

ÜÇÜNCÜ SİNEMADA DEVRİMCİ KİMLİĞİN SUNUMU: TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLER

Mert KAPLAN*

Özet

1968 hareketleri, tüm dünyada etkisini göstermiş ve devrimci bir söylemi ana merkezine oturtmuştur. Bu hareketler, temelde işçi ve öğrenci protestoları, Amerika'nın Vietnam saldırısına getirilen tepkiler, neredeyse tüm Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan askeri darbeler ve bunlara yönelik eleştirilerden oluşmaktadır. Bu konular, Üçüncü Sinemanın dolayısıyla da devrimci bir içeriği bünyesinde barındıran bu sinemanın genel içerikleridir. Devrimci bir sinema, sadece içeriğe ait olmayıp esasında sinemanın teknolojik anlamda başlattığı devrimle de ilişkili olmaktadır. Bu makalenin ana yaklaşımı da bu sorudan yola çıkmaktadır. Teknolojik anlamda sanatsal bir devrimi gerçekleştiren sinema, acaba içeriksel bir devrimi de bünyesinde taşımakta mıdır? Buradan yola çıkarak bu çalışmada, Üçüncü Sinema'daki devrimci söylem ve bunun o yılların Türkiye'deki sıcak atmosferi yansıtan üçüncü sinema örneği sayılabilecek olan iki film üzerinden içerik analizi yöntemi kullanılarak bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Üçüncü Sinema, Devrimci Sinema, Türk Sineması, Vietnam

THE PRESENTATION OF THE REVOLUTIONARY IDENTITY IN THE THIRD CINEMA: EXAMPLES FROM TURKISH CINEMA

Abstract

The 1968 movements have been influential throughout the world and have set a revolutionary discourse at the center. These movements mainly consist of workers and student protests, the reaction of the US to the Vietnam attack, military bombings in almost all Third World countries, and criticism of them. These are the general contents of this movie which contains the revolutionary content of the Third Cinema. A revolutionary cinema is not just about the content, but it is also related to the revolution that the cinematic has in the technological sense. The main approach of this article comes from this question. Has cinema, which has realized an artistic revolution in technological sense, carried in itself a contextual revolution? In this study based on this, reflecting the warm atmosphere in Turkey third discourse revolutionary in the cinema and it's one year out of two films which can be considered the third movie instance, there will be an evaluation using content analysis method.

Keywords: Third Cinema, Revolutionary Cinema, Turkish Cinema, Vietnam

* Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi,
mert_gunduz_91@hotmail.com.

1. GİRİŞ

Devrim sineması belki de sinemanın kendine has bir düsturudur. Yani, Benjamin'in sinemayı oluşturan mekanik yeniden üretim teknolojisinin kitlelerin kültürel yaşama biraz daha fazla katılımı anlamına geldiğini (Wayne, 2012: 10) belirtmesindeki gibi bu yeni teknolojik gelişme, bir anlamda sanatı ulaşılmaz ve tek boyutlu bir anlayışla sanatçının algısından bakabilme zorunluluğunu (heykel, resim v.b.) ortadan kaldırmış ve izleyiciyle doğrudan ilişki kurabilme ve tartışma ortamı yaratabilmiştir. Her ne kadar Adorno'ya göre, sinema estetiği yaratıcı kapasiteyi engelleyen bir gerçeğe benzerliğin peşinde dünyanın “canlı” görüntüsünü yansıtmayı isteyerek, “Gerçeğin Yanılsamasını” yeniden sunarak bir metalaşma süreciyle araçsal yönlendirmenin birbirine karıştığı dikişsiz / pürüzsüz bir tarzla nasıl gizlendiği (Wayne, 2012: 8-9) üzerine dursa da bu yeni teknolojik gelişim, insanın kendisiyle doğrudan-aracısız iletişime geçmesinin önündeki engelleri kaldırmıştır. Sinema, esasında tekniksel bir devrimle gelen yaratımını içeriksel bir sunumla da yaratabilmiş midir?

Bu çalışmanın esasında da bu soru vardır. Tekniksel bir devrimi doğasında taşıyan sinema, insanla olan yolculuğunda içeriksel devrimi de nasıl gerçekleştirmiştir? Bu amaçla devrim- sinema ilişkisi bağlamında devrimci sinemanın nasıl olduğu? Dünya'dan ve Türkiye'den örneklerle tarihsel gelişim süreci ve devrimci kimliğin sunumu adına dönemi içerisinde ele alındığında birçok benzerlikler taşıyan iki örnek film üzerinden karşılaştırmalı bir içerik analizi yapılacaktır. Bu amaçlar çerçevesinde şu soruların yanıtları da aranacaktır:

- 1- “Arkadaş” filminde, bir “burjuva dönüştürücüsü” ve “halk aydını” kimliği var mıdır? Varsa kim üzerinde ve ne şekilde vardır?
- 2- “Bir Gün Mutlaka” filminde, devrimci kimlik bir “prototip” olarak sunulmuş mudur? Sunulmuşsa ne şekilde sunulmuştur? Bu sunum, hangi karakterler ve olaylar üzerinden gösterilmektedir?
- 3- Her iki filmin de ortak noktası olan “burjuva eleştirisi” nin devrimci sinema bağlamındaki anlamı nedir? Dünya'da benzer örnekleri var mıdır?

Yukarıda ele alınan alt sorular, teorik bilgiler ışığında ve araştırma içerisinde incelenecek olan filmler üzerinden aranırken, Çalışmanın birinci bölümünde, konunun genel çerçevesini oluşturan sinema ve devrim ilişkisi, kuramsal bir alt yapı içerisinde ele alınacaktır. İkinci bölümde, belli bir kuramsal alt yapı oluşturduktan sonra Dünya'da Devrimci Sinemasının tarihsel süreçte nasıl geliştiği, Birinci ve İkinci Dünya sinemalarına karşı oluşan Üçüncü sinemanın temel amacının ne olduğu, öncü yönetmenleri ve filmleri üzerinden değerlendirilecektir. Üçüncü bölüme geçtiğimizde, Türkiye'deki Devrimci Sinema Hareketleri dönemin siyasal olayları içerisinde yansıyan filmleriyle birlikte ele alınacaktır. Son olarak, dördüncü bölümde ise “Arkadaş (1974)” ve “Bir gün mutlaka (1975)” filmlerindeki devrimci imgelere tarihsel dönemi üzerinden bir içerik analiziyle bakılacaktır. Çalışmanın geneline bakıldığında, literatür açısından da ayrı bir önem taşımaktadır. Türkiye'de birkaç kişi dışında inceleme konusu yapılmayan Üçüncü Sinema hareketlerinin, bu çalışmayla tekrardan ele

alınması ve bunun Türkiye’deki yansımalarına tarihsel dönemi açısından da bakılması yönüyle literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2.SİNEMA VE DEVRİM İLİŞKİSİ

Sinemanın siyasetle olan ilişkisi en başından beri vardır esasında. İlk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith’in “ Bir Ulusun Doğuşu” (1914) adlı filmi, ilk siyasal film olarak da kabul edilmektedir. Siyasal sinemanın bir alt dalı olan “Üçüncü Sinema” da bir anlamda devrimci içerikler taşımasıyla ön plana çıkmış bir politik yönelimdir. Kimi yönetmenler, siyasal olanın filmde de verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler, filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. İşte adına“Siyasal sinema” denen (bizce tartışılması gereken ve de tartışığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir (Yılmaz, 1997: 10). Devrim Sineması da bunun dışında olmayıp, hem teknik ve estetik boyutuyla hem de içerik boyutuyla bir arada düşünülen bir sunum biçimidir. Bu sunumu gerçekleştirirken işlenen motif bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir. Örneğin; siyasal denen sinema içinde yer alan pek çok yönetmen, filmlerinin “daha iyi ve yaşanması bir dünya” özlemine/hedefine/mücadelesine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir (Yılmaz, 1997: 10)

Dolayısıyla siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanım ve ele alış tarzından gelmektedir (Yılmaz, 1997: 10). Siyasal filmler, genel olarak içinde yaşanan sisteme muhalefetin ürünleridir. Buna, örneğin; bir dönem adı sosyalizm olan bir rejimde yaşayan Polonyalı yönetmen Adrezej Wajda’nın filmleri de dahildir. Siyasal nitelikli filmlerin amacı, şu ya da bu düzeyde izleyicisini siyasallaştırmaktır (Yılmaz, 1997: 11). O halde siyasal sinemanın amacı, verili bir düzeni ya da sistemi değiştirme isteğinden gelmektedir. Genel bir çerçeve çizdikten sonra, sinema ve devrim ilişkisine tekrar dönersek bir kitle iletişim aracı olarak sinema, öncelikle tekniksel bir değişimle bir anlamda devrim yaratmıştır. İçeriksel olarak yarattığı devrim ise Marksist estetikle bütünleşmiştir. Theodor Adorno, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht sinema ile toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışma yollarının bazılarını tanımlar: Sinemanın kapitalist kitle kültürüyle bütünleşmesinin kendisi ve izleyiciler üzerindeki etkisi ne oldu? Kitle kültürünün bir parçası olarak sinema estetiği ile kapitalist toplumsal düzenin yeniden üretilmesi arasındaki bağlantı neydi? Sinemanın teknolojisi ve endüstriyel yapısı kapitalist toplumun çelişkilerini nasıl kaydetti? Sinema ve genel olarak kitle kültürü, sınıfı nasıl yerinden eder, bastırır ve marjinalleştirir? Marksist sinema estetiği, kapitalist kültür endüstrisi içinde gelişmiş olan estetikten nasıl farklıdır? Bu ve benzeri sorular, sinema-devrim ilişkisine katkıda bulunmuş ve bir kuramsal çerçeve yaratmıştır (Wayne, 2012: 7). Esasında, bu üç düşünür arasında en karamsar sonuçlara varan Adorno olmuştur. Max Horkheimer ile birlikte 1944’te karamsar Aydınlanmanın Diyalektiği’ni yazmıştır. Kültür endüstrisi üzerine olan bölüm, sinemanın kapitalist endüstriyel üretim ve tüketime dahil olması üzerine etkileyici bir suçlamada bulunur. Kitleler, gelir arayışıyla kendi emeklerini endüstrinin hizmetine verirken, sinema çalışma zamanlarında kendilerine

yapılanı onların boş zamanlarında yeniden oynatır (Wayne, 2012: 8). Adorno ve Horkheimer, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Ayrılabilen, birbirinin yerine alabilen ve hatta teknik olarak her ilişkili anlama yabancılaştırılmış hale getirilen, önemli tek tek noktaların kendileri çalışmaya, yabancı amaçlara uygundur. Efekt, hile, izole yinelenebilir aygıt her zaman ürünleri reklam amaçlarıyla sergilemek için kullanmıştır” (2010: 163). Diğer yandan Benjamin ve Brecht, sinemanın kapitalist modernleşmeyle ilişki içindeki yerini düşünmeye biraz farklı yanıtlar verirler. Adorno, sinemanın egemenlik yapılarıyla bütünleşmesini öne çıkarırken, daha “eylemci” duyarlılıklara sahip olan Benjamin ve Brecht ise kitle iletişim araçlarının büyük ölçüde sermayeye bağlı olduğunu kabul ettikleri halde, bu egemenlik ilişkilerinin altını oymak ve onlara üstünlük sağlamak isteyen sinemanın (ve diğer medya biçimlerinin) potansiyelini incelediler.

Adorno’ya göre, sinema kitle kültürüne çok fazla yakındı ve o halde izleyicileri de ona çok fazla yakındı. Kitle kültürünün etkileriyle ve yönlendirmeleriyle aşırı bütünleşmişti. Benjamin için ise tersine mekanik yeniden üretim teknolojisi, kitlelerin kültürel yaşama en azından biraz daha fazla katılımı anlamına geliyordu (Wayne, 2012: 10). Film, teknolojik bir biçim olduğu için Benjamin, filmin kahramanların gündelik yaşamlarında doğrudan teknolojiyi kullananların-proletaryanın malları üreten ve gündelik yaşamı yeniden üreten makinelerle her gün meşgul olan işçiler olması gerektiğini belirtir. Proletarya bir kolektiftir. Tıpkı, onların boş zaman mekanlarının endüstriyel ve kentli modernitenin kolektif mekanları olması gibi kolektif olarak çalışır ve kolektif olarak hayatı deneyimler (Wayne, 2012: 45). Adorno’nun, kültürel ürünlerin çoğalmasıyla birlikte “aurasını” kaybedeceği endişesi onu, “ tek ve biricik” olana yöneltmiştir. Bir Marksist olarak Brecht ise insanların davranışlarının kendi özerk gereksinimlerinin ve arzularının ve insanın doğasının ve psikolojisinin ürününden çok, toplumsal ilişkilerin nesnel ağıının (ki bu ağa bütün insanların yaşamı dahildir) ürünü olduğunda ısrar eder (Wayne, 2012: 51). Brecht gibi bakan, aynı zamanda da Fransız Siyasal Sinemasının, özelde de devrimci sinemanın öncüleri olarak görülen Godard ve Gorin, açıkça sinemacıların pratiği ve çalışmasının yalnızca film üretmek değil, aynı zamanda gerçeklik üzerine anlamlar üretmek olduğunu kabul etmişlerdir. Onlara göre, “hakikat” nihayetinde toplumsal pratik içinde ürettiğimiz anlamlar ve maddi dönüşümlerden başka bir şey değildir (Macbean, 2006: 15). Godard, “İki-üç Şey ‘de” Batı uygarlığındaki bizlerin bir anlamlar denizinde başıboş durumda bulunduğumuzu, kendi göstergelerimizin kurbanları olduğumuzu, tek kaçış yolunun ise ya batmak ya da yüzmek, yani ya anlamsızlık içinde boğulmak ya da anlam için mücadele etmek olduğunu hem söyler hem de gösterir (Macbean, 2006: 25). Kısacası “Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey’de” her şey sorgulanır. De Gaullecü neo- kapitalizmin genel acımasızlığı, modern kentlerde yaşayanların şu ya da bu biçimde fahişeliğe sürüklenişi, Amerika’nın Vietnam’a emperyalist saldırısı, ucuz romanların istila ettiği bir toplumda kültürün parçalanarak asimile olması, modern yaşamın bir tür hoşlukları (radyolar, güzellik salonları, köpüklü deterjanlar, son moda giysiler ve Fransızların %70’inin hala kullanmadığı

modern banyo tesisatları) ve sinema anlayışı da dahil olmak üzere (belki de özellikle onu da içerecek biçimde) her şey sorgulanır (Macbean, 2006: 26-27).

Godard, açık olarak hem sanatta hem toplumda bir devrim ister ve toplumun devrimine, sinemada sanatın devrimini başlatarak katkıda bulunmayı umar. Sanattaki ve toplumdaki çifte eylem budur. Godard'ın, "İki cephede birden mücadele etme" ihtiyacından söz ederken savunduğu şey budur- on dördüncü filmi "Çinli Kız" da tam olarak geliştirdiği görülen bir fikirdir bu. Çinli Kız, Godard'ın bütün filmleri gibi kendi özeleştirisini bizzat kendinde içerir: hem toplumsal düşünce hem de toplumsal düşüncenin eleştirisi; hem sanattır hem de sanatın eleştirisi (Macbean, 2006: 27-28). Godard gibi toplumdaki değişimi sağlamanın bir yolu olarak devrimci sinemayı gören Senegalli yönetmen Ousmane Sembene, "Le Camp de Thiareye" filminde, Afrika ile Batı arasındaki ilişkileri ansiklopedik olarak inceler. Bu film, bağımlı karakterin varoluşundaki çelişkileri bize gösterirken, bir anlamda aydın kategorisini de yeniden düşünmenin önemini dramatize eder. Antonio Gramsci'nin, "Entelektüeller ve Bağımlılık" teorisinin bir yansımasını sunan bu film, Sembene'nin filmlerinin bir örneği olmakla beraber, faşizmi ele alması açısından da çağdaş kültür politikasının, güçlü ve zamanında yapılan bir analizini ekler (Wayne, 2012: 60). Filmdeki ana karakter Çavuş Diatta, "asimile olmuş aydının" ikilemini dramatize eder. Örneğin; Diatta, kısmen yerli kültüre yabancılaştığı için kaderini geleneksel aydınlarla Yüzbaşı Raymond ve Fransız eşiyle ve Avrupa'nın sanatsal kültürüyle paylaşmıştır. Film, sömürgecinin kültürünü sömürgeciliğin politikasından ayırmanın yıkıcı ve ölümcül sonuçlarını gösterse de filmde Diatta, henüz organik bir aydın olarak bilgi üretmenin yeni bir yolunu düşünmez. "Le Camp", Afrikalı bağımlı kesimlerin toplumsal yaşamın yeni biçimlerini oluşturmanın bir aracı olarak miras kalan toplumsal, kültürel ve politik koşullara dair bir anlayışa ulaşma mücadelesini anlatır. Özellikle de film, geçmişi ve şimdiyi düşünmeye bir teşvik sağlama girişiminde karakterlerin ötesinde, izleyicilere uzanan bir yenilginin öyküsüdür (Wayne, 2012: 63-64). Bu anlayışın ışığında değerlendirilebilecek devrimci sinema kavramı, "İkinci Sinema" olarak adlandırılan ve birçok akımı ve anlayışı da içinde barındıran bir muhalif ekolden de hem estetik hem de içerik anlamında evrilerek, "Üçüncü Sinema" da kendine bir yer bulacaktır.

2.1.Dünya'da Devrimci Sinema Hareketleri

Sinemanın toplumsal ilişkisi, tarihinden bu yana vardır. Bu ilişki, var olan sosyo-ekonomik ilişkilere göre belirlenmektedir. Dünya'da devrimci sinemanın bir anlamda adı olan "Üçüncü Sinema" da Üçüncü Dünya'nın ekonomik durumuna, siyasal koşullarına uygun bir üretim ve üslup arayışı içinde olan çeşitli ülkelerdeki sinemacılar aracılığıyla geleneksel film yapım koşullarını değiştirmek için çeşitli yollar aramaktadır. Bu sinemacılar, arayışlarını birer manifesto yayınlamaya duyurdular ve devrimci bir kimlik taşıyan filmleri tartışmaya açtılar (Odabaş, 2013: 1). Onlar, aktif bir izleyici ve aktif bir sinema istiyorlardı. Roy Armes, "Üçüncü Dünya Sineması ve Batı" adlı kitabında bu sinemayı şöyle tarif etmektedir: "Üçüncü Sinemanın ortaya çıktığı dönem, 1960'ların ikinci yarısıdır. Oldukça hareketli bir dönem olan 1960'larda ve 1970'lerde toplumsal mücadeleler hız kazanmış ve bu

mücadeleler sinemayı da etkileyerek yeni yönelimlere neden olmuştur: Anımsanırsa bu olayların Vietnam Savaşı, Cezayir Savaşı, Filistin-İsrail mücadelesi, Arap-İsrail Savaşı, Küba-ABD çekişmesi, öğrenci ayaklanmaları, 68 Olayları, Latin Amerika'daki silahlı gerilla grupları, Fanon, Ho Şi Minh, Che Guevera, Salvador Allende, Peron, Brezilya'daki 1968 darbe içinde darbesi, Allende'nin devrilmesi, Şili Darbesi, Türkiye'deki 12 Mart Muhtırası gibi olaylar olduğu görülecektir. Bütün bu olaylar, kaçınılmaz olarak sinemada farklı ve yeni arayışlara yol açmıştır. Çok sayıda yeni sinema ve sinemacı ortaya çıkmış, manifestolar yayınlamıştır. Brezilya'da Cinema Novo, Arjantin'de Nueva Ola, Şili'de Halk Birliği Sineması faaliyet göstermiş ve ürünler vermiştir (1987). Öne çıkan yönetmenlerine baktığımızda, Türkiye'den Yılmaz Güney, Brezilya'dan Glauber Rocha, Bolivya'dan Jorge Sanjines, Senegal'den Ousmane Sembene, Şili'den Miguel Littin, Arjantin'den bu sinemanın ilk örneğini verdiği kabul edilen, Fernando Solanas ve Octavio Getino sayılabilir" (2011: 209-210).

2.2.Üçüncü Dünya Kavramından Doğan Sinema

Her sinema akımı ya da ekolü, var olduğu coğrafyadaki oluşumlardan, hareketlerden ve gelişmelerden etkilenecek sahaya çıkmıştır. Daha sonra ise başka coğrafyalarda da kabul görmesi tarihsel bir zorunluluk olmuştur. Bu durum, Üçüncü Sinema için de geçerli olmuş ve bir Üçüncü Dünya ülkesinde ortaya çıkan sinema, tüm dünyada kabul gören devrimci bir retorik haline gelmiştir. İşte bu yüzden ki Üçüncü Dünya Sineması'nı anlayabilmek için öncelikle Üçüncü Dünya terimini anlamak gerekir.

1950'ler ve 1960'lar Avrupa sömürgeciliğinin çöküşte olduğu yıllardır. Bu yıllarda sömürgecilik düzeni büyük bir darbe yemiştir, eski sömürgeler birer ikişer bağımsızlığını kazanmaya başlamışlardır (Erus, 2007: 20). 1952'de Bolivya'da ve 1959'da Küba'da toplumsal devrimler meydana gelmiş ve bunlar Üçüncü Dünya coğrafyasında devrim, umut ve coşkusunu körüklemiştir. (Armes, 1987: 73-74; aktaran, Erus, 2007: 21). Üçüncü Dünya terimi, temel olarak iki farklı boyutta anlaşılabilir. Ülkeleri, merkez ve çevre olarak ikiye ayıran ekonomik boyut ile kapitalist, sosyalist ve bağlantısızlar olmak üzere ayıran politik boyut. (Ma, 1998: 344; aktaran, Erus, 2007: 21). Chuck Kleinhang'a göre, 'Üçüncü Dünya' kavramı coğrafi bir gösterge olarak değil, fakat politik ve ekonomik kavram olarak kullanılmıştır (2007: 21). Kleinhang'ın belirttiği gibi bir süre sonra coğrafi boyutun ötesine geçen bu anlayış, sinemada da "Üçüncü Sinema" olarak yer etmiştir.

Üçüncü Sinema terimi, 1955'te Bandung Bağlantısız Ülkeler Konferansı'nda popüler hale gelen Üç Dünya teorisinden esinlenmiş, "Üçüncü Dünya" terimiyle bağlantılıdır. Bu teori, dünyayı gelişmiş kapitalist Batı ülkelerini Birinci Dünya, Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'nın Sosyalist ülkelerini, İkinci Dünya ve geri kalanları da Üçüncü Dünya olarak betimliyor (Indian, 2012: 45; aktaran, Odabaş, 2013: 7). Psikiyatrist ve anti-emperyalist düşünür Frantz Fanon da bu görüşlere karşılık, kendi Üç Dünya tanımlamasını Yeryüzünün Lanetlileri adlı kitabında yapar. Ona göre, Birinci Dünya'yı kendilerine Özgür Dünya demeyi seven emperyalistler oluşturur. İkinci Dünya'yı, kendilerine sosyalist diyen SSCB, Çin, Küba, Kore, Vietnam, Arnavutluk ve Doğu Avrupa'nın halk

demokrasileri oluşturur. Fanon'un tanımlamasına göre, Üçüncü Dünya'yı da kendilerine göre amaçları ve hedefleri bulunan eski ve yeni sömürge ülkeler temsil eder (Odabaş, 2013: 8-9). Her iki görüşün de bakışını belirttikten sonra Üçüncü Sinemaya tekrardan dönersek Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya deneyimleri içerisinde yer almış bir tür politik filmidir. 1960'ların sonlarında Latin Amerika'da kurulmuş, toplumsal ve estetik bir hareket olan Grupo Cine Liberacion (Özgür Sinema Grubu) tarafından hazırlanmış Üçüncü Sinema, toplumsal ve kültürel bir özgürleşme için bir Üçüncü Dünya vizyonu oluşturmaya çalışmaktadır. Üçüncü Dünya yoksulluğunun şoke edici yanlarını sergilemek yerine, eşitsizliğin ve adaletsizliğin sürmesine neden olan çeşitli güçleri sorgulayarak yargılamaktadır. Üçüncü Sinema'nın benzersiz bir özelliği, bu tür kurgu, kompozisyon, kamera açısı ve yankılanan sembolizm gibi üslup stratejilerinin kullanımı yoluyla mesajı nasıl işlediğini gösteren bir yöntem kullanmasıdır. (Sison, 2012; aktaran, Odabaş, 2013: 13-14). Arjantinli sinemacılar Solanas ve Getino'nun kullandıkları ve Antonio D. Sison'un da yukarıda vurguladığı yöntemi Robert Stam şöyle açıklar: "Yapımda bağımsız, Politikada militan ve dilde deneysel" (1990: 253; aktaran, Odabaş, 2013: 14). Üçüncü Sinema ile ilgili bir çerçeve çizdikten sonra, Birinci ve İkinci Sinemaya bakarsak, manifestoda Birinci Sinema temel olarak Amerikan Sineması ya da çok bilinen adıyla Hollywood Sineması olarak gösterilse de bu sinemanın dünya ölçeğinde bir sinema olduğu vurgulanarak bütün ülke sinemalarını egemenliği altına aldığı da belirtilir. Başka bir deyişle Birinci Sinema, popüler sinemadır ve örnekleri bütün ülkelerde görülmektedir. Hatta birçok sosyalist ülkede bile görülmüştür. Lidian Fleers, doktora çalışmasında şöyle diyor: "Birinci sinema, filmlerini bir gösteri olarak tasarlayan ve uluslar arası tekelleri kapitalizmin çıkarlarına hizmet eden Hollywood film endüstrisi tarafından modellendirilmiştir" (2010: 45; aktaran, Odabaş, 2013: 17). Burada insan ideolojinin yaratıcısı olarak değil, ideolojinin tüketicisi olarak ele alınmaktadır. (Solanas, v.d., 2012; aktaran, Odabaş, 2013: 17). İkinci sinema ise dünyanın birkaç ülkesinde ortaya çıkmış sinema akım ve hareketleri olarak görülmektedir. Amerikan Bağımsız Sinemasının da içinde bulunduğu grupta, Auteur sineması, Fransız Yeni Dalgası, Cinema Novo (Yeni Sinema) ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinemaları sayılabilir.

İkinci Sinema, kendi film yapım biçimlerini oluşturmakta, kendi dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanmaktadır. Kendi kültürel ortamlarında hareket eden İkinci Sinema, çoğunlukla sistemin içerisinde kalarak burjuva karakteri göstermektedir. Bu grup, siyasal bakımdan reformisttir. Örneğin; sansüre karşı çıkar. Fakat; köklü bir değişim yapamamaktadır (Odabaş, 2013: 20). Üçüncü Sinema ise sistemde gerçek bir muhalefet yaratarak devrimci mücadelenin bir parçası olması ile İkinci Sinema'dan ayrılır. Bu, iki şekilde gerçekleştirilir. Bu filmler, Solanas ve Getino'nun manifestoda üzerinde durdukları anlayıştaki sisteme karşı doğrudan ve açıkça muhalefet eden militan filmlerdir. Bununla birlikte sistemin asimile edemediği, ona yabancı filmler de Üçüncü Sinema'nın tanımı içine girer (Solanas ve Getino, 2000: 273; aktaran, Erus, 2007: 28). Bütün bunlardan anlaşılacağı üzere, Üçüncü Sinema bu iki sinemaya karşı olduğu için bunların ortak üretimleri ve algılarına ideolojik bir ortamda karşı çıkar; Üçüncü Sinema filmleri içerik ve uygulama olarak siyasaldır. Manifestonun

başlığında adı anılmış olsa bile bu sinema, bir Üçüncü Dünya Sineması değildir. Solanas ve Getino'nun tepki duydukları şey, Birinci ve İkinci Dünya değil, Birinci ve İkinci Sinemadır. Onlara göre, devrimci mücadelede Üçüncü Sinema'yı Birinci Sinema'dan ayıran en önemli özellik, seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkarıp onu aktif bir konuma sokmasıdır. Birinci Sinema'nın tüketim odaklı ideolojisi, sinemayı pasif bir gösterim ve seyirlik olarak konular. Oysa Üçüncü Sinema'da seyirci, gösterim sürecinin bir parçasıdır. Yönetmenler, bu doğrultuda Kızgın Fırınların Saati filminde seyirciyi aktif bir şekilde katılmaya itecek yöntemler izlemişlerdir. Filmde yer yer gösterim durur. Peron hükümeti neden devrildi? Halkı silahlandırmalı mıydı? Gibi sorular perdede belirir ve seyirciler, tartışmaya davet edilir (Chanan, 1997: 373; aktaran, Erus, 2007: 29). Üçüncü Sinema, aslında bir Üçüncü Dünya ürünü olmanın çok ötesindedir. Bollywood sineması örneğinde olduğu gibi Birinci Sinema, Üçüncü Dünya ülkelerinde olabilirken, Cezayir Savaşı filminde görüldüğü gibi Üçüncü Sinema da Birinci Dünya ülkelerinde yapılabilir (Odabaş, 2013: 20-21). Görüldüğü üzere bu sinema, belli bir konu, tema ve coğrafyaya sığdırılmaz. Üçüncü Sinema, toplumsal değişimleri ve yeni kültür süreçleri gerçeğini, tarihi ve dünyanın belli bir perspektifini işleyerek ele alır (Odabaş, 2013: 21). Solanas ve Getino'ya göre de; "Üçüncü Sinema'yı belirleyen şey, tür ya da açık bir politik yaklaşım değil, Dünya'yı anlama biçimidir. Herhangi bir öykü, herhangi bir konu Üçüncü Sinema tarafından ele alınabilir. Üçüncü Sinema, bağımlı ülkelerde söylencesel olmayan, burjuva karşıtı ve popüler bir ulusal kurtuluş özlemini dile getiren anti-sömürgeci bir sinemadır" (Chanan, 2012: 9; aktaran, Odabaş, 2013: 23). Kamerayı bir silah olarak gören bu anlayış, "Saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah olarak" tanımlamıştır.

2.3.Üçüncü Sinemanın Kendine Has Karakteristikleri

Her sinema ekolü gibi bu sinema da kendine özgü bazı unsurlar taşımaktadır. Bu unsurlar, Üçüncü Sinema'yı diğerlerinden ayıran belirginlik olmaktadır. Üçüncü Sinema'yı belirleyen, ne türü ne de belirgin siyasal yaklaşımıdır; onun dünyayı anlayışıdır. Herhangi bir öykü, herhangi bir konu, Üçüncü Sinema tarafından işlenebilir. Bağımlı ülkelerde Üçüncü Sinema, söylene karşıtı, burjuva karşıtı ve popüler ulus kurtuluş arzusunu ortaya koyan sömürge karşıtı bir sinemadır (Solanas, 1978; aktaran, Odabaş, 2013: 25-26). Üçüncü Sinema'daki bakış açısı, psikolojik ve mitik bir seviyede değil, daha çok ideolojik ve toplumsal bir pozisyonudur. Gabriel'e göre, bakış açısı tek bir öznenin bilinç ya da özneliğini değil radikal toplumsal değişime tarihi bir perspektifi yaratmaya yarar. Kahramanın bu bakışı kitlelerle anlam bulur (1982: 7; aktaran, Erus, 2007: 36). Bir süre sonra bu siyasal- ideolojik çözümleme süreci, evrensel bir boyut da kazanıp sokaktaki militarist başkaldırının göstergesel bir sesi olacaktır. Üçüncü Sinema'da estetiğin kuramı, her zaman tartışılır olmuştur. Öyle ki Gabriel de aynı Solanas ve Getino gibi bu konuda hazır bir reçete sunmamaktadır. Açık olan şey, Üçüncü Sinema'da stilin devrimci amaçlarla uygun olması gerekliliğidir. Gabriel'e göre, Marksist söylem ile ideoloji temel (base), stil ise üst yapıdır ve bağımsız olmakla birlikte ideoloji ile sembiyotik bir ilişki içindedir (1982: 54; aktaran, Erus, 2007: 36). Bunlara ek olarak Gabriel, Üçüncü Sinema'nın bazı biçimsel özelliklerini de sıralar. Bunlar, plan sekanslar (long take), çapraz kurgu (cross cutting), yakın

çekimlerin birey psikolojinin ele alınmasında değil bilgi iletiminde kullanılması, çevrinme ve sesin kullanımınıdır (1989: 44-45; aktaran, Erus, 2007: 36-37). Genel bir Üçüncü Sinema perspektifi çizdikten sonra, bu sinemanın en önemli üç filmi (Kızgın Fırınların Saati, Cezayir Savaşı ve Kara Kızın Biri) üzerinden ayrıntılı bir Üçüncü Sinema incelemesi yapılacaktır.

2.3.1.La Hora De Los Hornos (Kızgın Fırınların Saati)

1968 Arjantin yapımı olan film, 260 dakika ve siyah- beyazdır. Fernando E. Solanas ve Octavio Getino tarafından yapılan film, Üçüncü Sinemanın ilk örneği ve manifestosudur. Film, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, “Neocolonialismo y violencia” (Yeni Sömürgecilik ve Şiddet). İkinci bölümde, “Aoto Para la liberacion” (Kurtuluş İçin Eylem). Üçüncü ve son bölümde ise, “Violencia y liberacion” (Şiddet ve Özgürlük) ele alınmaktadır. İki yıllık bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkan bu film, kendilerine Grupo Cine Liberacion (Özgür Sinema Grubu) adını veren hem politika hem de sinemaya yaklaşımları açısından radikal bir grup Arjantinli sinemacının, La Hora De Los Hornos (Kızgın Fırınların Saati) adıyla gösterime giren dört buçuk saatlik ve üç bölümden oluşan, politik içerikli filmidir (Odabaş, 2013: 35).

Filmin en önemli özelliği izleyicisiyle olan ilişkisidir. Film, özellikle ikinci ve üçüncü bölümde izleyicinin katkısını sağlamak ve onları tartışmaya davet etmek amacıyla açık uçlu olarak hazırlanmış ve gösterim sırasında film durdurularak tartışma yaratılmıştır (Odabaş, 2013: 37-38). Deneysel ve oldukça siyasal nitelik taşıyan film, bir retorik eylem filmidir. Fotoğraflardan, hareketli görüntülerden, röportajlardan ve reklam tarzı çekimlerden oluşmuş bir filmidir. Çoğunlukla da anlatıcı, izleyiciye bir film izlediğini hatırlatır. Film, görsel bir makaledir aynı zamanda. Çeşitli düşünürlerden alıntılar, filmde kendine yer bulmaktadır. Zaman zaman makaledeki gibi ara başlıklara rastlanılmaktadır (Odabaş, 2013: 39-40).

2.3.2.La Battaglia Di Algeri (Cezayir Savaşı, 1965)

Gillo Pontecorvo ve Franco Solinas’ın senaryosuna, Pontecorvo’nun yönetimine dayanan film, 116 dakikadır. Film, Fransa’nın en eski ve o zamanın en büyük sömürgeci olan Cezayir’de sömürge egemenliğine karşı 1954’ten 1962’ye kadar süren dönemde 20.yüzyılın en kanlı direnişlerinden birisi olan Cezayir direnişini konu eder (Richard, 2012; aktaran, Odabaş, 2013: 56-57). Politik sinemanın en önemli örnekleri arasında yer alan ve işlediği konuya, bağımsızlık savaşı veren bir ulusun perspektifinden bakma yürekliliği gösteren film, geriye dönüşlerle anlattığı öyküsünde kimi zaman belgesel de yaslanan bir mantığa sahiptir. Film, bir gazetecilik tarzında elde taşınan 16 mm aktüalite kamerayla, alt yazıları ve anlatımıyla FLN (Cezayir Ulusal Kurtuluş Örgütü) ve Fransız Silahlı Kuvvetlerinin resmi beyannamelerini kullanımıyla, belgesel benzer biçimdedir ve bu özellikleri, filmi benzersiz ve dinamik bir sınıfa sokar (Odabaş, 2013: 61). Filmin açık bazı siyasal sınırlamaları vardır. Film, Cezayir milliyetçi hareketi içindeki karşıt grupların hiçbirine değinmez ve Cezayirli kitlelerin direnişinin, Charles De Gaulle hükümetini protesto etmek için bir grev dalgasının kahramanları olan Fransız İşçi Sınıfı üzerinde yaptığı etkiyi gösterir. Ayrıca, film Fransız Ordusu askerlerinin artan muhalefetine yok sayar. Önemsemediği veya görmezden geldiği bu sorunlara rağmen Cezayir Savaşı,

yine de emperyalist işgale karşı direnen, herhangi bir ülkenin ezilen kitlelerinin meşru hakkını güçlü biçimde bastıran sömürgeciliğe karşı yürütülen mücadelenin akıllı ve inandırıcı bir temsilidir (Odabaş, 2013: 62).

2.3.3.La Noire (Kara Kızın Biri, 1966)

Afrika sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Ousmane Sembene, bir Üçüncü Sinema örneği olarak çektiği La Noire (Kara Kızın Biri) filminde beyazlar tarafından kiralanmış bir temizlikçi kadının trajik kaderi aracılığıyla esaret üstüne olağan üstü bir meditasyon sergilemiştir (Odabaş, 2013: 81). Filmlerinin çoğunda, özgürleşme, kölelik ve yabancı kültür tarafından yapılan asimilasyon üzerinde duran Sembene'ye göre, sinema Afrikalı gençlerin bir nevi "Akşam Okulu" dur. Onun mücadele okulu olan sineması, iktidarın yolsuzluklarına, yeni burjuvaziye ve bürokrasiye saldırır. Niaye (1965), bir gümrük şefinin ikiyüzlülüğünü gösterir. Le Mandat (1968), her şeyi değiştirmeye yönelik bir çağrıdır. Özgürleşme üzerine odaklandığı filmlerinde kadının durumu karşısında duyduğu endişeye tanıklık etmektedir. (Odabaş, 2013: 81). Sır perdelerini aralayan okul (demystification) olarak filmleri, herhangi bir dini telkini şiddetle reddeder. Hiçbir din ondan kaçamaz. Emitai'de, sömürgecinin ihtiyaçları karşısında istifaya hak verdiği zaman animizm, Ceddo'da, egemen olduğu zaman İslam, Xala'da, şarlatan marabutizm, vs... (Odabaş, 2013: 82).

Genel anlamda dünyadaki devrimci mücadelenin sinematografik bir sunumunu, retoriksel bir dille izleyicilere sunan ve onları bir anlamda harekete geçirerek aktif bir militan haline getiren Üçüncü Sinema, sadece Latin Amerika ve Afrika'da değil, birçok ülkede de kendine bir yer bulmaktadır. Bu sebeptendir ki bağımsızlık mücadelesinin ardından, yeniden batı ve doğu kısılcığında kendine bir şekil vermek isteyen Türkiye de bu siyasal eğilimlerden ve Üçüncü Sinema yöneliminden payına düşeni almıştır.

3.TÜRKİYE'DE DEVRİMCİ SİNEMA HAREKETLERİ

Nasıl ki Dünya'da Üçüncü Sinema, var olan siyasal atmosferden etkilenmişse Türkiye'deki Üçüncü Sinema da yaşanan sosyo-ekonomik süreçlere bağımlı kalmıştır.

Döneme baktığımızda, özellikle 1960'lı yıllar sonrası oldukça sancılı bir ortamda geçmiştir. 1950 yılı, tek partili hayattan çok partili hayata geçen Türkiye'nin siyasal yaşamı açısından önemli bir dönüm noktasıdır ve bunu takip eden gelişmeler ve elliler Türkiye'deki siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkiler, 27 Mayıs 1960 darbesini hazırlayan koşulları anlamamıza da yardımcı olur (Erus, 2015: 13). Kapitalist ideoloji ve sosyalist ideolojinin Soğuk Savaş yaşadığı bu dönemde ABD, Truman Doktrini olarak bilinen Yunanistan ve Türkiye'ye Yardım Kanunu çerçevesinde Marshall Yardımları'nı devreye sokmuş ve Türkiye de bu yardımlardan yararlanan bir ülke olarak ekonomik, daha sonra kültürel açıdan Amerikan etkisi altına girmiştir (Erus, 2015: 13). Bu dönemde, hükümet programı antikomünizm teması etrafında geliştirilirken, gericilik korkusu bir komünist taktiği olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, Kore'ye 4.500 kişilik bir tugay gönderilmesine karar verilerek uluslar arası alanda ABD'nin yanında yer alınmıştır (Tunçay, 1995: 178; aktaran, Erus, 2015: 14). 1960'lara bu

koşullar altında giderken, 1950'lerdeki sürdürülebilir ekonomi, 1958'e gelindiğinde sürdürülemez olmuş ve 27 Mayıs 1960 müdahalesi gelmiştir. 1960 darbesi sonrası ülke yeni bir ekonomik gelişme sürecine girer. Bu yeni ekonomik model, Daldal'a göre, Batı liberal sistemini takip eder. İstisnai uygulamalar, DPT (Devlet Planlama Teşkilatı)'nin kurulması ve sendika özgürlüğü ile işçi hakları konusunda yapılan düzenlemelerdir (2005: 92; aktaran Erus, 2015: 15). Bu özgürlükçü anayasanın yarattığı ortam, Toplumsal anlamda aktif rol almayı teşvik etmiş ve de sadece toplumsal hareketlenmelerde değil, kültürel ve sanatsal ürünlerin sunumunda da özelde de sinemada dönemin havasına uygun ürünlerin verilmesini sağlamıştır. 1960'larda sosyalist kesimin öne çıkan isimleri Türkiye İşçi Partisi (TİP) yönetiminde bulunan Mehmet Ali Aybar, Behice Boran ve Sadun Aren ile Yön dergisinde bir araya gelen Doğan Avcıoğlu, İlhan Selçuk gibi isimlerdir. Mihri Belli ve çevresi de Aybar, Boran ve Aren'e karşı Avcıoğlu ve arkadaşlarının yanında yer almıştır (Erus, 2015: 15).

Her iki taraf da 1966 başlarına dek 27 Mayıs 1960 darbesinin yarattığı devlet biçimini sahiplenmiş ve 1961 Anayasası'nın sosyalizme ulaşmak için gerekli yasal zemini sağladığını düşünmüşlerdir (Erus, 2015: 17). Bu da bu dönemin siyasi gruplarını eylemsel faaliyete iten meşru zemin olmuştur. Bu dönemin hükümetlerinin ve bazı sağ ve devlet içindeki grupların, sol gruplara karşı şiddetli eylemleri de artırmıştır. Adalet Partisi'nin iktidara geldiği 1965 seçimlerini takiben antikomünist söylemler ile sol hareketlerin alanı daraltılmaya başlanmıştır. Milli Güvenlik Kurulu'nun desteği ve MİT sayesinde sol örgütler ve sol ideolojiye sahip kişiler üzerinde baskılar artar. 1966-1967'de, okulları solcu öğretmenlerden arındırma girişimi başlatılır. Sosyalist içerikli eserlerin çevirmenleri ve metinlerin kendileri mahkemelerde yargılanır. Komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle yazarlar, işçi önderleri ve devrimci öğrenci derneği yöneticileri tutuklanmaya başlar (Zürcher, 2003: 366; aktaran, Erus, 2015: 19). Mayıs 1968'de Fransa'da patlak veren ve hızla Batı Avrupa'ya yayılan öğrenci eylemleri, Türkiye'deki üniversite gençliğini de etkilemiş,

ilk kez özellikle herhangi bir parti ya da kuruluşa bağımlı olmaksızın gençlere kendi öz eylemlilikleriyle bir şeyler başarabilme olanaklarını düşünme ve tartışma fırsatını vermiştir. O yıllarda dar bir militan çevresinde tanınan genç Deniz Gezmiş, kitle hareketinin tutuşturucusu olarak öne çıkmıştır (Erus, 2015: 21). Temmuz 1968'de ABD 6.Filosu'nun Dolmabahçe'ye gelişi de protestolarla karşılanmıştır. Polis ve faşist işbirlikçilerin saldırıları, ancak askeri birliklerin araya girmesiyle önlenebilmiştir. "Ordu-gençlik el ele" sloganı böylece tasdik edilmiştir.

Sözleri değiştirilmiş Harbiye Marşı, yürüyüşlerin başlıca müziği olmuştur;

"Tanklarıyla, toplarıyla gelseler dahi, bağımsız olacak Türk'ün ülkesi" (Erus, 2015: 21-22). 1970'e geldiğimizde, tıpkı 27 Mayıs müdahalesi öncesi gibi Türk Lirası değer kaybetmeye başlamış ve kötüye giden bu duruma 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası müdahalesi gelmiştir. Bu müdahale, sol kesime karşı çok sert davranır, çok kişi işkencelerde öldürülür. Türkiye Halkın Kurtuluşu Ordusu (THKO) lider kadrosunu oluşturan; Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Aslan askeri mahkemelerde yargılanarak 6 Mayıs 1972'de idam edilirler.

Türkiye’de yaşanan bu siyasal atmosfer, sinemaya da yansiyacak ve önce 1960’ların Toplumsal Gerçekçi sinemasında kendine bir yer bulurken, daha sonradan Yılmaz Güney’in “Umut” filmini örnek alan Genç sinemacıların çalışmalarıyla da bir Üçüncü Sinema eğilimine bürünecektir. 1960’larda başlayan devrimci sinema arayışları, 1960’ların son çeyreğinde kendini duyurmuş ve özellikle Üçüncü Sinema, bu arayışta etkili olan bir unsur olmuştur. Manifestoyla film yapma eylemi, Türkiye’de de Genç Sinemacılar grubunun çalışmalarında kullanılmıştır ve bu grup, Genç Sinema adında bir dergi çıkararak sinema çalışmalarını teorik olarak desteklemiştir (Odabaş, 2013: 85-86).

3.1.Toplumsal Gerçekçi Bir Sinemadan Üçüncü Sinemaya Doğru

1960’lı yılların 61 Anayasası’nın yarattığı özgürlük ortamında, Anadolu Aydınlanması diyebileceğimiz (denilen) bir canlanma, hareketlilik, aydın coşkusu vardı Türkiye’de. Anadolu’nun eğitimsiz ve geri kalmış bölgelerini eğitmek, aydınlatmak, çağdaşlaştırmak için herkes elinden geleni yapma azmindeydi (Esen, 2007: 320). Dönemin edebiyat ve müzik gibi diğer sanat dallarında olduğu üzere sinema da 27 Mayıs’ın topluma getirdiği tartışma ortamı ve yeni Anayasa’nın içerdiği görece özgürlük öğelerinden etkilenmiştir. Bunun sonucunda siyasal film, deneysele geniş yelpazede çeşitli türlerde filmler çekilmiştir (Erus, 2005: 42-43; aktaran, Erus, 2015: 37). Bu filmler, dönemin sorunlarını ele alan ve popüler Yeşilçam Sinema anlayışının ötesinde bir anlayış sergilemiştir. Bu süreç içinde, mesleğe önce eleştirmen olarak başlayan, daha sonra uzun metraj film çeken Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi sinemacılar başı çekmiş, özellikle 1960-1965 arasında ülkedeki çeşitli toplumsal, kültürel ve ekonomik sorunları temel alan filmleri gerçekleştirmişlerdir. ‘Toplumsal Gerçekçi’ olarak adlandırılan bu filmlerin başlıcaları arasında, Metin Erksan’ın; Gecelerin Ötesi (1960), Mahalle Arkadaşları (1961), Yılanların Öcü (1962), Susuz Yaz (1963), Acı Hayat (1963), Suçlular Aramızda (1964), Kuyu (1968); Halit Refiğ’in; Şehirdeki Yabancı (1963), Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964), İstanbul’un Kızları (1964), Ertem Göreç’in; Otobüs Yolcuları (1961) ve Karanlıkta Uyananlar (1964), Lütfi Ö. Akad’ın; Hudutların Kanunu (1966), Ana (1967), Duygu Sağıroğlu’nun; Bitmeyen Yol (1965) adlı filmleri sayılabilir (Günçhan, 1980: 82-84; aktaran, Erus, 2015: 43). Örneğin; Metin Erksan’ın, Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarladığı Yılanların Öcü, köy sorunlarına gerçekçi bir şekilde eğilen bir film. Sansüre uğrayan film, Genel Kurmay Başkanı Cemal Gürsel’in çabalarıyla gösterime girmiş, gösterildiği bazı sinema salonları ‘gericiler’ tarafından basılmış, saldırıya uğramıştır. Yine, ilk kez işçi sorunları ve aydın yabancılığı (Şehirdeki Yabancı) ile grev ve sendikalaşma (Karanlıkta Uyananlar) bu dönem filmlerinde de ele alınıp işlenmeye başlamıştır. Sözü edilen filmlerin konularına bakıldığında, bunun ancak 1961 Anayasası’nın getirdiği ‘sınırlı’ özgürlük havası içinde yapılabileceği anlaşılır. İlk kez bu anayasada, daha önceki dönemlerin siyasal hayatında görülmeyen bir çeşitliliğe, sosyalist partilerin kurulmasına ve sendikal hareketlere izin verilmiştir (Erus, 2015: 43-44). Bu da bize göstermektedir ki 60’lı yıllar siyasal anlamda birçok çeşitliliğe sahne olurken, sinemada da bir özgürlükçü ortam içerisindeki bakış farklılıklarına gebe kalmıştır.

Altmışlar Türk Sineması için önemli bir gelişme de sinemamızda ulusal kimliğe ait tartışmaların başlamasıdır. Sinematek, ‘Türkiye’nin Toplumsal Yapısı ve Türk Sineması’, ‘Bağımsız Bir Sinema Türkiye’de Mümkün müdür?’, ‘Türkiye’de Belge Filmciliği’ adlı toplantılara ev sahipliği yapar. Adı geçen ilk toplantı, ‘halk sineması’, ‘halkçı sinema’ ve ‘ulusal sinema’ kavramlarının ortaya atılıp tartışılması ve Türk Sineması üzerine yapılan kuramsal tartışmaların gündemini belirlemesi açısından özellikle önemlidir. Altmışlı yılların ortalarında, sinema çevresinde ortaya çıkan bu tartışmanın bir tarafında, dünya sinemasındaki ve siyasal hayatındaki gelişmeleri takip etmeye çalışan, kendilerini Avrupa avangardlarına daha yakın hisseden, Sinematek tarafından 1966-1970 yılları arasında yayınlanan ve ismi İtalya ve Brezilya’daki Yeni Sinema hareketinden yola çıkılarak konmuş Yeni Sinema dergisi etrafında toplanan sinema yazarları bulunur. Bu grup, Onat Kutlar ile Tanju Akerson, Jak Şalom ve Tunca Okan gibi söz konusu dergide yazı yazan bir gruptan oluşur. Diğer grup ise bu coğrafyaya özgü, bu coğrafyada yaşayan insanların gelenek –göreneklerine uygun, anlatı ve sanat geleneklerini de göz önüne alan bir dil ve üslup arayışı içinde Yeşilçam sinemasında film üreten yönetmenlerdir (Süalp, 2003: 10; aktaran, Erus, 2015: 48). Onların ulusallık anlayışı, Marksist ideolojiye sahip bir arka plandan gelmez. Tam tersine imparatorluk geleneğinden ortaya çıkan, Türkiye Cumhuriyeti toplumunda sınıfların bulunmadığını savunan, Asya Tipi Üretim Tarzı anlayışı ve romancı Kemal Tahir’in devletçi anlayışına dayanır. Bu anlamda Türkiye’de ulusal sinema anlayışını savunan sinemacılar, kültürün ve kültürün bir parçası olarak sinemanın bir sömürü alanı olmaktan çıkarılarak sömürge karşıtı, bağımsız bir ulusal sinema olmasını amaçlayan Üçüncü Sinema kuramcıları ve uygulayıcılarından ayrılırlar (Erus, 2015: 48). Bu da bize gösteriyor ki Türkiye’de Üçüncü sinema’nın izleri, daha sonra oluşacak sınıf bilinci ve Genç Sinema hareketiyle gelen örgütlü sinema anlayışının izlerinde görülecektir.

3.2. Türkiye’den Bir Üçüncü Sinema Örneği: Genç Sinema

Bugüne kadar ki Üçüncü Sinema örnekleri, içeriksel olarak devrimci bir söylem taşıırken, Genç Sinema ile birlikte ilk defa Türk Sinemasında bir grup Üçüncü Sinema için birleşmiş ve bir manifestoyla gelmişlerdir. Bu da ilk örgütlü devrimci bir sinema girişimidir. Gerek antiemperyalist, antikapitalist duruşlarıyla; gerek inandıkları Marksist sosyalist ideolojiyi topluma benimsetmek için doğrudan eylemler ve örgütler içinde yer almalarıyla; gerekse sinemayı halkın yararına, ezilen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek ve içinde bulunulan durumu belgelemek amacıyla kullanma istekleri ve bunu bir manifestoyla yayınlayıp duyurmaları bakımından Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun Üçüncü Sinema manifestosundaki özellikleri tamamıyla taşıyorlardı. Yine, o manifestodaki gibi imece usulü çekim ve gösterim çalışmalarını sürdürüyorlardı (Esen, 2015: 332). Bu konudaki bilgileri Ahmet Soner’den öğrenelim:

“1968’de, Hisar Yarışmasına ilgi artmıştı. Herkes 8’lik ya da 16’lık film yapma peşindeydi. Roma’da sinema okulunu bitiren Üstün Barışta ile Engin Ayça, Türkiye’ye dönmüşlerdi. Yarışmaya katılan genç yönetmenler, birbirlerini tanıyor, konuşuyor ve tartışıyorlardı. Üstün’ün örgütçülüğü, gençleri bir araya toplamıştı. İlk çekirdek kadroda, Artun Yeres, Mutlu Parkan, Mehmet Gönenc,

Veysel Ataman, Yorgo Boziz ve Ahmet Soner yer alıyordu. Bir dergi çıkarılmasına karar verilmiş ve abone kampanyası açılmıştı. Toplantılar Sinematek'te yapılıyordu. Onat Kutlar'la Ece Ayhan'da katılıyorlardı. Derginin sahipliğini ve sorumluluğunu Ömer Pekmez üstlendi. Giderek topluluk genişledi: Jak Şalom, Tanju Akerson, Mustafa Irgat... Çıkış bildirisi üzerinde günlerce tartışıldı. Bildiriye en büyük emeği geçenler Onat, Üstün, Jak ve Ece'dir. Derginin ilk sayısı 1968 Ekim'inde yayımlandı" (2003c: 43; aktaran, Esen, 2015: 332- 333).

Veysel Ataman, Ahmet Soner, Üstün Barışta, Artun Yeres, Engin Ayça, Yakup Barokas ve Ömer Tuncer'in de aralarında bulunduğu bir grup gencin çabasıyla gelişen bu hareket, Türkiye'de geliştirilmek istenen devrim çabalarıyla sinemanın birlikte gelişmesini hedef almıştır. Bu sinemanın temsilcileri, ülkedeki mevcut sinema yapısını reddederken yeni şeyler önermişlerdir (Odabaş, 2013: 86). Devrimci Sinema çalışmalarına katkıda bulunmak ve onu geliştirmek isteyen Genç Sinemacılar, bir bildiriyle ortaya çıkarak Genç Sinema dergisini yayınladılar. Onların film çalışmalarının çoğunlukla yönetime ve sisteme muhalif toplumsal eylemlerin belgelenmesi olduğunu, I. Devrim Sineması Şenliği'ne katılan filmlerden de anlayabiliyoruz.

Genç Sinema'nın yaptığı filmlerin amacı, aslında dönemin olaylarının bir kaydını tutmak ve bunu gelecek kuşaklara aktararak toplumsal bellek kaybını önlemek olarak yorumlanabilir. Sinemacılar, bir televizyon muhabiri gibi çalışmış ve günümüze önemli görüntüler aktarmışlardır (Odabaş, 2013: 89). Bu filmler; Asayiş Berkemal (Ahmet Soner, 16mm), Amerikan Filosu (Altıncı Filo, Ömer Tuncer, 8mm), Kanlı Pazar (Engin Ayça, Ahmet Soner, Kuzgun Acar, 16mm), Onlar Ki (Artun Yeres, 16mm)'dir. Ancak; Genç Sinemacıların, çok ilkel tekniklerle film yapmaları ve belli bir grubun özelinde kalmaları, amaçlarının yayılmamasına ve kendi iç çatışmalarıyla da kısa süre sonra dağılmalarına neden olmuştur.

O dönem, kendi içlerinden doğan Hisar Kısa Fim Yarışması ve Türk Sinematek Derneği'ne karşı "burjuva kuruluşları" oldukları gerekçesiyle açtıkları savaş da ayrılımlarında etkili olmuştur. Oğuz Alpöge ve Ömer Tuncer de, bu dönemde ayrılanlardandır (Odabaş, 2013: 91). Ekim 68'de başlayan ve Nisan 71'de 12 Mart darbesinden 18 gün sonra, 16. ve son sayısı yayınlamış olan Genç sinema dergisi çevresindeki bu hareket, siyasal baskılardan da önce kendi kendini dağıtmıştır (Odabaş, 2013: 92).

3.3.Sinema Kolektifleri

Tıpkı Genç Sinema Hareketi gibi, sinema kolektifleri de devrimci bir sinema yapmayı amaçlamış, ana akım sinemanın dışında kalarak kendi gruplarıyla ele alınmasından çekinilen konuları işleyerek film yapmışlardır. Örnekleri daha önce yine Latin Amerika'da görülmüş olan bu kolektifler, ortak bir çalışmaya olanak sağlıyorlardı. Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Cine Libaricion kolektifi ile Arjantinli sinemacı Raymundo Gleyzer'in kurduğu Cine de la Base bunlara örnek sayılabilir. Türkiye'de kurulanlar ise çok uzun süreli olmamıştır.

Genellikle internet ortamını kullanarak seslerini duyurmaya çalışan bu kolektifler, yaptıkları çalışmaları da düzenledikleri gösterimlerle kamuoyunun karşısına çıkarmışlardır. İşçi örgütleri, sivil

toplum örgütleri, ana akım dışında kalan diğer gösterim alanlarında izleyicileriyle buluşuyor, bazen de festival düzenleyerek diğer grupların da gösterim yapmalarını sağlıyorlardı. Türkiye’de kurulan bu kolektifler:

- 1-) Şeyh Bedrettin Film Kolektifi
- 2-) Film For Peace
- 3-) Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi
- 4-) Özgür Açılım
- 5-) Bağımsız Sinema Merkezi
- 6-) Sine-Yol Kolektifi
- 7-) Kişisel Üretimler

3.3.1.Şeyh Bedrettin Film Kolektifi

Mutlu Şahin, Şenol Erdoğan, Roza Çiğdem Erdoğan, Ahmet Çağrı tarafından kurulan ve birkaç film yaptıktan sonra dağılan kolektif, yaptıkları filmlerin yanı sıra film festivalleri de düzenlediler. Şuan da bu grup, dağılmış durumdadır. Yayınladıkları manifestoda, “Irak Halkına İthafen” sloganıyla yola çıkmışlardır (Odabaş, 2013: 93-94). Filmleri,

Umut Geçitleri (Belgesel,2006)

1968’de ABD’nin Vietnam’ı işgal etmesinden sonra, bütün dünyada ABD’ye yönelik geliştirilen protestoların Türkiye’deki yansımalarını da içeren isyancı bir tarihi anlatmaktadır. Belgeselde dünyanın önemli devrim liderlerinin yanı sıra, Türkiye’deki devrim liderleri olan Deniz Gezmiş ve arkadaşları da anlatılmaktadır (Odabaş, 2013: 99).

Yitmeyen Umudun Türküsü (belgesel film)

Mutlu Şahin Tarafından hazırlanan filmde, Marx, Engels, Lenin, Che’den, Hikmet Kıvılcımlı ve 68 Avrupa isyancılarından Deniz, Mahir, İbrahim, Kemal Pir, Mazlum Doğan’lara, 77 1 Mayıs’ından, 12 Eylül faşizmine, Maraş, Çorum, Sivas yangınlarından, Gazi Katliamı’na, 89 İşçi Direnişlerinden, 2004 Haziran’da İstanbul’u Noto’ya dair eden yitmeyen bir tarihin belgesel filmi... (Odabaş, 2013: 99-100).

Li Beirut (belgesel film)

Gene Mutlu Şahin’in hazırladığı film, 20 dakikadır. İsrail’in, kaçırılan askerini bahane ederek Lübnan’a saldırması ve sonrasında gelişen savaşın karanlık yüzünü, 33 günlük Lübnan işgal girişimini ve direnişini anlatır.

Dar Ağacından Yangınlara Semaha Duranlar (belgesel film)

Ortak yapım olan film, 2 Temmuz 1993’te Sivas’ta meydana gelen olaylarla ilgili olduğu söylenen bir belgesel filmidir. Ancak; bitip bitmediği konusunda bilgi yoktur (Odabaş, 2013: 100).

3.3.2.Film For Peace

ŞBK'dan ayrılan bir grubun oluşturduğu bu oluşum filmlerin yanı sıra, festivaller de düzenlemiştir. Bu festivaller, 2006'da gösterime başlayan ve sloganı “sinema bir eylemdir, düş kurmakla başlar ve düşlerin peşi sıra yol alır...” olan, bir anlamda emperyalizme ve savaşa karşı küresel bir kısa film festivalidir (Odabaş, 2013: 100).

3.3.3.Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi

Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi, adını Latin Amerika'daki Devrimci Sinema hareketinden alarak bir devrimci sinema anlayışı oluşturmuştur. Bu grup son nefesine kadar, Türkiye'nin ve dünyanın aydınlık geleceğine yönelik mücadelesinde yılgınlık göstermemiş bir tarihsel kişilik olan Behice Boran'ın yaşamını, karakterini ve mücadelesini gözler önüne sererek tartışmaya sunmayı amaçlamış bir gruptur (Odabaş, 2013: 102). Türkiye'nin öncü sosyologlarından, ilk barış eylemcilerinden, Türkiye İşçi Partisi parlamenterleri ve son genel başkanı, aynı zamanda Türkiye'nin ilk kadın parti başkanı, Behice Boran'ı konu alan belgesel, tarihsel bir figür olarak Boran'ın, çok yönlü kişiliğinin bilim insanı, siyasetçi, kadın ve anne yönlerini sergiliyor ve özellikle son nefesine kadar sürdürdüğü mücadeleciliğine dikkat çekiyor. Çekimleri bir yıl süren belgeselde Boran'ı, bizzat tanımış çok sayıda siyasetçi, sendikacı, akademisyen ve sanatçıyla yurtiçinde ve yurtdışında röportajlar yapılmıştır (Odabaş, 2013: 102-103). Mehmet Demir, Sinan Önelge, Özlem Öz, Emre Özkapı, Kaya Özkaracalar, Barış Özkaya, İlke Temeltaş ve Can Menglibörü'nün oluşturduğu grup, yapılan filmi siyasal bir belgesel olarak nitelendirmektedir (Odabaş, 2013: 103-105).

3.3.4.Özgür Açılım

Özgür Açılım grubu, yakın tarihin önemli olaylarını yeniden gündeme getirmek, yaşanmış olayları, belgelemek ve unutturmamak için Dostluk ve Yardımlaşma Vakfı'nın katkılarıyla 1980 darbesine kadar yaşanan önemli olaylardan bazılarını, “Unutturulanlar” başlığı altında bir dizi belgeselle yapmışlardır (Odabaş, 2013: 107-108).

Fatsa Gerçeği

Yer altı Maden-İş / Yeni Çeltek

Maraş Katliamı

Tariş, Gültepe, Çimentepe Direnişleri bu dizinin filmleridir (Odabaş, 2013: 108).

3.3.5.Bağımsız Sinema Merkezi

2011 Yılında kurulan sinema kolektifi, kurmaca, belgesel ve eğitim filmleri üretmekte, animasyon da hazırlamaktadır. Yaptıkları filmleri, dijital dağıtım ağı üzerinden dağıtmakta ve internet üzerinden paylaşmaktadırlar. Kurdukları sinema atölyeleriyle de sinema eğitimi vermektedirler (Odabaş, 2013: 109-110). Yapılan filmler, Lenin- Sosyalizmin Kızıl Şafağı ve Red! Sayılabilir.

3.3.6.Sine-Yol Sinema Kolektifi

Toplumsal Araştırmalar Kültür ve Sanat Vakfı bünyesinde kurulmuş, Erdal Bilici, E. Ahmet Tonak, Cem Yıldırım, Recep Akgün, Nurşen Bakır, Ertuğrul Akgün, Emin Külekçi ve Ülkü Akgün'den oluşan bir kolektiftir (Odabaş, 2013: 112). Uşak'ın Büyük Kayalı köyündeki yaşanan devrimci dönüşümü ele alan Karık filmiyle, Tekel'in 51'inci Günü, çekilen filmlerdir.

3.3.7.Kişisel Üretimler

Bu bölümde, kolektif dışında, kişisel çabalarıyla devrimci filmler yapan; Ümit Kıvanç ve Ethem Özgüven ele alınacaktır.

Ümit Kıvanç (1952-)

“Bekle Dedim Gölgeye” adlı kitabını, Atıf Yılmaz'ın sinemaya uyarlamasıyla sinemaya bir anlamda girmiş olan Kıvanç, Bitti Derken Başladı belgeseliyle, 1999 depreminden sonra yaşananları ele almıştır. Kızlar ve Kökler belgeseliyle Van'da çok özel bir atölyede aileleri için çalışan kızların, köklerden yapılan boyalarla kilim dokumaları ve yaşadıkları zorlukları ele almıştır (Odabaş, 2013: 116). Bunun dışında; Naze, Şarkılarla Geçtim Aranızdan- Kazım İçin Bir Film, Uçurtmam Tellere Takıldı, 16 Ton ve son olarak 2012'de Uludere katliamını ele aldığı, Ağlama Anne! Güzel Yerdeyim belgeselleri, Üçüncü Sinema içinde sayılabilir.

Ethem Özgüven

Öğretim üyesi Ethem Özgüven, bağımsız film yapımcılarından. Dalyan, Köle/Slave, Aziz Nesin ve kot kumlama işçilerinin hikayesini anlattığı, Silikoziz (Toz) filmleri sayılabilir (Odabaş, 2013: 119-120-121).

3.4.Türkiye'den Bir Üçüncü Sinemacı: Yılmaz Güney

Yeşilçam'ı reddeden “Genç Sinemacılar” dan sonra, Yeşilçam içinde yer alan ve kitlelerle ilişki kurmada olabildiğince ondan yararlanarak muhalif devrimci sinemaya ulaşan ve dünyada da Türkiye'de de en çok tanınan, “Üçüncü Sinemacı” herhalde Yılmaz Güneydir (Esen, 2007: 340). Bundan dolayı onu özel olarak ele alacağız. Değerlendirmeye alacağımız filmlerin de birinin senaryosu, diğerinin de hem senaryosu hem de yönetimi ona aittir. Önceleri, lümpen bir anlayışla vurdulu-kırdılı Yeşilçam filmlerinde boy gösteren Güney, daha sonra sinema anlayışındaki değişimle devrimci bir sinemaya doğru evrilir. Halktan herhangi biri gibi yoksul, kendi halinde, sessiz yaşarken, yoluna çıkan, ekmeğini elinden alan, onu sevdiğinden ayıran ya da onunla alay eden, zengin ve kötülere karşı, köylüye zulüm yapan ağaya karşı birden bire ayaklanan, silahlanan ve hem ağayı hem adamlarını öldürerek, hem kendi hem de halkın öcünü alarak Çirkin Kral kitlelerin kahramanı olmuştu. 1950'lerin sonu, 60'ların başından o güne “Çirkin Kral” olarak efsaneleşen oyuncu ve yönetmen Yılmaz Güney, bu filmlerden biriktirdiği parayla 1970 yılında bir manifesto olarak değerlendirilebileceğimiz Umut filmini gerçekleştirdi (Esen, 2007: 340). Umut, bir anlamda sinemaya yeni bir umut olmuş ve var olan popüler sinemaya karşı bir devrimci söylemin başlangıcı olmuştur. Kendisi için savaştığı Çirkin Kral'ı izlerken adeta deşarj olurcasına rahatlayarak salondan çıkan

kitleler, Umut filminden çıkarken, bu sefer acı gerçekle yüz yüze gelerek kafalarına balyoz yemiş gibi oldular. Hoşlanmasalar da gerçek buydu. Öyleyse, bu “gerçeğin” gerçekten de değişmesi gerekiyordu (Esen, 2007: 340). Onun yaşamı da tıpkı filmleri gibiydi. O, Siyasal ve ekonomik eşitsizliklere dur demek adına 70’li yıllardaki devrimci hareketlere de katıldı. Filmler ve romanlar üretti. Birçoğunu da cezaevinde yazdı. İşte, Yılmaz Güney’in Umut ve Umut’tan sonraki filmlerinin çoğu Üçüncü Sinema içinde değerlendirilebilmektedir. Hemen hemen hepsi de yoksulluğu, geri kalmışlığı, feodaliteyi ve feodaliteden kapitalizme geçiş sancılarını, ezilenleri ve ezenleri ele alıyordu. Tümü de duygulara yüklenerek, insanları harekete geçirmeyi amaçlıyordu. Çelişkileri sergiliyordu. İnsanları düşünmeye, eşitsizlikleri görmeye çağırıyordu (Esen, 2007: 341). Onun Üçüncü Sinema içerisinde görülebilecek olan filmleri; Umut, Arkadaş, Endişe (Yön: Şerif Gören), Sürü (Yön: Zeki Ökten), Yol (Yön: Şerif Gören), Bir Gün Mutlaka (Yön: Bilge Olgaç) ve Duvar’dır.

Umut’ta, yoksulluğuyla başa çıkıp ailesini geçindirmek isterken başaramayan, nereye uzansa bu sistemde hiçbir kurtuluş yolu bulamayan, milli piyangodan, o da olmazsa define bulmaktan medet uman bir zavallı Cabbar’ın öyküsünü işler. Onun boş hayallerinin sonu ise çıldırmaktır (Esen, 2007: 340). Din ve hurafe eleştirisinin de yer aldığı filmde, çaresizliğin insanları sürüklediği acı durum gözler önüne serilmektedir. Arkadaş filmin de ise, burjuva eleştirisi ve kurtuluşun işçi sınıfının bilinçlenmesinde olduğu gerçeği fark ettirilmeden sezdirilir. Endişe’deki işçilerin, –yoksulluk, toprak sahipleri, devlet, makineleşme ve kan davası arasındaki- sıkışmışlıkları çok etkili bir dille anlatılmaktadır (Esen, 2007: 342). Sürü ise, bir anlamda onun destan yazdığı filmidir. Zeki Ökten’in müthiş sinematografisiyle ele alınan film de Anadolu’daki feodal ilişkilerin sona erip, kentleşmeyle birlikte çağdaş kapitalist ilişkilerle yüz yüze gelen insanların şaşkınlığı verilmektedir (Esen, 2002: 98-99; aktaran, Esen, 2007: 342-343). Yol’da ise Güney, 12 Eylül ve sıkıyönetim ilişkilerini ele alırken siyasal bir eleştiri de yaparak, töreler, cahillik ve doğal koşulların acımasızlığına terk edilmiş insanların dramına da değinir (Esen, 2000:196; aktaran, Esen, 2007: 343). Bilge Olgaç’a yaptırdığı Bir Gün Mutlaka’da, devrimci karakterin bir prototipini ilk defa sunar. Son filmi olan Duvar’da ise, çocukların gözünden cezaevi sürecini ele alır.

3.5.Günümüz Türkiye’sinde Üçüncü Sinema

Günümüz Türkiye’sindeki Üçüncü Sinema anlayışı da önceki dönem anlayışından pek farklı olmayıp, aksine biraz daha etnik söylem içerisinde ele alınarak son yılların siyasal yaşamında bir sorun olarak duran “Kürt meselesi” üzerine eğilmektedir. Bu sinema daha çok, yönetime ve rejime muhalif, antiemperyalist ve “Türk-Kürt ilişkilerine ve bu konuya devletin yaklaşım biçimine” muhalefet eden filmler ve bu tür çekimlerin yoğunlaştığı kültür merkezleridir. Bu merkezlerin en başında da Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) gelir. Amaçları, Türkiye’deki Kürt kültürünü geliştirmek ve yerleştirmek olan bu merkez, ortak çekilmiş belgeseller hazırlarken Kürtleri konu alan filmlere de destek çalışmaları yapmaktadırlar (Esen, 2007: 349). MKM’nin doğrudan üstlendiği bu anlayıştaki ilk film ise, Kazım Öz’ün yönetimindeki Fotoğraf’dır (2001). Yine MKM’nin hem oyuncu

hem de müzik ve yöre yaşamı hakkında bilgi verdiği Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk (1998) ve Handan İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk (2001) filmleri bu anlayıştadır. Üçüncü Sinema'nın özelliklerini taşıyan Fotoğraf'ta, Türkiye'nin Kürt sorununa ayrı dünyalardaki iki kişinin gözünden bakılmaktadır. Biri gerilla, diğeri de askerlik için Doğu'ya giden iki genç erkeğin otobüste yan yana yolculukları sırasında yaşadıkları ve nihayet bu “yan yanalığın” “karşı karşıya”lığa dönüşmesi anlatılıyor. Gerilla ve asker olarak karşı karşıya gelmenin acı sonunu, askerin çakmağının dağda öldürülen ve tanınmaz bir hale gelen gerillanın cebinden çıkmasıyla vurgulu bir biçimde göstermektedir film (Esen, 2007: 349-350). Bu film, ayrıca olağanüstü hal ve savaşın halk üzerinde yarattığı etkinin yıkıcı boyutunu gözler önüne seren, önemli bir Üçüncü Sinema örneğidir de. Gene Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk filmi, kimilerine göre Yılmaz Güney'in Umut'u gibi sinemanın yeni umudu olmuştur. Doksanlar Türkiye'sini ve Türkiye'de Kürt olmak konusunu işleyen film, İstanbul Eminönü'nde seyyar satıcılık yapan Kürt Zorlu Berzan ve sular idaresinde çalışan Tireli Mehmet'in öyküsünü işlemektedir. Pompalanmış bir ırkçılığın yaşandığı İstanbul'da yaşamının şiddetten arınmış, insanca yaşamının olanaksızlığını anlatmaktadır film. Günlük yaşamdan ayrıntılarla, futbol maçlarındaki faşizanlığı, kuponlu gazetelerle, umut ticaretini, tramvaylarda, minibüslerde dip dibe oturan yalnız insan kalabalığını göstermektedir de film aynı zamanda. Tireli (batılı), olmasına rağmen esmer ve yoksul oluşuyla Mehmet'in; doğudan Zorlu'dan olan Kürt Berzan ile ortak kaderi giderek aynı kişiliği, aynı kimliği paylaşmasını çok etkili bir sinema diliyle aktarmaktadır (Esen, 2007: 350-351).

Handan İpekçi'ye bakıldığında, sinemaya politik bir giriş yaptığı ilk iki filminde de siyasal konulara değinmiş ve Üçüncü Sinema özellikleri taşıyan unsurlara bu filmlerinde yer vermiştir. İlk filmi Babam Askerde (1994), bir çocuğun gözünden siyasal tutukluların yaşandığı Türkiye'yi sergilemiştir. Büyük Adam Küçük Aşk'ta da yine, bir küçük kız çocuğu aracılığıyla Türkiye'deki Kürt gerçeğini çok yalın ve net biçimde anlatmıştır. Filmin ana teması, emekli yargıç Rıfat Bey'in o güne kadar göremediği gerçekleri, küçük bir Kürt kızı olan Hejar'ın aracılığıyla yüzleşerek görmesi üzerinedir (Biryıldız ve Erus, 2007). Filmde bunun yanı sıra, Türk aydınının Kürt sorununa bakışı da eleştirilmektedir. Ayrıca, Süreyya Duru'nun, Bedrana (1974), Kara Çarşafı Gelin (1975), Güneşli Bataklık (1976); Zeki Ökten'in, Ses (1986); Yusuf Kurçenli'nin, Karartma Geceleri (1990), Çözümler (1994); Tayfun Pirselimoglu'nun, Hiçbir yerde (2001); Umut Hozatlı'nın, Kayıp Özgürlük (2010); Mustafa Kenan Aybastı'nın, Devrimden Sonra (2011); Serkan Acar'ın, Aşk ve Devrim'i (2011); Orçun Benli'nin, Bu Son Olsun (2012) filmleri ile Özgür Fındık'ın, Kara Vagon (2011) ve Olağan Haller (2013) belgeselleri Üçüncü Sinema özelliği taşımaktadır.

4. DEVRİMCİ SİNEMA'YA BİR PROTOTİP OLARAK, TÜRK SİNEMASI ÖRNEKLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Bu bölüm, araştırmanın esas kısmı olan ve yukarıda anlatılan tarihsel ve teorik kısmı destekleyecek sonuçların da ortaya çıkarılacağı film çözümlmelerini içermektedir. Türkiye'deki Üçüncü Sinemaya birer prototip örnek olarak düşünülen, Yılmaz Güney'in Arkadaş filmi ve yine aynı döneme rast gelen Güney'in senaryosunu yazdığı, Bilge Olgaç'ın çektiği Bir Gün Mutlaka filmi üzerinden bu sinemaya ait unsurların var olup olmadığı, varsa da ne şekilde var olduğuyula ilgili karşılaştırmalı bir içerik analizi yapılacaktır.

Arkadaş (Yılmaz Güney,1974)

Eskiden beraber okumuş iki arkadaş olan Azem ve Cemil'in, yıllar sonra tekrar bir araya gelmesi ve yaşadıkları olaylar zincirini anlatan film, bir anlamda burjuva eleştirisi yaparak devrimci bir kimlik kazanmıştır. Filmde iki arkadaş bir araya geldiğinde, eski dostlukların geride kaldığı, aralarındaki sınıf farklılıklarının arttığı görülecektir. Cemil ve karısı Necibe, yaşadığı çevreden kendisini soyutlayan ve yoz ilişkilere düşmüş bir durumda sergilenmektedir. Azem, bir arkadaş olarak Cemil'i bu durumdan kurtarmanın yolunu aramaktadır.

Bir taraftan bunu ararken ev ona yol gösterecek, geçmişiyle onu buluşturmaya çalışacaktır (Piknik Sekansı ve Tabiat Ananın evi sahnesi). Yani, bu yeni kimliğiyle "Bir Burjuva Dönüştürücüsü" rolü üstlenmektedir. Zahit Atam'a göre de, Yılmaz Güney Arkadaş Filminde alışılmışın dışında bir karakteri canlandırmaktadır. Belirli bir orta sınıfın davranışını sergilemektedir. Kendi, karayollarında mühendistir. Devrimci bir alt yapısı yoktur, ama halkçı bir alt yapısı vardır (Atam, 2008: 188; aktaran, Dursun, 2009: 46).

Güney bu değişimiyle ilgili de şunları söyler:

"Dünya görüşümüzde, topluma bakışımızda değişiklikler oldu. Toplum, sürekli bir değişim içinde bulunuyor ve ister istemez bu değişim, sinemaya da yansıyor. Çalışan insanın, emekçinin filmi yapacağız. Topluma, insana dar açıdan değil, geniş açıdan bakmak gereği duyuyoruz. Sinema, kapsamı geniş olduğu, çok insanı kavradığı için buna mecburuz. Sinema sadece işçinin, köylünün sineması değil, tüm sınıf ve tabakaların ve bunların değişiminin, çürümesinin, kendi yok oluşlarının sineması olarak, özünde emekçi halkımızın çıkarlarını sağlayacak." (Battal, 2006: 209-210; aktaran, Dursun, 2009: 46).

Burada Azem, "halk aydını" olurken, filmde bir iki yerde belli olan Tabiat Ana'nın kızı Semra, "Devrimci" kimliği temsil etmektedir. Semra, Azem ile yaptığı sohbet sahnesinde Azem, Cemil'e yardım etmesi gerektiğini, onun arkadaşı olduğunu Cemil'i, bu durumdan kurtarması gerektiğini söyler. Semra da ona Cemil'in, "Çürümeyi, yozlaşmayı en yoğun biçimde yaşadığını kurtuluşunun mümkün olmadığını" söyler. Devam eden diyalogda Semra,

"Bir adamı şartlarından soyutlayarak düşünemezsin, onun şartları yaratmıştır bugünkü Cemil'i ve şartlarının değişimiyle Cemil'in değişimi de mümkündür" derken Kapitalist hegemonyanın

çıkamazından da bahsetmektedir. Devam ederek, “Senin anladığın bir değişimi, Cemil’den beklemek yanlış olur, Cemil kurtulmayacaktır. Sınıf açısından olaylara bak” derken Azem’e ders vermektedir. Azem, plajdaki sohbet sırasında Cemil’in ve arkadaşlarının işçi sınıfını aşağılayan sözleri üzerine, Semra’nın Cemil hakkındaki düşüncelerinde haklı olduğunu görmüş ve Cemil’i değiştiremeyeceğini anlamıştır. Daha sonra, o bölgede yaşayan evlerde hizmetçilik yapan işçi sınıfından Halil’i bilinçlendirmeye karar vermiştir. Yani Azem, bir anlamda “burjuva dönüştürücülüğünden”, “halk aydını” kimliğine girmiştir. Kıbrıs Barış Harekatı’na da açıkça bir gönderme vardır filmde (Dursun, 2009: 50). Tankların, insanların gözünün önünden geçmesi ve buna karşı şaşkın ve korkulu bakışlar, devlet temsili ve askeri hegemonya açısından da izleyiciye, çarpıcı bir mesaj vermektedir Bu da Üçüncü Sinema’nın bir eleştiri unsurudur.

Semra haklı çıkmıştır. Cemil, beklenen değişimi gerçekleştiremez ve giderek yok olur. Semra, olaylara sınıfsal açıdan bakarak çareyi de işçi sınıfının bilinçlenmesinde bulmaktadır. Semra, aslında bu fikriyle düzenin değişiminin bu yolla olacağını izleyiciye anlatmaktadır. Halil, Semra’nın arzuladığı dönüşümü gerçekleştirecektir. Halil, içinde bulunduğu kötü şartları, onu sömüren zenginlerden kaynaklandığını bilmekte ama; bunu nasıl değiştireceğini bilmemektedir. Cam kırarak, arabaların lastiklerini keserek, bu duygularını bastırmaya çalışır. Azem, onun bu durumunu görür ve onu bilinçlendirmeye başlar.

Sadece onu değil, o bölgedeki Halil gibi tüm emekçi sınıfları bilinçlendirmeye çalışır. Bu durum, Kıyı kentteki zenginleri rahatsız etmiş ve Azem, istenmeyen adam konumuna düşmüştür. Cemil, karısının onu aldattığını öğrenince Azem ile doğduğu topraklara, köyüne gider. Kaybettiği yıllara üzölmeye başlar. Köydeki bu sahnelerde Cemil, özüne dönmeyi istemektedir ama artık çok geçtir. Burada Üretmeyi, alın teriyle kazanmayı ve köylüyü tanımaktadır. Devrim sadece işçi sınıfıyla değil, köylüyle de gerçekleşecektir. Cemil, köye gelen turistler için neyi çekiyorlar diye sorduğunda, Azem: “sefaletimizin resmini çekiyorlar” diye cevap verir. Cemil: “O kadar tarihi, güzel yerlerimiz varken, burayı niye çekiyorlar, mani olalım” der. Azem de: “Biz sefaletimize mani olacağız. Bir gün gelecek, bunlar sefaletimizin resmini çekemeyecekler” derken gelecek umudunu da bizlere taşımaktadır. Yılmaz Güney’in vermek istediği temel espri somutlaşmış, devrimci dönüştürücülüğün küçük burjuva dönüşümcülüğüne baskınlığı belirlenmiştir. (Ergün, 1978: 150; aktaran, Dursun, 2009: 51). Arkadaş, temelde özünü seyirciye kolay teslim etmeyişi, onu düşünmeye iteleyişi ve hepsinden önemlisi de bu özün niteliğiyle de bakıldığında olumlu, ileriye dönük, yeni bir çizginin ilk harfi olma özelliğine sahip bir filmidir. Gerek yapısı, gerekse olay örgüsü ile sinemamıza birçok yenilik getirmektedir. (Ergün, 1978: 160; aktaran, Dursun, 2009: 51). Film, her şeyden önce Türk Sinemasının alışılmış anlatım biçimi olan “özdeşleşmeyi” iterek, “yabancılaştırmayı” ön plana almaktadır. (Dursun, 2009: 51). Sinemamızda giderek tüm ticari batı sinemasında alışılmış olan öykü/entrika/gerilim kalıplarını bir çırpıda parçalayan, yaşamın gerçek yüzünden toplumsal gelişmelerin heyecan verici canlılığından yararlanan yepyeni bir öze, yepyeni bir iç-yaşam’a kavuşan başka türlü bir filmidir. (Dorsay, 1988: 84; aktaran, Dursun, 2009: 51). Arkadaş filminin biçimsel yapısına bakıldığında, öze-

biçim uyum içindedir. Kamera, gösteren pozisyonundadır. Seyirciye köy-kent görüntülerini sunarken bir taraf tutmaz, takdiri izleyiciye bırakır. Var olan sosyal eşitsizliğin göstereni konumundadır. Karşılaştırmalı görüntüler üzerine yapılan “paralel kurgu” ile de izleyicinin olaylar üzerine düşünüp, karar vermesi kolaylaşır.

Yani, Arkadaş zıtlıkları içinde barındıran devrimci bir filmidir. Çürümüş burjuvazi-geri kalmış köy yaşamı zıtlığına, aydın/emekçi birlikteliğiyle cevap verir. Güney, bu filmiyle de egemen güçlere tehdit oluşturmakta ve halkın yararına film yapmaya devam etmektedir. Bu film, aynı zamanda Yılmaz Güney’e “1975 Antalya Film Şenliğinde En İyi 2. Film” ödülünü getirmiştir (Dursun, 2009: 52). Filmin sonunda bir arkadaşlık biter. Cemil, gerçek mi, hayal mi olduğu belli olmayan bir biçimde fakat; Azem’in zihninde öldürdüğü şekliyle yozlaşmanın kaçınılmaz sonu yok olmaktır mesajını vermektedir. Azem, Kıyı kentten ayrılırken yeni bir arkadaşlığı, yeni bir ittifakı gerçekleştirir. Halil’in elini sıkar (Dursun, 2009). Son sahnede saçları kesilmiş bir vaziyette karşımıza çıkan Halil, Azem’in sözünü tutmuş ve değişmiştir. Bu da Semra’yı doğrular. Şartların değişimi, İşçi sınıfının bilinçlenmesiyle gerçekleşecektir.

Bir Gün Mutlaka (Bilge Olgaç,1975)

Hilmi Maktav filmle ilgili yaptığı açıklamada,

“Dönemin devrimci hareketini konu alan tek film, Bilge Olgaç’ın Yılmaz Güney’in senaryosundan çektiği Bir Gün Mutlaka’dır (1975). Devrimci mesajlar vermek üzere çekilmiş bir siyasi film denemesi olmakla birlikte, devrimciliğin bir prototip olarak sunulması ve ilkel bir sinema dilinin kullanılması, Bir Gün Mutlaka’yı, başarısız bir film yapmıştır” (2000; aktaran, Demirel, 2011:78). Bu açıklama, esasında filmin kısa özeti gibidir. Film, her ne kadar başarısız olsa da bir devrimci prototip sunması bakımından örnek teşkil etmiştir. Filmin öyküsüne geçildiğinde, grevlerle, öğrenci yürüyüşleriyle ve kanlı çatışmalarla İstanbul hareketli günler geçirmektedir. Bu sahne, dönemin gerçeğini bize fotoğraflamaktadır. Filmin başlangıç sekansında dört devrimci genç, devrimci gazete olan “Birlik” gazetesini satarlar. “patronlara, ağalara karşı birlik”, “faşizmi yıkmak için birlik”, “emperyalizmi yıkmak için birlik”, “devrimci mücadelede birlik”, “işçinin köylünün gazetesi birlik” sloganları dönemin siyasi miting sloganlarını çağrıştırmaktadır.

Diğer bir sahnede, fabrikadan çıkan işçiler otobüsün içinde görülmektedir. Onlara bildiri dağıtan Akif’e bir işçi, “Artık değer” ne? diye sorar. Akif’de açıklar. Bunun dışında, bildiri de “Grev”, “toplumsal sözleşme” gibi ifadeler de geçmektedir. Fabrikada Türkiye’nin iktisadi geçmişi hakkında film gösterilirken, bir anlamda hem işçiler hem de onların üzerinden seyirci bilinçlendirilmektedir. Bu da Üçüncü Sinema özelliğini desteklemektedir. O yılların sık yaşanan sağ-sol çatışmaları, filmde gösterilerek (Binali’nin vurulma sahnesi) dönemin gerçeğine ışık tutmaktadır. Filmde, devrimci işçi İsmail’in babası olan muhafazakar gardiyan, eve geldiğinde oğlunu görür. “akşam neredeydin?” diye sorar. İsmail cevap vermez. Bunun üzerine, onu tokatlamaya başlar. Komşusu, onları ayırır. Baba, komşusuyla olan diyalogunda bir anlamda izleyiciye ana-babaya olan saygı kavramı üzerinden, devletin sözünden çıkma ya da düzene riayet etme sorunsalını tartışmaya

açmıştır. Yozlaşmış aile ilişkileri üzerinden burjuva eleştirisinin de yapıldığı filmde araba sahnesinde Kadir, Hatice'nin abisi Binali'nin devrimci olduğunu öğrendikten sonra, Hatice'ye bu işlerin boş olduğunu alaycı bir dille anlatarak “biz de halk çocuğuyuz” demesiyle bir anlamda burjuvanın o dönemdeki devrimci harekete bakışını göstermiştir.

Filmde, belgesel görüntülerin de olduğu CHP mitingi ve devrimci diğer mitingler yer almıştır. Bu mitingden sonra yer alan başka bir sahnede devrimci bir toplantı sırasında, Akif, Binali'yi eleştiriye açmıştır. Binali'nin, İçkiye ve kadına düşkünlüğü eleştirilmiştir. Bir anlamda bu sahnede, “devrimci karakterin prototipi” sunulmuştur. Filmde Akif, doğru bir devrimci karakteri, Binali ise yanlış bir karakteri göstermektedir. Nitekim Binali, kız kardeşinin düştüğü batağı öğrendiğinde daha da bir çıkmaza girecektir.

Akif, karısı Sultan'a cezaevinden çıktıktan sonra gerçekleri anlatır ve mücadelesine onu da ortak eder. Filmde, o dönemin devrimci marşı olan “Gün doğdu” marşı cezaevi avlusundaki sahnede gösterilirken, son sahnede de O dönemin önemli sol kesim sanatçılarından olan Zülfü Livaneli'nin müziği seslendirilmiştir. Yine, Akif'in vurulduğu sahnede kullanılan müzikte, “... vız gelir ölüm bize... dünya cennet olmalı alın terimizle...” sözleriyle bir anlamda asırlar öncesinin ozanı Pir Sultan'a gönderme yapılarak, “bir ölür, bin diriliriz” mesajı verilmektedir. Bir Gün Mutlaka Filmi, her ne kadar filmsel anlatım dili anlamında eksik ve başarısız olsa da dönemin gerçeklerini ve devrimci hareketlerini sunan ilk siyasal film olarak Türk Sinemasındaki yerini almıştır.

5.SONUÇ

Devrimci sinema, mekanik devriminden aldığı güçle içeriksel anlamda bir devrimi de izleyiciye vermek istediği mesajlarla ortaya koymaktadır. Özellikle, sol- sosyalist söylemin yükselişe geçtiği 1968-1980 dönemi içerisinde bu mesajlarını ele alan filmler, yukarıda da anlatıldığı üzere bir hayli fazladır. Türkiye'de de bu sürecin sinemaya yansımaları, bu dönemleri kapsayan iki film üzerinden içerik analizi yöntemi uygulanarak değerlendirilmeye alınmıştır. İnceleme sonucunda, her iki filmde de devrimci bazı mesajlara ulaşılmıştır. Bu filmler, tarihsel dönemleriyle birlikte düşünüldüğünde Üçüncü Sinema'daki yerini almaktadır. Her ne kadar Bir Gün Mutlaka'yı, Bilge Olgaç çekmiş olsa da Yılmaz Güney'in etkisinde kaldığını düşünmekteyiz. Bu yüzden de film, pek de anlatılmak isteneni verememiştir. Ancak; devrimci hareketleri, Türk Sineması'nda konu alan ilk filmidir. Çalışmanın sonuna gelindiğinde, yukarıda cevaplanması istenen soruların cevaplarına ulaşılmıştır. Arkadaş filminde, “burjuva dönüştürücüsü” ve “halk aydını kimliklerine” Yılmaz Güney üzerinden (Alzem) ulaşılrken, Bir Gün Mutlaka filmiyle de “Devrimci kimliğin bir “prototip” olarak sunumuna Binali ve Akif karakterleri üzerinden ulaşılmıştır. Ayrıca, yine Arkadaş filminde Semra karakteriyle devrimci karakter tipine ulaşılmaktadır. Her iki filmde de gerçekçi görüntülere yer verilirken, Bir Gün Mutlaka'da, Üçüncü Sinema'da görünen bir özellik olan belgesel görüntülerine de yer verilmiştir. Ayrıca, Arkadaş'da sınıfsal sorunlar ve burjuva eleştirisi üzerinden bir “devrimci dönüştürücülük” amaçlanırken, Bir Gün Mutlaka'da, Arkadaş'ın yarıda bıraktığı devrim umudunun

bilinçlenmiş işçi hareketleriyle yeniden ve doğrudan aranişu gerçekleşmektedir. Son olarak, söyleyebiliriz ki sinemanın mekanik devrimini gerçekleştirmesinden aldığı güçle, içeriksel bir devrimi de Üçüncü Sinemayla gerçekleştirmiştir. Devrimci içerikleri ise gerek Dünya’da gerekse de Türkiye’de bir kısım örgütlenmeler ya da kolektifler vasıtasıyla, kimi zaman da bireysel çalışmalarla izleyiciye göstermiştir. Bu alışma da bundan hareketle Dünya’dan ve ülkemizden örneklerle bir içeriksel değerlendirme yapmıştır. Arkadaş ve Bir Gün Mutlaka filmlerinde, devrimci bir sinema özellikleri taşıyan unsurlara rastlanılmıştır. Üçüncü Sinema ise yeni toplumsal sorunlar ve de yeni umutlar türedike varlığını sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı (ev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Biryıldız, E. ve Erus, Z.. (2007). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması (der.) İstanbul: Es Yayınları.
- Dursun, B. (2009). Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Demirer, M.E. (2011). 1968-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşanan Politik Olayların Aynı Dönemdeki Türk Siyasal Sinemasına Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erus, Z.. (2015). Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri. İstanbul: Es Yayınları.
- Macbean, R.J. (2006). Sinema ve Devrim (ev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Odabaş, B. (2013). Üçüncü Sinema, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wayne, M. (2012). Sinemayı Anlamak, “Marksist Perspektifler” (ev. Ertan Yılmaz). Ankara: De ki Yayınevi.
- Yılmaz, E. (1997). 1968 ve Sinema, İstanbul: Kitle Yayınevi.