

ÜÇÜNCÜ SİNEMA'YA ERDEN KIRAL FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ: KANAL VE BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE

Araştırma Makalesi/Research Article

Mehmet Ali SEVİMLİ

ORCID:0000-0002-2367-9912

Öğr. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü
malisevimli@gmail.com

(Geliş/Received: 04.08.2019; Kabul/Accepted: 09.11.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

Öz

1960'larda Latin Amerika'da Hollywood'un ticari sinema anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan Üçüncü Sinema, günümüze kadar kapsamını büyüterek gelmiştir. 1960'ların siyasi kaos ortamında düşük bütçeli filmler ve radikal manifestolarla ortaya çıkan Üçüncü Sinema, gelişmekte olan tüm üçüncü dünya ülkelerinde karşılık bulmaya başlamıştır. Latin Amerika'da Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenlerin başını çektiği Üçüncü Sinema, içinde politik sinemanın da unsurlarını barındırarak muhalif bir sinema anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1945'te Endonezya ve Vietnam, 1946'da Filipinler'in bağımsızlıklarını ilan etmeleri; Çin ve Küba devrimleri, Üçüncü Sinema'nın ürün vereceği bir atmosfer yaratmıştır. Giderek halkasını genişleten Üçüncü Sinema hareketleri, 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de de etkisini göstermeye başlamıştır. Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın ilk etkileri "toplumsal gerçekçi" olarak bilinen filmlerde kendisini göstermiştir. Daha sonraki dönemlerde 1960 ve 1980 askeri darbelerinin de etkisiyle Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edecek politik filmler yapılmıştır. Bu tarzda film üreten yönetmenlerden birisi de Erden Kıral'dır. Bu çalışmada, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Üçüncü Sinema Manifestosu ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden Erden Kıral'ın ürettiği filmler, betimsel analiz yöntemiyle incelenerek "Üçüncü Sinema" kuramı bağlamında tartışılmıştır. Çalışmayla amaçlanan, yukarıda bahsedilen yönetmen ve kuramcıların Üçüncü Sinema kıstasları üzerinden, Erden Kıral filmlerinin ne derecede Üçüncü Sinema örneği olarak görülebileceğini saptamaktır. İnceleme sonucunda Erden Kıral filmlerinin Solanas Getino ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterlerine uyum sağladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üçüncü Sinema, Politik Sinema, Türk Sineması, Erden Kıral.

A VIEW ON THIRD CINEMA TO ERDEN KIRAL FILMS: RACEWAY AND ON EFFICIENT SOILS

Abstract

Third Cinema, which was conceived in Latin America as a reaction to the conception of the commercial Hollywood cinema in the 1960's. Third Cinema has come to these says by developing itself to a larger scope. In 1960's when Third Cinema, which was conceived in the middle of chaotic political environment with low-budget films and radical manifestos, has also manifested itself in other developing third world countries. Third Cinema, which was led by Fernando Solanas, Octavio Getino and Julio Garcia Espinosa in Latin America, has helped to conceive an opponent cinema, containing elements of political cinema as well. The declaration of independencies of Indonesia and Vietnam in 1945, Philippines in 1946 and the revolutions occurring in China and Cuba have created an environment for Third Cinema to produce films. The ever expanding Third Cinema movements had also effects on Turkey by the 1960's. The initial impacts of Third Cinema in Turkey has manifested itself in the films known as "social realist".

The political films which can be described as examples of Third Cinema have also been produced in the later periods with the effect of the 1960 and 1980 coup d'état. One of the directors who produced films in this style is Erden Kıral. In this work, the films conceived by Erden Kıral are discussed in terms of Third Cinema Manifesto by Fernando Solanas and Octavio Getino and the criteria of Third Cinema by Willemen and examined with descriptive analysis in the context of Third Cinema Theory. The aim of the work is to determine to what extent Erden Kıral's films can be described as examples of Third Cinema in the context of the criteria of Third World Cinema conceived by directors and theorists mentioned above. At the end of the analysis it has been reached to a conclusion that the films of Erden Kıral can be easily adapted to the criteria of Solanas', Getino's and Willemen's theory of Third Cinema.

Keywords: Third Cinema, Political Cinema, Turkish Cinema, Erden Kıral.

Giriş

1960'lı yıllardan itibaren, gelişmiş ülkelerin sinemalarındaki ideolojik unsurların farkına varılmasıyla, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood sinemasının tüm dünyayı saran etkisine karşı, "bir şeyler" yapma isteği diğer ülke sinemacılarını harekete geçirmiştir. Ulusal sinemalarda ortaya çıkan, anti-emperyalist bir yaklaşım arayışında olan bu sinema türünü göz ardı etmek mümkün değildir. Bu sinemanın adı "Üçüncü Sinema"dır.

Üçüncü Sinema'nın ortaya çıkışı, Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanmaktadır. Üçüncü Sinemacılar, birinci sinema olarak adlandırdıkları Hollywood'un pasif izleyiciyi eğlendirmeye yönelik sineması ile ikinci sinema olarak andıkları Avrupa'nın birey merkezli anlatılara dayanan sinemasını toplumsal mücadelede işlevsiz görmüş, bunun yerine daha politik ve devrimci bir sinemayı savunmuşlardır. Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenler manifestolarıyla ve çektikleri filmlerle Üçüncü Sinema'nın teorisini oluşturmaya çalışmışlardır. Bu teoriyi örneklendiren filmleri *Kızgın Fırınların Saati* (1968) o günden bu yana sinema çevrelerinde tartışılmaya devam etmektedir.

Solanas ve Getino'ya göre (2008: 167-175) *Birinci sinema*, Hollywood'un başında bulunduğu emperyalist güçlerin sömürgeleştirilmiş halkları uyutmak için kullandığı eğlence sinemasını, İkinci sinema, estetik kaygıların peşine düşmüş bireyselliği ön plana çıkaran, Yeni Dalga akımı ile örneklendirilebilecek filmleri içermektedir. Solanas ve Getino'nun manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema ise, sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci sinemayı ifade etmektedir. Bu sinema zamanla sadece doğduğu yer Arjantin ile sınırlı kalmayıp birçok ulusa kapısını açarak, halkasını genişletmiştir. Giderek birçok ülkede etkisini göstermeye başlayan Üçüncü Sinema hareketi, özellikle 1968'den itibaren Türkiye'de de etkisi göstermeye başlamıştır.

Türk Sineması'ndaki ilk örneklerini "Toplumsal Gerçekçi" filmlerde bulan Üçüncü Sinema'yı çağrıştıran filmler, 1960 ve 1980 askeri darbelerinin de etkisiyle büyük bir artış göstermiştir. Bu dönemlerde Üçüncü Sinema kriterlerine uygun film üretenlere Metin Erksan, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Ali Özgentürk ve Erden Kıral gibi yönetmenler örnek gösterilebilir. Bu yönetmenler arasından Erden Kıral, çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada, Erden Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterleri bağlamında ele alınacak filmleri:

Kanal (1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), betimsel analiz yöntemiyle incelenerek, Fernando Solanas ile Octavio Getino'nun ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden karşılaştırılarak tartışılırken; Teshome Gabriel, Julio Garcia Espinosa ve Mike Wayne'nin Üçüncü Sinema parametrelerine de değinilmiştir. Bu kriterler irdelenirken Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1969'da yayımladıkları Üçüncü Sinemaya Bir Doğru adlı manifestoları ve bu manifestoyu uygulamaya geçirdikleri filmleri *Kızgın Fırınların Saati* (1968) ve Willemen'in üzerinde durduğu Üçüncü Sinema kriterleri dikkate alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, Türk Sineması içerisinde Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edebilecek bir yönetmen olan Erden Kıral'ın, yukarıda bahsedilen yaklaşımlar perspektifinde ne derecede Üçüncü Sinema kriterlerine uygun yapıtlar ürettiğini irdelemektir.

Üçüncü Dünya ve Üçüncü Sinema

1895 yılında Avrupa merkezli imparatorluklar ellerinde bulundurdukları güç ve iktidar açısından en üst noktadlardı. Etkileri dünya çapındaydı ve dünya düzeyinin dörtte üçünden fazlasında egemenlikleri devam etmekteydi. Afrika ve Asya'nın büyük bir kısmı sömürgeleştirilmişti ve Latin Amerika ülkelerinin çoğu İngiliz ekonomisine bağımlı durumdaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda, bu model tamamen yıkılmıştır. Eski imparatorluklar çözülmeye uğramış, Amerika Birleşik Devletleri dünyanın egemenliğine yükselmiştir. Dünyanın sosyalist tarafındaki SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) ise, Çin ve Asya'nın bazı kısımlarıyla uzlaşmak durumunda kalmıştır. İşte "Üçüncü Dünya" bu iki iktidar ve güç bloğunun dışında kalan ve sömürcülere karşı olan ülkeleri ifade eden bir kavrama karşılık gelmektedir (Armes, 2011: 90). Kısaca "Üçüncü Dünya" terimi, Avrupa, Amerika, Avustralya ve Japonya'nın kapitalist Birinci Dünya'sı; sosyalist blokun İkinci Dünya'sı ve sömürge, yeni-sömürge ya da bağımsızlık kazanmış sömürge olan uluslarına atıfta bulunan bir terime işaret etmektedir. Dünyanın ikiye bölündüğü böyle bir durumda, bu ayrımın dışında kalan "öteki" ülkeler 1955 yılında Bandung Konferansı'nda bir araya gelerek sömürgeciliği eleştirmiştir. Bu konferansta bağımsız bir Üçüncü Dünya kimliği artık daha büyük harflerle dile getirilmiştir (Armaoğlu, 1993: 317-318; Stam, 2014: 104).

Üçüncü Dünya terimini tam olarak idrak edebilmek için İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan köklü gelişmeleri hatırlamak gereklidir. 1950 ve 1960'lı yıllar Avrupa'daki sömürgeciliğin çöküşte olduğu yıllardır. Bu yıllarda sömürgecilik düzeni bozulmaya başlamış ve Hindistan, Endonezya, Filipinler gibi eski sömürge ülkeleri zamanla bağımsızlığını ilan etmeye başlamıştır. Ancak bunlardan daha önemlisi, 1950'lilerde Bolivya, Küba gibi ülkelerde meydana gelen toplumsal devrimlerin Üçüncü Dünya ülkelerinde devrim umudu ve coşkusunu ortaya çıkarmasıdır (Armes, 2011: 90).

Sinema her şeyden önce ticari bir maldır ve oldukça pahalı ürünler ortaya çıkararak bunları tüm dünyanın tüketimine sunmaktadır. Sinemanın bu gücünden istifade eden egemen ideoloji, ideolojisini kitlelere yaymak için çaba göstermiş ve büyük oranda başarılı olmuştur. Sinema doğduğu ilk andan itibaren egemen ideolojinin yansıtılmasına ve pekiştirilmesine yardımcı olmuştur. Hatta politika ve sinema birlikteliğinden "Siyasal Sinema" türü ortaya

çıkmıştır. Bu türe ait filmler, tarihsel süreçte hemen hemen her ülke sinemasında yapılmaya başlanmıştır. Üçüncü Dünya ülkelerinde ise sinemanın bu türü “Üçüncü Sinema” olarak adlandırılmıştır (Odabaş, 2013: 23).

1950’lerden başlayıp zamanla şiddeti artarak devam eden isyanlar ve Türkiye’nin de yakından hissettiği “Tam Bağımsızlık” ile ilgili söylemler dünyanın birçok ülkesinde tartışmalı bir mesele haline gelmiştir. Bu ülkelerde mücadeleye paralel olarak etkili bir sinema doğmuştur. Bu sinemaya “Üçüncü Sinema” adı verilmiştir (Atam, 2011: 23). Üçüncü Sinema terimi, ilk kez Solanas ve Getino’nun ünlü “Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestolarında kullanılmıştır. Manifestoda, 1960’lardaki devrimci hareketler ve emperyalizm karşıtı mücaledede, sinemanın önemli bir rolü olduğunu dile getirilmiş ve bu sinemanın temel özellikleri tanımlanmıştır (Erus, 2007: 26).

Solanas ve Getino, anti-emperyalist sinemayı Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema terimlerini kullanarak tanımlarlar. Birinci sinema’yı karşılık gelen Hollywood her açıdan sistemin emri altındadır. Bu sinemada üretim, dağıtım ve gösterim genellikle ticari odaklı odaklıdır. Seyirci ise, pasifize olmuş bir tüketici olarak görülmektedir. Üçüncü Sinema’nın en önemli özelliklerinden birisi bu olguya karşı çıkararak seyirciyi aktif bir izleyici haline getirme çabasında olmasıdır. İkinci Sinema tanımında ise, Avrupa’daki Yeni Dalga ve Brezilya’da ortaya çıkan Yeni Sinema gibi akımları ortaya koyar. Bu sinemalar Hollywood’a nazaran ileri seviyedir, klasik anlatı kalıbını kullanmaz, sisteme muhalif bir yapısı vardır. Ancak bu sinema zamanla bireyin sorunlarına odaklanarak toplumu göz ardı etmiştir. Yeni Dalga özellikleriyle üretilen filmler üslup ve yapı açısından Hollywood’un sinema anlayışından ayrılmış gibi gözükseler de, sistem karşıtı ve kitleleri emperyalizme karşı kışkırtan filmler olamamışlardır. Üçüncü Sinema’ya bakıldığında, sisteme daha radikal bir muhalefet yaratarak devrimci tavrın bir parçası olması açısından İkinci Sinema’dan farklılaşır (2008: 176-181). Solanas ve Getino, *Kızgın Fırınların Saati* (1968) filmi ile bunun pratikte nasıl yapılacağını göstermişlerdir. Buchsbaum, Solanas ve Getino’nun Üçüncü Sinema manifestosunu uygulamaya döktükleri ses getiren filmleri *Kızgın Fırınların Saati*’nin bir gösteriminde izleyicide yarattığı etkiyi Aires’ten şu şekilde aktarmaktadır:

“Gösterim bittiğinde bir gösteri düzenlediler ve bizi salondan sedyelerle dışarı taşıdılar. Gösteri şehir meydanına ulaştı ve burada öğrencilerin başka bir gösterisiyle buluştu. Eylem polis saldırısıyla sona erdi ve birçok yönetmen gözaltına alındı. O andan sonra “Kızgın Fırınların Saati” artık büyük bir olaydı ve her yerden talep gelmeye başladı” (Aktaran: Buchsbaum, 2007: 54).

Birinci Sinema’ya saldırarak başlayan manifesto, bu tüketim sinemasının pasif bir izleyici yarattığını ve ona bağlı olarak var olduğunu ifade etmektedir. Bertolt Brecht’in fikirleriyle açık benzerlikler gösteren ve aynı zamanda Avrupalı sinemacı ve entelektüeller tarafından da canlandırılan bu fikir, yabancılaştırma teknikleriyle sınırlı kalmaz. Üçüncü Sinema, izleyiciye “dürtme ve düzeltmeyi hedefleyen bir unsur” olarak müdahale etmeye çalışır (Buchsbaum, 2007: 57).

“Üçüncü Sinema” kavramı Küba Devrimi’nden, Peronizm ve Arjantin’de Peron’un “*üçüncü yol*” ve Brezilya’daki, Cinema Novo gibi sinema akımlarından ortaya çıkmıştır. Estetik olarak Sovyet Montaj Akımı, gerçeküstücülük, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Brechtçi Epik Tiyatro, Cinema Verite ve Fransız Yeni Dalga gibi farklı akımlardan faydalanmıştır (Stam, 2014: 110). İkinci Dünya Savaşı sonrasında yıllarda Hollywood’un tecimsel sineması dünyanın her yerinde seyirciye ulaşırken, Avrupa’da entelektüel seviyesi daha yüksek, Hollywood estetiğinin dışına çıkan filmleri savunan, İtalya’da Yeni Gerçekçilik, Fransa’da Yeni Dalga gibi çeşitli akımlar, Üçüncü Sinema üzerinde önemli etkilerde bulunmuştur. Ayrıca Fernando Birri, Tomas Gutierrez, Julio Garcia Espinosa gibi Latin Amerikalı sinemacıların İtalya’da bulunarak sinema eğitimi almaları, bu yönetmenlerin Yeni Gerçekçilik’le tanışmasını sağlamış ve Yeni Gerçekçilik akımının Üçüncü Sinema’nın temel dayanaklarından birisi haline gelmesinde öncü olmuşlardır (Erus, 2007: 23).

Sinemada üçüncü dünyacılığa giden yol, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin popülerliği ile hızlanmıştır. Bu akım, yeni film yapma koşulları konusundaki iyimserliği arttırmıştır (Stam, 2014: 105). Yeni Gerçekçi yönetmenlerin Hollywood ışıklandırmasını reddederek stüdyo dışında doğal ışık kullanımları melodramlardan ziyade savaştan zarar görmüş sokaklara yönelmeleri, amatör oyuncular kullanarak ‘yıldız olgusu’suna karşı çıkmaları ve kamera ile en iyi şekilde ellerindeki anın gerçekliğini yakalama çabaları, bu yeni film yapma koşullarının başında gelmektedir (Biryıldız, 2016: 70).

Wayne’e göre sinemanın bugüne kadar ürettiği en spesifik filmler Üçüncü Sinema filmleridir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda ortaya çıkan bu sinema, 1980’li yıllarda büyük ölçüde Teshome Gabriel’in Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema (2009: 11) kitabıyla film incelemesi derslerinde de kendine yer bulabilmiştir. Ona göre “*Üçüncü Sinema coğrafyayla tanımlanan bir sinema değildir; bu öncelikle kendi sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinemadır.*” Üçüncü sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmeyi savunan bir sinemadır ve bu özgürleşmelerin sadece devlet politikasıyla başarılamayacağına vurgu yapar. Bahsedilen türdeki özgürleşmeler çok daha radikal bir dönüşümü gerektirmektedir. Sinema bu duruma, bir katkıda bulunma amacındaysa, bu sadece filmler aracılığıyla değil; yapım ve algılamada da bu dönüşümün etkinliği duyumsanmalıdır (Wayne, 2009: 11-12).

Üçüncü Sinema’nın diğer bir önemli özelliği ise “izleyici” üzerine yaptığı vurgudur. Aktif izleyici artık Birinci Sinema’daki izleme deneyimi gibi (özdeşleşme) saf olarak estetik bir etkinliğe dahil olmayacaktır. “Bazı seyirlikler eleştiren ve sorgulayan bir içselleştirmeyi yöreklendirirler, böylece özne dünyada onu daha iyi olan için değiştirmek üzere davranabilir.” Bu kuşkusuz Üçüncü Sinema’nın teşvik etmeye çalıştığı seyirlik ve izleyicilik tipidir. Bu nedenle her ne kadar aktif ve pasif izleyicilik arasında basit bir ayırım olmasa da, bazı izleyicilik tarzlarının filmin sınımsız kapalı dünyanın ötesinde bağlantılarının kurmasının neredeyse hiç mümkün olmadığı ve diğerlerinde ise (Üçüncü Sinema) izleyicinin filmi “gerçekliği anlama sürecinde bir aracı olarak kullanmasının daha mümkün olduğu” bir süreklilik vardır (Wayne, 2009: 179).

21. yüzyıla yaklaşırken ticari sinema endüstrisinin ideolojik gizemi ve toplumu ehlileştirme çabası artık dünya çapında kitlelerce kabullenilmiştir. Dünya gerçeklerini göz ardı eden bu endüstri, dilini gelenekselleşmiş, evrensel bir zemine oturtmuştur. Ayrıca bu sistem, Avrupa merkezli dünya düzenine fayda sağlayabilmek için koloni dilini doğalmış gibi göstermektedir. Aslında doğal olmayan bu sistem kendi ideolojik ve kültürel değerlerini görünüşte evrensel olan imgeler ve karakterler üzerinden iletmektedir. Bu karakter ve imgeler “kültür emperyalizminin askerleri” olarak her filmde tekrar tekrar sunulmakta ve yeniden inşa edilmektedir (Gerima, 2007: 81-82).

Üçüncü Dünya Sineması'nın yükselişi ve duraklamaları, Üçüncü Dünya ülkelerindeki siyasal mücadelelerle doğrudan ilişkilidir (Atam, 2011: 23). 1980'lerin başı, Üçüncü Dünya ülkeleri için bir yeniden değerlendirme sürecin başlatmıştı. Yüzleşilmesi gereken realitelerin arasında: Afrika'da ortaya çıkan bağımsızlık hareketlerinin başka bir kolonyal bağımlılığa evrilmesi; sosyal dönüşümün meydan geldiği yerlerde bürokratikleşme problemi; anti-emperyalist mücadelenin Latin-Amerika'daki başarısızlığı gibi etkenler vardır. Solanas ve Getino'ya göre Hollywood'un klasik anlatı sinemasının yalnızca biçimsel unsurlarından faydalanmak, onların altındaki, ABD finans sermayesinin getirdiği ideolojik kalıpları da kullanmayla sonuçlanır (Armes, 2011: 217; 224). Bu bakış açısına göre, oldukça radikal görülen İkinci Sinema'nın temsil ettiği ilerleme bile sınırlıdır. Her ne kadar sömürgecilik karşıtı denemeler yapılsa ve sinemacıların kendilerini farklı bir dille ifade etmelerini sağlasa da, İkinci Sinema, hala var olan sistemin içindedir.

Üçüncü Sinema Kriterleri

Çalışmanın bu kısmında, incelenecek filmlerin temel parametrelerini oluşturacak olan, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı manifestosu ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterlerine bir çerçeve çizilmesinin yanı sıra Teshome Gabriel, Julio Garcia Espinosa ve Mike Wayne'nin de Üçüncü Sinema kriterlerine değinilecektir. Söz konusu kriterler, bahsi geçen yönetmen ve kuramcılarının manifestolarının yer aldığı orijinal metinler referans alınarak açıklanacaktır.

Üçüncü Dünya ve Üçüncü Sinema standart sinema tarihleri açısından genellikle görmezden gelinmiştir. Görmezden gelinmediği zamanlarda sinema çevreleri tarafından, Üçüncü Dünya Sineması sanki sadece Kuzey Amerika ve Avrupa'nın gerçek sinemasının gölgesiymiş gibi davranılmıştır. Oysa ki; 980'lerde ve 1990'larda, Üçüncü Dünya Sineması üzerine teori ve öğrenimde, İngilizce metinlerin bolluğu ile sonuçlanan gerçek bir patlama yaşanmıştır (Stam, 2014: 289).

1954'te Fransızlara karşı Vietnamlıların zaferi, 1959'daki Küba Devrimi ve 1962'de Cezayir'in bağımsızlığından hemen sonra üçüncü sinema ideolojisi ortaya çıkmıştır. Üçüncü Sinema kavramının orta çıkma aşamasının ilk halkası 1960'ların sonunda ortaya çıkan manifesto-makale dalgası olmuştur. Glauber Rocha'nın *Açlığın Estetiği* (1969), Solanas ve Getino'nun *Üçüncü Sinema'ya Doğru* (1969) ve Julio Garcia Espinosa'nın *Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin* (1969) gibi manifestolar sinema formunda anlatımsal bir devrime

çağrı yapmıştır. Yoğun ulusalcı mücadelelerin olduğu bir dönemde yazılmış olan manifestoların her biri belirli bir kültürden ve sinemasal bağlamdan ortaya çıksa da ortak bir kaygıya sahip olmuşlardır (Stam, 2014: 106).

Üçüncü Sinema kavramının somut olarak ortaya çıkışı, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Sinema'ya Doğru* (1969) adlı manifestosu ve 1968'de yaptıkları *Kızgın Fırınlara Saati* filmiyle olmuştur. Manifesto yazarları Solanas ve Getino, içerisinde buldukları durumları anlatan ideal model olarak Cezayirli sosyolog Frantz Fanon'u görmüşlerdir. Çünkü Fanon, Latin aydınlarının en önde gelen temsilcisidir. Yerli olması, batılı eğitim alması -ki bu eğitim onun batı karşıtı bir tutum sergilemesinde en önemli etkidir- batıya karşı verilen mücadelede siyasal bir militan olarak yer alması, onun aydın olmasındaki en önemli unsurlardandır (Atam, 2011: 25).

Solanas ve Getino'nun Marksist görüşü temel aldıkları manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema, sömürgecilğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci ve hatta militan sinemadır. Meydana çıktığı ortam birçok zaman ve coğrafyada yaşanmış ve yaşanmaktadır. 1960'ların sonunda Arjantin askeri darbe ile yönetilmektedir ve muhalif kesimler yoğun bir baskı altındadır. Üçüncü sinema bu baskı ile daha geniş bağlamda sömürgecilik ile mücadelede filmin kullanılması amacına cevap verir. Manifestonun içeriğine bakıldığında, Solanas ve Getino'nun 1960'ların anti-empyralist ve devrimci mücadele hareketlerinin içinde, ulusal kültürün önemli bir dilimi olarak sinemanın oldukça önemli bir rolü olduğunu savundukları ve bu tip bir sinemanın özelliklerini tanımladıklarını görülür. "Üçüncü Dünya" ülkelerinde sinemanın tarih boyunca kültürel bir baskı aracı olarak kullanıldığını ve halen kullanılmakta olduğunu ileri sürerler ve sinemayı bu bağlamda Birinci, İkinci ve Üçüncü sinema olarak ayırırlar (Erus, 2016: 105-110).

Üçüncü Sinema'nın kriterleri açısından tarihsel süreçte farklı yaklaşımlar olmuştur. Espinosa ve Birri ile Üçüncü Sinema yaklaşımları filizlenmiştir. Solanas ve Getino'nun manifestolarındaki kıstaslarla şekillenmeye başlayan Üçüncü Sinema, Gabriel, Chanan, Wayne ve Willemen gibi isimlerin görüşleriyle kapsamı genişlemiştir. Söz konusu yazarlar ve yönetmenler tarafından yapılan Üçüncü Sinema tanımlamaları, politik unsurları yansıtması açısından yakınlık göstermektedir. Willemen'e göre bir filmin Üçüncü Sinema'nın içerisine dahil edilmesi için özellikle "coğrafi sınırlılık" unsuru önemli değildir. Ona göre bir filmin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil etmesi için politik eleştirel bir tavra sahip olan ve bu tavrı içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine uygun olarak yansıtmaya çabasında olan tüm filmler Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir (Willemen, 1987: 9).

Üçüncü Sinema kuramı ile ilgili dönüm noktasını Edingurh Film Festivali düzenleyicileri 1986'da Üçüncü Sinema üzerine bir konferansa karar verdiklerinde ortaya çıkmıştır. Pines, Givanni ve Willemen'in organize ettiği bu konferansta, Üçüncü Sinema kavramı ve onun güncel sinema ve video kültürüyle ilişkisi incelenmiştir. Kimlik politikalarının politik sahneyi karıştırdığı bir zamanda yapılan bu konferans, birçok yayın organında devam eden, baskıcı Avrupa merkezilik suçlamalarıyla sona eren keskin polemikleri canlandırmıştır. Üçüncü

Sinema kavramı (kesinlikle Üçüncü Dünya Sineması değil) kısmen kültürel ve siyasi olanın ilişkilerini yeniden sorgulamak için, kısmen de gerçekten İngiliz kültür kuramlarının yanı sıra ulusal ve Avro-Amerikan endüstrinin sınırlarını aşan bir tür uluslararası sinema geleneği olup olmadığını tartışmak için 1986'daki Edinburgh Konferansı'nda temel kavram olarak seçilmiştir (Willemen, 1987: 8)

Ayrıca bu konferansta Üçüncü Sinema'nın son zamanlarda üretilen politik ve sosyal amaçlara hizmet eden tüm filmleri kapsayan bir kavram olduğu düşüncesi, bazı kuramcılar tarafından ortaya atılmıştır. Bu kuramcıların başında gelen Willemen, belirli politik organizasyonlar için aktif işleri değil yalnızca film üretimlerinden dolayı, aralarında Gitai, Angelopoulos, Chahine, Kaige'in de bulunduğu dünyanın her yerinden sinemacıları Üçüncü Sinema üreticisi olarak teşhis etmiştir. Tüm bunların yanında, Willemen, Üçüncü Sinema'yı 1920'lerde Sovyetler Birliği'nin devrimci sanatçılarıyla başlayan büyük politik avant-garde geleneğe yerleştirerek kavramı Benjamin, Bakhtin ve Brecht'in modern Avrupa eleştirel geleneğine dahil etmiştir (Willemen, 1987: 5-9).

Willemen'in Üçüncü Sinema üzerine en önemli katkıları, Üçüncü Sinema'yı Latin Amerika coğrafyası ile sınırlanmasını ortadan kaldırarak kapsamını genişletmesi ve Ulusal değerlerin var olmadığı bir Üçüncü Sinema'ya karşı çıkmasıdır (Willemen, 1987: 5-9; 19). Willemen tıpkı Solanas ve Getino gibi filmlerin açıklığına vurgu yapar. Ona göre Üçüncü Sinema'yı Latin Amerika'nın bir ürünü olarak görmek oldukça indirgemeci bir yaklaşımdır. Üçüncü Sinema'nın birinci ve ikinci sinemadan en büyük farkı, politik söylemi merkezi bir nokta olarak belirlemesi ve bu anlamda birçok farklı konuyu (kapitalizm, kadın, aristokrasi) anlatısına dahil etmesidir (Willemen, 1987: 17).

Julio Garcia Espinosa, 1969 yılında yazdığı "*Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin*" manifestosunda, halkın her kesiminde üretilebilecek olan sinemanın elit bir kesim tarafından ne şekilde üretildiğine dikkat çekerek, böylesine bir sistemde Üçüncü sinemacıların nasıl konumlanması gerektiğini tartışmıştır (Erus, 2007: 31-32). Espinosa, bu manifestoda, açıklığın/kolay anlaşılabilirliğin ve aydınlığın bu sinemanın en mühim unsuru olduğunu söylemektedir. Mükemmel olmayan sinema, kötüyü gösterirken, paralelinde bunun nedenlerini de ele almak zorundadır. Espinosa'nın Üçüncü Sinema kriterlerine göre, bir filmin sadece kapitalizmi reddetmesi ve onun kötü olduğunu söylemesi yeterli değildir. Sinemanın asli görevi, görünenin ardındakini ifade etmenin yolunu aramalıdır (1997: 75-76).

1982'de Teshome Gabriel'in yazdığı "*Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema*" isimli kitabı ile Üçüncü Sinema kavramına Batılı sinema teorisyenlerinin dikkatini çekmiştir. Gabriel, açıkça ideolojik olmayan ancak baskıyı, kitlelerin kaderini, kültür ve sanatın çarpıtılmasını gösteren filmleri de Üçüncü Sinema tanımı içerisinde ele alır. Bunlar arasında Brezilya Yeni Sineması'ndan *Barren Lives*, Suriyeli yönetmen Nabil Maleh'in *The Budouin Boy'u* ve Ghanalı Nee Owoo'nun *You Hide Me*'si gibi filmler bulunmaktadır. Gabriel, filmin nerede ve kim tarafından yapıldığının önemli olmadığını ifade etmektedir. Ayrıca Gabriel, Üçüncü Sinema'yı Solanas ve Getino ile başlatmaz, onları sadece bir örnek olarak ele alır. En önemlisi Gabriel,

Üçüncü Dünya Sineması'nı "emperyalizm ve sınıf baskısının her türlü çeşidine karşı duran filmler" olarak tanımlamaktadır (Erus, 2007: 34-36).

Mike Wayne, Üçüncü Sinema'nın diyalektiğini incelediği eserinde (2009) bir filmin Üçüncü Sinema'ya ait olabilmesi için dört anahtar parametrenin gerekli olduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre, bu parametreler Üçüncü Sinema'yı birinci ve ikinci sinemadan ayrı kılan temel unsurlardır. Bu parametrelerden ilki *tarihsellik*, "Üçüncü Sinema filmlerini tarihin diyalektiği olarak kavramanın gerekli olduğunu", ikinci parametre *politikleşme*, "filmler aracılığıyla toplumda politik bilinci uyandırmaya çalışan sinema"yı ifade etmektedir. Üçüncü parametre, *Eleştirel bağlanma*, "filmin analitik ve eleştirel gücünde bir eksikliğin bulunmaması gerektiği" anlamına gelirken; *kültürel özgüllük*, Üçüncü Sinema filmlerinin "kültürün politik mücadele alanında nasıl yer alacağını araştırması" gerektiğini vurgulamaktadır. Wayne, *Politik Film* eserinde tüm bu parametreleri kullanarak Gillo Pontecorvo'nun bir klasik sinema örneği olan ulusal kurtuluş filmi *Cezayir Savaşı*'na (1966) odaklanmıştır. Yazar, bu filmin Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın kesişme noktasında bulunduğunu ve bize bu üç kategoriye de tartışma olanağı sunduğunu öne sürmüştür. Ancak yazar bu inceleme sonucunda *Cezayir Savaşı* filminin Üçüncü Sinema'nın yararına dönüşemediği kanısına varmıştır (2009: 12; 79-97).

Wayne'in vurguladığı diğer bir konu, Üçüncü Sinema'nın Üçüncü Dünya denilen alanla sınırlandırılmaması gerektiğidir. Ona göre "Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'lar coğrafi alanlarla değil, kurumsal yapılar/çalışma pratiklerine, ilişkili estetik stratejilere ve onlara ilişkin kültürel politikalara işaret eder." Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ların birbiriyle diyalog, değiş-tokuş ve dönüşüm ilişkisi vardır, çünkü her biri aynı kültürel/politik malzeme üzerinde çalışır; ama Üçüncü Sinema, bu malzemeyi farklı, çoğu kez radikal bir biçimde farklı anlamlar ve olasılıklar sentezinde biçimlendirir (Wayne: 2009: 18).

Üçüncü Sinema, Avrupa'daki 1960'ların sinema pratiğine göre politik anlamda çok daha solda, alternatif, bağımsız ve anti-emperyalist bir sinemadır. Shohat ve Stam, Üçüncü Dünya Sineması'nı iç içe geçmiş dört halka olarak değerlendirmektedir. Buna göre, en içteki çekirdek halka, yukarıda bahsedilen prensiplerini karşılayan filmlerden oluşmaktadır. İkinci halkayı bu prensiplere uymayan ama Üçüncü Dünyalı yönetmenlerce yapılan filmler; üçüncü halkayı, bu prensipler perspektifinde Üçüncü Dünya'yı destekleyen ancak Üçüncü Dünyalı olmayan yönetmenlerce çekilen filmler oluşturmaktadır. En dış halkada ise, diasporada yaşayan Üçüncü Dünyalı yönetmenler tarafından çekilen melez filmler yer alır (1994:120-121). Solanas ve Getino Birinci Sinema'nın yüksek bütçeli, İkinci Sinema'nın bireyci ve Üçüncü Sinema'nın ise gerilla sineması olarak görülmesine karşıdır. Belirleyici olanın, "çıkarlarına hitap edilen toplumun varlığı" olduğunu belirtirler. Bu bağlamda Birinci Sinema kıtalararası büyük sermayenin, İkinci Sinema küçük burjuvazinin, Üçüncü Sinema ise bunların dışında kalan kitlenin çıkarlarını yansıtmaktadır. Solanas'a göre "Üçüncü Sinema'yı yansıtan en iyi tanım, tür ya da açıkça ifade edilen politik yaklaşım değil; dünya kavrayışıdır. Herhangi bir öykü, konu Üçüncü Sinema tarafından ele alınabilir" (Chanan, 1997:842-873). Bu anlamda değerlendirildiğinde Türk Sineması da Üçüncü Sinema içerisine dahil edilebilir görünmektedir.

Erden Kıral Filmlerinin Üçüncü Sinema Kriterleri Bağlamında İncelenmesi

Çalışmanın bu kısmında Türkiye Sineması'ndaki Üçüncü Sinema yansımalarına değinilecek ve Erden Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterlerine uyan filmleri incelenecektir. Film analizleri öncesinde, Türkiye'de Üçüncü Sinema eğilimlerinin başlamasına zemin hazırlayan toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamiklere ve Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın ilk ortaya çıktığı döneme bir bakış sağlanacaktır.

Türkiye'de Üçüncü Sinema

Türkiye, 1950'lilerde yaşanan Soğuk Savaş döneminde, Sovyet Bloku'na (komünizme) karşı, Amerikan Bloku'nda (kapitalist liberal) yer almıştır. Demokrat Parti iktidarı, özgürlükleri savunarak, Amerikan sistemini bir özgürlük rüyası diye sunarak işbaşına gelmesine rağmen, giderek baskıcı bir yönetime dönüşmüştür. 1960 darbesiyle, Menderes yönetimine son verilmiştir. 1961 Anayasası ile, iktidarın sınırlayıcı, özgürlükleri garanti altına alıcı bir sistem getirilmiştir. Bir süre sonra 1965 seçimleriyle yeniden Demokrat Parti'nin devamı sayılan Adalet Partisi iktidara gelmiştir. Buna rağmen, 1961 Anayasası'nın özgürlükçü yaklaşımı toplumsal yaşamda oldukça önemli olumluluklar yaratmış, bunun sonucunda toplumsal muhalefet sesini daya yüksek çıkarabilmiştir. Aydın, öğrenci, ve işçi kesimi haklar ve özgürlükler konusunda daha etkin olabilmiştir. Bir Türk "aydınlanması" yaşanmıştır; ancak bu atmosfer, 12 Eylül 1980 Askeri darbesiyle son bulmuştur (Akşin, 2005: 13-31).

Türkiye'de 1914'lerde ordunun elinde başlayıp, 1922'den itibaren özel film yapım şirketleri tarafından yürütülen sinema çalışmaları, 1950'lerde başlayarak kitlelere yayılmıştır. Türk Sineması, endüstriyel bir altyapısı olmamasına rağmen, işleyiş biçimi olarak ticari temelli olduğundan, en ucuza ve en çok insana ulaşma amacı gütmüştür. İnsanların sorunlardan kaçmak istemesi, düşünmeden eğlenerek rahatlama arzusunu karşılamıştır. Bu afyonlayıcı, uyuşturucu yapı, eleştiriden hoşlanmayan yönetimler açısından oldukça uygun bir yapı olarak görülmüştür. Eleştirel filmler yapmak isteyen yönetmenlerin karşısında ise sansür mekanizması bulunmaktadır.

1960'larla birlikte, Yeşilçam'ın katharsis (özdeşleşme) içeren melodram filmlerinin yanında, eleştirel filmlerde gözle görülür bir artış olmuştur. Bu artışta 1961 Anayasası'nın yaratmış olduğu özgürlük ortamı faydalı olduğu aşikârdır. Türk Sinema Tarihi'nde, çalışmaları Üçüncü Sinema kuramına en uygun olan gruplar "Genç Sinemacılar"dır. Genç Sinemacılar, Anti-emperyalist tavırlarıyla, peşinden gittikleri Marksist ideolojiyi topluma dikte etmek için eylem ve örgütler içerisinde bulunmalarıyla, sinemayı halkın çıkarına, ezilmekte olan sınıfların yararına hizmet etmek ve içinde bulunulan durumu belgelemek amacıyla kullanma istekleri bakımından, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Üçüncü Sinema manifestosundaki özelliklerin neredeyse tamamını taşıyorlardı. Genç Sinemacılar sonrasında "Genç Sinema Dergisi"ni yayınlamışlardır. Derginin ilk sayısında yayınlanan "Genç Sinemacılar Bildirisi" onların sinemaya ve dünyaya bakışlarını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir (Esen, 2007: 314; 332-333).

Türkiye'deki Üçüncü Sinema'yı inceleyen Esen, Türk Sineması'ndaki Üçüncü Sinema'yı Solanas ve Gettino'nun manifestolarından çok daha erken başlatmıştır. Bu film, 1960 yılının ilk aylarında çekilen ve daha filmin jeneriğinde, manifestonu yazı ile perdeye yansıtan Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmidir (Esen, 2007: 316-317; 324). Yönetmen ve film örneklerini artırma şansımız olsa da bugüne dek Türkiye'de "Üçüncü Sinemacı" olarak bilinen ve dünyaca kabul görmüş en önemli isim Yılmaz Güney'dir.

Yılmaz Güney, 1974'te tutuklanıp cezaevine girmesiyle, sinema hayatının yeni evresi başlamıştır. Burada yazdığı üç filmi uluslararası gösterime girmiştir. *Düşman* (1979) sınırlı bir etki yarattıysa da, Zeki Ökten tarafından yönetilen *Sürü* (1978) büyük bir başarı kazanmıştır. Filmin merkezindeki karakter olan oğul, kan davası olaylarının yol açtığı kopuklukları tamir etmek ve modern topluma adapte etmek için uğraşır. Meramını anlatamadığından dolayı bir ayaklanmaya sürüklenir ve dövülerek haddi bildirilir. Güney ve Ökten bu filmle, Türkiye'de ve hatta tüm Üçüncü Dünya'da gelişmenin kenarında yaşayan insanların ümitsiz sefaletini eşsiz ve güçlü bir tasvirini yapmayı başarmışlardır. *Yol* (1982) filmi ise, ailelerini ziyaret etmeleri için hapisten bir haftalığına izin alan beş mahkûmun akıbetini ele almaktadır. Bu film Yılmaz Güney hapiste olduğundan dolayı Şerif Gören tarafından çekilmiştir ve Güney cezaevinden kaçtıktan sonra İsviçre'de kurgusunu yapmıştır. Armes'a göre bu film açık bir politik yapıt değil: Çözüm önermek yerine, Güney'in Türk toplumunda gördüğü çelişkiyi kaydetmiştir. Yılmaz Güney'in son filmi *Duvar* (1983) ise, 1970'li yıllarda Ankara'daki bir cezaevindeki isyanı konu almaktadır; ancak Fransa'dan da önemli bir yardım alan bu yapıt *Sürü* ve *Yol* filmlerindeki türden bir etki yaratmayı başaramamıştır. Güney'in yönetmenlik döneminde yaptığı bütün filmleri Türkiye'de kapitalizm ve feodalizmi yansıtır. Bu dönemde yaptığı filmler, izleyici için doğrudan politik bir okumayı teşvik etmeyi başarması bakımından Üçüncü Sinema'ya yaklaşan yapıtlar olmuştur (Armes, 2011: 499-502).

Türkiye'de Üçüncü Sinemacıların başında Yılmaz Güney gelse de, politik film üretme konusunda üzerinde etkili olduğu Türk yönetmenler bulunmaktadır. İlk yönetmenlik deneyimine Yılmaz Güney'in yanında asistanlık yaparak başlayan Erden Kıral da bunlardan bir tanesidir. Dolayısıyla Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterlerine uyan filmlerinin detaylıca incelenmesi gerekli görülmüştür.

Kanal (1978) ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) Filmlerinin Üçüncü Sinema Bağlamında Tartışılması

Bu bölümde Erden Kıral'ın yönetmiş olduğu *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmleri, Fernando Solanas, Octavio Getino ve Willemsen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden analiz edilecektir. Erden Kıral, 1965 yılında Yılmaz Güney'in oynadığı ve yarısından itibaren yönetmenlik yaptığı *Krallar Kralı* filminde reji asistanlığı yaparak sinemaya adım atmıştır. Sinemaya başladığı ilk yıllarda kısa filmler çekmiştir ve bu filmlerin çoğu ülkesinin insanlarının sorunlarla ilgili olmuştur. Sonraki yıllarda ürettiği uzun metrajlı filmlerinde de bu yapıyı benimsemiştir. Dolayısıyla bu filmler Üçüncü Sinema örneği olarak değerlendirilebilir.

Erden Kıral'ın sinema üzerine düşüncelerinde yer alan üçüncü sinema özelliklerini yönetmenin bir röportajından Scognamillo aktarmıştır.

“Her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Koşulların bir fotoğraf gibi, değişebilir değil de, devinimsiz bir biçimde perdeye yansıtılması bir anlamsızlık duygusu verir, boğucu, umut kırıcı bir edilgenlik havası yaratır. Bilindiği gibi gerçeklik gerçeği olduğu gibi yansıtmak değildir. Sadece izlenimleri filme yansıtmak yetse bile, filmlere bir başkaldırma niteliği kazandıran içtenliktir” (1998: 382).

Kıral'ın bu bakışının en fazla öne çıktığı filmleri *Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde* filmleridir.

Kanal (1978)

Kanal (1978), “Çeltik ekilen bir ilçeye atanmış, dürüst bir insan olan Kaymakam'ın (Tarık Akan), köylü ve toprak ağaları ile ilişkilerini anlatmaktadır. Toprak sahibi olan köylüler ağa tarafından sömürülmektedir. Yörenin en temel geçim kaynağı çeltiktir. Kasabaya yeni görevlendirilen genç kaymakam ise bölgenin sorunlarına hakim değildir. Bölgenin tek hakimi Haşim Bey (Kamuran Usluer), kaymakamın bölgeye yabancı olmasından istifade ederek kendi çıkarları uğruna, devlete ait iki su kanalı açtırır. Bunun sonucunda civar köyleri su basar, sağlık koşulları yetersiz olduğundan dolayı her yıl yüzlerce çocuk sıtmadan ölür. Köylülerin ve doktorun uyarısıyla kaymakam arkları kapatarak suyu keser. Çıkarları sekteye uğrayan ağa bu kez de yüksek makamdaki adamları aracılığıyla kaymakamı başka bir yöreye tayin ettirir. Dönemin Adalet Bakanı Mehmet Can'ın Kadırlı Kaymakamı olduğu sıralarda, başından geçen olayların senaryolaştırılması ile ortaya çıkan bu film, Erden Kıral'ın daha sonraki filmlerinde de görülebilecek olan yalın sinema dilinin ilk örneği olmuştur (Esen, 2000: 173).

Film öykünün geçtiği coğrafyadaki belgesel görüntülerle başlar. Tarlalarda çalışan insanlar, tarlalara taşınan işçiler ve çocukları, ırgat çadırları ve yoksulluk içinde yaşayan kadınlar filmin giriş sekansında belgesel görüntüler olarak verilmiştir. Solanas ve Getino'nun Üçüncü Sinema Manifestosu'nda belirttiği önemli noktalardan biri de Üçüncü Sinema'nın toplumsal gerçekliği salt olarak yansıtması açısından belgesel sinemanın önemli olduğudur. Bu anlamda Kanal filminin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil eden bir yapıt olduğu yorumuna varılabilir. Bu planlarda oyuncuların kameraya bakarak izleyiciyle temas kurması Brecht'in anlatı yapısında bulunan yabancılaştırma efektini yansıtmaktadır. Önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi Üçüncü Sinemacılar Brecht'in anlatı yapısına bağlı kalmayı yeğlemişlerdi.



Şekil 1: Filmin girişinden bir kare



Şekil 2: Tarlada çalışan kadınlar

Filmin Üçüncü Sinema kapsamına alınabilecek bir yapıt olmasının en önemli nedenlerinden birisi de açık bir politik eleştiri içermesidir. Willemen'in belirttiği gibi (1987: 9), politik eleştirel bir tavra sahip olan ve bu tavrı içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine uygun olarak yansıtmaya çabasında olan tüm filmler Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir. *Kanal* filminde kasabaya yeni gelen Kaymakam'ı su kanallarının açılmasına ikna eden çeltik ağaları, ekonomik gücü ve otoriteyi tekelinde buldurmalarından dolayı emperyalist bir tutumu temsil etmektedirler. Kasabada bulunan doktor sayesinde kanalların açılmasıyla bazı köylerin su altında kalarak birçok kişinin ölümüne neden olacağını öğrenen Kaymakam, mağdur olan köylülerin yanında yer alarak bu duruma engel olmaya çalışır. Bu anlamda *Kanal* filmi politik bir bakış açısı ve eleştiriye zemin hazırlamasından dolayı Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edecek bir yapıt olarak görülebilir.

Kaymakam'ın halkın ve köylülerin de desteğini alarak çeltik ağalarına karşı açtığı savaşta 'kolektiflik' vurgusu da önemli bir yer tutmaktadır. Evleri ve tarlaları su altında kalan köylülerin toplanarak hükümet binasına Kaymakam'la görüşmeye gitmeleri ve Kaymakam'ın bu duruma kayıtsız kalmayarak köylülere destek sağlaması, toplumsal ayaklanmanın ve devrim dürtüsünün bir yansıması olarak görülebilir. Kaymakam'ın su kanallarının kapatılması konusuna karşı olan duruşundan taviz vermemesi, çeltik ağalarının ve adamlarının kaymakamı çeşitli yollarla devre dışı bırakmaya çalışmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda da Kaymakam, devlet tarafından başka bir kasabaya gönderilmiştir.



Şekil 3: Köyü su altında kalan köylüler



Şekil 4: Köylülerin ayaklanması

Kanal filmi, hem politik kaygısı hem de sinematografik unsurları açısından Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir bir yapıt olarak tespit edilmiştir. Erden Kıral bu filmde içinde bulunduğu toplumsal yapının tüm unsurlarını dikkate almış, bir sorun olarak gördüğü kapitalizmi yalın bir dille eleştirmiş ve en önemlisi izleyiciyi harekete geçirecek politik bir sinema örneği vermiştir. Bunların yanı sıra taşra toplumu, ataerkil yapı, kadının bu yapıdaki yeri üzerine de önemli eleştiriler filmin anlatısında yer almıştır.

Bereketli Topraklar Üzerinde (1979)

Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden yola çıkılarak çekilen *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmde memleketleri Sivas'tan Çukurova'ya çalışmak için gelen üç arkadaşın dramatik öyküsü anlatılmaktadır. Ali, Hasan ve Yusuf önce hemşerilerinin pamuk fabrikasında, ardından bir inşaatta, sonrasında ise tarlalarda ağır şartlarda işçilik yaparlar. Hasan fabrikada çalıştığı sırada hastalanarak ölür. Pehlivan lakaplı Ali, Fatma adında bir kadına aşık olur ve Ağa'nın en yakın adamı ile çatışır ve bunun sonucunda Ağa Ali'yi tarlada çalışması için -Ayşe'yi daha rahat elde edebilmek için- ırgat olarak gönderir. Yusuf da sonunda işini bırakarak karısının ve çocuğunun yanına döner. Ali tarlada çalıştığı sırada kolunu bir tarım aletine kaptırarak kan kaybından ölür. Bu duruma kayıtsız kalan ağaya karşı tüm işçiler ayaklanır. Erden Kıral, filmde temel olarak çalışma koşulları, sömürü ve tarım işçilerinin bilinçsizlikleri sorunları üzerinde durmuştur.

Filmde, para kazanmak için Çukurova'ya gelen üç arkadaşın karşı karşıya kaldıkları sömürü düzeni ve tarım toplumunun sanayi toplumuna geçiş süreci ele alınmıştır. Orhan Kemal'in eseri yazdığı yıl (1954) dikkate alındığında, bu yıllarda Türk toplumunun tarımdan sanayiye geçiş sürecinde olması da önemli bir veridir. Bu bağlamda, eserin ve bu eserden uyarlanan filmin tarihsel ve toplumsal gerçekliği birebir yansıttığı, ayrıca yönetmenin anlatıya dahil ettiği karakterleri gerçeğe uygun bir şekilde ele aldığı, sonucuna varılabilir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *Kanal* gibi bu filmde de belgesel sinema üslubu ve yabancılaştırma efektleri dikkat çekmektedir. Filmdeki belgesel görüntüler, yönetmenin tarım işçilerini oyuncu olarak kullanmasından kaynaklanmaktadır. Türk Sineması'nda toplumcu gerçekçi yönetmenlerden olan Erden Kıral'ın bu tercihi Üçüncü Sinema açısından da önemli bir veri sunmaktadır. Üçüncü Sinemacılar içerisinde yer alan yazarlar ve yönetmenlerin de en çok üzerinde durduğu noktalardan birisi de 'halkın içinden gerçek karakterlerin filmlerde kullanılarak belgesel etkisinin güçlendirilmesi' konusudur.



Şekil 5: Filmin girişindeki belgesel tarzında kareler.

Filmin Üçüncü Sinema açısından en önemli kırılma noktası, Pehlivan lakaplı Ali'nin kolunu bir tarım aletine kaptırması üzerine toprak sahibi ağanın işçilerin tüm ısrarlarına rağmen, kanlar içinde olan Ali'yi hastaneye götürmeyerek duruma kayıtsız kalması üzerine çıkan çatışmadır. Ali ölür ve işçiler bu durum üzerine ayaklanarak ağaya başkaldırır, durumu boykot ederler ve ağanın tarlasını yakarlar. Bu durumdan korkan toprak sahibi ağa ise son çareyi kaçmakta bulur. İşçilerin düzene karşı çıkması ve kolektif bir şekilde tepki göstermeleri, Üçüncü Sinema'nın en büyük karakteristiklerinden olan "sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayan, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci bir sinema" vurgusuna karşılık gelmektedir.



Şekil 6: Tarlada çalışan ırgatlar



Şekil 7: Irgatların ağa'ya başkaldırması

Sonuç

Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde filmleri Espinosa ve Getino'nun önerdiği Üçüncü Sinema'ya tam olarak uymasa da, belgesel gerçeklik, devrim dürtüsü, izleyiciye aktif katılım sağlama gibi özelliklerinden dolayı Üçüncü Sinema örneğidir. Willemen'in üçüncü sinema kriterleri açısından bakıldığında, incelenen filmlerin, Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı Latin Amerika coğrafyası dışında yer alan bir ülkede üretilmesi, Brechtçi sinemaya yaklaşması, yönetmenin ele aldığı konuyu tutarlı bir şekilde politize etme kaygısı ve kadın, taşra, gelenek gibi konulara yer vermesi açısından Üçüncü Sinema örneği olarak kabul edilmesi olanaklıdır. Her iki filmde de, anti-emperyalist bir tutum benimsenmiş ve anlatı yapısı olarak ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yana bir üslup tercih edilmiş, feodal ilişkiler irdelenmiştir. Filmlerin ortak özelliklerinden bir tanesi Üçüncü Sinema kuramında da sık sık vurgulanan "izleyicinin rahatsız edilerek, harekete geçirilmesi"nin amaçlanmasıdır.

Her iki filmde de elde edilen veriler ve Solanas, Getino ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri göz önüne alındığında, yönetmen Erden Kıral ve incelenen iki filminin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç özellikle Willemen'in kapsamını genişlettiği Üçüncü Sinema kavramı açısından uygunluk taşımaktadır. Yönetmenin filmlerini ürettiği dönemin toplumsal yapı ve dinamiklerine bakıldığında, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal bakımdan son derece karmaşık yıllar geçirdiği bilinmektedir. Yönetmenin incelenen filmleri de dönemin gerçekliklerini yansıtmaktadır.

Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde, içinde Birinci ve İkinci sinemaya ait unsurlar içermesi bakımından salt bir Üçüncü Sinema örneği olmasa da; Hollywood'un seyirciyi pasifize

ederek eğlendirmeye yönelik filmleri ile Avrupa'nın bireyi merkezine alan sineması gibi içinde buldukları mücadelede fonksiyonsuz olması yerine; daha militan ve politik bir sinemayı savunan filmler olarak görülmüştür. Bu bakımdan ele alınan Erden Kıral filmleri literatürde değinilen kriterler açısından Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilecek yapıtlardır.

Kaynaklar

- Akşin, S. (1995). Çağdaş Türkiye Tarihi-4 1908-1980. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Armaoğlu, F. (1993). 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi: 1914-1990. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Yayınları.
- Buchbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. (Çev. Evrim Kaya), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 51-73.
- Chanan, M. (1997). The Changing Geography of Third Cinema. From Screen Special Latin American Issue. 38 (4). 841-850
- Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 19-51.
- Erus, Z. Ç. (2016). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. (Editör: Zeynep Özarıslan). Sinema Kuramları-2 İstanbul: Su Yayınevi. 93-129.
- Esen, Ş, K. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 310-355.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları.
- Espinosa, J. G. (1997). For an Imperfect Cinema. New Latin American Cinema, 1. 71-82.
- Gabriel, T. H. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Bir Kurama Doğru. (Çev. Gülüm Şener), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 106-137.
- Gerima, H. (2007). Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırmak ve Dinkesh Luchy'e Karşı. (Çev. Zeynep Çetin Erus), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 73-106.
- Odabaş, B. (2013). Fransız Siyasal Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Shohat, E., Stam, R. (1994), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London, Routledge.

Solanas, F., Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru, (Derleyenler: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji). *Sinemasal Yazılar-1*. Ankara: Orient Yayıncılık. 167-195.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wayne, M. (2009). *Politik Film*. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Willemsen, P. (1987). *The Third Cinema Question: Notes and Reflections*, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, No. 34, To the Memory of Claire, Johnston Drake Stutesman: Wayne State University Press.