

## BEYAZPERDEYİ YIRTAN BİR HAYKIRIŞ:

### CEZAYİR SAVAŞI

*Göktürk Öcal\**

**Özet:** Hukukun teori ve pratiği, sadece kanun metinleri, mahkeme salonları ya da fakülte sıralarında değil; güzel sanatlarda da iz bırakır. Bu nedenle, “yedinci sanat” olarak adlandırılan sinemada da hukuku görmek mümkündür. Bu çalışmada, İtalyan yönetmen Pontecorvo’nun Cezayir Savaşı filmi, analiz edilmektedir. Çalışmanın temel iddiası, yönetmen ve filmin, sömürgeci kodları ifşa ederek şiddete ve ezen-ezilen ilişkisine dikkat çekerken politik sinema bilinci taşıdığıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Cezayir Savaşı, Pontecorvo, politik film, üçüncü sinema kuramı, sömürgecilik

### A SHOUT WHICH RIPS UP THE SILVER SCREEN:

#### THE BATTLE OF ALGIERS

**Abstract:** The theory and practice of law do not only leave a mark on law texts, courtrooms and faculty desks, but also on fine arts. Therefore, it is possible to see law in cinema which is also called “seventh art”. Italian director Pontecorvo’s movie called The Battle of Algiers has been analysed in this paper. The basic argument of this paper is that the director and the movie have consciousness of political cinema by revealing the colonialist codes and pointing out violence and the relationship between oppressor and oppressed.

**Keywords:** Battle of Algiers, Pontecorvo, political movie, theory of third cinema, colonialism

---

\* Ar.Gör., Özyeğin Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Anabilim Dalı

## Giriş

Sinemanın politika ve hukuk ile bağına dair farklı görüş ve tartışmalar bulunmaktadır. Filmlerin politik bir kaygı ile çekilip çekilmemesi gerektiği, politik film ya da hukuk filmi olarak nitelenen filmlerin hangi politik ya da hukuki unsurları içermesi gerektiği, yönetmen ve senaryonun bu nitelemedeki önemi gibi hususlar, söz konusu tartışmaların kökenini oluşturmaktadır.

Sinemanın politikası, onun yapısını, yani onun dünya ile ilişki kurma tarzını belirler. Sinemanın sosyopolitiği, filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın psikopolitiği ise bizlerin, film ile kişisel ve spesifik olarak nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamaya çalışır. Hangi yönden bakarsak bakalım sinema politik bir fenomendir, varlığı devrimcidir (Monaco, 2011: 249).

## Filmin Künyesi ve Fransa'daki Etkisi

Orijinal adı "*La Battaglia di Algeri*" olan *Cezayir Savaşı*, 1965 yılında İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo<sup>1</sup> tarafından çekilmiş ve 1966 yılında gösterime girmiştir. İtalya ve Cezayir ortaklığında çekilen filmin senaristi Franco Solinas'dır.<sup>2</sup> Film ilk olarak Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bir İtalyan komünisti olan yönetmen Pontecorvo, 1919-2006 yılları arasında yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalyan faşizmine ve onu izleyen Alman işgaline karşı savaşmıştır (Wayne, 2011: 18). Az sayıda ama düzeyli filmleriyle politik sinema alanında kendine özgü bir yer edinmiştir. Kimya öğrenimi gördükten sonra gazeteciliğe başlamış, Paris'te sol eğilimli bazı İtalyan yayın organlarının muhabirliğini yapmıştır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra bazı yönetmenlerin yardımcılığını yaparak sinema dünyasına girmiştir. 1953'te müziklerini de kendisinin yaptığı belgesel filmler çekmeye başlamış ve çok sayıda senaryo yazmıştır. 1956'da kadın haklarını savunan *Die Windrose (Rüzgâr Gülü)* filminin, orta metrajlı *Giovanna* bölümünü yönetmiştir. 1957'de, Franco Solinas'ın yapıtından uyarlanan, ilk uzun ve konulu filmi *La Grande Strada Azzurra'yı (Büyük Mavi Yol)* çekmiştir. 1960 yılında Emmanuelle Riva ile birlikte yönettiği, Auschwitz toplama kampındaki Yahudi bir kadının öyküsü olan *Kapo* ile adını duyurmuştur. Çalışmalarının etkisi çoğunlukla sadece İtalya sınırları içinde kalmıştır. Buna rağmen birçok kez Venedik Film Festivali'nin başkanlığını yapan Pontecorvo, 1993 yılında 12. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde de jüri başkanlığı yapmıştır. 1996 yılında ise 15. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Sinema Onur Ödülü almıştır. <http://www.imdb.com/name/nm0690597/> (Erişim 27.12.2015)

<sup>2</sup> Özgün hikâye ise Franco Solinas ve Gillo Pontecorvo'ya aittir. Başlıca oyuncular; Ali La Pointe rolünde Brahim Hadjadj, Albay Mathieu rolünde Jean Martin, Djafar rolünde -aynı zamanda filmin yapımcılarından biri olan- Saadi Yacef'tir. Filmin müziklerini Ennio Morricone ve Gillo Pontecorvo beraber yapmışlardır. [http://www.imdb.com/title/tt0058946/?ref =nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0058946/?ref =nv_sr_1) (Erişim 27.12.2015)

<sup>3</sup> En iyi yabancı film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo dallarında Akademi Ödülleri'ne de aday olan film, Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ve FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği) ödülleri kazanmıştır. [http://www.imdb.com/title/tt0058946/awards?ref =tt\\_ql\\_op\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0058946/awards?ref =tt_ql_op_1) (Erişim 27.12.2015)

*Cezayir Savaşı'nın* asıl kültürel emekçisi olan Pontecorvo'nun, FLN'nin yaptığı gerilla savaşına ilişkin ilk elden bilgisi ve tecrübesi olduğu gibi, film de doğal olarak Cezayir halkının toplumsal, tarihi ve kültürel ortamında gerçekleştirilmiştir. Filmin yapımındaki kilit yaratıcı konumlarda İtalyanlar bulunmuştur (Wayne, 2011: 18).

1965'te -Cezayir'in, Fransa'dan bağımsızlığını kazanmasından üç yıl sonra- Cezayir hükümetinin minnettarlığı ve yardımlarıyla Cezayir'de çekilen filmin gösterimine, Fransa'da 5 yıl boyunca izin verilmemiştir. Sonrasındaki 15 yıl ise işkence sahneleri sansürlenerek gösterilebilmiştir. Tepkilere bir başka örnek vermek gerekirse; Cezayir Soykırımı'nı konu alan 2010 gösterim tarihli *Hors La Loi* (Outside The Law) adlı filmin Cannes Film Festivali'ndeki gösteriminden önce, sinema salonu önünde toplanan ve Cezayir Soykırımı'na katılmış olan Fransız askerlerin filmi protesto etmesi gösterilebilir.

### **Filmin Arkasındaki Tarihsel Gerçeklik**

Filmin analizini yapmak ve kavramsal çerçeveyi çizmek için öncelikle Cezayir'in tarihine ve bağımsızlık mücadelesine hazırlıkta önem arz eden tarihsel olgu ve olaylara göz atmak gerekir.

Cezayir'de 1500'lerin başında başlayan Osmanlı egemenliği, 1830 yılına kadar devam eder. Fransa, 31 Ocak 1830'da korsanlığı ve Fransız konsolosuna yapılan "kötü muameleleri" bahane ederek Cezayir'i işgal eder (Günel&Özengi, 2013: 43). 5 Temmuz 1830'de Cezayir şehrinin ele geçirilmesiyle de Fransızların Cezayir'deki sömürge dönemi başlar. Öne sürülen çeşitli bahaneler bir tarafa, harekâtın amacı devrimin eşiğine gelmiş Fransız monarşisine prestij kazandırmanın yanı sıra, Britanya'nın Akdeniz'deki egemenliğine meydan okumaktır (Günel&Özengi, 2013: 43-44). Fransızlar Cezayir'in bütününe 1847'de ele geçirir. Osmanlı yönetimi, Fransız işgalini tanıyarak Cezayir üzerindeki haklarının sona erdiğini ilan eder. İlk sömürge birimleri Cezayir şehri çevresinde kurulur. Avrupa'dan gelen göçmenlere, yerli kabilelerin ellerinden alınan arazilerin verilmesiyle Cezayir'de Avrupalı nüfusu artış gösterir.<sup>4</sup>

1848 Fransız Anayasasına göre Cezayir sömürgesi üç eyalete ayrılarak Paris'ten tayin edilen bir genel vali tarafından yönetilmeye başlar. 1870'te sivil idareye

<sup>4</sup> 1841-1850 yılları arasında 115.000 hektar arazi dışarıdan gelenlere dağıtılır. 1847'de ülkedeki Avrupalıların sayısı 104.000 iken 1872'de 245.000'e, 1911 yılında da 752.000'e yükselir. Bununla birlikte yabancıların sahibi olduğu arazinin miktarı 1860'ta 365.000 iken, 1930'da ise 2.345.000 hektar olur (Dursun, 1993: 490).

geçirilen Cezayir, Paris'teki İçişleri Bakanlığı'na bağlanır (Dursun, 1993: 490). Ne var ki, buradaki insanların statüsü, vatandaşlıktan ziyade sömürge tebaası olmaktır. Ordunun müdahalesi yerli halkın varoluşunu sıfır noktasına çekmeyi amaçlar. Kadınlara tecavüz edilir, çocuklar rehin alınır, hasat ve hayvanlar çalınır, meyve ağaçları yok edilir (Günel&Özengi, 2013: 44).

1. Dünya Savaşı'ndan sonra Cezayir milliyetçileri bağımsızlık için örgütlenmeye başlar. 1942'de milliyetçiler, bağımsızlık söylemi uyarınca Cezayir Halk Partisi (PPA) bayrağı altında örgütlenir (Günel&Özengi, 2013: 44). 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Cezayirliilerin durumlarında ciddi iyileştirmelerin yapılmaması, ekonominin kötüleşmesi ve benzeri sebeplerle 1945'te gerçekleştirilen gösterilerde, Fransızların silahlı müdahalede bulunmasıyla binlerce Cezayirli öldürülür ve çok sayıda gösterici tutuklanır. Sétif ve Guelma katliamı, Fransızların 8 Mayıs 1945'te aynı isimli şehirlerde 45.000 Cezayirliyi öldürmesiyle sonuçlanan katliamdır. 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesi üzerine Cezayir bayrakları ile kutlama yapan tüm Müslüman Cezayirliilerin üzerine, Fransız ordusu ve polisi tarafından makineli tüfeklerle ateş açılır ve silahsız 45.000 sivil Cezayirli görüldükleri ve yakalandıkları yerde katledilir.<sup>5</sup> Bu şekilde, bağımsızlık vaadi için gösteri yapan halktan binlerce sivil öldürülür.

Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinde ilk önemli adım, Kasım 1946'da genel aflla hapisten çıkan Mesâli el-Hâc'ın önderliğindeki Demokratik Hürriyetlerin Zaferi Hareketi (Hareketü'l-intisâr li'l-hürriyyeti'd-dimukrâtiyye)<sup>6</sup> örgütüdür (Dursun, 1993: 491). 1 Kasım 1954 tarihinde ise, sömürgecilere karşı kurtuluş savaşı veren bütün birlikler Ulusal Kurtuluş Cephesi (Cebhetü't-tahrîri'l-vatanî)<sup>7</sup> ve onun silahlı kanadı olan Ulusal Kurtuluş Ordusu (Ceyşü tahrîri'l-vatanî)<sup>8</sup> adıyla yeniden örgütlenir. Böylece Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinde öncü hareket olan FLN, 1 Kasım 1954'te kurulur.<sup>9</sup> Arapçada "kale" anlamına gelen "Kasbah" mahallesi/bölgesi, FLN'nin merkez üssü, güvenli sığınağı olur ve bağımsızlık mücadelesinde önemli rol oynar. Savaş boyunca Fransız askerleri özellikle Kasbah'a yoğunlaşmak durumunda kalır.

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. UCC Palestine Solidarity Campaign Database, <http://cosmos.ucc.ie/cs1064/jabowen/IPSC/php/event.php?eid=761> (Erişim 30.12.2015)

<sup>6</sup> Fransızca adı "Mouvement Pour le Triomphe des Libertés Démocratiques".

<sup>7</sup> Fransızca adı "Front de Libération Nationale (FLN)".

<sup>8</sup> Fransızca adı "L'Armée de Libération Nationale (ALN)".

<sup>9</sup> FLN, Cezayir'de halen faal olan sosyalist bir siyasi partidir ve 1989'da diğer siyasi partilerin kurulmasına izin verilene dek Cezayir'in tek legal partisi olmuştur. <http://www.britannica.com/topic/National-Liberation-Front-political-party-Algeria> (Erişim 30.12.2015)

Bu tarihlerde Türkiye devleti nezdinde katliama tepki gösterilmemiş, basında da sadece birkaç kısa haber yer almıştır. Ama daha önemlisi, Türkiye o yıl Fransa'nın da belkemiğini oluşturduğu NATO'ya üye olur. Batı blokunda kendisine yer açmaya çalışan Türkiye, Fransa'nın sömürge politikalarını eleştirmez. 1953'te Fransa'ya giden Adnan Menderes'e Légion d'Honneur nişanı takılır, Grand Cordon rütbesi verilir. Ardından ilk Fransız-Türk Parlamenterler Dostluk Grubu faaliyete geçer. Dönemin gazeteleri, hükümetin NATO üyeliği, Fransa müttefikliği veya Nasır aleyhtarlığı temelindeki politikalarını destekler. Hatta ALN'nin eylemleri "tedhiş (şiddet, terör) hareketleri", "çapulculuk", "eşkıyalık", "isyan", "ayaklanma" olarak nitelendirilir. Gazetelere göre konu Fransa'nın "iç işi"dir (Hür, 2012).

Ülkeyi bağımsızlığa götürmesi amacıyla başlatılan silahlı mücadelenin kısa zamanda Cezayir geneline yayılması üzerine, sömürge yönetimi 28 Ağustos 1955'te olağanüstü hal ilan eder. Bölgeden gitmesi istenen Fransız ordusuna karşı girişilen kanlı savaşlarda 150.000 kişi ölür. 1958'de Cezayir sorunu nedeniyle bunalım yaşayan Fransa'da, bu durumu fırsat bilen General Charles de Gaulle öncelikle başbakan, sonra cumhurbaşkanı olur. Savaşın sürmesini isteyen bazı Fransız generaller ile göçmenlerin kurduğu Gizli Ordu Örgütü<sup>10</sup>, Cezayir topraklarında yaşayan Cezayir halkına karşı ülkede acımasız kısımlara girişir. Bunun üzerine 19 Eylül 1958'de Kahire'de toplanan Cezayirliilerin ileri gelenleri, bağımsız Cezayir Cumhuriyetini ilan ederek Ferhad Abbas'ın başkanlığında bir geçici hükümet kurar (Dursun, 1993: 491).

Cezayir'de yaşananlar, Fransız devleti ve kamuoyunda da büyük yankı yaratır. Fransa ve Cezayir arasındaki savaş, 1958'de Dördüncü Cumhuriyet'in çökmesine neden olur, 1959'da -gönülsüz de olsa- General de Gaulle, Cezayir'in "kendi kaderini tayin" hakkını telaffuz eder (Günel&Özengi, 2013: 46). Fransız aydınlarından bir kısmı, Fransa'nın Cezayir'de yürüttüğü politika ve savaş kıyasıya eleştirir. Bu noktada, 6 Eylül 1960 tarihinde Vérité-Liberté dergisinde yayımlanmış bir açık mektup olan "121'ler Manifestosu"na değinmek gerekir. İlk imzacıları arasında Simone de Beauvoir, André Breton, Jean-Paul Sartre ve François Truffaut'nun da olduğu 121 aydın, Fransız kamuoyunu ve başta Başbakan Michel Debré olmak üzere hükümeti, Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nı meşru bir bağımsızlık savaşı olarak tanımaya çağırır. Bu manifesto, Fransız ordusunun işkencelerini kınayan, yetkilileri Fransız vicdani retçilerine saygı

---

<sup>10</sup> Fransızca adı "Organisation de l'Armée Secrète".

duymaya davet eden bir açık mektuptur<sup>11</sup>. Manifestonun dili sorgulayıcıdır, sorduğu sorular haykırış doludur:

“Bu koşullar altında birçok Fransız, geleneksel değerler ve sorumluluktan kuşku duymaya başlamıştır. Belli koşullar altında utanç verici bir boyun eğiş olan sivil ihanet nedir? İhaneti reddetmenin kutsal bir görev olduğu, “ihanel”in gerçeği cesaretle benimseme anlamına geldiği durumlar yok mudur? Ve eğer ordu, onu ırkçı ve ideolojik bir egemenlik aleti olarak kullananların isteği doğrultusunda varlığını, demokratik kurumlara karşı açık ya da gizli bir isyanla koruyorsa, bu durumda orduya karşı isyan yeni bir anlam kazanmaz mı?”

BM’de, NATO’da ve tüm uluslararası alanda Cezayir üzerine tartışmalar devam ederken savaş da tüm hızıyla sürer. Ancak 18 Mart 1962’de Evian Antlaşması ile savaş sona erer ve ateşkes ilan edilir. Antlaşma şartlarına göre 1 Temmuz 1962 tarihinde referandum yapılır, Cezayirliilerin %91’inin bağımsızlık lehinde oy kullanmasıyla Cezayir bağımsız bir devlet haline gelir (Dursun, 1993: 492).

### **Cezayir Soykırımı İddialarının Dünü ve Bugünü**

Cezayir devletine göre, 132 yıllık Fransa idaresinde 1 milyondan fazla insan öldürülmüştür (Dursun, 1993: 492). Çok sayıda insan işkence ve kötü muameleden geçmiştir. Cezayir Devlet Başkanı Abdülaziz Buteflika, Fransa’nın Cezayir’de sadece insanlara karşı değil, insanların kimlikleri ve kültürlerine karşı da bir soykırım uyguladığını iddia etmiştir.<sup>12</sup> Ne var ki Fransa, diplomatik oyunlarla Cezayirliilerin zaferini boşa çıkarma gayretine girdiği Evian Antlaşması’na, savaşta işlenen suçlara ilişkin olarak genel bir af maddesi koydurmuştur (Nam, 2012: 180).

Fransa’nın inkâr politikalarına rağmen 2005 ve 2006 yıllarında Cezayir, Fransa’yı soykırım yapmakla suçlamış ve Paris’ten bir özür beklediklerini açıklamıştır. Ancak Fransa, iddiaları kabul etmemiş ve konunun tarihçilere bırakılması gerektiğini öne sürmüştür. Şubat 2005’te muhafazakâr-merkez sağ parti Halk Hareketi için Birlik’in (UMP) meclisteki çoğunluğuyla, sömürgeciliğin olumlu rolünün öğretilmesini emreden bir yasa tasarısı yasalaşmıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı Jacques Chirac yasa değişikliğini Anayasa Mahkemesine<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Manifestonun Türkçe ve İngilizce metni için:

<http://www.birdahaasla.org/documents/events/france/declaration.pdf> (Erişim 27.12.2015)

<sup>12</sup> Buteflika, “Cezayir, sömürgecilik ve bağımsızlık savaşı dönemlerinde işlenen tüm bu suçların Fransa tarafından kabul edilmesini beklemeyi hiçbir zaman bırakmamıştır.” demiştir. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4552473.stm> (Erişim 30.12.2015)

<sup>13</sup> Anayasa Konseyi (Fransızca adı “Conseil Constitutionnel”)

götürmüş; mahkeme, düzenlenmenin yasal değil idari bir tasarruf olduğunu belirterek yasayı iptal etmiştir (Günel&Özengi, 2013: 51).

UMP'nin bir sonraki başkanı Nicolas Sarkozy, Fransa'nın Cezayir'deki varlığı süresince yaşananların acı olduğunu belirterek şöyle demiştir: "Gerçeklerin tanınmasını savunuyorum fakat devletlerarası ilişkilerde yeri olmayan, dini bir kavram olan pişmanlığı değil." (Günel&Özengi, 2013: 52) Aralık 2012'de Cumhurbaşkanı François Hollande ise, Cezayir'de yaptığı konuşmada, Cezayir'in Fransa tarafından sömürgeleştirilmesini "acımasızlık ve adaletsizlik" olarak nitelendirmiştir.<sup>14</sup>

### Sahneler Seyirciye Ne Anlatmak İstiyor?

Filmin sınırları içine dönüp analize geçmek gerekirse, filmin başlarında Ali'nin, tutuklanmasından hemen önce polis tarafından kovalandığı sahneyle başlamak yerindedir. Ali, bir Fransız genç tarafından çelmelenir. Kaçmaya çalışmak yerine Ali, ayağa kalkar ve bu gülen genç Fransız'a kafa atar. Ali, psikolojik bir eşiği aşar ve bir savaşçı olduğunu gösterir. Filmin daha başında Fanoncu<sup>15</sup> bir an vardır. Zira Fanon'un, "Şiddet bireysel düzeyde temizleyici bir güçtür. Sömürge insanını aşağılık kompleksinden, umutsuzluk ve pasiflikten kurtarır, ona cesaretini ve özgüvenini yeniden kazandırır." (Fanon, 2013: 98) ifadesi de buna işaret etmektedir. Fanon dışında şiddeti her alanda, özellikle politika alanında çözümleyen bir başka isim de Hannah Arendt'tir. Politika, şiddet ve iktidar arasındaki ilişkilere dair tüm eski doğruların geçerliliğini yitirdiğini, gelinen aşamada savaşın temel toplumsal sistem olduğunu, başka ikincil toplumsal örgütlenme tarzlarının bu sistem içinde mücadele ettiğini ya da ayakta kalmaya çalıştığını, iktisadi sistemlerin, politik felsefelerin, hatta yargının savaş sistemine hizmet ettiğini savunur. Ona göre savaş, politikanın başka araçlarla sürmesi olmaktan çıkmış; barış, savaşın başka araçlarla sürmesi haline gelmiştir. Uluslararası ilişkilerde savaşın yerine başka bir nihai hakemin ortaya çıkmadığını belirtmiştir (Arendt, 1997: 11).

Ali la Pointe'nin bir üçkâğıtçı olarak tutuklandığı sahnede ses ve görüntü senkronizedir. Ali götürülürken bir Fransız, onunla ilgili ayrıntıları (doğum tarihi,

<sup>14</sup> Ne var ki, sömürgecilik bahsinde Fransa'nın işlediği suçlar için özür dilemekten kaçınmıştır. <https://www.theguardian.com/world/2012/dec/20/francois-hollande-algerian-suffering-french> (Erişim 27.09.2016)

<sup>15</sup> Frantz Fanon, 17. yüzyıldan beri Fransız sömürgeci olan Martinik'te 1925'te doğmuştur. Paris'te tıp eğitimi almış ve psikiyatrist olmuştur. Fanon, burada her ne kadar Fransız eğitim sisteminden geçse de ve entelektüel değerini kanıtlaya da, asla bir eşit olarak kabul edilmeyeceğini anlamaya başlamıştır. Siyah derisini gizlemek için beyaz bir maske takıyor olduğunu hissetmiştir. Nitekim bu metafora atıfla, Siyah Deri/Beyaz Maske adlı kitabı -daha 27 yaşındayken- yayımlanmıştır. Yeryüzünün Lanetlileri adlı kitabı 1961'de yayımlanmış ve aynı yıl kan kanserinden ölmüştür.

okuma yazma bilmediği) ve çocuk ıslah kurumlarına kadar uzanan suçluluk kayıtlarını okur. Bu sesin zaman ve mekânı, yeni tutuklanan Ali'nin getirildiği mahkemedir. Biçimsel olarak bu başarılı bir ekonomik stratejidir ve bir yandan cezaevindeki Ali'nin bir sonraki sahnesine mantıksal bir geçiş sağlarken, öte yandan çok kısa süreliğine de olsa Fransa'nın sömürge yönetimi altında çok kötü eğitilmiş ve yoksul bırakılmış Cezayirli için yaşamın neye benzediğini gösteren Ali'nin öyküsünün özetini verir (Wayne, 2011: 26).

Ali'nin davaya bağlanması, tutuklanmasının ardından cezaevinde gerçekleşir. Ali diğer tutuklularla birlikte bir hücrede tutulur, ancak onun diğerleriyle diyaloga girişini görmeyiz. Daha sonra kilit an gelir: Ali'nin politik vaftizi... Bir FLN tutuklusu cezaevinde idama götürülür. Ali, "Yaşasın Cezayir! (Tahy'el Cezair!)" diye bağırır ve bu slogana hücrelerindeki diğer tutuklular da katılır. Kamera Ali'ye geçer, artık enerjik görünür: Bir vahiy onu derinden etkilemiştir. Mahkûm olan adamın giyotine<sup>16</sup> götürüldüğü avluya yukarıdan bakan pencereye sızar. Kamera, cezaevi duvarlarına ve hücre pencerelerine yaklaşır ancak içerideki insanları görmeyiz. Giyotinin aşağıya inişini duyarız ve olayı izleyen Ali'nin yüzüne aniden zoom yapıldığını görürüz. Bu deneyim neredeyse dinsel bir görünüş gibidir. Ali bir dava için ölen kahraman birini görür ve davaya bağlanır (Wayne, 2011: 27). Bir sonraki sahne, beş ay sonraya geçer ve Ali, FLN'den ilk eğitimlerini alır.

Bu sahne, politikleşme sürecinin üst düzeyde bireysel sunumudur. Ne bir politik eylemcilerle etkileşim iması, ne öğrenme, ne sorular sorma söz konusudur; yalnızca anlık vahiy vardır. Bu noktada filmin başarısız olduğu temel yanlardan biri, bir adi suçlu ve cahil olan Ali'nin bir ulusal özgürlük savaşçısına dönüşmesini yeterince detaylı olarak irdelememesi olduğu söylenebilir. Film, Cezayirlilerin ayaklanmaları sürecinin anlatımında çok fazla sıkıştırma ve ayıklama yapar.

Avrupalılar gibi giyinmiş Cezayirli kadınların Avrupalıların bulunduğu bir bölgeye bomba yerleştirdiği sahnede izleyici, ille de politik sempatiden değil ama "sinemasal özdeşleşme" aracılığıyla görevin yerine getirilmesini diler. Cezayirli kadınların bombaları kontrol noktasından geçirmek için benimsedikleri Avrupalı görünüşün, sömürgecilerin dolaylı olarak yarattığı "bizler" ve "onlar" ırkçılığını, yerli halkın avantajına dönüştürdüğünün altı çizilmiş olur (Wayne, 2011: 35).

<sup>16</sup> Giyotin, ilk kez 1792 yılında Jacques Nicholas Pelletier adlı bir hırsız idam etmek için kullanılmıştır. Fransa'da giyotinle idam edilen son mahkûm, Hamida Djandoubi'dir ve 10 Eylül 1977'de cezası infaz edilmiştir. Fransa'da idam cezası 1981 yılında kaldırılmıştır.



Filmin bu sahnede kaçındığı bir konu, politik mücadeledeki cinsiyet kavramıdır. Filmin, seyirci için “vurucu” anlarından biri olan Avrupalı gibi giyinerek bir kafeye ve havaalanına bomba yerleştiren Cezayirli kadınlar sahnesinde, kadınların “rolü” tartışmalıdır. Devrimci mücadelelerde kadınların rolü, çok temel toplumsal cinsiyet sorunlarını da gündeme getirir. Çünkü dünyanın her yerindeki alışkanlıklar ve gelenekler, bu alanı -genellikle- yalnızca erkeklere ayırır. FLN’nin, mücadelede kadınları kullanma isteğinin İslami bir kültür içinde hem kadının eşitliğiyle ilgili yeni düşünceleri, hem de bu konuda direnişi ortaya çıkarmaması eksikliklerdir (Wayne, 2011: 33). Ancak filmin çekildiği dönemdeki toplumsal cinsiyet algılarına, bugünkü algılar üzerinden bakarak karşılaştırma yapmak yanıltıcı olma potansiyelini de barındırır.

İlerleyen sahnelerde, Vietnam’da başarılı olmuş, gerilla savaşı ve taktiklerini iyi bilen Albay Mathieu’nun, FLN’yi çökertmek için görevlendirilerek Cezayir’e gönderildiğini görürüz. Paris medyası ve halkı ise hükümetten genellikle ayrı düşünerek, Cezayir’i yakından ama homurtularla takip etmektedir. Nitekim basın, Albay’a sorduğu sorular ve onun cevaplarından bu gerilimli hali anlarız. Paris’in tepkilerini önemseyen ve daha çok destek bekleyen Albay, “Sartre’lar neden hep onların yanında?” diye sorar ve Sartre’ı düşmanı olarak gördüğünü belirtir. Albay, “adil ve merhametli” olduğunu, Fransız ve dünya kamuoyuna göstermek için, yakaladığı FLN gerillasına basın toplantısı yaptırır. FLN gerillası ise bu olayı, bir şov olarak nitelendirir.

Fransız paraşütçülerin Cezayirli'lere işkence yapmasını gösteren sahne ise, Avrupa tarzı ses ve görüntü ile çekilmiştir. Görüntüde Cezayirli'liler bağlanmış, kolları açıktır, çarpmıha benzer bir askıya asılıdırlar, başları bir yöne dönüktür; seste ise kilise orglarından yükselen klasik bir Avrupa müziği çalar. Tüm bunlar kültürel olarak o kadar uzaktır ki zaman ve mekâna özgü bir mücadeleyi tarih dışına iter; öyküyü anti sömürgeci mücadele hareketlerinden koparıp zaman dışı bir trajediye, evrensel bir öyküye dönüştürür (Wayne, 2011: 35).

Filmin sonuna doğru Ali’nin yaklaşmakta olan yok ediliş sürecine tanıklık ederiz. Bu süreçte Ali’nin komutanı Djafar’ın anlamsızca ölmek yerine davadan vazgeçmesini izleriz. Ali’nin öldürüldüğü sahnede ise, onun saklandığı yerin havaya uçurulacağı anı bekleyen ve izleyen Cezayirli'liler gösterilir. Fanon’un seveceği türden, özgürlük mücadelesinin ön safında, sömürge sistemi içinde kaybedecek hiçbir şeyi olmayan Ali figürü vardır. İnsanlardaki, kendilerini ve yaşamlarını dönüştürme inancı her devrim için ön koşuldur. Ancak inanç ile romantizm arasında ince bir çizgi vardır. Fanon’un mücadelenin kahramanları

olarak “pezevenkleri, haytaları, işsizleri ve çocuk suçluları” seçmesi (Fanon, 2013: 131) romantik olarak tanımlanabilir çünkü onların dışlanmış konumları, toplumsal düzenin kıyısında olmaları, güvenilir devrimci kapasitelerinin garantisi olarak görülür. Bu, filmin paylaştığı bir romantizmdir. Filmde Cezayir halkının birleşik gücü açıkça ortada olduğu halde, bu kitlesele başrol, Ali’nin merkezde yer almasıyla dengelenir (Wayne, 2011: 31).

Öykünün tamamına olmasa da büyük kısmına Ali aracılığıyla odaklanmakla ve onun davaya bağlanmasının anlatılışına ve askeri/taktik savaşa aşırı odaklanmakla sorun ikiye katlanır ve Ali, “sert adam” yani tümüyle politikadan uzak bir savaşçı haline gelir. Ali’nin politik düşüncelerinin ne olduğunu ve mücadele sürecinde bunların nasıl değiştiğini ya da değişmediğini hiç öğrenemeyiz (Wayne, 2011: 32).

Fransız paraşütçülerin tüm FLN hücrelerini yok ettiği sahnede bir asker, “Bu insanlarla 130 yıldır barış içinde yaşadık, bunu yeniden yaşayamamız için bir neden yok.” der. Yukarıdaki da anlatıldığı gibi, tarihsel kayıtlar, film içinde karşı çıkılmayan bu ifadenin doğru olmadığını açıkça gösterir. Nitekim Fransızların 1945’teki zafer kutlamaları, ilerleyen yıllarda Cezayirlielerin bağımsızlık gösterilerine dönüşmüştür.

Bu sahneyle ilişkilendirilebilecek olumsuzluklardan biri de FLN ile Fransız polisi ve ordusu arasındaki askeri savaşın sadece ilk yıllarının (1954-1957) anlatılmasıdır. 1945’ten sonraki süreç anlatılmamış, Sétif’teki katliam ima bile edilmemiştir. Bu durum, yönetmen Pontecorvo’nun, filme Cezayirlieler açısından ve politik baksa da, Fransız hassasiyetlerinin incitilmemesini de gözettiği izlenimini uyandırmaktadır.<sup>17</sup> Demokrasi ve özgürlük kavramları çerçevesinde, Fransa’nın, Nazi egemenliğinden kurtulması ile sömürgelerde egemenliğin sürmesi arasındaki çelişki keskin bir biçimde gösterilmemiştir (Wayne, 2011: 26).

Politikleşme sürecinin atlanma tarzı, filmin sonunda yeniden ortaya çıkar. 1957 yılında FLN’nin yok edilmesiyle film, başkent Cezayir’de sömürge yönetimine karşı kitle gösterilerinin patlak verdiği 1960 yılına sıçrar. Ancak bize, bu protesto dalgasının ne kadar beklenmedik olduğu ve bir sessizlik döneminin ardından bunun ne kadar anlaşılmaz olduğu, esas sorunu anlamayan Fransız gazetecilerin dış sesiyle aktarılır. İzleyici devrimin dışında konumlandırılır ve devrime, dehşete düşmüş Avrupalıların bakış açısından bakar (Wayne, 2011: 27-28). Fransız bir

---

<sup>17</sup> Dünyada büyük sansasyon yaratan *Cezayir Savaşı*, yönetmen Pontecorvo’nun yapımcılardan doğru düzgün para bulamamasına ve Fransa tarafından sinemadan uzaklaştırılmasına yol açmıştır. Buna rağmen *Cezayir Savaşı*’ndan sonra 2 film, 6 belgesel çekmiştir.

komutanın kalabalığa dönerek megafonla “Ne istiyorsunuz?” diye sorduğu sahnede, sislerin içinden gelen belli belirsiz ve çekingen “İstiklâl” cevabı, yalın ve çarpıcı bir gerçekliğe işaret eder.

### **Kısaca Üçüncü Sinema Kuramı ve Tarihsel Film Türünü Anlamak**

Bu noktada üçüncü sinema kuramına kısaca değinmek gerekir. Birinci sinema (egemen, ana akım sinema) ve ikinci sinema (sanat, yönetmen sineması) ile karşılaştırıldığında üçüncü sinema, dar anlamdaki politika kavramından çok daha fazlası olan politik bir sinemadır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda ortaya çıkmıştır. Üçüncü sinema, her şeyden önce üçüncü dünyada ortaya çıkmıştır. Toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sinemasıdır ve bu türden özgürleşmeler yalnız devlet politikasıyla başarılamaz. Toplumsal ve kültürel özgürleşme, çok daha köklü ve yaygın bir dönüşümü gerektirir. Üçüncü sinema böyle bir sinemadır veya en azından böyle köklü dönüşümlere olabildiğince yakınlaştılabileceğimiz bir sinemadır (Wayne, 2011: 9). Üçüncü sinema kuramının dikkat çeken kusurlarından biri, birinci sinema ve ikinci sinema ile karşılaştırıldığında az gelişmişliğidir. Objektif yani tarafsız olmaya yönelik her türlü isteği reddeden üçüncü sinema için politik bağlılık önemlidir.

Pontecorvo senaryoyu Franco Solinas ile ortak yazmış, film müziği için de Ennio Morricone ile çalışmıştır. O halde, *Cezayir Savaşı*’nı “üçüncü dünya ile ilgili ama bir Avrupa filmi” olarak konumlandırmak daha doğru olur. Sadece bu, onun, üç sinema kategorisi içindeki yerini belirlemez çünkü coğrafya da önemlidir. *Cezayir Savaşı*’nı coğrafi bakımdan Avrupalı olarak saptamak bize bu film üzerindeki kültürel etkilerin bazı belirtilerini verir (Wayne, 2011: 18-19). Tüm bu nedenlerle *Cezayir Savaşı*; birinci, ikinci ve üçüncü sinemanın kesişme noktasında bulunmaktadır ve bize bu üç kategoriye tartışma olanağı sunmaktadır. Filmin kendisini birinci, yönetmenini ikinci sinemaya dâhil etmek mümkündür.

Filmin çekildiği tarih, her ne kadar Bağımsızlık Savaşının tarihine yakın olsa da filmin amacı, yakın tarihin gerçeğini politik bir bağlılıkla ve tarafsızlığı göz ardı ederek ortaya koymaktır. Bu filmi belgesel film türünden uzaklaştırıp tarihsel film yapan da budur. Zira belgesel film türünde dünün değil, bugünün gerçeği ortaya konur (Özön, 2008: 206).

Gerçek bir tarihsel filmin amacı izleyiciyi oyalamak, eğlendirmek değildir. Bu amaç, belli bir toplumun bugününü, hatta yarınını aydınlatmak için o toplumun geçmişteki yaşayışını incelemek, bundan gerekli sonuçları, ipuçlarını çıkarmaktır.

Gerçek tarihsel filmin yaratıcısı, tarihin bu coşku verici, canlı, yararlı yönünü göz önünde bulundurur. Tarihin herhangi bir olayını, kişisini ele alırken buna dikkat eder. Tarihsel filmlerde, içerik yanında oyun, dekor, giysi, makyaj gibi öğeler ön sıraya geçer. Genellikle düz anlatım, yavaş kurgu kullanılır (Özön, 2008: 207).

### Filmdeki Fanoncu Öğeler

Filmde ele alınan Cezayirli/Afrikalı devrimci bağlanma politikalarını ifade eden ana figür Franz Fanon'dur. Şehirli ırkçılığına tepki olarak Fanon, sömürgelerde görev almak istemiş ve 1954'te Cezayir'de bir hastaneye tayin edilmiştir. Fanon'un sonradan kaydettiği gibi, bu çok önemli bir yıldır. Fanon, bu tarihin önemini şöyle belirtmiştir:

“Dien Bien Phu'da Vietnam halkının büyük zaferi artık yalnızca Vietnamlıların bir zaferi değildir. Temmuz 1954'ten itibaren sömürge halklar kendilerine soruyor: 'Başka bir Dien Bien Phu zaferi için ne yapmak gerekir? Nasıl yapabiliriz?'” (Fanon, 2013: 74-75).

Kuzey Vietnam'ı kaybeden Fransa, Cezayir'i kaybetmemeye kararlıdır. Oradaki savaş yoğunlaşırken Fanon'un kliniği hem Fransız, hem de Cezayirli hastalarla dolup taşmıştır. Ruhsal sağlık ile toplumsal bağlam arasındaki açık bağlantı, Fanon'u hastaları tedavi etmek için toplumun değişmesi gerektiği sonucuna yöneltmiştir. Klinikten istifa etmiş ve FLN'ye katılmıştır.

*Cezayir Savaşı*, Fanon'un politik felsefesinin bir bölümünden açıkça etkilenmiştir. Ancak bunların birinci ve ikinci sinemanın diliyle kolayca bütünleştirilebilecek unsurlar olduğu ve bu nedenle Fanon'un daha keskin ve radikal düşüncelerinin dışlanmış olduğu ileri sürülebilir. Bu filmdeki Fanoncu temel motif, sömürge ortamı içinde her yana yayılmış olan şiddettir. Fanon; Avrupalı entelektüellere, şiddetin, bir ülkenin başka bir ülkenin kaynaklarına el koyması ve halkını bağımlı hale getirmesi yoluyla sömürge süreci içinde oluştuğunu anımsatarak onları utandırmıştır. Fanon; şiddetin, kaçınılmaz olarak sömürgeciliğin şiddetine son vermek için yerli halkın mücadelesinin bir bileşeni olacağını öne sürmüştür. Yönetmen Pontecorvo'nun içine girmek ve incelemek istediğini söylediği, bu mantıktır (Wayne, 2011: 30-31).

Filmde “karşılıklı-dışlayıcı iki bölgeye” bölünmüş, “iki farklı türün yaşadığı ikiye bölünmüş bir dünya” (Fanon, 2013: 52) halindeki sömürgeleştirilmiş kentin imgesi gibi başka Fanoncu motifler de vardır. Nitekim filmde, Avrupa bölgesi (modern arabaların olduğu zengin, modern caddeler) ve daha sonra da kalabalık başkent

Cezayir'i (eski, perişan, harabe binalar, dar ve kirli sokaklar) görürüz (Wayne, 2011: 31).

Fanon'un politik felsefesinde daha radikal olan unsurlar, şiddet üzerine yazılarında ya da köylüleri ve lümpen proletaryayı kahramanlaştırmasında değil; toplumsal düzenin daha genel eleştirisinde bulunabilir (Wayne, 2011: 32). Fanon'un, halkın eğitilmesine ve politikleşmesine duyduğu ilgi, kurtuluşun sağlanmasından sonra olacaklarla ilgili uyarılarıyla bağlantılıdır:

"Az gelişmiş ülkelerde ulusal burjuvaziye, ulusun bir arada, uyumlu kalkınmasını yavaşlatmakla tehdit ettiği için karşı çıkılmalıdır. Hiçbir yararı olmadığı için kararlılıkla karşı çıkılmalıdır." (Fanon, 2013: 174)

Nitekim filmde FLN, türdeş bir birlik olarak gösterilir. Cezayir'de bir komplonun yoz bir askeri cuntayı yönetime getirdiği 1965'te olanlar, Fanon'un uyarısının ne denli önemli olduğunu göstermiştir. Irk ayrımcılığı sonrası Güney Afrika'daki hayal kırıklıklarının ardından Fanon'un, kitlelerin, elitler tarafından iktidarın dışında nasıl bırakıldığıyla ilgili kaygıları yankılanmaya devam etmektedir (Wayne, 2011: 32-33).

Filmdeki Fanoncu unsurlara paralel olarak Arendt'e göre de, kamu alanında ortaya çıkacak şiddet toplumsaldır ve dolayısıyla kolektiftir. Bu tür şiddetin en uç noktası ise savaş, katliam ve soykırımlardır. Arendt, şiddetin, sayılara ya da görüşlere değil, kullanılan araçlara dayandığını (Arendt, 1997: 59) zira şiddetin her zaman araçlara muhtaç olduğunu ve içerisinde her zaman bir keyfilik unsuru taşıdığını belirtir (Arendt, 1997: 10). Ona göre devlet, en güçlü şiddet araçlarını elinde bulunduran merkezi bir otoritedir.

### **Pontecorvo'ya Yöneltilen Eleştiriler**

*Cezayir Savaşı*, liberal eleştirmenler tarafından, her iki tarafa da eşit ağırlık verdiği için beğenilmiştir. Filmin nesnelliğe yönelik arzusunun kökleri, Pontecorvo'nun kendi ulusal (ikinci) sinemasındadır: 1940'ların sonu ile 1950'lerin başındaki İtalyan Yeni Gerçekçi sinema hareketi (Wayne, 2011: 28).

Film, gösterime girdiği dönemde uluslararası film festivallerinde prestijli ödüller kazanmıştır ama aynı zamanda sol görüşlü yazar ve yönetmenler tarafından egemen sinemaya benzemekle ve sinema dilini yeterince kullanmamakla eleştirilmiştir. Pontecorvo'yu eleştirenler, yönetmenlerin biçim sorunlarıyla, sinema diliyle, estetik stratejilerle çok daha radikal bir biçimde ilgilenmelerini, bu

biçimsel işleyişlerin politikasını sorgulamalarını istemişlerdir. Filmin, Cezayirlilerin davasına sadece sempatik yaklaştığı yönündeki eleştiriler de dile getirilmiştir (Wayne, 2011: 19).

Pontecorvo'nun kendisini eleştirenlere yanıtı, biçimciliğin içindeki iki kör noktayı ortaya koymuştur. İlk olarak, "sistemin" yani kapitalizmin çelişkili olduğunu, politik ve toplumsal mücadelenin, her türlü uygulamaya açık bir şey olduğunu öne sürmüştür. Bir yapımcının para kazanacağını düşündüğü sürece kendi sınıfsal duygusuna rağmen, politik bir film yapacağına inandığını belirtmiş; para kazanacağından eminse, babasının bir hırsız ve annesinin de bir fahişe olduğunu gösteren bir filmi dahi yapacağını düşündüğünü ifade etmiştir (Wayne, 2011: 20).

Burada Pontecorvo, kapitalizmin kısa vadeli çıkarları (para kazanma) ile uzun vadeli çıkarları (kendi geçerliliğine karşı çıkacak fikirleri üretmeme) arasındaki karşıtlığı saptar. Bu karşıtlık, Pontecorvo gibi ilerici yönetmenler için bile "sistem içinde" önemli bir kuramsal ve kültürel alan açar. Ancak Pontecorvo'nun belirtmesine rağmen bu tip filmlerin sınırlarının ne olduğu hâlâ sorulabilir: Bunlar hangi anlamları ifade edemezler? Hangi tutkuları destekleyemezler? Politik ve kültürel ufuklarımızı genişletmek, ne olabileceğine ek olarak neyin kabul edilip neyin edilmeyeceğine ilişkin alternatifleri düşünmek, üçüncü sinemanın çok önemli bir bileşenidir. Ufuklarımızın genişlemesi, sinemanın, daha büyük toplumsal dünyada değişim çağrısı yaparken neyi yapıp yapamayacağıyla ilgili bir sorundur (Wayne, 2011: 21).

Pontecorvo'nun, filmini savunurken kullandığı ikinci argümanın da yararları vardır. Pontecorvo, devrimci politikalara aktif olarak katılmış olan insanların (örneğin Kübalılar, Kara Panterler ve diğerleri) filmi oldukça olumlu karşıladıklarını belirtir. Pontecorvo'ya göre izleyiciler, belirli zamanlarda ve yerlerdeki toplumsal varlıklar olarak sinema ile ilgilenmede potansiyel olarak aktiftirler (Wayne, 2011: 21).

## **Sonuç**

1997 yılında Britanya'da yeniden gösterimin ardından *Cezayir Savaşı*, "o zamana dek yapılan filmler arasında bir bağımsızlık mücadelesini anlatan en iyi film" olarak nitelendirilmiştir. Nitekim film; Avrupa'nın politik, askeri, sosyal, ekonomik ve kültürel hegemonya kurarak acımasız sömürü düzeni dayattığını ve ölümlere sebep olduğunu tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Yeryüzünün

Lanetlileri kitabına yazdığı önsözde Jean-Paul Sartre, Fransız halkına şöyle seslenmektedir:

“Bu savaşı kınıyorsunuz ama henüz Cezayir savaşçılarına desteğinizi açıklamaya cesaret edemiyorsunuz. Korkmayın, kararınızı verme konusunda sömürgecilere ve paralı askerlere güvenebilirsiniz. Belki o zaman, sırtınız duvara yaslanmışken, yeniden ısıtılmış eski suçların içinizde uyandırdığı bu yeni şiddeti nihayet serbest bırakacaksınız. Ama böyle denir ya, başka bir tarih bu. İnsanın tarihi. Vakit yaklaşıyor, eminim; bu tarihi yapanların saflarına katılacağız.” (Fanon, 2013: 39)

Film de Sartre’ın bu çağrısına paralel olarak ve ondan sonra, sona ermiş bir savaşın yarattığı yıkımı gözler önüne serer ve tarihi yapanların saflarına katılır. Susan Sontag’a göre insanın, kendisinin ait olduğu tarafın işlediği vahşetlerin fotoğraflarla kanıtlanması durumunda yapıştırdığı standart cevap şu şekildedir:

“Resimler kesinlikle sahte. Bu tür vahşetler yaşanmadı. Resimde görünen bedenler, öteki tarafın, şehir morgundan kamyonlarla getirtip sokaklara attığı cesetler. Evet, bu tür bir vahşete tanık olunsa da bu vahşeti işleyenler öteki taraf.” (Sontag, 2004: 9-10)

*Cezayir Savaşı*, savaş ve katliamları, sömürge yönetimi-sömürge halkı arasındaki ilişkiyi Fransızlara, hatta tüm dünyaya sinema aracılığıyla duyurur. Seyirciyi yanına çekmede, sorgulatmada ve özdeşleştirmede başarılıdır.

Olumlu ve olumsuz görülen tüm yanları birlikte ele alındığında, *Cezayir Savaşı*, politik ve tarihsel film örnekleri arasında haklı ve üstün bir yer edinmiştir. Böylece Walter Benjamin’in değindiği gibi, bir filmin ya da mekanik olarak yeniden üretilen sanatların, sosyopolitik ve psikopolitik işlevini (Monaco, 2011: 249-250) yerine getirmiş olur.

#### **Kaynakça**

Arendt, H. (1997). *Şiddet Üzerine*, Çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim.

Dursun, D. (1993). Cezayir. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.VII, 490-492.

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=070490>

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=070491>

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=070492>

Fanon, F. (2013). *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, İstanbul: Versus.

Günel A. & Özengi Ö. (2013). *Bir Daha Asla! Geçmişle Yüzleşme ve Özür*, İstanbul: İletişim.

Hür, A. (2012). *Türkiye'nin Cezayir Konusunda Alını Ak Mı?*.  
<http://bianet.org/biamag/dunya/135912-turkiye-nin-cezayir-konusunda-alni-ak-mi>

Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak.

Nam, M. (2013). *İşgalden İstiklale Cezayir*, Tarih Dergisi, 55: 2012/1. 155-187.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora.

Wayne, M. (2011). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam.