



Üçüncü Sinema Estetiği ve Yavuz Özkan Filmlerindeki Görünümü

Azime CANTAŞ¹

İhsan KOLUAÇIK²

Öz

1960'lı yıllardan itibaren özellikle başta Latin Amerika olmak üzere üçüncü dünya ülkelerinde görülmeye başlayan üçüncü sinema akımı hem estetik hem de tematik anlamda Amerikan ya da Hollywood sineması olarak da adlandırılan birinci sinemadan ve auteur ya da sanat sineması olarak da ifade edilen ikinci sinemadan ayrılmaktadır. Temelinde politik bir tavrı benimseyen üçüncü sinemacılar toplumsal değişimin bir parçası olarak sinemanın ideolojik işlevinin ön plana çıkmasını önemserler ve sinemayı adeta bir silah olarak kullanırlar. Türk sineması içinde 1960'lı yıllarda başlayan toplumsal yaklaşım 1970'li yılların ortasından itibaren yeni sinemacı kuşağının ortaya çıkışıyla Türk sinemasında üçüncü sinemanın etkin olmasının önünü açmıştır. Başta Yılmaz Güney olmak üzere Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan gibi yönetmenler 1960'ların sonundan itibaren ortaya çıkan Devrimci sinema geleneğinin parçası olmakla birlikte sinemanın politik diline vurgu yapmışlar ve bu çerçevede filmler üretmişlerdir. Ancak bu sinemacılar arasında üçüncü sinema diline en çok yaklaşabilen Yavuz Özkan olmuştur. Özkan, sinemanın ideolojik işlevini toplumsal dönüşümün bir parçasına dönüştürerek izleyicilerin aktif katılımını amaçlamış ve onların bilinçlenmesine katkı sağlamıştır. Bu kapsamda çalışma, Yavuz Özkan'ın 1980 öncesi çekmiş olduğu filmlerdeki politik unsurları ideolojik eleştiri yöntemi ile açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Özkan'ın ilk filmi Maden (1978) ve sonrasında çektiği ikinci filmi Demir Yol (1979) ile sinema dilinde politik unsurlar kendisini göstermiş ve sınıf temelli yaklaşımı ile dönemin en önemli yapıtları ve üçüncü sinemanın Türk sinemasındaki en önemli filmleri olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Politik Sinema, Modern Sinema, Üçüncü Sinema, Türk Sineması, Yavuz Özkan

Cantaş, A. & Koluacı, İ. (2023). Üçüncü Sinema Estetiği ve Yavuz Özkan Filmlerindeki Görünümü . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 12 (3) , 1768-1790 . <https://doi.org/10.15869/itobiad.1284479>

Date of Submission	17.04.2023
Date of Acceptance	13.08.2023
Date of Publication	30.09.2023
*This is an open access article under the CC BY-NC license.	

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, azimecantas@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9356-3050

² Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Tekirdağ, Türkiye, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182



2023, 12 (3), 1768-1790 | Research Article

Third Cinema Aesthetics and Its Appearance in Yavuz Özkan Movies

Azime CANTAŞ¹

İhsan KOLUAÇIK²

Abstract

The third cinema movement, which started to be seen in the third world countries, especially in Latin America since the 1960s, differs both aesthetically and thematically from the first cinema, also called American or Hollywood cinema, and the second cinema, also referred to as auteur or art cinema. Third filmmakers, who adopt a political attitude at its core, attach importance to the ideological function of cinema as a part of social change and use cinema as a weapon. The socialist approach in Turkish cinema that started in the 1960s paved the way for the emergence of the third cinema in Turkish cinema with the emergence of a new generation of filmmakers in the mid-1970s. Directors such as Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, and Şerif Gören emphasised the political language of cinema and produced films within this framework. However, among these filmmakers, it was Yavuz Özkan who came closest to the language of third cinema. By transforming the ideological function of cinema into a part of social transformation, Özkan aimed at the active participation of the audience and contributed to their awareness. In this context, this study aims to reveal the political elements in Yavuz Özkan's pre-1980 films with the method of ideological criticism. Özkan's first film Maden (1978) and his second film Demir Yol (1979) are the most important works of the period with their class-based approach and the most important films of the third cinema in Turkish cinema.

Keywords: Political Cinema, Modern Cinema, Third Cinema, Turkish Cinema, Yavuz Özkan

Cantaş, A. & Koluvaçık, İ. (2023). Third Cinema Aesthetics and Its Appearance in Yavuz Özkan Movies . Journal of the Human and Social Science Researches , 12 (3) , 1768-1790 . <https://doi.org/10.15869/itobiad.1284479>

Geliş Tarihi	17.04.2023
Kabul Tarihi	13.08.2023
Yayın Tarihi	30.09.2023
*Bu CC BY-NC lisansı altında açık erişimli bir makaledir.	

¹ Asst. Prof., Afyon Kocatepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema ve Television, Afyonkarahisar, Türkiye, azimecantas@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9356-3050

² Asst. Prof., Tekirdağ Namık Kemal University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Radio Television ve Cinema, Tekirdağ, Türkiye, ihsankoluacik@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5525-2182

Giriş

Üçüncü Sinema terimi, bir sinema eleştirmeni ve yönetmen olan Solanas ve Getino tarafından 1969 yılında Arjantin’de yayımlanan “Tercer Cine: Hacia un Cine Decolonial” adlı manifestoda ortaya atılmıştır. Bu manifestoda, “birinci sinema” olarak adlandırılan Hollywood yapımı filmler ve “ikinci sinema” olarak adlandırılan Avrupa yapımı filmlerden farklı bir üçüncü türün olması gerektiği savunulmaktadır. Üçüncü sinemanın amacı, kolonyalizm sonrası ülkelerin gerçekliğini, kültürünü, toplumsal ve siyasal sorunlarını yansıtan, özgün bir sinema diline sahip filmler yapmaktır. Üçüncü sinema her şeyden önce politik bir sinemadır (Cantaş & Serarslan, 2021, s. 642). Aslında bütün filmler politiktir ancak kimi filmlerde bu durum örtük biçimde yer alırken kimisindeyse açık bir biçimde politik unsurlara yer verilir. Bu bağlamda üçüncü sinema açık politik unsurlar barındıran bir sinemadır.

Sinema, ortaya çıktığı dönemden itibaren aynı zamanda politik işlevlere de sahip olmuş, daha çok alt tabakadan insanların bir salonda oturarak birlikte izledikleri paralı bir etkinliğe dönüşmüş ve aynı zamanda bu insanların eğlence ihtiyacını da gidermiştir. Sinemanın Hollywood’da başat hale gelmesiyle birlikte politik işlevinde çeşitli değişimler görülmeye başlanmış özellikle David Wark Griffith ile birlikte sinemanın ideolojik işlevi ortaya çıkmaya başlamıştır. Sonrasında Amerika’nın kültürel anlamda ana omurgasını oluşturan; ideolojik olarak beyaz (white), Anglosakson ve Protestan insan sinemasal anlamda anlatının merkezine oturmuştur. WASP ideolojisi çerçevesinde HAYS kodu ya da yönetmeliğine⁵ de uygun olarak Amerikan sineması ideolojik anlamda sinemanın şekillendiği, politik işlev yüklediği ilk yerdir (Cormak, 1994, s. 80- 82). Sovyetler Birliğinin kurulmasıyla birlikte sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması artık Amerika’daki gibi örtük olarak değil açık bir biçimde bir seyir sergilemiş, sinemanın kitleler üstündeki etkisi ve onları dönüştürme gücü somut bir biçimde ortaya konmuştur. Ajitasyon Trenleri, devrimci yönetmenlerin sinemayı Sovyet ideolojisinin bir propaganda aracına dönüştürmeleri sinemanın ideolojik formasyonunda bir dönüm noktası haline gelmiştir. Özellikle *Potemkin Zirhlisi*’nin başta montaj anlayışı olmak üzere dünya sinema tarihine katmış olduğu yenilikler ve propaganda gücü totaliter ya da faşist rejimlerdeki liderlerin *Potemkin Zirhlisi* filminden etkilenmelerini sağlamış ve sinemayı devletin ideolojik bir aygıtı olarak görmelerine neden olmuştur. Bu noktada İtalya’da Mussolini, Almanya’da ise Hitler sinemanın kitleleri etkileme gücünden faydalanmak istemişler ve sinemayı tamamen devletin (partinin) kontrolüne almışlardır. Özellikle Almanya’da 1933 yılında Joseph Goebbels önderliğinde kurulan Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı sinemayı Nazizmin ideolojisi yaymanın bir aracı olarak görürken diğer ideolojileri, ırkları da kötü göstermenin yollarını aramıştır (Serik & Kılınçarslan, 2019, s. 1251).

İkinci Dünya Savaşı sonunda sinemanın politik işlevi hem estetik hem de tematik anlamda değişmeye başlamış, özellikle İtalya’da Mussolini iktidarının son bulmasından sonra Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasıyla birlikte sinema, klasik sinema dilinin sınırlarını zorlayarak yeni bir anlatı dili geliştirmiş ve tematik anlamda sinemanın sınırlarını

⁵ 1922 yılında kurulan Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği (Motion Pictures Producers and Distributors of America - MPPDA)’nin ilk başkanı Will H. Hays olduğundan kuruluş halk arasında Hays Birliği olarak tanınmıştır. Toplumun cinsel içerikli ve seks skandallarını içeren filmlere gösterdikleri tepki sonucu yıldız oyuncular ve filmlerinin içeriklerini kontrol altında tutmaları için film şirketlerine baskı yaparak bir otosansür mekanizması oluşturulmuştur (Hayward, 2012, s. 195)

gerçeklik kavramı çerçevesinde yeniden şekillendirmiştir. Yeni Gerçekçi İtalyan sineması ve sonrasında Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga hareketi, politik anlamda sinemanın yönünü dönemin politik koşullarının da etkisiyle sol ve sosyalizmle yeniden kesmiştir. Bu noktada İtalya'da Luchio Visconti ve Roberto Rossellini başta olmak üzere Elio Petri, Pier Paolo Pasolini, Pietro Germi; Fransa'da Jean Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, Eric Rohmer gibi yönetmenler, sinemayı estetik ve tematik anlamda yeniden tanımlamışlardır. Bu noktada yeni bir anlatı tarzının (çağdaş anlatı, ikinci sinema) en önemli örneklerini beyaz perdeye aktarmışlardır (Yılmaz, 1997, s. 10-12).

Yeni Gerçekçi İtalyan sineması, kendisinden sonra gelen bütün sinema akımlarını etkilemekle kalmamış aynı zamanda üçüncü dünyadaki sinemacıların ortaya çıkışına ön ayak olmuştur. Bu noktada yeni gerçekçi yönetmenler, film yapımındaki üretim biçimi ve duruşlarıyla üçüncü sinemacılara örnek olmuşlar; sınırlı olanakla, az parayla, dış ve gerçek mekânları kullanmalarıyla, doğal ışık ve amatör oyunculukla zaten olanakları çok sınırlı olan sinemacıların önlerini açmışlardır (Cantaş & Serarlan, 2021, s. 642). Özellikle Güney Amerika'daki yönetmenlerin toplumsal koşullarının İtalyan yönetmenlerle benzerlik gösterdiğinin de altını çizmek gerekir. Güney Amerikalı yönetmenler de Batılı tarzda eğitim almış, orta sınıf üyesi ve kentsoyludurlar. Bu bağlamda Güney Amerika'daki yönetmenlerle yeni gerçekçi yönetmenlerin toplumsal anlamda aynı koşulları paylaştıklarını söylemek gerekir. Ancak yeni gerçekçi yönetmenler sistem karşıtlığı noktasında güney Amerika'daki yönetmenlere göre geride kalmışlar; hatta böyle bir konumda bulunmaktan kaçınmışlardır. Bu bağlamda yeni gerçekçiliği devrimci bir sinema olarak değerlendirmemek gerekir (Erus, 2013, s. 97).

Güney Amerika sinemasını yoğun bir biçimde etkileyen bir diğer sinema akımı ise yine yukarıda belirtildiği üzere 1950'lerin sonundan itibaren Fransız ve dünya sinemasını baştan aşağı değiştiren Yeni Dalga hareketidir. Ancak yeni dalga yönetmenleri auteur hareketinden ötürü kişisel bir sinema diline sahip olmuşlardır. Ele aldıkları konular da zaten kendi kişisel sorunlarından yola çıkılarak değerlendirilmelidir. Bu noktada yeni gerçekçi yönetmenlerden ayrılırlar. Güney Amerikalı yönetmenlerden bir kısmı Paris'te Institut des Haut-Etudes Cinematographiques (IDHEC)'de sinema eğitim alarak kendi ülkelerinde uygulamaya koyulmuşlardır. Bu bağlamda Latin Amerikalı yönetmenler, Yeni Dalga yönetmenlerini bireysel bulmuşlar ve politik anlamda kendilerine uzak olarak değerlendirmişlerdir (Erus, 2013, s. 99).

Mike Wayne, "Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği" isimli kitabında, sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar pek çok filmde ideolojik bir biçim olarak görüldüğünü ifade eder. Wayne, sinemanın tarihsel süreç içerisinde geliştirdiği anlatı yapılarını, toplumsal ve kültürel özgürleşmeye katkısı bağlamında ele almıştır. Bu doğrultuda Wayne, ana akım ideolojinin ürünlerini birinci sinema; modern anlatı ya da yönetmen filmlerini ikinci sinema; politik ya da siyasal filmleri ise üçüncü sinema olarak gruplandırır (2011, s. 16). Wayne'in de ifade ettiği gibi üçüncü sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sinemasıdır. Üçüncü sinemanın gerek ikinci sinemaya gerekse birinci sinemaya dönük eleştirileri, film yapım süreçlerini de kapsayacak bir biçimde üretim- dağıtım ve gösterime ilişkin sorunları içermektedir. Üçüncü sinema perspektifinden Türk sinemasına yaklaşan Şükran Kuyucak Esen, filmlerin toplumsal sorunları ele alması ve özgün bir dil yaratması gerektiği görüşündedir. Bu konuda üçüncü sinema hareketinin amaçlarına benzer bir perspektife sahip olduğu söylenebilir.

Esen, Türk sinemasının birinci sinema anlayışından etkilenecek özgünlüğünü yitirdiğini ve toplumsal gerçekleri yansıtmaktan uzaklaştığını savunmaktadır. Bu nedenle, Türk sinemasının “üçüncü sinema” anlayışına yaklaşması gerektiğini ve yerel gerçekliklerini yansıtan, özgün bir sinema diline sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Esen’in eleştirel yönteminde, filmler sadece sinema sanatı açısından değil, aynı zamanda toplumsal ve politik açıdan da ele alınmalıdır (Esen, 2007). Bu nedenle, onun sinema analizleri, sadece filmleri teknik açıdan incelemekle kalmaz, aynı zamanda filmlerin toplumsal ve kültürel bağlamlarını da değerlendirerek, sinemanın toplumsal işlevi ve etkisini anlamaya çalışır. Bu bağlamda çalışmada, Şükran Kuyucak Esen’in ve Mike Wayne’in sunduğu yaklaşımlar çerçevesinde, Yavuz Özkan 1980 öncesi çektiği iki filmine odaklanılmıştır. Çalışma kapsamında ideolojik eleştiri yöntemi ile filmlerin toplumsal, politik ve kültürel bağlamlarının açığa çıkarılması hedeflenmektedir.

Birinci Sinema ve İkinci Sinema

Birinci sinema, dünya genelinde egemen sinemadır ve farklı şekillerde isimlendirilebilir. Bu isimlendirmeler arasında en yaygınları; klasik anlatı sineması, Amerikan sineması, konvansiyonel sinema ya da klasik Hollywood sinemasıdır. Birinci sinemanın temellerini Antik Yunan’daki tragedyalara kadar götürmek mümkündür. Aristoteles’in Poetika adlı eserinde birinci sinema anlatısının temellerine rastlanmaktadır. Birinci sinema karakter odaklı bir sinemadır aksiyonun temelinde karakterlerin almış olduğu kararlar, tercihler ya da karakterin kişisel özellikleri ön plana çıkar (Bordwell & Thompson, 2008, s. 94). Olay örgüsü neden-sonuç ilişkileri bağlamında ilerler ve sonuçta ahlaki yönden iyi olan karakterin arzuladığı, seyircinin de onayladığı biçimde film son bulur. Birinci sinema, sinemayı rüya fabrikası olarak görerek insanları eğlendirme amacı güden (Hayward, 2012, s. 134), içerdiği büyüdü dünyası ile ideolojik yapısını başarılı bir biçimde gizleyen bir sinemadır. Gerçeği taklit etme (mimesis) amacıyla yapılan filmlerde genellikle anlatıcı, kendisini görünmez kılarak nesnel bir anlatım biçimi sergileniyor gibi gözükür. Film; giriş (serim), gelişme (düğüm) ve sonuç (çözüm) biçiminde ilerler. İzleyicinin karakterle özdeşleşmesinden ötürü pasifize edildiği bir anlatım söz konusudur. Karakter, genellikle kötü diye konumlandırılan bir insan ya da bir durumla mücadeleye girer. Bilinci karakterin bilinciyle özdeş olan izleyici, karakterle özdeşleşerek olayları çözüme ulaştırdığı hissine kapılarak katharsis ulaşır. Böylelikle izleyiciye, farkında olmadığı bir yaşam şekli, duygu ve düşünce birliği ya da gerçekliğin yeniden üretimi empoze edilmektedir. Bunu yaparken de sinemasal dilin araçlarını etkili bir biçimde kullanır (Oluk, 2008, s. 76-77).

Birinci sinema kavramına alternatif bir biçimde Vertov’un kuramından ve Brecht’in epik tiyatro geleneğinden izler taşıyan İkinci sinema da farklı adlandırmalara sahiptir. Genellikle yönetmen (auteur), bağımsız, karşı ya da sanat sineması olarak da adlandırılan ikinci sinema, anlatı formu olarak birinci sinemadan ayrılmaktadır. Giriş, gelişme ve sonuca dayalı anlatı çizgisi, ikinci sinemada çoğu zaman kesintiye uğrar; seyirciye sonu belli bir hikâye anlatmanın ötesinde bir olay ya da durumdan bahsedilir. İkinci sinema, birinci sinemanın neden sonuç ilişkisine dayalı özdeşleşme ve katharsis odaklı yapısının dışına çıkarak özdeşleşmenin karşısına yabancılaşmayı, katharsisin yerine de sorgulamayı/düşünmeyi koyar. Filmin birinci sinemada olduğu gibi mutlak belirli bir sonu yoktur; onun yerine film, genellikle açık uçlu bırakılır. Böylece aktif konuma geçen seyirci, izlediği şeyin bir film olduğunun farkına varır ve görünenin ardındaki gerçekliği keşfetmenin peşine düşer. İkinci sinema, bir anlamda muhalif bir sinema olarak da görülebilir ancak üçüncü sinemacılar tarafından yeteri kadar muhalif

olmamakla itham edilirler. Birinci, ikinci ve üçüncü sinema olarak adlandırılan anlatılar, herhangi bir coğrafi ayırım neticesinde belirlenmemiştir. Onları nitelendiren şey toplumsal ve siyasal içerikleridir.

Üçüncü Sinema

Üçüncü sinema kaynağını üçüncü dünyadan alan ilk ve tek sinema teorisi olarak değerlendirilmekle birlikte toplumsal ve kültürel özgürleşimi önceleyen, sinemanın geleneksel yapılış ve tüketiliş tarzına karşı çıkan bir teori ve film yapımı pratiğidir. Kavramsal olarak köklerini Mao'nun "Üç Dünya Teorisi, Üçüncü Dünya" yaklaşımından almıştır. Bu çerçevede üçüncü dünyada devletler bağımsız, uluslar kurtulmuş, halklar ise devrim istemektedirler (Amin, 1992, s. 100). Aslında sayıca çok az olsa da Mike Wayne'in de ifade ettiği gibi politik ve kültürel önemi çerçevesinde "heyecan verici ve meydan okuyucudur" (2011, s. 14). Üçüncü sinemanın köklerini İkinci Dünya Savaşı ardından ortaya çıkan üçüncü dünya ülkelerinin antiemperyalist mücadelelerinde aramak önemlidir. Ancak üçüncü sinemayı coğrafi anlamda sadece üçüncü dünya ülkeleri ile sınırlamamak gerekmektedir (Erus, 2007, s. 19-21; Hayward, 2012, s. 614-616)⁶. Aynı durum diğer sinemalar için de geçerlidir. Michael Chanan "Üçüncü Sinemanın Değişen Coğrafyası" adlı makalesinde birinci sinemanın egemenliğinin çok fazla olduğunu ve Ünlü Sovyet yönetmen Sergei Bondarchuk'un *Savaş ve Barış* (Voyna i Mir - 1967) filmi gibi İkinci Dünya ülkelerinde görünmeye başlayan "anıt sal" filmlerin bile, birinci sinemayla aynı önermelere sahip olduğunu belirtir (Chanan, 1997, s. 372). Bu bağlamda üçüncü dünya ülkelerinde üçüncü sinema örnekleri olabildiği gibi birinci sinema örneklerine de rastlanmaktadır. Benzer biçimde ikinci dünya ülkelerinde ikinci sinemaya dair örneklerin yanı sıra birinci ve üçüncü sinema örnekleri de vardır. Dolayısıyla coğrafi bir ayırımda bulunmak imkânsızlaşmaktadır.

Üçüncü sinema yönetmenleri çektikleri filmlerde genel olarak, kolonyalizm ve postkolonyalizm, sömürgeci yaklaşım, işçi sınıfı, tahakküm ve özgürleşme sorunları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Robert Stam "Sinema Teorisine Giriş" adlı çalışmasında üçüncü sinema kavramını ele alırken kavramın ortaya çıkışında tarihsel, toplumsal olayların önemine dikkatleri çeker özellikle Küba Devrimi'nin, Arjantin'de Peronizmin ve Peron'un üçüncü yolu kavramının altını çizer. Bunun yanı sıra sinemasal akımlar ve hareketler de üçüncü sinemanın ortaya çıkışında yoğun etki taşırlar. Brezilya'da ortaya çıkmış olan Cinema Nova, Sovyet montajcılar, gerçeküstücülük, Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması, Brecht'in epik tiyatrosu, Cinema Verite ve Yeni Dalga hareketleri estetik anlamda üçüncü sinemanın yolunu belirlemişlerdir (Stam, 2014, s. 110). Bu bağlamda

⁶ Roy Armes Üçüncü "Dünya Sineması ve Batı" adlı çalışmasında özellikle ikinci dünya savaşı sonrası takip eden 1950'ler ve 1960'larda Avrupa sömürgeciliklerinin Latin Amerika, Afrika ve Asya ülkelerinde çöküşte olduğunu, bağımsızlık mücadelelerinin Bolivya (1952) ve Küba'da (1959) devrimle sonuçlanmasının etkisinin önemli olduğunu ifade etmiştir. Robert Stam ise Üçüncü dünya kavramının asıl isim babasının Fransız gazeteci Alfred Sauvy olduğunu belirtmekle birlikte kavramın üç coğrafi terimi işaret ettiğini belirtmiştir. Birinci dünyanın içinde Amerika, Avrupa, Japonya ve Avustralya'nın da bulunduğu kapitalist blok; ikinci dünyanın içinde sosyalist blok, üçüncü dünyanın içinde de Üçüncü dünya ülkeleri (çoğunluğu Asya, Afrika ve Güney Amerika'da bulunan) yer almaktadır (Stam, 2014, s. 104). Üçüncü dünya koalisyonunun Cezayir ve Vietnam'daki antiemperyalist mücadelenin bir yansıması olarak Afrika ve Asya uluslarının 1955'teki Bandung Konferansında birleştiğini belirtmek gerekmektedir. Konferans, Üçüncü Sinema açısından tarihsel ve politik anlamda bir miladı ifade etmektedir.

hem tarihsel ve toplumsal gelişmeler hem de sinemanın estetik anlamda geçirmiş olduğu tarihsel serüven, üçüncü sinemanın ortaya çıkışında oldukça etkili olmuştur.

Üçüncü sinema terimini ilk defa telaffuz eden Arjantinli Fernando Solanas ve Octavio Getino'dur ve her ikisi de aynı zamanda Arjantin'deki "Cine Liberacion" adlı sinema kolektifinin üyesidirler. İki Arjantinli sinemacının ortaya attığı terim ve manifesto, ulusal ve uluslararası çapta büyük etki yaratmış, dünyanın dört bir yanında üçüncü sinemacılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Zeynep Çetin Erus, üçüncü sinemanın bir yandan ulusal sinemaları ön plana çıkararak ulusallığa vurgu yaptığını diğer yandansa ulus sınırlarının ötesinde iş birliklerini ortaya çıkardığını belirtir. Solanas ve Getino'nun üçüncü sinema teorisi, sadece Arjantin'e yönelik bir teori değildir emperyalizmle uğraşan, sömürgecilikle mücadele eden bütün ülkeleri kapsamaktadır. Üçüncü sinema, evrensel ya da ulus ötesi bir teodir (Erus, 2013, s. 94). Bu noktada üçüncü sinemayı belirleyen tür ya da belirgin bir yaklaşım değildir. Herhangi bir hikâye ya da konu üçüncü sinemacılar tarafından ele alınabilir özellikle gelişmekte olan ülkelerde ulusal kurtuluş iradesini, mit karşıtlığını, ırkçılık karşıtlığını ve burjuva karşıtlığını da içeren popüler bir sömürgecilik karşıtı sinema olarak ifade edilebilir (Chanan, 1997, s. 379-380).

Birinci, ikinci ve üçüncü sinemalar arasında Wayne'in tabiriyle diyalektik bir ilişki vardır. Bu ilişkiden yola çıkılarak üçüncü sinemayı ortaya çıkaran şey, birinci ve ikinci sinemanın dışında kalanlardır (Wayne, 2011, s. 12). Üçüncü sinema, Klasik Hollywood sinemasının ya da birinci sinemanın yaptığına benzer biçimde yapımcıyı, ikinci sinemanın (auteur sinemacıların) yaptığı gibi yönetmeni ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmemiştir. Bunların yerine üçüncü sinemacılar, izleyici ile film arasındaki etkileşimi önemseyerek izleyicileri politik özneye dönüştürecek makale stili belgesellere odaklanmışlardır (Burton, 2018, s. 12). Getino ve Solanas "Üçüncü Sinema'ya Doğru" başlıklı manifestoda, Hollywood'u (Amerikan film endüstri merkezini) Birinci Sinema'nın merkez üssü şeklinde değerlendirirler. Hollywood'da çekilen yapımlar, sistemin parçasıdır ve "dünya film pazarının efendilerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye" yöneliktirler. Getino ve Solanas açısından klasik sinema dilinde (Hollywood stilinde) filmler yapan ulusal sinemalar da Birinci Sinema'ya dâhildir (Getino, 2006, s. 41). İkinci sinemanın⁷ auteur yönetmenleri ise politik anlamda yenilikçi ancak devrimci dönüşümler meydana getirme kapasitesine sahip olmayan sinemacılarıdır. Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası çıkmış olan akım sinemaları ve diğer ülkelerdeki akım filmleri de ikinci sinemanın içinde olarak değerlendirirler. Solanas ve Getino'ya göre birinci sinema, ikinci sinemanın gerisindedir ve ikinci sinema, birinci sinemanın en iyi ihtimalle 'ilerici' kanadıdır. Her ne kadar sinemanın egemen anlayışına bir tepki biçiminde ortaya çıkan ve alternatif/karşı sinema gibi değerlendirilmesine rağmen ikinci sinema, sistemin bir parçasıdır ve eleştirilere maruz kalmıştır (Solanas & Getino, 2013, s. 165). İkinci sinema, Getino ve Solanas tarafından sistemin içinde bir sinema olarak değerlendirilir ve bu yönüyle de sistemin içinde bir yarık açma noktasında yetersizdirler. Chanan'a göre ikinci sinema; nihilist, gizemli ve

⁷ İkinci sinema ağırlıklı olarak Avrupa auteurist sineması tarafından temsil edilen ama aynı zamanda sanat sineması olarak nitelendirilen sinemayı, Amerikan bağımsız sinemasını ve çeşitli yeni dalga sinemalarını kapsamaktadır. İkinci Sinema sansüre ve devlet gücüne karşı direnişinde sosyopolitik olarak yıkıcı olabilese de hala hâkim sistemin belirlediği sınırlar içinde çalışır. Fransız auteur Jean-Luc Godard'ın sözlerini yineleyen Solanas ve Getino, auteur sinemayı "kalenin içinde kapana kısılmış" ve bu nedenle anlamlı toplumsal değişimi hızlandırmaktan aciz olarak tanımlar (Sison, 2006, s. 14)

hüzünlüdür. Daha çok orta tabakaların ya da küçük burjuvazinin arzularını ve özlemlerini anlatır. Bu bağlamda üçüncü sinema, yalnızca birinci sinemaya değil yanı sıra ikinci sinemaya da karşıdır ve üçüncü sinemanın alternatif bir sinema olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Üçüncü sinemacılar manifestolarını “Kızgın Fırınlara Saati” filmi sırasında ve sonrasında tuttıkları notlardan yola çıkarak yazmışlardır. Aslında film, manifestoyu doğurmuştur. Önce pratik olarak filmi çekilmiş sonrasında ise filmi de içine alan bir biçimde, Solanas ve Getino’nun sinema, toplum ve politika kavramlarına da sıklıkla yer verdiği manifesto yayınlanmıştır. Manifestonun alt başlığı “Üçüncü Dünya’da Bir Özgürleşme Sinemasının Oluşturulması Doğrultusunda Not ve Denemeler”dir (Yücel, 2021, s. 256). 1969 yılında yazılan manifesto, dünyada devrimci sinema tartışmalarının yoğun bir biçimde tartışıldığı döneme rastlamıştır. Manifestolarında Solanas ve Getino, çok kısa bir zaman öncesine kadar sömürgecilğe, yeni sömürgecilğe son verme filmlerini yapma girişiminde bulunmanın Donkişotluk olarak algılandığını ifade ederek başlarlar ve sonrasında gösteri sineması olarak da adlandırılabilir olan Amerikan sinemasına saldırırlar (Solanas & Getino, 2008, s. 167). Amerikan sineması sömürgecilği ve günümüzün yeni emperyalist biçimlerini onaylayan rıza üreten bir sinema olarak görülür. Salt eğlence ya da sanatsal aktivite olarak düşünülen sinemaya karşı çıkan üçüncü sinemacılar yazdıkları manifestolarını bu kapsamda oluştururlar. Aslında üçüncü sinemacıların temel amacı kültürün sömürgeleştirilmesinin önüne geçmektedir.

Getino ve Solanas manifestoda sinemanın gücüne vurgu yapar ve onlara göre projektör ya da gösterici; “tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahdır; gösterici saniyede 24 kare çekebiyen bir silahdır”. Üçüncü sinemanın tabanını oluşturan devrimci ya da gerilla sinemacılara göre de sinemanın bir silah olarak kullanılması gerekmektedir. Bu kapsamda film çekimi bir gerilla etkinliği olarak da tanımlanabilir. Bu noktada disiplinli ve planlı bir çalışma yöntemi benimserler ve film yapım emekçileri proleterleşmektedirler. Burjuvazinin takipçilerine bağısladığı entelektüel aristokrasiyi yerle bir etmeyi amaç edinirler. Böylece sinemacının gerçeklikle kurmuş olduğu bağ onu halktan birisine dönüştürür, artık halkın bir parçasıdır (Solanas & Getino, 2008, s. 187). Devrimi gerçekleştirmek ve eylemdeki oluşumlara/gruplara destek vermek için Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa ve Octavio Gettino gibi yönetmenler, çekecekleri filmlerin teorik zeminini oluşturmuşlardır. Üçüncü bir sinemanın ortaya çıkışında özellikle Latin Amerika’daki sinema hareketlerinin de önemli etkileri vardır. Brezilya’da ortaya çıkan Cinema Nova (Yeni Sinema) akımı ve en önemli yönetmeni Glauber Rocha 1965 yılında yazdığı “Açlığın Estetiği” adlı makalesinde sinemanın kusursuzluğunun önemini vurgulamış ve dramatik anlamda uyumsuz bir sinemanın varlığına işaret etmiştir. Rocha’nın aklıktan kastı; açlığın bir tema olarak işlenmesinin de ötesine geçmekte, kendi yaptıkları sinemanın yapım koşullarını düşündüklerinde yoksulluk anlamında da aç olan bir sinemadan bahsetmektedir. Bu bağlamda Rocha için Latin Amerika’nın özgünlüğü açlıktadır ve bunun en önemli kültürel göstergesi de şiddettir. Kübalı Espinosa’nın oldukça önemli makalesi “Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin”de mükemmeliyetçiliğin getirmiş olduğu şehvet duygusunun zararlarından bahsederek teknik ve sanatsal anlamda mükemmel sinemanın hemen hemen her zaman reaksiyoner olduğunu belirtmiştir (Espinosa, 2003, s. 100-102). Bu sebeple ne Amerikan ne de Avrupa sinemasının estetik ve tematik değerlerini içselleştirmemiş, popüler kültürün özellikle aşağı formlarından destek alan ve Hollywood (Amerikan) sineması ile yaratıcı bir biçimde iş birliği halinde olan bir

sinema formunun sınırlarını çizmiştir. Espinosa'ya göre Amerikan sineması yani birinci sinema eğlendirmek, Avrupa sineması yani ikinci sinema ise sanatsal aktivite için doğmuştur. Latin Amerika sineması ise politik aktivizm için vardır ve bunun için de bir mücadele alanı oluşturmaktadır (Chanan, 1997).

Üçüncü sinemaya dair üzerinde durulması gereken bir diğer önemli nokta ise sinema seyirci ilişkisine dairdir. Buradan yola çıkıldığında Üçüncü sinemacılar birinci sinemada olduğu gibi pasif bir tüketici olarak seyirci istemezler ve seyircinin politik olarak aktif bir konuma gelmesini öncelerler. Bu noktada sinema sadece halkı bilinçlendirmekle kalmamalı aynı zamanda eyleme geçirmelidir. Manifestoda Solanas ve Getino "Kızgın Fırınların Saati" filmi sonrası şunları ifade ederler;

"Yoldaşlar, ... bu yalnızca bir film gösterisi değildir, bir gösteri de değildir; daha çok bir mitingdir, anti-emperyalist birliğin bir eylemidir; burası yalnızca kendisini bu mücadeleyle özdeş hissedenler için bir yerdir, çünkü burada izleyicilere ve düşmanın suç ortaklarına yer yoktur; burada yalnızca bu filmin tanıklık etmeye ve derinleştirmeye çalıştığı sürecin yaratıcılarına ve kahramanlarına yer vardır. Bu film diyalog için, isteklerin aranması ve bulunması için bahanedir. Değerlendirmeniz ve gösterimden sonra tartışmanız için önüne koyduğumuz bir belgedir" (Solanas & Getino, 2013, s. 191).

Solanas ve Getino filmde bahsetmezler, onun yerine film eylemi kavramını kullanırlar ve filmde sonra izleyici film eylemini devam ettirmekle yükümlüdür. Artık film eylemi, izleyicinin her birinin kendi zihninde yaratılacaktır, dolayısıyla açık uçlu bir eylemdir. Solanas ve Getino, Brecht'in tiyatrodaki yaptığı perde önüyle izleyici arasındaki sınırı ihlal etmesi ve seyircilerin düşünsel anlamda daha özgür ve buna bağlı olarak da didaktik deneyimin farkına varabilmelerine benzer biçimde seyircilerin beyaz perdedeki filme düşünsel anlamda katkı sunacak çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir (Buchsbaum, 2007, s. 59). Bunun yanı sıra bireysel kahramanı kolektif kahramana evirerek ben merkezli arzuların dışına çıkmışlardır (Cantaş & Serarslan, 2021). Asıl olan kolektif mücadeledir, ancak bu mücadele yorumlamayı değil değiştirmeyi hedeflemektedir.

"Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru" adlı makalesinde Teshome H. Gabriel; üçüncü dünya filmleriyle ilgili eleştirel bir yöntem bilim arayışına girerek onların genel olarak niteliklerini ortaya koymaya çalışır. Özellikle estetik anlamda üçüncü dünya filmlerinde biçime ve temaya ilişkin yeni bir film dili ve kod sisteminin kendini gösterdiğini belirtir. Gabriel, sinemada zaman ve mekânın ele alınış biçimini batı filmleri ve üçüncü dünya filmleri açısından ele alır. Ona göre batılı filmlerde zaman; mekândan daha fazla işlenip, ön plana çıkarken, üçüncü dünya filmlerinde mekân, zamana göre daha fazla ön plandadır. Gabriel'e göre zaman, batı açısından oldukça önemlidir ve sanatın, paranın zamanla eşdeğer bir anlamı söz konusudur. Dolayısıyla doğal zaman, batılı film anlayışında sapmaya uğrar ve kurguyla bu sapma yeniden düzenlenir. Filmlerdeki safiyane ve dramatik olmayan unsurlar sinema fazlası olarak ifade edilir ancak bu unsurlar üçüncü dünya filmlerinde doğal bir biçimde yer alır. Gabriel üçüncü dünya filmlerinde yer alan bu unsurları şöyle sıralar; çapraz kurgu, plan sekans, yakın çekim, çevrinme, sessizlik kavramı ve kahramanın toplumsallığıdır (Gabriel, 2007, s. 122-125). Solanas, Espinosa, Getino ve Rocha'nın savunduğu filmlerin direniş pratikleri ne homojen ne de durağandır; zaman içinde, bölgeden bölgeye ve tür olarak destansı kostümlü dramadan kişisel küçük bütçeli belgesel kadar değişirler. Estetik stratejileri, "ilerici gerçekçi"den Brechtien

yapıbozumcuya, avangardist, tropikçi ve dirençli postmodernistlere kadar uzanır (Shohat, 2003, s. 55).

Türk Sinemasında Üçüncü Sinemanın İzleri

1960'lı yılların sonundan itibaren devrimci sinema tartışmalarının yürütüldüğü Türk sinemasında üçüncü sinema tartışmalarının bu dönemlerden itibaren başladığı söylenebilir. Devrimci sinema tartışmaları tam da üçüncü sinemacıların ele aldığı konular üzerinden ilerlemiş, sinemanın sanatsal bir aktivite olmasının yanı sıra politik bir yanı olduğunun altı çizilmiş ve sanatın politik işlevinin egemen sistem içinde açacağı yarıklardan nasıl yararlanacağına üstünde durulmuştur. Bu kapsamda üçüncü sinema tartışmaları devrimci sinemanın önünde bir yol açıcı işlev görmüştür. Devrimci sinema tartışmaları öncesinde bazı filmler çeşitli eleştirmenler/akademisyenler tarafından üçüncü sinema içinde değerlendirilmişlerdir (Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) ve *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965), Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ve *Yılanların Öcü* (1962) gibi filmleri⁸) (Esen, 2007, s. 316-318). Ancak devrimci sinema fitilinin 1960'ların sonundan itibaren yakılmasıyla tam anlamıyla üçüncü sinemacı olarak değerlendirilebilecek yönetmen Yılmaz Güney'dir.

Devrimci sinema grubu öncelikle Sinematek Derneği ve onun gayri resmi yayın organı olarak değerlendirilen Yeni Sinema Dergisi etrafında bir araya gelmiş ve örgütlenmiş olan genç sinemacılar, yazarlar ve akademisyenlerden (Kuzgun Acar, Ali Gevgilili, Onat Kutlar, Ahmet Somer, Jak Şalom, Veysel Atayman, Sami Şekeroğlu, Kayahan Tolunay... gibi) oluşmuştur. Grup, bir yandan dünya sinemasındaki gelişmeleri takip etmek isterken diğer yandan da kendini Avrupalı avangart sinemacılara daha yakın hissetmektedir (Süalp, 2008, s. 33). 1967 yılında Robert Koleji Sinema Kulübü'nün desteğiyle gerçekleştirilen ve Türk Sinematek Derneği'nin desteklediği yeni sinemacı kuşağın ilk izleri, 1967 yılının 18-21 Haziran tarihleri arasındaki 1. Hisar Kısa Film Yarışması'ndan sonra ortaya çıkar. 2. Hisar Kısa Film Yarışması'ndan sonra grup, kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Sinematek içinde yer almaya devam eden, dünya sinemasından çeşitli örnekleri izleyerek tartışan ve sonrasında dergide makaleler halinde yayınlayan grubun yanı sıra 1968 yılından itibaren Genç Sinema hareketini başlatan bir grup daha ortaya çıkar⁹. Daha çok 8 mm kameralar ile kısa filmler çekmeye başlayarak sinemanın özellikle de Türk sinemasının içinde bulunmuş olduğu durumu (Yeşilçam sinemasının) ele alan bu grup, sinematek de toplantılar yapar ve yeni bir sinema estetiğinin olanaklılığını tartışmaya açar. Grubun amacı özgür, devrimci ve bağımsız filmler yapmaktır bunun için de manifestoda yazdıkları gibi birbirlerinin filmlerinde dayanışma içinde çekimler yapmışlar ve gösterim noktasında birbirlerine yardımcı olmuşlardır. Genç Sinema dergisinin ilk sayısında amaçlarını ifade eden bildiri yayınlar ve bu durumu şöyle ifade ederler;

"Genç Sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle

⁸ Bu filmler aynı zamanda Toplumcu Gerçekçi Türk sinemasının ve sonrasında ortaya çıkan ulusal sinema tartışmalarının da önemli örnekleri olarak değerlendirilebilir. Özellikle 1960 ile 1965 yılları arasında çekilen bu filmlerde manifestosu 1969 yılında yazılacak olan Üçüncü sinemanın izlerine rastlamak mümkündür. Ancak bu filmleri tam anlamıyla üçüncü sinema örneği olarak değerlendirmek söz konusu olamaz.

⁹ Grup içinde Veysel Atayman, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Engin Ayça, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Jak Şalom ve Ahmet Somer gibi isimler yer almaktadır

el eledir. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır... Genç Sinema var olan bu sinema düzenine karşı çıkar onun içinde bulunduğu toplumsal düzene karşı çıktığı gibi. Çünkü her iki düzen de insanı açıklamaktan, insanı amaçlamaktan uzak düşmüştür. Halkı hem maddi hem de manevilarıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur” (Scagnamillo, 1997-1998, s. 45).

Genç sinemacılar bir anlamda eylem sinemacıları olarak da adlandırılabilir. Eyleme geçen bu sinemacılar, kısıtlı olanaklara rağmen politize bir sinema dilinin olanakları üzerinde durarak ve dönemin tarihsel, toplumsal ve politik koşullarına paralel olarak kısa filmler, belgeseller ve haber filmleri yapmışlardır. Bunu yaparken de anti-emperyalist ve anti-kapitalist bir tutum sergilemişler; inandıkları sosyalist ideolojiyi halka benimsetmeye çalışmışlardır. 1970’lerin başından itibaren ise bu kuşağın büyük bölümü farklı alanlarda sinemayla uğraşmaya devam etmişlerdir ancak arzuladıkları hedefe uygun bir ulusal sinema dili geliştirememişlerdir. 12 Mart askeri muhtırası sonrasında 1971 yılında Genç sinemacılar dağılmışlardır. Bu noktada devrimci sinema pratiğini uzun metraj olarak uygulayan tek sinemacı Yılmaz Güney’dir. 1970 yılında çektiği *Umut* filmiyle birlikte Yılmaz Güney, Türk sinemasındaki ilk üçüncü sinema örneğini de ortaya koymuştur. Güney, kendisinden sonra gelecek olan sinemacı kuşağı büyük oranda etkilemiş ve onların sinema dilinin gelişimine önemli katkıda bulunmuştur. Türkiye’de üçüncü sinema üzerine çalışan ilk kişilerden birisi olan Şükran Kuyucak Esen, “Türkiye’de Üçüncü Sinema” başlıklı makalesinde Türk sinemasındaki üçüncü sinema örneklerini ortaya koymaya çalışarak genel bir çerçeve çizmiştir. Bunu yaparken de belirli kriterleri ortaya koymuş ve üçüncü sinema kapsamında değerlendirilen filmlerin ortak özelliklerini şöyle ifade etmiştir (Esen, 2007, s. 315-316)

1. Filmler antiemperyalist olmalıdır.
2. Filmlerde yönetmenin tavrı sömürülenden, ezilenden, yoksuldan ve emekçiden yana olmalıdır.
3. Filmlerde kapitalizme (ekonomik anlamda egemen sisteme), iktidarda yer alan baskıcı yönetime karşı muhalif bir tavır ortaya konmalıdır.
4. Filmlerde gelişmemişlik, geri bırakılmışlık ve feodal ilişkiler irdelenip eleştirilmelidir.
5. Filmlerde konuların ele alınışı “militan” bir biçimde olmalıdır. Seyirci rahatsız edilerek, harekete geçirilmesi sağlanmalı ve seyirci bir şeyler yapmaya aktif olarak çağrılmalıdır.
6. Filmler; egemen sistem içindeki sömürüyü, geri kalmışlığı, bozuklukları, yoksulluğu, çarpıklıkları belgelemeyi ve sergilemeyi amaçlamalıdır.
7. Yeşilçam sineması, uyutucu, uyuşturucu olarak görülür ve onun estetik ve tematik diline karşı çıkılmalıdır.
8. Filmlerin maddi anlamda finansmanı, içinde bulunulan sinemanın ekonomik yapısı dışından sağlanmalıdır. Yeni dağıtım ve gösterim koşulları oluşturulmaya çalışılmalıdır.
9. Bir manifestoları (edilmiş ya da edilmemiş olması önemli değil) vardır ve bu çerçevede hareket edilmelidir.

10. Filmler; belgesel ya da konulu olmasına bakılmaksızın gerçekçi bir yaklaşımla ele alınıp, gerçekçi sinema dili kullanılmalıdır.

11. Yönetmenler çekecekleri filmlerin senaryolarını yazmalıdırlar. Yani inandıkları filmleri çekerler. Filmin protesto-sosyalist-muhafif yapısı, kendi dünya görüşleriyle örtüşür. Dolayısıyla yaşamdaki duruşları da filmdeki duruşlarıyla benzerlik gösterir. Yani militan ve muhalif bir tavır takınmalıdırlar.

Amaç ve Yöntem

Sinemada ideolojik eleştiri, bir filmin ideolojik boyutlarını analiz ederek, filmin toplumsal, politik ve kültürel ideolojilerle olan ilişkisini inceleyen bir eleştiri türüdür. Bu tür eleştiri, filmin alt metinlerini ve mesajlarını açığa çıkarmayı amaçlar ve filmin üretildiği toplumsal, politik ve kültürel koşulların bir yansıması olduğunu savunur. İdeolojik eleştiri, filmin yapıldığı döneme ve topluma ait kültürel, sosyal ve politik bağlamı da dikkate alır. Bu nedenle, bir filmin ideolojik eleştirisi, filmin yapıldığı dönemin toplumsal, siyasi ve kültürel koşulları hakkında da bilgi verir (Mast & Cohen, 1974). İdeolojik eleştiri yapılırken, filmin öyküsü, karakterleri, diyalogları, işitsel ve görsel unsurları, müzikleri, renkleri, ışıklandırması, çekim teknikleri, kamera açıları, kurgusu gibi unsurlar ayrı ayrı incelenir. Bu incelemeler sonucunda, filmin ideolojik boyutları ortaya çıkarılmaya çalışılır (Ryan & Kellner, 2016).

Şükran Kuyucak Esen, filmleri teknik, estetik, toplumsal ve kültürel yönlerden değerlendirirken, sinemanın tarihsel, politik ve ideolojik bağamlarını da dikkate almaktadır. Bu bağlamda onun analizi ideolojik eleştiri olarak da tanımlanabilir. İdeolojik eleştiri, bir filmin ideolojik boyutlarını analiz etmek ve filmin toplumsal, politik ve kültürel ideolojilerle olan ilişkisini incelemek için kullanılan bir yöntemdir. Esen, filmin alt metinlerini ve mesajlarını açığa çıkarmayı amaçlar ve filmin üretildiği toplumsal, politik ve kültürel koşulların bir yansıması olduğunu düşünür. Mike Wayne ise film çözümleme yöntemini Marksist perspektiften ele alır ve filmleri toplumsal ve politik bağamlarıyla birlikte inceler. Wayne'e göre, filmler bize toplumda var olan ideolojik ve sosyal süreçleri yansıtan birer ayna gibidir. Bu nedenle, film çözümleme yöntemi, filmin içerdiği ideolojik ve politik mesajları anlamak için kullanılır. Wayne, filmleri çözümlemek için "iki katmanlı bir yaklaşım" önerir. İlk katman, "dışsal katman" olarak adlandırılır ve filmin görsel, işitsel ve kurgusal öğelerini kapsar. İkinci katman ise "içsel katman"dır. Bu katmanda, filmin toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamı analiz edilir ve filmin vermek istediği mesajın ne olduğu araştırılır. Wayne, film çözümleme yönteminin amacının, filmin yapısal öğelerinin yanı sıra toplumsal bağlamını da anlamak olduğunu belirtir (Wayne, 2011). Bu nedenle, filmin yapısı ve içeriği arasındaki bağlantılar önemlidir. Wayne'in yöntemi, filmin yapısal öğelerinin ve toplumsal bağlamının birlikte ele alınmasını vurgular; bu yüzden sinemayı birinci sinema (the first cinema), ikinci sinema (the second cinema) ve son olarak da Latin Amerika'da başlayan üçüncü sinema (the third cinema) sınıflandırması yapar. Üçüncü sinema filmleri, ikinci sinemanın eleştirel duruşunu daha da ileri götürerek, toplumsal değişim için sinemayı bir araç olarak kullanır. Bu dönemdeki filmler, yerel halkların kendi deneyimlerini yansıtan, yabancı ülkelerin egemenliklerine karşı mücadele eden, siyasi ve ekonomik sorunlara odaklanan filmlerdir. Türk sinemasının özgünlüğünü ve toplumsal gerçekleri yansıtmalarını savunan Esen, Türk sinemasının "üçüncü sinema" anlayışına uygun bir değişim geçirmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu kapsamda çalışmada, Yavuz Özkan'ın *Maden* ve *Demir Yol* filmlerinde ideolojik eleştiri yöntemi ile

Türk sinemasında üçüncü sinema izlerinin olup olmadığının açığa çıkarılması hedeflenmektedir. Bu amaç doğrultusunda örnek filmlerde, politik sinema analizleriyle ilişki kurularak, aşağıdaki soruların cevapları aranmıştır.

1. Yavuz Özkan'ın 1980 öncesinde çekmiş olduğu *Maden ve Demir Yol* filmlerinde sosyal ve siyasal sorunlar nasıl ele alınmaktadır?
2. Üçüncü sinemasının karakteristiği olan toplumsal değişim için mücadele yönetmenin her iki filminde de var mıdır? Filmlerde, izleyiciyi harekete geçirme amacı taşıyan ve toplumsal değişimi sağlamak için eyleme geçiren unsurlar nelerdir?
3. *Maden ve Demir Yol* filmlerinde üçüncü sinema özelliği olan merkezi yapıların reddedilmesi ve alternatif bir sinema pratiği söz konusu mudur?
4. Üçüncü sinemada, sıra dışı kamera açıları, ses ve görüntü efektleri ve kurgusal teknikler kullanılır. Bu teknikler, *Maden ve Demir Yol* filmlerinde nasıl kullanılmaktadır?

Yavuz Özkan Sineması

Toplumsal dinamikler ve dünyadaki politik değişimler bağlamında 1970'li yıllar, oldukça önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu durumun Türk toplumunda karşılığını bulmasıyla beraber sinema açısından bir değişim ve dönüşüm de kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda toplumsal meselelerin ve siyasal gelişmelerin sinemasal anlamda daha fazla ele alınmaya başladığını söylemek mümkündür. Yılmaz Güney, toplumsal meselelerin ve siyasal gelişmelerin odak noktasındaki en önemli figür olarak Türk sinemasında ayrı bir yere sahiptir. Bununla birlikte 1970'li yıllardan itibaren filmler yönetmeye başlayan sinemacı kuşağının da önemli ölçüde etkili olduğunu belirtmek gerekir. Şükran Kuyucak Esen 1970'lerde çekilen filmleri iki zıt kutup olarak değerlendirmiş ve dönemi karşıtlıklar sineması şeklinde ifade etmiştir. Bu dönemin bir tarafında eleştirel ve politik filmler varken diğer tarafındaysa erotik Türk ya da seks filmleri bulunmaktadır (Esen, 2010, s. 159) Ancak bu iki zıt kutbun dışında da filmler çekilmektedir. Özellikle 1960'ların ortasından itibaren gelişen iç ve dış politik gelişmelere gönderme yaparçasına milliyetçi hassasiyetleri ön plana çıkaran kostüme avantür filmler ve güldürü filmleriyle birlikte aile melodramları da bu dönemin önemli yapımları olmuştur.

1970'lerin ortasından itibaren Yılmaz Güney'in önderliğinde beyaz perdede filmler çekerek yönetmenlik yapmaya başlayan yeni kuşak yönetmenler, yapım şirketlerinin ve yapımcıların istekleri doğrultusunda filmler çekmeyi reddetmişler ve kendi istediklerince politik ve eleştirel filmler yapmak arzusuyla Türk sinemasına damga vurmuşlardır. Bu kuşağın içinde Şerif Gören (*Endişe* - 1974), Ali Habip Özgentürk (*Hazal* - 1979), Ömer Kavur (*Yatık Emine* - 1974), Erdel Kırıl (*Kanal* - 1979), Tunç Okan (*Otobüs* - 1974), Zeki Ökten (*Sürü* - 1978) ve Korhan Yurtsever (*Fırat'ın Cinleri* - 1977) gibi önemli sinemacılar yer almıştır. Aslında bu dönemde sinemaya adım atan yönetmenlerden bir diğeri de Yavuz Özkan'dır. Özkan, 1970'li yılların ortasından itibaren filmler yapmaya başlamış ve bu dönemde yönettiği filmlerle Yılmaz Güney'den sonra Türk sinemasının en politik filmler çeken yönetmeni olarak değerlendirilmiştir (Esen, 2007, s. 321-332).

Yavuz Özkan ilginç bir yaşam hikâyesine sahiptir ve yaşamındaki dönüm noktaları bir şekilde filmlerine de konu olmuştur. Özkan'ın film çekmeden önceki yaşam hikâyesinin bir bölümünde Kütahya'da maden ocağında 1962-65 yılları arasında çalışması yer alır. Sonrasında çeşitli dergi ve gazetelerde yazarlık yapmakla birlikte Kocaeli Tiyatrosu'nu

kurmuştur. Bir süre sonra da Dostlar Tiyatrosu'nda oyuncu olarak görev almıştır. 1970'lerin ortasından itibaren filmlerde oyuncu ve sonrasında yönetmen olarak çalışmıştır. Önce *Maden* sonra da *Demir Yol* filmlerini çeken Özkan, 1980 Askeri Darbesi sonrası Fransa'ya gitmiş, orada çeşitli televizyon yapımlarını yönetmiştir. 1987 yılında ülkeye dönen ve *Yağmur Kaçakları* filmini çeken Özkan'ın sinema dili, üçüncü sinemadan ikinci sinemaya doğru kaymış, toplumsal meseleler yerine bireyin özellikle de kadınların sorunlarını ön plana çıkarmaya başlamıştır.

***Maden*¹⁰ Filminde Üçüncü Sinema Özellikleri**

Başrollerinde Tarık Akan, Cüneyt Arkın ve Hale Soygazi'nin oynadığı *Maden* filmi, Kütahya Tunçbilek'te bir maden ocağındaki işçilerin gündelik yaşamlarına ve çalışma koşullarına projeksiyon tutar. Maden ocağında kötü ve zorlu yaşam koşullarıyla mücadele etmek zorunda kalan işçilerin hem sarı sendika hem de patrona karşı bilinçlenme aşamalarını anlatan filmde işçi önderi İlyas'ın bu süreçte başından geçen olaylar ve işçi sınıfının bilinçlenmesi işlenir. Kötü çalışma koşullarına karşı önce imza toplayan, sonrasında sendikanın ve patronun hedefi haline gelerek suikast düzenlenen İlyas ve arkadaşları mücadeleye devam ederler ancak İlyas göçük altında kalmaktan kurtulamaz. *Maden* filmi Türkiye'de çekilmiş en önemli işçi filmlerinin başında gelir. Film aynı zamanda Türkiye'deki işçi sınıfı mücadelesinin kızıştığı bir dönemde 1978 yılında çekilmiştir. Bu durum, filmin önemini bir kat daha artırmaktadır. Başak Turan, İlyas karakterini 1960'lı yıllar işçi sınıfının Türkiye'deki temsilcisi olarak değerlendirir. İlyas, dönemin Türkiye'sindeki işçi hareketi gibi "her daim mücadeleye hazır, sistemin işleyişinin ve emeğin sömürülme mekanizmasının farkında olan, düşünen ve eleştiren biridir" (Turan, 2017, s. 132).

Film, yapım öncesi aşamalardan itibaren sansür kurulu tarafından engellenmeye çalışılmış ancak mahkeme süreci sonrasında çekilebilmiştir. Ancak filmin çekilme sürecindeki zorluklar bununla da bitmemiştir. Özellikle Tarık Akan, Cüneyt Arkın ve Arif Keskiner'in filmin bölge temsilcilerine satışıyla ilgili önemli katkıları olduğunu söylemek gerekir. Bunun yanı sıra yönetmen; filmi çekebilmek için sendikadan maddi destek talebinde bulunmuş ve işçilerin vermiş olduğu sendika aidatıyla *Maden* filmi çekilebilmiştir (Sertlek, 2015, s. 242)¹¹. Bu bağlamda filmin yapım masrafları, var olan sinemanın ekonomik yapısı dışından sağlanmıştır. Yeşilçam'daki bölge yapımcılarının isteği doğrultusunda bir film çekilmemiş, dönemin toplumsal, politik koşulları filmin çekilmesinde önemli etken olmuştur. Sonrasında hem maddi sorunlar hem de filmin çekileceği Tunçbilek'teki izinler alınarak film çekilmeye başlanmıştır. Film, senaryo aşamasından itibaren egemen güçleri (özellikle film yapımcılarını) rahatsız etmiş, klasik ekonomik ilişkilerin dışında bir çözüm yolu bulunarak çekilebilmiştir. Filmle ilgili bahsedilmesi gereken bir diğer durum ise filmin dağıtım ve gösterim aşamasına dairdir. Sivas (Divriği), Zonguldak, Malatya (Hekimhan), Amasya (Yeniçeltek), Erzurum (Aşkale) madenlerinde örgütlü olan Yeraltı Maden-İş Sendikası filmin kopyaları

¹⁰ Film, insanları arasında kargaşa çıkarmaya yönelik olduğu, örf ve adetlere zarar verdiği, aile düzenini bozduğu için sansür kurulunca oybirliğiyle reddedilir. Yavuz Özkan filmin senaryosunu sansür kuruluna tekrar gönderir ancak film aynı gerekçelerle yeniden reddedilir. Buna rağmen Özkan pes etmez ve filmin senaryosunu değiştirmeden sansür kuruluna yeniden yollar, üçüncü kez ret cevabını alır. Bunun üzerine sansürü kaldırmak adına mahkemeye başvuran Özkan'ın başvurusu kabul edilir ve sansür kurulunun kararı durdurularak film çekilebilir.

¹¹ Sertlek film çekilmeden önce sendikanın/Yeraltı Maden-İş'in senaryoyu görmek istediğini ve yönetmen ile yapımların da senaryoyu sendikayla paylaşmak noktasında bir sakınca bulmadıklarını belirtmiştir (2015, s. 243)

kendilerine ulaşır ulaşmaz bir projeksiyon makinesi olarak beyaz bir seyyar bez perdeyle birlikte maden ocaklarının bulunduğu köy ve kasabaları ziyaret etmeye başlamışlar ve buralarda film gösterimleri yapmışlardır. Önce sadece erkeklerin izlediği filmi sonrasında kadınlar da talep ederler. Böylece filmi izlemek için madencileri otobüslere doldurup sinema salonlarında göstermek yerine uygun gösterim cihazlarıyla işçilerin doğal yaşam alanlarına taşımışlardır. Tam da üçüncü sinema yönetmenlerinden Getino ve Fernando Solanas'ın yaptığı gibi filmi gerçek sahipleriyle buluşturmuşlar ve sonrasında içinde yaşanan durumu tartışmaya açmışlardır. Tufan Sertlek bu durumu şöyle ifade eder (2015, s. 244); "Film gösterimleri ardından yapılan sohbetler o kadar artar ki film gösterimi yapılan her köy birkaç gün sonra jandarma baskınıyla karşılaşır. Çetin Uygur bu durumu; 'Artık öyle oldu ki köylüler film gösteriminin ardından 'sıra jandarmada o da gelir yakında' diye şakalaşmaya başlamışlardı' diye anlatır. Egemen güçler filmin yaratmış olduğu etkiden rahatsız olarak filmi izleyerek bilinçlenen kitleler adeta cezalandırılmak istenmiştir.

Bir kömür madenindeki işçilerin insani koşullardaki yaşam mücadelesini konu alan *Maden* filmi, klasik sinema kalıplarını kullanıyormuş gibi gözükse de Türk sinemasının politik filmlerinin başında gelmektedir. Hem yapım öncesi hem yapım hem de yapım sonrası düşünüldüğünde Yeşilçam sinema kalıplarının dolayısıyla da ana akım sinemanın dışında politik sinema dilini başat bir biçimde kullanan, izleyicilere özellikle de işçilere politik bilinç aşılama hedefleyen *Maden*, sinemanın gerçeklikle ve politikayla ilişkisi bağlamında Türk sinemasının önemli filmleri arasında yer alır. *Maden* filmi Yavuz Özkan 1960'lı yıllarda maden ocağında çalışmasının ürünü olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla filmde, filmin gerçeklikle kurmuş olduğu bağda, yönetmenden yola çıkarak öz yaşamsal bir bakış söz konusudur. Yönetmenin işçilerin çalışma ve yaşam koşullarını iyi bir biçimde tahlil ettiği son derece açıktır. Bu koşullar özellikle Nurettin karakteri özelinde başarılı bir biçimde ele alınmış ve beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmin üçüncü sinemaya dair birçok özellik barındırdığını söylemek mümkündür. Filmde yönetmen kamerayı adeta bir silah gibi kullanmış ve sınıfsal bakış açısını, politik görüşünü diyaloglarla açıkça ifade etmiştir. Film boyunca özellikle İlyas'ın hem sarı sendika ağalarıyla hem de patronla olan diyalogları, bu durumun açık bir göstergesidir. İlyas, sadece sendikacılar ya da patronlarla karşı karşıya gelmez aynı zamanda işçi sınıfının bilinçlenmesi için de elinden gelen mücadeleyi sergiler¹². Başta Nurettin olmak üzere diğer işçileri, hakları konusunda bilinçlendirir ve mücadele etmeye çağırır. Aslında mesaj sadece işçi sınıfına yönelik değildir. Haksızlığa uğramış olan bütün kitleler gereken payı almalıdır.

"Aslında hepimiz çok işe yarıyoruz. Ama işe yaradığımızın farkında değiliz. Terslik de burada zaten. Bu dünyayı, biz kuruyoruz ellerimizle arkadaşlar. Ama bunun farkında değiliz. Olmalıyız."

Filmde üçüncü sinemaya ait bir diğer özellik ise açık biçimde anti emperyalizm vurgusudur. İşçi önderi olan İlyas karakteri, kız kardeşi ile mektuplaşmalarında bu durumu açık bir biçimde ifade etmektedir. Kız kardeşi İlyas'a yazdığı mektupta üniversitedeki emperyalizm destekçilerinin onları rahat bırakmadıklarını, canice saldırıda bulduklarını belirtir. Dönemin politik yapısına uygun biçimde hem üniversitelerdeki hem de sokaktaki çatışmaların emperyalistlerin bir oyunu olduğunu

¹²İlyas; "Sıra nasıl olsa bize de gelecek. Bugün onlara, yarın sana bana. Şu beş senede grizuda, göçükte, su baskınında kaybettiğimiz adamın haddi hesabı yok. Gümbür gümbür gidiyorlar. Arkalarından üç gün acınıyoruz sonra eski tas eski hamam" diyerek işçi sınıfının tepkisizliğine kaderine razı oluşluğuna tepki gösterir.

vurgulayarak bu oyunun sadece Türkiye'ye özgü olmadığını ve dünyanın dört bir yanında benzer oyunların oynandığını ifade eder. Dünyadaki emperyalistlerin daha fazla sömürmek adına aynı oyunları diğer gelişmemiş ya da geri kalmış ülkelerde de sergiledikleri net bir biçimde filmde ifade edilir. Dolayısıyla üçüncü sinemacılarda olduğu gibi açıkça emperyalizm karşıtlığı söz konusudur. Filmin ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yana olduğu görülmektedir. Yönetmenin daha önce gençlik döneminde bir maden ocağında çalışmış olması bu durumun açık göstergelerinden birisidir. Film boyunca yönetmen, İlyas karakteri üzerinden kendi düşüncelerini, politik bilincini ve ideolojik formasyonunu dışa vurur.

“Bu dünya bizim ulan hıyar. Şöyle bak bir etrafına bak bi. Gördüğün ne varsa bizim eserimiz. Ama sonuç ne? Biz kuralım sonra kendi ellerimizle kurduklarımızın altında ezim ezim ezilelim. Daha sandık başına gidip bir işçi gibi oy kullanmayı bile öğrenemedik be. Sözüm ona aklımız var ama neye yetiyor? Kader demeye... Koyun misali bir oraya bir buraya sürülüyoruz. Köye gideriz toprak ağası anamızı beller. Şehre geliriz patronun kucağına oturmuş sendika ağası sülalemizi beller...”

Filmde İlyas'ın yukarıda belirttiği sözler, üretici sınıf olarak işçi sınıfının kendi özbilincine kavuşması zorunluluğunun göstergesidir. Eğer sınıf bilinciyle hareket edilmediği vakit, başlarına gelecekleri İlyas net bir biçimde özetler. Halbuki birlik ve beraberlik içinde ve sınıf bilinciyle bütün sorunların aşılabileceği ifade edilmek istenir. Açık bir biçimde Marksist ideolojinin sınıfsal argümanları İlyas tarafından dile getirilir ve işçilerin birleşerek kazanımlar elde edebilmelerinin mümkünlüğü üzerinde durulur. Toplumsal mücadelenin en önemli öznesi olarak işçi sınıfının sendikal haklar çerçevesinde örgütlenme kültürü ve emek sermaye çelişkisi filmde İlyas karakterinin sürekli üzerinde durduğu meselelerdir.

Yönetmen açık bir biçimde işçiden emekçiden, ezilenden ya da sömürülenden yana tavır almaktadır. Film, kapitalizme yani egemen sisteme ve iktidarda bulunan baskıcı yönetime-sarı sendikaya-patrona muhaliftir. Bu bağlamda onlar arasındaki ilişkiyi (Patron-sarı sendika ya da devlet ile patron) de gözler önüne sermektedir. Patron ile sarı sendika yöneticilerinin İlyas'a karşı birleşerek mücadele etmeleri, sarı sendika yöneticilerinin İlyas'ı bozgunculukla ve rüşvet istemekle suçlaması söz konusudur. Patronun işçilerden bağımsız İlyas ile anlaşma isteğini İlyas reddeder ve mücadeleye devam edeceklerini belirtir. Filmde İlyas karakteri sayesinde geri bırakılmışlık, gelişmemişlik ve feodal ilişkiler eleştirilmektedir. İlyas, geri kalmışlığın sebebi olarak işçilere haklarını vermekten imtina eden patronu ve sarı sendika yöneticilerini suçlar. Bununla birlikte kendi sınıfsal ve toplumsal gücünün farkında olmayan işçileri de eleştirmekten geri durmaz. Göçük altında kalan işçi arkadaşları için “mukadderat” diye yorum yaparak kaderci bir tutum takınan arkadaşlarına “ulan şu ölenlere bak be, hepsi genç hepsi çakı gibi. Taşı sıksalar suyunu çıkarırlardı. Ecel hep bizi mi buluyor be?” diyerek tepki gösterir. İlyas tepkisini sadece arkadaşlarına yöneltmez aynı zamanda çalışma koşullarını bu haliyle devam ettiren işveren ve buna çanak tutan devlet otoritesi de hedefindedir. İlyas, Nurettin'in eşini aldatma girişimi sonrasında eşini boşayarak panayır çadırındaki kadınla evlenmesini ister. Bununla birlikte Nurettin'in erkek egemen, feodal düşüncesini yüzüne vurur. İlyas'ın tepkisi her türlü yapaylığa ve sahteliğe karşıdır. Feodal ilişki ağı içinde düzenin değişmeyeceği hissi, zaman zaman onu bunaltsa da mücadele etmekten geri durmaz ve bu bilinçle hareket etmeye devam eder.

Filmde konuların işlenişi “militan” bir yapıdadır. İzleyicinin rahatsız edilip, harekete geçirilmesi amaçlanır. Özellikle İlyas ile sendika ağalarının karşılıklı diyaloglarının olduğu ve patronla İlyas’ın karşı karşıya geldiği sahnelerde bu durum açık bir biçimde görülür. İşçilerin bilinçsizliği ve bu durumun patrona ve sarı sendikaya yaradığı, film boyunca sürekli işlenmektedir. Filmde İlyas karakteri bilinçli bir militan bir işçi temsilcisidir. İçinde bulunulan durumun farkında olan İlyas, işçi sınıfını bilinçlendirmek adına her yolu dener. Ancak filmde bu durum, daha çok sloganvari bir biçimde ifade edilmiştir. Bülent Görücü “Türk Sinemasında İşçi: 1973 Sonrası” adlı makalesinde İlyas karakterinin Türk solunun bir dönem görmek istediği tip olarak ifade eder ancak sahicilikten yoksun bir karakterdir (Görücü, 2015, s. 194). Film boyunca çarpıklıklar, bozukluklar, sömürü, geri kalmışlık, yoksulluk belgelenerek sergilenmiştir. Özellikle işçi Nurettin karakteri ve ailesi özelinde bu konuya açık bir biçimde değinilmiştir.

Film, Türk sinemasındaki egemen anlatı biçimi olan Yeşilçam kalıpları dışında bir anlatı yapısına sahiptir. Yeşilçam’ın tipik melodramatik öykü yapısı bu filmde görülmez. *Maden*, anlatı yapısı olarak kahramanın bütün sorunları aşarak işçi sınıfını harekete geçirip mutlu sonla biten bir film değildir. İşçi sınıfının kahramanı militan ve devrimci karakter İlyas, bedel ödeyerek işçi sınıfını harekete geçirmeye çalışmıştır. Önce patron ve sarı sendikacıların sözel saldırılarına ve iftiralarına uğramış, sonradan silahlı saldırıya maruz kalmış ve en sonunda mücadelesi uğrunda ölümü göz almıştır. Dolayısıyla egemen anlatının tipik karakterleri ve mutlu sonla biten öykü anlatımını ya da bir başka ifadeyle birinci sinemanın estetik ve tematik özelliklerini bu filmde görmek mümkün değildir. Tam bu yönüyle de *Maden* filmi üçüncü sinemanın estetik ve tematik özelliklerini içinde barındırır.

Film, son derece gerçekçi bir yaklaşımla ele alınıp, gerçekçi sinema dili kullanılarak çekilmiştir. Filmin hikâyesi bir anlamda yönetmenin öz yaşamsal hikâyesidir ve bu durum, yönetmenin filmi çekerken yaşanan hikâyeleri çok iyi bildiğini göstermektedir. Yavuz Özkan aynı zamanda filmin senaryosunu da yazmıştır. Böylece filmin en başından itibaren nasıl çekilmesi gerektiğini planlamış ve filmini toplumcu gerçekçi estetik özelliklere yakın bir biçimde çekmiştir. Filmin muhalif yapısı, yönetmenin dünya görüşleriyle örtüşmektedir. Yavuz Özkan işçi sınıfı içinden gelen bir yönetmendir ve durum, özellikle 1980 öncesi çekmiş olduğu filmlerde kendisini açık bir biçimde gösterir. Sonrasında çektiği *Demir Yol* filmi de yine benzer meseleler üzerine odaklanmıştır.

***Demir Yol* (1979) Filminde Üçüncü Sinemanın Özellikleri**

Başrollerini Tarık Akan ve Fikret Hakan’ın paylaştığı *Demir Yol* filminde biri grev örgütleyicisi diğeri ise illegal bir yapılanma içinde bulunan iki kardeşin devrimci mücadelesi anlatılır. Yanı sıra sınıf atlama hayalleri kuran lümpen bir genç kadının mücadeleyle tanışması burjuvazinin ahlaksızlığı üzerinden resmedilir. İç içe geçen öyküler ustalıkla yönetmen tarafından birbirlerine bağlanmıştır. Ana öykü olarak grev süreci anlatılırken bir yandan da Bülent’in silahlı mücadelesi ve Sibel’in sınıfsal bilince erişme ve burjuvaziyle yüzleşme süreci işlenir. Devrimci mücadele konusunda iki kardeş arasındaki farklılıklar ifade edilirken Bülent, katı, hoşgörüsüz bir devrimci; Hasan ise Bülent tarafından ekonomizme kaymakla itham edilen, sistem içinde kurtuluşu arayan, sendikal mücadeleye inanmış, bilinçli, örgütlü, sorumlu, sorunları işçi sınıfının sistem içinde birleşerek çözeceğine savunan sakin birisidir. Yönetmen iki kardeş özelinde bize mücadelenin nasıl olması gerektiğine dair bir izlek çizmiş

gibi görünse aslında ipuçları vermektedir. Bülent'in silahlı mücadele sırasında öldürülmesi, Hasan'ın mücadelesinin diğer işçiler ve öğrenci gruplar tarafından da benimsenmesi ya da sahiplenilmesi yönetmenin tavrını ortaya çıkarır. Filmde sınıf atlama hayallerini uluslararası sermaye ile bağlantılı patronunun metresi olarak gerçekleştireceğini düşünen Sibel karakterinin Hasan'ın mücadelesiyle dönüşüme uğraması ve yeterli olmasa da sınıf bilinci kazanmaya başlaması, yönetmenin tavrını ortaya koyan bir diğer göstergedir. Böylece Yavuz Özkan'ın sistem dışına çıkarak devlet mekanizmasına karşı silahlı mücadeleye karşı olduğu açıkça ortaya konar. Dönemin tarihsel toplumsal ve politik koşulları filmin genel çerçevesi içinde oldukça önemli bir yer edinmektedir. *Demir Yol* filmi tam da işçi hareketlerinin yoğunlaştığı, ülke çapında grevlerin yaygınlaştığı bir dönemde çekilmiş ve mücadelenin nasıl olması gerektiğine dair bir sorgulama içine girmiştir.

Demir Yol filmi üçüncü sinema örneklerinde görüldüğü gibi açık biçimde antiemperyalisttir. Uluslararası sermaye ve yerli işbirlikçileri film boyunca çeşitli biçimlerde gösterilir. Filmde; medyanın, uluslararası sermayenin ve devletin bir aradalığına vurgu yapılır. Uluslararası Para Fonu'na (IMF'ye) göndermelerde bulunur. Sermayenin sömürgeci yapısı işçi sınıfının birlikte hareket etmesini zorunlu kılmaktadır. Zaten çatışma iki grup arasındadır. Bir yanda emperyalist güçlerin yerli işbirlikçileri olarak ulusal burjuvazi gösterilirken karşılarında ise emeklerinin karşılığı alabilmek için mücadele eden işçiler, emekçiler vardır. Film boyunca gerek Bülent¹³ gerekse de Hasan emperyalizme karşıtlığı vurgulayarak bir savaş yürüttüklerini belirtirler. Filmde greve giden işçilerin pankartları arasında "Emperyalizme hayır", "Üslere el konsun Amerika defolsun" pankartları da yer alır. Emperyalizm, kapitalizmin ileri aşaması olarak resmedilir ve bu kapsamda ülkede bulunan Amerikan üslerine tepki yansıtılır. Dolayısıyla film, devrimci mücadelenin içeriği konusunda net olmamakla birlikte emperyalizmle mücadele edilmesi gerektiği noktasında çok açıktır.

Demir Yol filminde karakterler politik birer özneler ve filmdeki diyalogları, tavırları; halkı/ kitleyi/seyirciyi harekete geçirici niteliktedir. Filmde hem Bülent hem de Hasan (Bülent'in abisi) devrimci karakterlerdir. Hasan, devrim mücadelesinin sınıfsal olarak ve sistem içinde sürdürülmesi gerektiğini savunurken; Bülent, devrimci mücadelenin silahlı ve illegal olması gerekliliğine vurgu yapar. Ancak Bülent ve arkadaşlarının silahlı mücadelesi kitlelerin devrimci mücadeleye mesafeli davranmalarına neden olmuştur. Yönetmen silahlı mücadelenin koşullarının oluşmadığı fikrindedir. Yanı sıra silahlı mücadeleye inanan Bülent ve arkadaşlarının politik tartışmalardaki katı tutumları eleştiri konusu haline gelmiştir. *Demir Yol*; sistem dışına çıkan/illegal politik figürlere dair dönemin Türk sinemasındaki en cesur ya da radikal filmi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte ekonomik mücadele ile politik mücadele arasındaki ayrımı iki kardeş üzerinden ve sistem içi mücadele ile sistem dışı mücadele açısından ele almıştır.

Film açık biçimde ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yanadır. Doğal olarak film, bu değerleri içinde barındıran politik düşüncenin (Marksist, Sosyalist) sözcülüğünü yapmıştır. Zaten yönetmen, sınıfsal anlamda içinden çıktığı işçi sınıfı kitesini beyaz perdeye taşımıştır. Dolayısıyla Yavuz Özkan'ın sınıfsal konumu film

¹³ Bülent yoldaşı Selim'in vurulduğu haberini duyduktan sonra "Selim yiğit bir savaşçıdır. Yaralıysa, savaşta yeniden katılabilir için direnecektir. Eğer o yiğit kardeşimizi emperyalizmin uşakları katlettiyse, o devrimci mücadelemizde sönmeyen bir ateş olacaktır. Biz halkımıza adadık kendimizi" diyerek emperyalizme olan düşmanlığını ifade ederken devrimci mücadeleye olan inancını tekrarlar.

inde son derece belirgindir. Yönetmen, antiemperyalist olduğu gibi aynı zamanda antikapitalisttir. Filmin egemen sisteme (kapitalizme) ve onun iktidardaki yönetimine muhalif bir duruşu söz konusudur. Yanı sıra film; sömürüyü, çarpıklıkları, geri kalmışlığı, yoksulluğu, burjuva ilişkilerinin yozluğunu açık bir biçimde ortaya koymayı ve belgelemeyi amaçlamıştır. Bu noktada filmin yeterli ölçüde bunu başardığını söylemek gerekir.

Filmde yönetmen konuların işleniş noktasında “militan” bir duruş sergilemektedir. İzleyicinin perdede gördüğü şeyleri kendilerinin de yaşadığını düşünmesi, bu durumdan rahatsız olması ve durumu değiştirmek için harekete geçmesi amaçlanmıştır. Böylelikle film, seyirciyi hemen bir şeyler yapmaya ya da aktif olmaya çağırmaktadır. Filmin açık bir biçimde egemen sinemanın estetik ve tematik özelliklerinin dışında olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Yeşilçam filmlerinde görülemeyecek biçimde filmin ana karakterlerinden Bülent (Tarık Akan) filmin sonu gelmeden öldürülür, Bülent’in idealleri için savaştığı konular gerçekleşmez ancak mücadele devam eder. Film, bu mücadelenin devamlılığına ve nasıl olması gerektiğine dair ipuçları içerir.

Demir Yol filmi burjuvazi ile medya ilişkisini, onların uluslararası sermaye tarafından nasıl kontrol edildiği vurgusunu açık bir biçimde ortaya koyar. Yabancı ve yerli patronların grevlerle ilgili yaptıkları toplantılarda medyanın ideolojik işlevi de gözler önüne serilir. Patronlardan gazete sahibi olanı “Ben en yüksek tirajlı gazetemde günlerdir greve karşı kamuoyu oluşturmaya çalışıyorum” diyerek grevcileri anarşi yapmakla itham eder ve grevin kırılması için kamuoyu oluşturmaya çalışır. Greve katılan işçiler ve onlara destek veren devrimciler, burjuva basın tarafından terörist olarak gösterilirken, Haydarpaşa garında çıkan yangın, gazeteler tarafından “grevciler yangın çıkardı” şeklinde yansıtılarak halkın grevcilere karşı tepki göstermesi amaçlanır. Böylelikle grevcilerin/devrimcilerin şevkleri kırılmak ve grevden vazgeçmeleri sağlanmak istenir. Ancak işçiler dayanışmayla çıkartılan yangını söndürürler. Ancak yine de gazetelerde çıkan haberler sonucu grevden çeşitli kopmalar olur. Buna rağmen ülkenin çeşitli bölgelerinden işçilerin desteği grevin/mücadelenin sürmesini sağlar.

Filmin finansmanı, var olan sinemanın ekonomik yapısı dışından sağlanmaya çalışılmıştır. Bu noktada özellikle cezaevindeki devrimci mahkûmlardan, çeşitli sanatçılardan ve sendikalardan maddi destek alınmıştır. Böylelikle film, Yeşilçam sisteminin bölgesel/ yerel yapımcılarına bağlı sisteminin dışına çıkmayı becerebilmiştir. Bunun yanı sıra film için sendikaların organize ettiği yeni gösterim ve dağıtım koşulları oluşturulmaya çalışılmış ve bu noktada başarı da sağlanmıştır.

Filmde hikâye, gerçekçi yaklaşımla ele alınıp, gerçekçi sinema dili kullanılmıştır. *Maden* filmine göre *Demir Yol* filminin daha gerçekçi bir sinema diline ulaştığını söylemek mümkündür. Özellikle grev hazırlıklarının yapıldığı ve grevin başladığı sahnelerde adeta belgesele yakın bir görsellik söz konusudur. Bu yönüyle film, üçüncü sinemanın esintilerini taşımaktadır. Üçüncü sinemaclarda olduğu gibi yönetmen, senaryo konusunda filme hâkimdir. Filmin senaryosunu Mahmut Tali Öngören ile birlikte yazmıştır. Bu bağlamda yönetmenin inandığı filmi çektiğini ifade etmek gerekmektedir. Zaten yönetmen hem *Maden* hem de *Demir Yol* filminde bir anlamda başından geçen hikâyeleri anlatmaktadır. Hem dönemin tarihsel toplumsal ve politik koşulları hem de yönetmenin biyografik hikâyesi çekmiş olduğu filmlerle çakışmaktadır.

Sonuç

Üçüncü Sinema, Latin Amerika, Afrika ve Asya gibi ülkelerde, toplumsal ve siyasal konulara değinerek, sömürgecilik, emperyalizm ve kapitalizm eleştirisi yaparak ortaya çıkmıştır. Birçok yönetmenin, senaristin ve sinema sanatçısının, yerel halkın hayatlarını ve sorunlarını yansıtmak için ortaya çıkardığı bir akımdır. Bu akım, toplumsal dönüşüm, siyasal mücadele, kültürler arası diyalog ve sosyal adalet gibi konulara odaklanmaktadır. Yavuz Özkan'ın *Maden ve Demir Yol* filmleri de özellikle toplumsal dönüşüm, sosyal adalet ve siyasal mücadele gibi konuları ön plana çıkararak bu konular üzerinden tartışma başlatmıştır. Filmlere bakıldığında Özkan'ın toplumun sosyal ve ekonomik olarak alt tabakasında bulunan işçilerin öykülerini beyaz perdeye aktardığı görülür. Her iki film de konuların işlenişi açısından "militan" bir yapıdadır. Filmlerde, izleyiciyi kendi gerçeklikleriyle karşılaşmakta ve filmdeki olaylarla gerçek yaşam arasında bağlantı kurabilmektedir. Böylelikle izleyicilerde sermaye tarafından sömürüldüğü kanaati oluşmakta ve bu durumun ortadan kalkması için işçi sınıfının örgütlenme zorunluluğu fark edilmektedir. Her iki filmde de bu durum açık bir biçimde görülür. Yönetmen, toplumsal değişimin tabandan gelmesi gerekliliğini savunurken ve bunun da ancak örgütlü sınıfsal mücadeleyle olabileceği üzerinde durmaktadır.

Maden filminde sınıf mücadelesi konusu, etraflıca işlenmiştir. İşçilerin haklarına sahip çıkmaları, patronların işçiler üzerindeki baskıları, emek sömürüsü, sendikal örgütlenme, kolektif eylemler gibi konular, politik sinemanın vurguladığı temel konulardır. Toplumsal ilişkilerin temelinde sınıf mücadelesi vardır. Bu mücadele, üretim araçlarının kontrolünün kimde olduğu, işçilerin emeğinin nasıl sömürüldüğü gibi konular etrafında şekillenir. Filmin ana karakterleri olan maden işçileri, üretim araçlarına sahip olmayan işçi sınıfına örnek olarak verilebilirler. İşçiler, patronların emeğini sömürdüğü ve onları adil bir şekilde karşılamadığı bir ortamda çalışırken, sınıfsal farklılıklar belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Filmde, işçilerin hakları için mücadele etmesi ve dayanışma içinde olması, Marksist kuramın temel öğretilerinden biri olan sınıf bilincinin oluşumuna katkıda bulunur. Film, yoksulluk, adaletsizlik, işsizlik, sendikal mücadele, emek sömürüsü gibi Türkiye'deki sosyal sorunları anlatırken, yerel halkın ve işçilerin perspektifinden bakmaktadır.

Yönetmen *Demir Yol* filminde ise zorlu çalışma koşulları altında çalışan demiryolu işçilerinin yaşadıkları güçlükleri anlatılır ve işçi sınıfının örgütlenerek haklarını savunma mücadelesini vurgular. Bu filmde de toplumsal adaletsizliğe karşı duruşu ve bu sorunları eleştirel bir bakış açısıyla anlatmasıyla üçüncü sinema hareketinin özelliklerini taşır. Wayne, politik sinemanın, toplumsal gerçekliği ve siyasi mücadeleyi öne çıkaran bir yaklaşım olduğunu savunur. Bu bağlamda *Demir Yol* filmi, demiryolu işçilerinin mücadelesi aracılığıyla Türkiye'deki sınıfsal gerilimleri ve ekonomik sorunları ele alarak, toplumsal gerçekliği yansıtır. Filmde, işçilerin yaşadığı zorluklar, eşitsizlikler ve adaletsizlikler vurgulanarak, izleyicinin empati kurması ve işçilerin mücadelesine katılması amaçlanır. Bu da politik sinemanın en önemli özelliklerinden biridir. *Demir Yol*, politik sinema eleştirisi bağlamında, toplumsal gerçekliği yansıtan ve izleyiciyi harekete geçirmeyi amaçlayan bir film olarak değerlendirilebilir. Buradan yola çıkıldığında her iki filmin de ezilenlerin sömürülenlerin devrimci mücadelesine vurgu yaptığı açık bir biçimde görülür. *Maden ve Demir Yol* filmlerinde üçüncü sinemanın özellikleri arasında ön plana çıkan merkezi yapıların reddedilmesi ve alternatif bir

sinema pratiği söz konusudur. Bu kapsamda Türk sinemasında merkezi konumda bulunan Yeşilçam sineması ve onun estetik özelliklerinin yanı sıra, ona bağlı olarak gelişen endüstriyel/ticari ilişki ağının da dışında kalınmıştır ve Yeşilçam sinemasına karşı alternatif bir sinema pratiği sergilenmiştir. Her iki filmin de sinema endüstrisi dışından katkılarla ve dayanışmayla çekilmesi söz konusudur. Bütün bunlardan yola çıkıldığında *Maden* ve *Demir Yol* filmlerinin üçüncü sinema akımının özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Üçüncü sinemadakine benzer biçimde özellikle *Maden* filminde sıra dışı kamera açıları ve çekimler kullanılmıştır. Sarı sendika başkanının salonda konuştuğu sahnede kamera onun amorsundan hızlı bir şekilde zoom in yaparak İlyas'a yaklaşır. Klasik sinemadaki gibi yönetmen kesme ile İlyas'a dönmez onun yerine zoom yapar ve bel planda İlyas'ı çerçevenin içine dahil eder. Yine aynı sahnede İlyas ile Nurettin, işçileri sarı sendikacıların oyununa gelmeleri konusunda uyardıkları görülürken kamera işçilerin arasından elde taşınarak geçer ve sonraki çekimde işçilerin arasından yükselir. Yakın çekimde ve hızlı bir biçimde İlyas'ın sözleri karşısında işçilerin tepkileri gösterilir. Yine bu sahnede İlyas ile sarı sendika başkanı atışırken kamera işçilerin görüntüleri arasından yakın planda her ikisini de ayrı ayrı gösterir. *Maden* filminde yönetmen tarafından deneysel bir tarz benimsenmiş ve kullanılmıştır. Klasik sinemada olduğu gibi net bir görüntü verilmez. İşçilerin flu görüntüleri arasından her ikisi de ayrı ayrı görünürler. *Demir Yol*'da filmin hemen başındaki genel planda Haydarpaşa garındaki sahneler için izin alınmamış adeta gerilla çekim teknikleriyle o bölümler çekilmiştir. Yine *Demir Yol* filminde yönetmenin sıklıkla genel plan çekimler kullandığı görülür. Dolayısıyla her iki filmin estetik olarak da klasik sinemadan uzaklaştığı ve üçüncü sinema diline yaklaştığı açık biçimde ortaya konmuştur.

Deđerlendirme	İki Dış Hakem / Çift Taraflı Köreme
Etik Beyan	* Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
Benzerlik Taraması	Yapıldı – Ithenticate
Etik Bildirim	itobiad@itobiad.com
Çıkar Çatışması	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
Finansman	Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.
Yazar Katkıları	Çalışmanın Tasarlanması: 1. Yazar (%50), 2. Yazar (%50) Veri Toplanması: 1. Yazar (%50), 2. Yazar (%50) Veri Analizi: 1. Yazar (%50), 2. Yazar (%50) Makalenin Yazımı: 1. Yazar (%50), 2. Yazar (%50) Makale Gönderimi ve Revizyonu: 1. Yazar (%50), 2. Yazar (%50)

Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	* It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Ithenticate
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	itobiad@itobiad.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Author Contributions	Design of Study: 1. Author (%50), 2. Author (%50) Data Acquisition: 1. Author (%50), 2. Author (%50) Data Analysis: 1. Author (%50), 2. Author (%50) Writing up: 1. Author (%50), 2. Author (%50) Submission and Revision: 1. Author (%50), 2. Author (%50)

Kaynakça | References

- Amin, S. (1992). *Üçüncü Dünya Demokrasi ve Sosyalizm*. (Fikret Başkaya & Yiğit Bener, Çev.) Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Emrah Suat Onat, Ertan Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Buchsbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. E. Biryıldız, & Zeynep Çetin Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (E. Kaya, Çev., s. 51-72). İstanbul: Es Yayınları.
- Burton, J. (2018). *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*. (Faik Onur Acar, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cantaş, A., & Serarslan, M. (2021). Gerçekliğin Katmanları Arasından Üçüncü Sinemaya Doğru: "Ben, Daniel Blake". *Selçuk İletişim*, 2(14), 634-656. doi: 10.18094/josc.814759
- Chanan, M. (1997). The Changing Geography of Third Cinema. *From Screen Special Latin American Issue*, 38 (4), 372-388.
- Cormak, M. (1994). *Ideology and Cinematography in Hollywood, 1930-1939*. New York: St. Martin's Press.
- Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 19-50). İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2013). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları II Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 93-130). İstanbul: Su Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. E. Biryıldız, & Z. Ç. Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 310-354). İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Espinosa, J. G. (2003). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin, (A. Ufuk, Çev.). *Yeni Film* (1), s. 93-102.
- Gabriel, T. H. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru. E. Biryıldız, & Z. Ç. Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (G. Şener, Çev., s. 106-136). İstanbul: Es Yayınları.
- Getino, O. (2006). "Üçüncü Sinema" Kavramı Üzerine Notlar. *Yeni İnsan Yeni Sinema* (23), 40-44.
- Görücü, B. (2015). Türk Sinemasında İşçi: 1973 Sonrası. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri "Öteki Sinemalar"* (s. 178-208). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.
- Mast, G., & Cohen, M. (1974). *Film Theory and Criticism; Introductory Readings*. New York : Oxford University Press.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul : Hayalet Kitap.

- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scagnamillo, G. (1997-1998). Tüsk Sinemasında Tartışmalar, Polemikler, Kuramlar 2. Bölüm. *Yeni Sinema* (4), 43-55.
- Serik, Ç., & Kılınçarslan, Y. (2019, Ağustos). Sovyet Sinemasında İdeolojik Aygıt Olarak Çocuğun Temsili. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (65), s. 1249-1258.
- Sertlek, T. (2015). Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi: Maden Filmi. F. Başaran içinde, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* (s. 241-248). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Shohat, E. (2003). Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema. A. R. Guneratne, & W. Dissanayake içinde, *Rethinking Third Cinema* (s. 51-78). New York: Routledge.
- Sison, A. D. (2006). *Screening Schillebeeckx: Theology and Third Cinema in Dialogue*. New York: Palgrave Macmillan.
- Solanas, F., & Getino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji içinde, *Sinemasal Yazılar 1 Sinema, İdeoloji, Politika* (E. Yılmaz, Çev., s. 167-194). Ankara: Orienf Yayıncılık.
- Solanas, F., & Getino, O. (2013). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. B. Odabaş içinde, *Üçüncü Sinema* (s. 164-176). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süalp, Z. T. (2008). Deneyim Ufkumuzun Sineması. Z. T. Süalp, A. Kanbur, & N. Algan içinde, *Ozgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* (s. 7-54). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Turan, B. (2017). Maden Filmi ve Sınıf Bilinci. M. K. Coşkun içinde, *Emekçileri İzlemek Sinemamızda Sınıf, Kültür, Bilinç ve Direniş* (s. 125-142). İstanbul: Kor Kitap.
- Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Wayne, M. (2011). Giriş: Marksizm, Sinema ve Film İncelemeleri. M. Wayne içinde, *Sinmayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (E. Yılmaz, Çev., s. 7-36). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam Yayınları.
- Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Yücel, F. (2021). Üçüncü Sinema'nın Hikayesi: Sinema Perdesine Politik Bakış. S. Sert içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 254-284). İstanbul: Yordam Yayınları.