

Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği - Mike Wayne
İnceleyen: Ahmet Dönmez

Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği
Yazar: Mike Wayne
Kitabın Özgün Adı: Political Film: The Dialectics of Third Cinema
Çeviren: Ertan Yılmaz
Yordam Kitap, İstanbul: 2011, 192 s.
ISBN: 978-605-5541-00-2

"Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir". Mike Wayne, *Politik Film, Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* adlı kitabının girişine bu aforizmayla başlamaktadır. Dünya'da "kaynakların eşitsiz dağılımı" ekonomik anlamda haksızlıklara neden olduğu gibi, sanatsal üretim pratiklerinde ve bu üretimlerin yayılması alanında da ciddi adaletsizliklere neden olmaktadır. Ayrıca sadece devlet politikaları ve desteğiyle, sanatın, toplumun gelişmesi ve özgürleşmesi mümkün değildir. Bu nedenle Üçüncü Sinema anlayışı özgürlüklerin gelişmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bu doğrultuda kitabın öncelikli amacı sosyalist bir perspektife dayanan Üçüncü Sinema'yı film örnekleri bağlamında derinlemesine tanımlamaktır.

"Kameranın konulduğu yer ideolojiktir" sözü tüm filmlerin politik olduğuyla ilgili iletişim çalışmalarında sıkça kullanılan diğer bir aforizmadır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde sinemayı ideolojiden yalıtım imkânsızdır. İzleyici, perdede gördüğü olayların sübjektif bir görüş açısından değil de, nesnel ve yansız bir bakışla alıcıya kaydedildiği yanılması kapılmaktadır. Üçüncü Sinema olarak adlandırılan sinema hareketi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, tecimsel anaakım sinema ve Avrupa kökenli yönetmen sinemasından farklı, "politik" vurgusu güçlü, toplumsal sorunlara karşı farkındalığı arttırmaya yönelik filmleri işaret etmektedir. Wayne'e göre Üçüncü Sinema'nın hareket noktası "toplumsal ve kültürel özgürleşme"dir. Bu tür filmler dönemin önemli tarihsel ve sosyal olaylarıyla da yakından ilişkili yapımlardır. 1990'lı yıllarda Üçüncü Sinema'nın zamanını doldurduğu iddiası, kitapta yazarın karşı geldiği bir durum olarak görülmektedir. Ayrıca Wayne, Üçüncü Sinema'ya dair "toplumsal ve kültürel özgürleşme" temelinde bir kuramın geliştirilmesine yönelik tartışmayı da ortaya atmaktadır.

Kitap Beş Bölüm'den oluşmaktadır. Birinci Bölüm'de yazar Üçüncü Sinema'yı tanımlamaya çalışmakta ve eleştirel bir pratik olarak Üçüncü Sinema'nın potansiyelini sorgulamaktadır. Bununla birlikte yazar, Birinci (tecimsel, egemen, anaakım sinema), İkinci (yönetmen, auteur, sanat sineması) ve Üçüncü Sinema'yı tanımlayarak, aralarındaki farkları tespit etmektedir. Wayne'e göre, Üçüncü Sinema hazza dayalı, anaakım sinema pratiğinin karşısında durmaktadır. Ayrıca kişisel olarak tanımlanan, "sıkıcı ve basit" sayılabilecek "gündelik" sorunlarla ilgili olduğunu düşündüğü ve işlevi tartışılan yönetmen sinemasını da reddetmektedir. Üçüncü Sinema devrimci, saldırgan, mizahi ve ilericidir. Bununla birlikte

anaakım sinema anlayışının estetiğine, üretilme biçimine ve sistemin devamlılığını sağlayan ideolojisine karşı bir bakış açısına sahiptir. Ancak Üçüncü Sinema anlayışı bu pratiklerin sadece karşısında durmakla yetinmemekte, onları dönüştürmeye de çalışmaktadır. Anaakım sinemanın pasif kıldığı seyirciyi aktif bir konuma getirerek bilişsel bir farkındalık yaratma çabasıdır. Erken dönem Sovyet Sineması ve Küba Devrimi, Üçüncü Sinema açısından önemli çıkış kaynaklarıdır. Yazara göre, bu sinema anlayışında kuram ve uygulama bir bütündür ve birbirinden ayrılması söz konusu olamaz. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya coğrafyası içinden çıkmış olmakla birlikte, yalnızca coğrafi bölgeyle tanımlanabilecek bir sinema pratiği de değildir. Kitaptaki Birinci Bölüm'ün diğer odak noktası *Cezayir Savaşı (La battaglia di Algeri, 1965)* filmidir. Filmin önemi her üç sinema anlayışını da belli ölçüde temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak yazara göre film, Birinci ve İkinci Sinema'nın özelliklerini içerse de, Üçüncü Sinema anlayışı çerçevesinde düşünüldüğünde başarısız sayılmaktadır. Sonuç olarak yazar filmin Üçüncü Sinema örneği olmadığı kanaatine varmaktadır.

İkinci Bölüm'de Wayne, Üçüncü Sinema'nın fikrinsel altyapısını oluşturan kuramcılara yönelmektedir. Üçüncü Sinema 1960'larda ortaya çıkmış olsa da, onun kuramsal yapısı İkinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupalı Marksist anlayışa sahip düşünürlerin görüşleriyle şekillenmiştir. Yazar, bu bölümde modernizmin temel özelliklerini belirleyerek sanat üzerindeki etkilerini tespit etmektedir. Ayrıca yazar, Dziga Vertov'un *Kameralı Adam (Chelovek s kino-apparatom, 1929)* filminden yola çıkarak "mimesis" geleneğinden uzaklaşmakta olan modernist sanat yaklaşımına vurgu yapmaktadır. Üçüncü Sinema kuramının oluşmasını sağlayan düşünsel etkinliklerin büyük bölümünün 20. Yüzyıl'ın ilk yarısında olduğu görülmektedir. Sergey Ayzenştayn, Georg Lukács, Bertolt Brecht ve Walter Benjamin gibi Marksist düşünürlerin çalışmaları, Üçüncü Sinema'nın kuramsal zeminini incelemektedir.

Üçüncü Bölüm, Birinci Sinema'nın üretim tarzı, estetik yapısı ve dağıtım yönünden dünyadaki egemen yapısının eleştirisini ele almaktadır. Her ne kadar gelişen teknoloji yardımıyla film yapımı kolaylaşıp üretim maliyetleri azalsa da, dağıtım ve gösterim noktasında tekelleşmeden kaynaklanan problemler bulunmaktadır. Dağıtım ve gösterim araçları küresel ölçekli şirketlerin elinde olduğundan, bağımsız veya küçük ölçekli yapımların dolaşıma girmesi ciddi bir sorundur. Anaakım sinemanın hegemonik tekeli yapısı, farklı biçimsel estetiğe ve ideolojiye sahip yapımlara yayılma şansı vermemektedir. Üçüncü Sinema bu tekelciliğe karşı demokratik üretim tarzını savunmaktadır. Yazar bu üretim tarzının örneği olarak İngiltere Newcastle'da bulunan ve kâr amacı gütmeyen Amber Film Stüdyosu'nu işaret etmektedir. Yerel insanların hayatlarını konu alan çalışmalar yürüten Amber Film, televizyon, tiyatro ve fotoğraf alanında ürünler vermektedir. Stüdyo, çalışmalarına konu ettiği yerel insanları üretim sürecine de dâhil ederek, kurumsallaşmaya karşı bir yaratım sürecini desteklemektedir.

Yazar Dördüncü Bölüm'de, Birinci ve İkinci Sinema anlayışının "isyancı/eşkıya" karakterlerini incelemeye almaktadır. Böylece iki sinema anlayışı arasındaki bağlantılar ve farklılıklar daha belirgin olarak ortaya konulmaktadır. Wayne'e göre, İkinci Sinema, Birinci Sinema'ya göre ilerici ve gelişmiş bir işleve sahiptir. Bununla birlikte İkinci Sinema, Üçüncü

Sinema'nın "toplumsal analiz" seviyesine ulaşmamaktadır. Yazar bu iddiasını *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1997), *Haydutlar Kraliçesi* (Bandit Queen, Shekhar Kapur, 1994) ve *General* (The General, John Boorman, 1998) filmlerindeki isyancı temsillerini inceleyerek temellendirmektedir. Wayne'e göre isyancı karakteri tarihseldir. İsyancı, toplumsal adaletsizliklere ve eşitsizliklere karşı çıkmıştır. Bu nedenle de tarihsel ve toplumsal gerçeklikle güçlü bir bağlantısı bulunmaktadır. İsyancı, gelenekle modernin, kırsalla kentsel arasındaki gerilimlerin, diğer bir deyişle eşitsizlik içeren gelişmenin bir sonucudur. Bu nedenle yazar, Üçüncü Sinema anlayışının isyancı karakterle ilişki geliştirmek zorunda olduğu kanaatine varmaktadır.

Son Bölüm'de yazar, 1960'lardan bu yana gelişmekte olan Üçüncü Sinema uygulamaları ve kuramı bağlamında diyalektik bir ilişki kurma çabasıdır. Wayne bu ilişkiyi kurarken *Yolculuk* (The Voyage, Fernando Solanas, 1990), *Miss Amengua* (Louis R. Vera, 1994), *Evita* (Alan Parker, 1996), *Dolar Mambo* (Paul Leduc, 1993) filmlerini yaklaşımının uygulama boyutundaki örnekleri olarak incelemektedir. Ayrıca yazar, Solanas ve Getino'nun "Towards a Third Cinema" (Üçüncü Sinemaya Doğru) ve Tomás Gutiérrez Alea'nın "The Wiever's Dialectic" (İzleyicinin Diyalektiği) adlı makalelerini de bu bölümde kuramsal çerçeveyi açıklamak üzere odağına almaktadır.

Sonuç olarak Üçüncü Sinema, 1960'larda ortaya çıkmış, Hollywood Sineması ve Yönetmen Sineması olarak değerlendirilen Avrupa Sineması'ndan farklı olarak, sinemanın politik işlevine dikkat çeken, egemenin söylemi karşısında, belleği ve hatırlamayı öne çıkaran, mücadeleci ve dönüştürücü bir yaklaşımı temsil etmektedir. Mike Wayne bu çalışmasıyla Üçüncü Sinema yaklaşımını, kuram ve uygulama örnekleri çerçevesinde diyalektik bir incelemeyle daha anlaşılır kılmayı başarmıştır.