençliği temsil eder. Rama bir Afrika-Avrupa sentezi. Wolofca konuşur, Fransızca okur. Kadın özgürlüğüne inanır. Afrikalı giyinir. Motosiklet kullanır. Rahat

ve gösterişsizdir. Kültüre değer verir. Politik olarak uyanmıştır. Duvarında siyasi ve kültürel kodlarını ele veren bir **Şarlo** posteri asılıdır. Ülkesi için gelecek ve umuttur.

Wolofca demişken dil konusuna da girelim. Seçkinler, ulusal dili, yani halkın dilini konuşmayı reddeder. Efendilerinin dilini kullanırlar. Nüfusun çoğunluğunu sömürge dilinin sağladığı ayrıcalıklardan uzak tutar, böylece dışlamış olurlar. Yerel diller seçkinler için aşağılayıcıdır, onlara olmayan prestijlerini bile kaybettirir. Hatta bu dilleri konuşmak otoritelerine bir hakarettir; ayrıcalıklı olduğuna inandıkları konumları için utanç verici ve sosyo-ekonomik çıkarları açısından sabotajcıdır.

Siyahi elitizm üzerinde durmanın tam zamanı. Yabancı kültüre teslimiyeti ölçüsünde kendini seçkinden sayan, efendisi karşısında bağılıktan bağımlılığa uzanan bir ilişki kuran ve ona olan hayranlığını pespayeleşmenin her çeşidini sergileyerek gösteren yerel yöneticiler ve çevrelerini saran çeşitli meslek grupları neo-kolonyal bağımlılığı kendi elleriyle inşa ederler. Bu tür bir var olma tercihi hem bireysel hem de kitlesel bağımsızlığı ortadan kaldırır. Yerel elitler sınıfından çıkan iktidarın kapalı kapılar ardında beyaz beyinler ve eller tarafından yönetilmesi alışkanlık haline geldiğinde bağımsızlık için verilen savaşın artık bir anlamı kalmaz. Kukla iktidarlar başkalarının iktidarını kurmaya hizmet ederler.

İşte bu nedenle, **Sembene** siyahi elitleri beyaz burjuvazinin bir karikatürü olarak çizer. Halk karşısında Wolof konuşur ve Afrikan giyinir, kendi aralarında Fransızca konuşurlar. Bunlar arasında Afrikan elbiselerini Avrupalı olanın altına giyene de rastlanır. Filmin başında geleneksel kıyafetler giyen elitler, bir süre sonra sömürgeci üniforması olan papyonlu takım elbiselerle görünürler. Bir tarafta modernite (takım elbise, davetler, çantalar, gözlükler, maden suyu, şarap, araba), öte tarafta tarih dışı geleneksellik (çok eşlilik, din, büyücü, totem) bir arada varlığını sürdürür. Yürütmenin para musluklarından biri olan Ticaret Odası'na çökenlerin uzmanlık alanı ekonomi, ticaret veya endüstri değildir; hainlik, düzenbazlık ve hırsızlıktır. Elit dediğin garabet bir alışımıdır. **Xala** bu nedenle bir politik ihanet hikayesinden çok daha fazlasıdır, toplumsal ihanet daha ağır basar ama en katlanılmaz olanı kültürel ihanettir. Filmimiz bir iç içe geçmiş ihanetler anlatısıdır.

Ve veda niyetine birkaç notla kapatalım. **Xala** çok önemli bir hasılatla ulaştı. Halkın ilgisini uyandıran şey karakterlerle özdeşlik, olaylarla benzerlik kurmaları olmalı. Uğradıkları ihanet, korku ve nefret hisleri, zorbalığa karşı dayanışma isteği. Senegal'de eleştirel bir toplumsal gerçekçi film olarak görüldüğü kesin. Yurt dışında ise Afrika'dan gelen bir güldürü filmi olarak karşılanma olasılığı çok daha yüksek. Rejimlere karşı durmanın, eylemlerini görünür kılmanın gerekli olduğuna inanan ve halkının sorunlarının ancak kitlelerin katılımıyla çözülebileceğini savunan **Sembene**

filmini zaten kendi halkı için çekmişti. Filmin sadece anlatısı değil, ideasından yapım koşullarına kadar uzanan farklı değerlendirme kriterleri de bir üçüncü sinema örneği olduğunu gösterir. Birinci sinemaya dair ize rastlanmaz. Toplumsal cinsiyet rollerinin yerel-ithal sathında çatışmasını ve geleneğin kopyalanmış modernite karşısında izlediği stratejileri aktarırken yönetmenin kültürel bakışının ve baskın kişisel tercihlerinin filmin karakteristiğini özgün kılması ikinci sinemanın varlığını yadsınmaz kılar. Ancak bir tarihsel çözümlene beklentisi, bizim geçmiş yılların kabul gören sınıflamasını da onaylamamıza neden olur: Üçüncü sinema, filmin taşıdığı sosyo-politik ayrıntı zenginliği ve finalinde sınıflar arası hesaplaşmanın üçüncü dünya kültürüne özgü bir praksisine tanıklık etmesiyle kendini net biçimde görünür kılar.*

* Derginin bu sayısını 2025 yılında yayımlayamadık. **Xala** şimdi 50 değil 51 yaşında. (ed. n.)