

ÜÇÜNCÜ SINEMA MESELESİ: NOTLAR VE DÜŞÜNCELER

Paul Willemen

Çeviri

Sinem Aydınllı (Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları)
Damla Okay Yıldırım (Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları)

Öz

Paul Willemen'in makalesi 1986 yılında Uluslararası Edinburgh Film Festivali'nde sunulmuştur. Willemen bu makalede Üçüncü Sinema'nın bir kavram olarak gelişimini ayrıntılı olarak anlatır. Üçüncü Sinema'ya dair sorular Latin Amerika coğrafyasındaki sosyo-kültürel değişim ve gelişmeler doğrultusunda ele alınıp, siyasi sinemanın ideolojik yönü bağlamında değerlendirilmiştir. Willemen, Brecht, Benjamin ve Bakhtin gibi kültür kuramcılarının metinlerine atıfta bulunarak, Üçüncü Sinema kuramını Avrupa ve Amerika'da gelişen eleştirel kurama karşıt bir siyasi duruş olarak konular.

The Third Cinema Question: Notes and Reflections

Abstract

This article by Paul Willemen was presented at the Edinburgh International Film Festival in 1986. In it, he elaborates on the development of the concept of Third Cinema, taking into consideration the socio-cultural changes in Latin America and the ideological aspects of political cinema. By citing key texts from such cultural theorists as Brecht, Benjamin, and Bakhtin, Willemen positions Third Cinema theory as the political opposite of European and American critical theory.

Willemen, P. (1987). *The Third Cinema Question: Notes and Reflections*. Framework 34, s. 4-38. Wayne State University Press, Drake Stutesman'den 27 Mayıs 2014'te çeviri ve yayın izni alınmıştır. Sayın Drake Stutesman'e ve yayınevine teşekkür ederiz. Metindeki kaynak gösterme formatı olduğu gibi bırakılmıştır (editörün notu). Çeviri sürecindeki öneri ve düzeltmelerinden ötürü Ahmet Gürata'ya ve Ali Karadoğan'a teşekkür ederiz (ç.n.).

Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler

Uluslararası Edinburgh Film Festivali (UEFF), 1986'da 40. yıldönümü için, Üçüncü Sinema kavramı ve onun güncel sinema ve video kültürüyle ilişkisinin incelendiği, Jime Pines ve June Givanni'yle birlikte organize ettiğim üç günlük bir konferansa ev sahipliği yaptı. Önceki buluşmalar, siyahi sinema ve video yönetmenlerinin tanıtımını yapmak için Londra'da ve Manchester'da gerçekleşmişti; ancak, bu etkinlikler uluslararası sektörün başarılarının tanıtımına odaklanmış ve yönetmenlerin de karşılaşmış olduğu en acil kurumsal ve iktisadi sorunlar masaya yatırılmıştı.¹

UEFF, kültürel araştırmalara verdiği geleneksel önem doğrultusunda, festival kitapçığında aşağıdaki ifadelerle tanımlanan birtakım sorunların gündeme gelmesini amaçlamıştı:

...Hem Avro-Amerikan sahasında hem de sözde Üçüncü Dünya'da 1970'lerin sonlarından beri deneyimlenen siyasi ve iktisadi değişikliklerin, kültürel özgünlük meselesi (kültürel ürünlerin üretilmesinde hangi toplumsal-tarihsel süreçlerin söz konusu olduğunun bilinmesinin gerekliliği) ve sosyal mevcudiyetin kültürel pratikler üzerinde nasıl belirleyici olduğu sorusu yeni ve kritik bir önem kazanmıştır. Ulus içi ve uluslararası farkların ve güç ilişkilerinin değişken dinamiklerinin karmaşıklığı, yerelde sınıf tahakkümü ve dışarıda emperyalizmin basit örneklerinin tamamen yetersiz olduğunu göstermiştir.

Bunlara ek olarak, 1970'lerin kültür kuramının bariz biçimde etnomerkezci olan yönleri, ciddi engeller yaratmıştır. Bu engeller mevcut siyasi ve ekonomik politikaların baskısı altında, Avro-Amerikan kültür kuramının durağanlaşmasına ve daha da kötüsü, yozlaşarak Üçüncü Dünyacı varyasyonu da dahil olmak üzere ya safça duygusal bir solculuğa ya da kendi içinde çelişkili bir "sanayileşme öncesi nostaljisi" itkisi barındıran ama aynı zamanda kültürel ve eğitim-

¹ Bu makale, Jim Pines ve Paul Willeman'ın editörlüğünde, Britanya Film Enstitüsü (British Film Institute, BFI) tarafından kısa zaman içinde yayınlanacak olan *Questions of Third Cinema* kitabının bir bölümüdür. Kitap UEFF'de Üçüncü Sinema Konferansı'ndaki konuşmacıların sunumlarını içerecektir. David Will'in *Framework*'un 33. sayısında yayınlanan konferans eleştirisine dair cevap için, Clyde Taylor'ün aynı sayıda paylaştığı yorumlara bakınız. Lucy Pantelli'nin 1986 yazında, Commonwealth Enstitüsü'nde organize ettiği Kültürel Kimlikler Seminerleri'nde sunulan bildirimleri de içerecek olan Londra menşeli dergi *Undercut*'un gelecek sayısına (17. sayı) dikkat çekmek için bu fırsatı değerlendirmek istedim. *Undercut*'a The London Film-makers Co-op., 42 Gloucester Avenue, London, NW3 UK adresinden ulaşılabilir (ç.n.: Bahsi geçen kitap 1989, dergi ise 1987 yılında yayınlanmıştır).

sel pratikleri pazar ekonomisinin ve onun gerektirdiği girişimcilik ideolojisinin ihtiyaçlarıyla bağdaştıran postmodernizme dönüşmesine sebep olmuştur.

Beyaz Avro-Amerikan sahasının dışında kalan kültür aktivistleri (*cultural activists*), 1970'lerdeki kuramının ve onun özgün başarılarının bilinciyle, hem pratikte hem de kuramda –her ikisi de ayrılabilirdiği müddetçe– tahakküm / tabiyet, merkez / çeper ve bilhassa direniş / hegemonya mevzularına dair çok yönlü bir bakış açısı formüle ederek, bu dönem boyunca kendi çalışmalarına devam etmişlerdi. Kültür aktivistlerinin çalışmaları, sadece 1970'lerin kültür kuramlarının çıkmazlarını ortadan kaldırma yeteneği olduğu için değil, daha da önemlisi sinemanın yeni pratiklerine açıldığı için bugün hayati bir önem taşır: Öyle bir sinema ki, bundan böyle, tahakküm/bağımsızlık ya da ticaret/sanat ayrımlarının yansımaları tarafından tutsak edilemeyecek, ancak toplumsal varoluş ve kültürel pratiklerin diyalektiğinde temellenecektir. Edinburgh Konferansı, böylesi bir Üçüncü Sinema kavramının geçerliliğini ve yansımalarını irdeleyecek.

UEFF, Üçüncü Sinema kavramının konu edindiği güncel kültürel meselelerle, post-yapısalcı ya da diğer “post” kuramlardan çok daha fazla ilgili olduğunu ileri sürerek, “popüler kültür”e yönelik Avrupa’ya ait yaklaşımların önemli bir eleştirisini oluşturmak adına böylesi bir iddialı girişim için uygun bir yer olarak görüldü. Konferansın ileri sürdüğü üstü kapalı tartışmalı pozisyonun iki taraflı bir hamlesi vardı: Konferans, ilerlemek için potansiyel bir yol olarak gördüğü Üçüncü Sinema’ya dönerek, Birleşik Krallık ve Birleşik Devletler’deki solcu kültür kuramının ciddi bir engele dönüştüğünü ima etti. Çünkü bu kuram, ya ikiyüzlü fırsatçılar yaratmış (örneğin kültürel olduğu kadar siyasal yenilgilerinin ham ürünlerinin değerini alaycı tavırlarıyla öven akademisyenler aracılığıyla, tüketimciliğin en umarsız biçimlerini geçerli kılma girişimlerini yaygınlaştırmak) ya da 1970’lerin yapıbozucu ritüellerinin koma halindeki tekrarlarına dönüşmüştür. Latin Amerikan çağrışımlarıyla birlikte Üçüncü Sinema’ya dönüş, 1970’lerin başındaki aşırı üretken işaretleri de tekrarladı: O dönemde Althusser’den Brecht’e, Eco’dan Rus Biçimcileri’ne ve Lacan’dan Saussure’e kadar uzanan “yabancı” kültür kuramlarının kararlı ve sistematik enjeksiyonu, İngiliz kültür eleştirisinin taşlaşmış bedeninin yeniden canlandırılmasında yetkin olduğunu kanıtladı. Gecikmiş bir canlandırma durumunun nüksetmesiyle karşılaşan ya da daha kötüsü, popülizmin en dar görüşlü hali olan “sol emekçiliği”e (mevcut kültür söylemlerindeki “topluluk” ideolojisi gibi) geri dönen konferans, kültür politikasının farklı, İngilizce temelli olmayan yaklaşımlarına dikkat çekmek için düzenlendi.

Temel olarak, İngiliz kültür eleştirisininin 1970'lerdeki üretkenliğinin ve başarılarının, etkin bir İngiliz karşıtlığından kaynaklanması ve kültür kuramının yozlaşmasıyla, İngiliz kültür popülizm biçimlerinin eleştirel reddinden vazgeçilmesi arasında bir ilişki olması nedeniyle, Üçüncü Sinema'ya dönüş, dar görüşlülüğün reddi ve bir o kadar da 1970'lerin kuramının olumlu yönlerine eleştirel bir ilgi olarak görülebilir. 1980'lerin siyasi-kültürel eğilimleri, 1970'lerde radikal pratiğin içinde evrildiği terime yeniden değer biçilmesi gerektiğini kanıtladı: Toplumsal cinsiyet ve kültürel kimliklere dair sorunlar yeni bir sapağa girmişti ve sınıf-merkezci kimliklerin geleneksel kavramları, onlara denk düşen sendikal mücadeleci biçimleri kadar yetersiz göründü. Edinburgh Konferansı'nda tartışılan Brechtçi sinemanın ve kültürel kimliğin sorunları gibi konular yeni bir önem kazandı; ancak, şimdi radikal beyaz entelektüellerin değil, militan siyahi kültür savunucularının, kültürel siyaset ve yeniliklerin en son noktasını oluşturduğu farklı bir bağlamda ortaya çıkarıldı. Referans verilen terimler çeşitli kaynaklardan türetilmişti ve Fanon'un, C.L.R. James'in, siyahi Amerikalı yazarların ve aktivistlerin, Latin Amerikalı ve Afrikalı sinemacıların, Batı Hint Adalı, Pakistanlı ve Hint kültürel geleneğinin ve entelektüellerinin çalışmalarına ek olarak, 1970'lerin öznellik kuramlarını ve Marksizmi de içerdi. Kolektif öz savunma ve direnişin fiziksel pratiklerinin etkisiyle birlikte, İngiliz bakış açısına göre "öteki" akımlarda temellenen kültürel pratikler, egemen İngiliz ideolojisiyle mücadele etmek ve onu ortadan kaldırmak için gereken en iyi yolu önermektedir. İngiliz İdeolojisi'nin tüm bunaltıcı köhneliği, en canlı haliyle, Tom Nairn'in *Bananas*'ın 1976'daki 3. sayısında yayımlanan *The English Literary Intelligentsia* (İngiliz Edebi Entelijansiyası) isimli değerli makalesinde tanımlanmıştır.

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 seçildi.

Bu anlayış, halen en azından Batılı eleştirmenlerin aşına olduğu şekliyle, bilindik gerçekçilik-modernizm ya da gerçekçilik-postmodernizm tartışmalarının ötesinde bir uluslararası sinema anlayışıyla ilişkilendirilen bir varsayımdır. Bu eğilimin başka bir örneği yok değildir; ancak, güç kazanıyor gibi görünmektedir. Bu eğilimin halihazırda fark edilir bir özelliği, tarihsel olarak analitik olmasına rağmen kültürel olarak özelleşmiş bir tür sinemasal söylemi benimsemesidir. *Handsworth Song* ve *The Passion of Remembrance* gibi siyahi İngiliz filmleri, Joaquim Pedro de Andrade'in ve Carlos Reichenbach'ın Brezilya Sinemasına ait filmlerinin yanı sıra; Amos Gitai'nin işleri, Cinema Action'ın

Rocinante'si, Angelopoulos'un *Kumpanya*'sı (*O Thiasos, Travelling Platers*), Souleyman Cissé'nin, Haile Gerima ve Ousmane Sembene'nin filmleri, Kumar Shahani'nin *Maya Darpan* ve *Tarang*'ı, Theuring ve Engstrom'un *Escape Route to Marseille*'i, Safi Faye'nin çalışmaları, Yussif Chahine'in son filmleri, Edward Yang'ın *Taipei Story*'si, Chen Kaige'nin *Sarı Toprak*'ı (*Yellow Earth*) ve Allen Fong'un çalışmaları, belki de bu eğilimi en iyi şekilde örneklendirir. Bu büyüyen; fakat, aynı zamanda tehdit edilen eğilimin ustaları Nelson Pereira dos Santos, Ousmane Sembene ve Ritwik Ghatak'tır. Bu ustalar, farklı kültürel geleneklerin karşılaşmasını yeni, siyasi ve aynı zamanda sinemaya özgü bir aydınlanma yaratan filmsel söylem içinde eleştirirken, kendi sosyal ve tarihsel durumlarından sapmadan özetler ve yeniden formüle eder. Üçü de sömürgeci ya da emperyalist öncüllerinin değerlerinin karşısına, ulusal kimlik ya da kültürel otantizm gibi basit kavramları koymayı reddetti. Buna karşın, onlar uluslararası olduğu kadar ulus-İçi güçler ve gelenekler arasındaki karmaşık bağlantılar tarafından şekillenen katmanlarla, kendi kültürel-tarihsel oluşumlarının çok-katmanlılığını tanıyarak yola çıktılar. Böylelikle, bahsi geçen üç sinemacı, insanın kendi kültüründe ne körlemesine milliyetçi ne de kaçamak biçimde dünya vatandaşı olmadan var olabilmemesinin koşullarını örneklendirmektedir. Onların sinemaları, demode gözükmeden kaçınan diğer sinemacılar tarafından taklit edilecek şekilde, biçimsel olarak yaratıcı buluşları sergileme konusunda özel bir örnek değildir. Aksine, kendi kültürlerini yaşama biçimleri, kültürel ve toplumsal olan arasındaki ilişkileri kavrayışları, Raymond Williams'ın deyişiyle, üzerinde çalıştıkları ve çalışmalarında öncelikli olarak irdeledikleri mevzuya dair "saptayıcı anlayış"larını iletme için bir sinemasal söylem arayışlarına temel oluşturmuştur.

II. Üçüncü Sinema: Kısım I

Üçüncü Sinema kavramı ilk defa 1960'ların sonlarında Latin Amerika'da düstur olarak geliştirildi ve yakın dönemde Teshome Gabriel'in *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982) isimli kitabının ardından yeniden ele alındı. Bir düşünce olarak ilk esini Glauber Rocha'nın 3 Temmuz 1965'te, *Revista Civilizacao Brasileira*'nın 3. sayısında yer alan, *The Aesthetics of Hunger* isimli (*The Aesthetics of Violence* olarak da bilinen) şiddetli bir polemigi içeren metninin gücüyle, Küba Devrimi (1959) ve Brezilya'nın *Cinema Novo*'sunda temellenmişti. Ancak Michael Chanan'ın, Britanya Film Enstitüsü ve Channel Four tarafından 1983'te yayınlanan *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema* kitabı için kaleme almış olduğu, bir hayli fikir veren giriş yazısında hatırlattığı gibi, Latin Amerika'daki durumlara uygun olduğu düşünülen estetik anlayışın kanıtlanma aşamasında bile, Marksist estetiğin çeşitli türlerinin yanı sıra, İtalyan ye-

ni-gerçekçiliğinde ve Grierson'un toplumsal belgesel kavramında olduğu gibi devrimci akımlardan oldukça uzak ideallere yöneldi.

Geriye dönüp bakıldığında, sinemanın siyasi pratiği bağlamında Üçüncü Sinema için yazılan çeşitli manifestoların ve söz konusu polemiklerin, yeni ve daha güçlü (Avrupa'nın güncel estetik ideolojilerine bağlı olmasından ziyade, hayatın çoğu alanındaki bağlantıları kavramsallaştırabilen) bir gündemi olduğu düşüncesinde temellenen birçok Avrupa, Sovyet ve Latin Amerika düşüncesi içinde erimiş olduğu şu an daha net görünür.

Yeni gerçekçilik ve Griersoncu bakış açısının özel olarak iki yönü, Roma'daki Centro Sperimentale'de eğitim gören Fernando Birri, Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinosa gibi etkili isimlerin de aralarında olduğu, Avrupa'da eğitim almış birçok Latin Amerikalı entelektüelin dikkatini çekmiş olabilir. İlk olarak, hem yeni gerçekçi sinema hem de İngiliz belgeselleri, yönetmenlerin Hollywood ve onun çeşitli ulusal-endüstriyel rakiplerinin zorunlu kıldığından farklı biçimlerde ve farklı iktisadi ölçekte, kamu ve özel maddi destekleri harmanlayarak çalışmalarını sağlayan görece düşük bütçeli, zanaatkâr sinemanın örnekleriydiler. İkinci olarak, anaakım endüstriyel sinemanın birleştirici ve tektipleştirici çalışmalarının tersine, bu zanaatkâr sinema, en azından ilkelerde ve bazen de pratikte, sınıfsal ve siyasi karşıtlıklardan, bölgesel lehçelere kadar uzanan ulusal formasyonlardaki bölünmeleri ve katmanlaşmaları açığa çıkaran "ulusal"a daha odaklı bir yaklaşım içerir. Latin Amerikalılar, Avrupalı örneklerin yörüngelerinden ve felsefelerinden ziyade, farklı sinema pratiklerine ilişkin gücünden ilham aldı. Netice olarak, türün incelikli estetik biçiminden yoksun olan Griersoncu belgeselciliğin yozlaşmış biçimleri, İngiliz devlet fonuyla desteklenen video sektörünün kemikleşmiş biçiminde hayat mücadelesi veriyorken, Latin Amerikalılar ne yeni gerçekçiliğin Avrupa sanat sinemasındaki gelişimini ne de Woodfall'ın televizyon dizilerinden aldığı aşırı duygusal hümanizmi vasıtasıyla durmaksızın savrulan İngiliz belgeselini takip ettiler.

Üçüncü Sinema terimi *La Hora de Los Hornos'un (Kızgın Fırınların Saati, 1968)* yönetmenleri ve 1969'da *Tricontinental*'ın 13. sayısında "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" (*Towards a Third Cinema*)² olarak da bilinen *Hacia un Tercer Cine*'yi yayınlayan Arjantinli sinemacı Fernando Solanas ile İspanya doğumlu Octavio Getino tarafından kullanılmaya başlandı. Kübalı Julio Garcia Espinosa'nın 1969'da yazdığı ve 1970'de *Cine Cubano*'nın 66/67. sayılarında yayımlanan "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin" (*For an Im-*

² Solanas, F., & Gettino, O. (2004). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal, 11-12*, 152-170. (editörün notu).

perfect Cinema)³ isimli klasik öncü manifestosu bu kullanımı takip etti. Espinosa, sanat ve yaşam arasındaki ve bu bağlamda profesyoneller, sinemacılar veya eleştirmenler gibi tam zamanlı entelektüellerle “halk” arasındaki ayrıma son verileceğini iddia etti. Çin Kültür Devrimi süresince savunulan ilkelerin habercisi olan bu ütopyik metin, Latin Amerika ve 1968 sonrası Avrupası’nda yazılan ve Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya Sineması, Devrimci Sinema gibi kavramları, aynı anlama gelecek kadar karıştırıp kullanan metinler tarafından takip edildi. Eş zamanlı olarak, Kuzey Afrika’da, Latin Amerika’da yazılan metinlere benzer şekilde, bu bakış açılarını savunan bir sürü metin ortaya çıktı: 1967-68’de Kahire’de, birkaç eleştirmen ve sinema tutkunu *Jamm at as Cinema al Jadida (Yeni Sinema Hareketi)* isimli manifestoyu yayınladı ve Nouridine Sail tarafından, Fas’ta çıkartılan *Cinema 3* dergisinde, Üçüncü Sinema’ya dair argümanlar yayımlandı. Ferid Boudhedir’in işaret ettiği gibi, 1970’lerin ilk yıllarında bunları takip eden manifestolar yayımlandı: Mısır’da çıkartılan *Al-Tariq* isimli dergide birçok Arap sinema tutkununun temsilen *Cinema al Badil (Alternatif Sinema)* manifestosu, 1972 yılında, Şam Festivali’nde *First Manifesto for a Palestinian Cinema* ve sonra Kartaca festivalinde *Second Manifesto...*

Ancak bu manifestolara dair kamusal algısının nasıl olduğuna baktığımızda, acil bir ihtiyacın yarattığı baskıyla, bu temel metinlerin yalnızca satır aralarından çıkarılabilen birtakım hayati ayrımlar okuyucular tarafından göz ardı edilmiş gibi durmaktadır. İlk olarak, *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*’da M. Chanan tarafından derlenen klasik manifestoların yazarları, duygu yönlendiren sinema şiarına karşı çıktıklarını şiddetle dile getirdiler. Reklamcılık tekniklerine dayanan sinemanın da dahil olduğu, bir düşünceyi bastırmanın peşinde koşan her sinema şiddetle kınandı. Sanjines bu stratejileri devrimci ahlaka karşı olmakla dahi suçladı. Yani toplumsal dinamikleri eleştirel bir şekilde kavramaya ön ayak olmak yerine, inaniş ve bağlılığa davetiye çıkaran sinemanın hiçbir faydası yoktur. Birri’den Espinosa’ya kadar tüm yazarlar ve hatta mitik eğilimleri olan Glauber Rocha da sağduyu sinemasına gereksinim duyulduğuna vurgu yapar. Profesyonel entelektüellere yönelik sıklıkla dile getirilen düşmanlık, aslında sömürgeci ve emperyalist entelektüelleri hedef alır ve bu düşmanlık film yapımında ihtiyaç duyulan mümkün olan en sağrdulu eleştirel akla olan gereksinimi değersizleştirmek için asla kullanılmaz. Burada söz konusu olan düşmanlık, sinemanın duygusal ve bilişsel görünümünü boyunduruk altına almaya yöneliktir. Espinosa’nın dediği gibi, bu sinema “ya ayrı ayrı ya da zeka, duygular ve sezginin güçlerinin birliktelik oluşturduğu bir tarzda” ele alınır. Bu manifestolardan öğrenilen

³ Espinosa, H. G. (2003). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin (A. Ufuk, Çev.). *Yeni Film, 1*, 93-102.

temel ders, onların entelektüelizm karşıtlığına ya da daha da beteri, öğrenme gereksinimine vurgu yapan ucuz entelektüelizme sürüklenmeye karşı tutarlı bir biçimde uyarıda bulunmaktır. Onlar özel bir tür olan orta sınıf entelektüelini kınarlar, entelektüel aktivitenin kendisini değil. Edward Said'in *The Writer, The Text, and the Critic*'de dediği gibi (Faber&Faber, Londra, 1984, s.2), kınanan entelektüeller sadece "uzmanlıkları genellikle hizmet odaklı olan ve toplumun merkezi otoritesine iş yapanlardı".

İkinci olarak, manifestolar estetik kaygılar için bir reçete yazmayı reddeder. Yazarlar hangi estetik biçimlerin uygun olmadığı ve dahası yıpratıcı olduğu konusunda genel olarak hemfikirlerdir; ancak devrimci bilinci harekete geçirme başarısının tek yolunu özel bir biçimsel stratejiyle tanımlamaktan kaçınırlar. "Yabancılaştırma araçları"nın kullanımını zorunlu bir yöntemle dönüştürme girişimlerini şiddetle protesto eden Brecht'i takip eden Latin Amerikalılar, toplumsal dönüşümü anlamak için analitik olarak bilgilendirici bir anlayışı ve onun sosyalist bir yöne doğru nasıl değişeceğine işaret eden sonuçları görmeyi arzuladıkları bir yöntemin meşruiyetinde ısrarcı oldular. Espinosa'nın sözleriyle, "Mükemmel olmayan bir sinema, belgeselden ya da kurmacadan, ya da her ikisinden de istifade eder. O herhangi bir türü ya da bütün türleri kullanır... Sinemayı çoğulcu bir sanat biçimi olarak ya da ifadenin özelleştirilmiş biçimi olarak kullanabilir." Solonas ve Getino Üçüncü Sinema'nın "sonsuz kategorileri" hakkında konuşurlar ve Sanjinós, Devrimci Sinema'nın biçimlerinin, "yazar" ve "halk" arasındaki ilişkilerin belli durumlarda uğradıkları değişime göre, değişmesi gerektiğine dikkat çeker. Bazı yolların keşfedildiğini ve bazı yolların çıkmaza ya da tuzaklara sürüklenmiş olduğuna işaret eden genel bir reçete yoktur. Glauber Rocha'ya göre, Portekizli bir şairi alıntılaman Nelson Pereira dos Santos'un eskiden dediği gibi "Nereye gittiğimi bilmiyorum; ama, oradan bir yere varılamayacağını biliyorum".

Üçüncü Sinema ve Avrupa'nın karşı sinema kavramı arasındaki temel farklardan biri, hali hazırdaki zorunlu estetik stratejilerin tarihsel çeşitliliğinin bilincinde olmasıdır. Açıklama ne olursa olsun –sanattaki modernist geleneğin ağırlığının önemi de dahil olmak üzere –içerdiği siyasal niyetlere bakılmaksızın, karşı sinema kavramının kuralcı bir estetik anlayışı anımsatma eğilimi vardır: Egemen sinema ne yapıyorsa onun tersini yapmak. Bu nedenle, egemen sinemanın betimleyici tanımı karşı-sinema için kuralcı bir tanımı dikte eder. Üçüncü Sinema taraftarları, egemen sinemalara karşı oldukları gibi, egemen sinemanın onların karşı oldukları terimleri, endüstriyel ve ideolojik olarak dikte etmesine olanak tanımasına da karşıydı.

Açık konuşmak gerekirse, İngiltere'nin temel iki karşı-sinema kuramcısı, Peter Wollen ve Claire Johnston, karşı-sinemanın stratejilerinin ve özel-

liklerinin yüceltilmesini ve onun kuralcı estetiğın içinde sıkıştırılmasını asla konu etmediler. Egemen anlamlandırma rejimlerinin ortaya çıkaramayacağı şeyleri keşfetmek için tasarlanan sinemasal stratejilerin önemine dikkat çektiler. Onlarıki yapışöküm estetiğı değıil, yapışöküm politikasıydı. Fark bahsedilmeye değıerdir. Yapışöküm politikası, anlamın özel bir türüne egemen olan, ötekileri dışlayan ve marjinalleştiren bir sisteme karşı olunması gerektiğinde ısrarcıdır. Yapışöküm estetiğı, dilin homojen ve kendi kendine yeten bir sistem olmamasının travmatik keşfinden doğar. Allon White (Frank Gloversmith'in editörlüğünde *The Theory of Readings*'de yayınlanan, Sussex, 1984, ss. 138-9) *Bakhtin, Sociolinguistic and Deconstruction* isimli makalesinde kısa ve öz bir biçimde bunu ifade eder:

Tamamlanmış olduğunu iddia eden söylemlerin kalbinde yer alabilen, çözülme (*dispersal*), ayırım (*différance*), mahrumiyet (*lack*), yokluk (*absence*), iz (*trace*) ve diğđer bütün radikal heterojenlik (*heterogeneity*) biçimleri yalnızca, dili (*language*) Saussure'cü dil (*langue*) ile bir tutanlara çelişkili ve imkansız görünür. Çoğunlukla, yapışöküm, şaşırtıcı büyüyle, *parole*'ün çöplüğünde metinleri kendi kaderine terk ederek, Saussure'ün kendi modeline dahil etmediğı çokdilliliğinin dizininin yeniden keşfedilişidir. Metin (gösterenin mantığı) tarafından altüst edilebilen bu rasyonelite (gösterilenin mantığı), 'Batının tüm bilme yöntemi'ni riske atar; ancak, aslında bu, epey önemsiz bir mevzudur.

Yapışöküm politikası, farklı bir şey söyleme gereksiniminde de ısrar eder; yapışöküm estetiğı ise hiçbir şeye işaret edememe konusunda takılı kalır ve biteviye tekrarlanan fark oyunlarında yitip gider.

Buna rağmen, yapışöküm politikası bile, egemen anlamlandırma sistemlerinin sınırlarına dikkat çekerek kısıtlanmıştır; yine de Üçüncü Sinemayı tartışanlar, "egemen sinema"yı gereksizce tektipleştirmek pahasına da olsa bu tuzağı düşmediler; daha sonra bu yanlış Nelson Preira dos Santos'un *O Amuleto de Ogum* ve *Na Estrada da Vida*'sı gibi örnekler tarafından düzeltildi.

Üçüncü ve en önemlisi, Latin Amerikalılar'ın Üçüncü Sinema kavramı, anlamlandırma ve toplumsal olan arasındaki ilişkileri ele alır. Böyle olunca da, Latin Amerika'da hüküm süren durumlara bağılı olmalarına ve onlara uygun hale getirilmelerine rağmen, onlar ne sadece o kıtayla, hatta ne de, öyle tanımlansa bile, Üçüncü Dünya'yla sınırlandırılmayan sinema pratiğini savundular. Chris Marker ve Joris Ivens'in sinemalarının yanı sıra, Asya ve Afrika sinemalarına üstünkörü referans veren klasik manifestolar bu konuda tam anlamıyla muğlaklık içerir. Açıkça belirtilmese de Üçüncü Sinema, bariz bir şekilde Latin Amerika ilişkisi üzerinden tartışılmasına rağmen, manifestoların yazarları bu tutumun her yere uygulanabileceğini göz önünde bulundururlar.

CineAction'ın ilk sayısında, Solonas bu mevzuyu açıklama fırsatını yakaladı. Üçüncü Sinema kavramıyla ilgili oluşan yanlış kanıları düzeltmek için ondan ayrıntılı bir alıntı yapmaya değer:

Birinci sinema emperyalist, kapitalist, burjuvaziye ait düşünceleri ifade eder. Büyük tekel sermaye, *auteur* sineması ve bilgilendirme amaçlı sinemanın yanı sıra gösterişli sinemayı da finanse eder. Büyük sermayenin isteklerine cevap vermeye yatkın olan [...] herhangi bir sinematografik anlatıma ben birinci sinema derim. Orta tabakanın yani *küçük burjuvanın* isteklerini ifade eden ise bizim ikinci sinema tanımımıza girer [...]

İkinci sinema genellikle nihilist, gizemlidir. Boşuna bir çabadır. Gerçeklikle ilişkisini kesmiştir. İkinci sinemada, ilk sinemada olduğu gibi, belgeselleri, politik sinema ile militan sinemayı bulabilirsiniz. Sözde *auteur* sinema genellikle ikinci sinemaya aittir; ancak, hem iyi hem kötü *auteur*'ler birinci ve üçüncü sinemalarda bulunabilirler. Bizim için Üçüncü Sinema yeni kültürün ve toplumsal değişimlerin anlatımıdır. Genel anlamda, Üçüncü Sinema gerçekliğin ve tarihin hesabını verir. O ulusal kültürle de bağlantılıdır. [...] Bir filmi Üçüncü Sinema'ya ait kılan şey, türü ya da içindeki belirgin siyasi nitelik değil, içindeki dünyanın kavramsallaştırılmasıdır. [...] Üçüncü Sinema açık bir kategoridir, bitmemiştir, tamamlanmamıştır. O bir araştırma kategorisidir. O demokratik, ulusal ve popüler bir sinemadır. Üçüncü Sinema aynı zamanda deneysel bir sinemadır ancak insanın evinin ya da laboratuvarının kendi başınlığında deneyimlenmez çünkü o iletişimin içine doğru bir araştırma yürütür. Üçüncü Sinema'nın her yerde ve tüm biçimlerde uzam kazanmasını sağlamak gerekir. Ancak vurgulanması gereken konu, birbirinden farklı otuz altı tür Üçüncü Sinema olduğudur (Yeniden Basım, *L'Influence du troisième cinema dans le monde*, *CinemaAction* ed., 1979).

Elbette bu tanımların hepsi birçok soruya davetiye çıkarır, bunlardan en acil olanı şudur: Bir Birinci Sinema filmi Üçüncü Sinema tarzında düşünülebilir mi? Avrupa'da birçok Üçüncü Sinema yapımı kesinlikle, *auteur* sanatının kıymetinin hatırına, siyaseti parantez içine alan İkinci Sinema tarzında tüketilir. Kötümser biri, içinde yer aldığı toplumsal durumla kurduğu bağların derinliğine göre bir filmin, şayet izleyiciler kendilerini o sosyo-kültürel durumun özgüllüğüne tam olarak hazırlamazlarsa, ki bu oldukça nadiren gerçekleşir, başka bir yerde ya da farklı bir zamanda izlendiğinde "ikincilleşmeye" daha da eğilimli olacağını öne sürebilir. Bir diğer konu, kategorilerin Marksist sınıf kavramlarıyla uyum sağlamadığıdır muhtemelen; çünkü, sinemacıların tümü, filmlerini gizlice yapsalar bile, orta-sınıf girişimci olarak görünmek zordadırlar, ki öyledirler. Espinosa, hiçbir sinemacının tam zamanlı bir pro-

fesyonel olması gerekmediğini tartışarak bu problemi ele alır.

Buna karşılık, Solonas, Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ları üç toplumsal tabakayla aynı eksene taşır: Burjuvazi, küçük burjuvazi ve halk (endüstri işçilerini, küçük ve topraksız köylüleri, işsizleri, lümpen proleterleri, öğrencileri ve diğerlerini de içeren). Bir kategori olarak "halk", burjuvaziye ve çoğu *küçük burjuvazi* çıkardığımızda geriye kalanların tümünü kapsamak için düşünülen bir kavram olarak kullanılır. Bu Üçüncü Sinema'ya temel olarak olumsuz bir tanım kazandırır. Dahası, eğer Birinci Sinema kapitalist-endüstriyel-sömürgeci bir sinemaysa ve İkinci Sinema bireyci-*küçük burjuva* ya da ne yazık ki kapitalist olansa, Üçüncü Sinema elbette sosyalist sinema olarak ileri sürülür. Ancak kapitalizm öncesi, feodalite nostaljisinden ilham alan anti-kapitalist sinemanın olanağı söz konusu olmaz. Ayrıca bu manifestoların yazarları devrimci bilinci "halk"a yani ezilenlere atfetmekten kaçınırlar. Ezilenlerin deneyimi, ideolojik olarak zarar verici etkilere sahip değilmişçesine... İşte bu nedenle sağduyu sineması, sosyalist kültürel pratik için bu denli temel bir önkoşuldur.

Sanki bu sınıf kültürel yapılanmada yer almıyormuşçasına, manifestolar aristokrasiden de söz etmezler. Bu Latin Amerika'da geniş ölçüde doğru olduğu halde, Avrupalı ya da Afrikalı toplumsal tabakalaşmaların yanı sıra Asya ülkelerinde de, kesinlikle bir engel teşkil eder. Dahası herhangi bir manifestoda, ne etnik ayrım ne de toplumsal cinsiyet ayrımı kabul edilmiştir, ki bu da işleri daha da karıştırır. Üçüncü Sinema metinlerinin bu yönleri, kavramın Latin Amerikalılar tarafından Latin Amerikalılar için geliştirildiği ve yaklaşımın genel geçerliliğinin sonradan eklendiği izlenimini güçlendirir.

Bununla birlikte, bu bağlamda, Üçüncü Sinema tam anlamıyla sağduyulu bir hassasiyetle tanımlanmamasına rağmen, onun iki özelliği özellikle faydalıdır ve bunların değerleri kalıcıdır. İlk özelliği esnek oluşu ve araştırma ve deneysellik halinde ısrarcı olmasıdır ki; bu da, toplumsal mücadeledeki değişen dinamiklerin bu sinemaya uyarlanması daima söz konusu olmasını gerektirir. Sürekli değişen toplumsal süreçlerin bir parçası olması nedeniyle bu sinema bu süreçlerle birlikte değişmek zorundadır; bu da tüm toplumu kapsayan bir tanımlı imkânsız kılar, hatta bu tanım yapılmak istenmez. İkinci faydalı yönü, bu temel esnekliği takip eder: Üçüncü Sinema'yla ilgili olan yegâne sabit şey onun, hem anaakım hem de *auteur* sinemaların anlamlandırma sistemlerinin dışında tutulan toplumsal açıdan geçerli olan söylemi konuşmak isteme teşebbüsüdür. Üçüncü Sinema, kültür, gelenekler, sanat biçimleri vb. tarafından sağlanan ham malzemedен, sinemacıların yanı sıra izleyicilerin de içinde yer aldığı "ulusal" kültür uzamını biçimlendiren karmaşık etkileşimler ve yoğunlaşmalardan farklı niyetler ortaya çıkarmaya çalışır.

III. Kökler

Latin Amerika manifestoları genel itibariyle, Sosyalist ve avangart düşüncelerin gelişmekte olan yerel geleneğinin yanı sıra, hem Küba hem de İtalya üzerinden geçen köklere eklenip yeni ve önemli bir akım oluşturarak, Marksist ya da Marksizm etkisinde kalan kültürel kuramlar bağlamında da değerlendirilmelidir. Avrupalı okuyucu için bu bağlamdaki en doğrudan bağlantı Brecht ve Benjamin'le birlikte 1930'ların Alman kültür kuramıyla sağlanır.

Brecht bağlantısından yukarıda bahsedilmişti ve belki de bu belirgindir; ancak, Benjamin bağlantısı daha az bilinir. Benjamin'in çalışmaları için, en derin ve en bilge yorumculardan biri olan Susan Buck-Morss, tarih yazımının *gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra* sinemasal söyleme de uygulanan ve Solonas ve Getino'nun, film yapımı ve sinemacının çalışmasındaki bağlamı belirleyen ilişkiyi anımsatan ifadesine dikkat çekti. *The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering (New German Critique, no:39, 1986)* isimli makalesinde, Buck-Morss, Benjamin'i alıntılımıştır: "Tarihçiyi çevreleyen ve tarihçinin içinde yer aldığı olaylar, görünmez bir mürekkeple yazılmış bir metin gibi kendi temsilinin temelini oluşturur". Buck-Morss benzer bir şekilde, *Pasajlar*'dan alınan ifadelerle, manifestolarda ileri sürülen düşüncelere yakın bir biçimde, kişinin kendi kültüründe ikamet etme biçimini tanımlıyor. Buradaki fark Benjamin'in bakış açısını özetlemek için özgün bir benzetme kullanmasından kaynaklanır:

'Tarihin rüzgarı'na rağmen [...] düşünme, yelken açma anlamına gelir ve yelkenlerin nasıl açıldıkları önemli bir şeydir. Ötekiler için konu dışı olan, benim rotamı belirleyen bilgidir.' Ama bu rota rizikoludur. Geleneksel üretim düşüncesi için Marksist söylemden yararlanan halatları kesip, tüketimin düşsel sularına doğru yelken açmak risklidir; siyaseten, karaya oturmaktır.

Benjamin'in durumu değiştirebilecek bilgiyi sağlamadan, duygunun çağrışımını eleştiren diyalektik imajlara dair kuramı, manifestolarda bahsedilmeseler de, sinemanın anlamlandırmasının yaratıcı etkisinde kalan izleyiciyle kurulan ilişkilere odaklanıyormuşçasına, uçlarda varolur. Susan Buck-Morss şöyle yazar:

Benjamin için, yapısalcılık ve postyapısalcılığa karşı, dilin diyalektik gücü sadece şeyler gönderge olarak paranteze alınmadığında var olur. Sonuç ise, sözcükler (bir anlamda, ses-imağ eklemliliği) arasındaki gerilimdir ve onların temsil ettiği şeylerdir, ki... farklılıkları bulanıklaştırmaktan uzaktırlar, algıları aşırı derecede keskinleştirir.

Buck-Morss'un açıklamalarından birini yorumlayacak olursak, "yel-

kenliler açıldıktan sonra” bilişsel süreci ilerleten şey, sinemasal söylemin içinde değil, onun ve gerçekliğin arasındaki uzamda yatar.

Son olarak, Latin Amerikalı sinema tutkunlarının arzularıyla doğrudan paralel olarak, Benjamin, kendi çalışmalarını “tarihin karanlığının derinliklerini boyutsal, stereoskopiksel bir biçimde görmemizi sağlayan, imge yaratan aracın” eğiticisi olarak gördü. Çağdaş kültürel dinamikleri konu alan kitaplar arasında şu ana kadarki en iyisi olan *After the Great Divide*’ın (Indiana University Press, 1986, s. 16) yazarı Andreas Huyssen’e göre, belki de Benjamin’in yankıları şu sebeple açıklanabilir:

Avangart sanat ve özgürlükçü kitle kültürü için beslenen ütopyacı umut arasında kalan saklı diyalektiğin nefes aldığı son yer Benjamin’in 1930’lardaki çalışmalarıdır.

Huyssen, bu durumun Batı’da geçerli olduğunu da eklemeliydi; çünkü, değiştirilmiş biçimlerde olmalarına rağmen Latin Amerika’da Benjamin’in çalışması yeniden belirmişti ve 1960’larda devam etmişti.

Aslında, Üçüncü Sinema’nın kökleri Sovyet avangardına kadar dayanır. Espinosa, Bogdanov’un sanat pratiklerinin “duygunun ve düşüncenin düzenlenmesi”ni ele alması gerektiği konusundaki ısrarını hatırlatır. Rocha’nın oldukça duygusal çalışması, Tretyakov’un, sanatın alımlayıcısının ruhunu değiştirmesi için şok duygusuna olan güvenini anımsatır. Latin Amerikalılar’ın sağduyuya olan vurguları Brecht’in aklın özgürleştirici gücüne olan güvenini hatırlatır, ki bu Lunacharsky’nin Aydınlanma Komisyonu’yla ve birçok Sovyet sanatçıyla, tek ve aynı hareketin içinde “yeni bir sanat ve yeni bir hayat yaratarak sanatın ve hayatın yeni bir birlikteliğini oluşturmayı amaçlama”yı (a.g.e, s. 12) paylaştığı şeydir. Tretyakov aracılığıyla Sovyet sanatçılarından Rocha’ya kadar, Brecht aracılığıyla, Solonas’a kadar ve Benjamin aracılığıyla Edward Said’e kadar uzanan belirgin bir yol.

Bununla birlikte, Brecht-Benjamin bağlantısı ve Latin Amerika manifestoları arasındaki farkları göz ardı etmek hatalı olurdu. Politik-kültürel avangardın Avrupa’dan Latin Amerika’ya geçişinde, bazı konular değişikliğe uğrattılırken, bazısının sonu getirilememiştir. Espinosa’nın mali açıdan olduğu kadar teknolojik açıdan da yoksul sinemanın Hollywood hâkimiyetindeki bilinç endüstrilerine karşı olan sanatçılar için en etkin yöntem olduğu fikrinden anlaşılacağı üzere, teknolojik ütopyacılık yol üzerindeki ilk kayıp olmuştur. Yoksul teknolojiye (stüdyo teknolojilerinin yerine siyah beyaz 16 mm el kameraları tekniklerinin kullanımı gibi) yönelmek, sadece Latin Amerika’da değil, endüstriyel sinemanın egemenliğiyle mücadele etmek istemiş (ve hâlâ isteyen) herkes için bir zorunluluk haline gelmişti. İkinci olarak, Sovyet ve

Alman sosyalist avangartlar ile karşılaştırıldığında, Latin Amerikalılar, sanat ve yaşamı birbirine bütünleştirmek için yeniden yapılan denemelerin mücadelesinde sağduyu gereksinimine olağanüstü; hatta neredeyse tehlikeli denecek derecede vurgu yaparlar. Bu bağlamda 1930'lardan bu yana gelen değişimlerin umutsuzluk duygusunu nasıl arttırdığını görmek kolaydır.

Andreas Huyssen'in ifade ettiği gibi,

Kültürel avangardın, bir zamanlar içinde sosyalizm çatısı altında özgürleştirici bir kitle kültürü oluşacağına dair ütöpik bir umudu da barındıran meşru yeri, kitle iletişim kültürünün ve bu kültürün parçası olan endüstri ve kurumların yükselişle birlikte sarsılmıştır. 20. yüzyılda gündelik yaşamı dönüştürmeyi başaran avangart değil, kültür endüstrisi olmuştur. Ne var ki, tarihi avangardın ütöpik umutlarının üzeri örtülür, kitle kültürü dediğimiz bu ikincil sömürü düzeninde, çarpıtılarak da olsa, korunmuştur (a.g.e., s. 15).

Latin Amerikalı ve Afrikalı sinemacılar, teknolojik hale gelmiş kitle kültürü (özgür bırakılan isteklerin yeniden yönlendirilmesi ya da etkisizleştirilmesi için bir dizi zevki ortaya koyarak ve onları egemen zevklerin muhafazakâr veya bireysel hazlar ile ilişkilendirildiği bir şekilde organize ederek etkinleştirilmesi gereksinimiyle yaratılan) ile finansal, teknolojik, kurumsal bir destek olmadan farklı bir tür kitle kültürü geliştirme gereksiniminin ikilemi arasında kalmışlardı ve büyük oranda hâlâ kalmaktadırlar. Kültür endüstrisi bilinçli olarak anlamayı ve entelektüelliği köreltirken duyguları yönetme konusunda son derece uzman hale geldiğinden, Latin Amerikalı avangartlar için sağduyunun ve kültür eserinin kavramsal yönlerinin vurgulanması mantıklı olmuştur. Bu tabii ki her ikisiyle de bağlantılı olma ihtiyacını karşılarken, kavramsal ve duygusal olan arasındaki hiyerarşiyi tersine çevirir.

Üçüncü ana fark Latin Amerika'daki iki eksiklikten kaynaklanır. Biri, Nazi Almanyası örneğinde karşılaşıldığı gibi, siyaseti estetize eden güçlü bir faşist kültürün yokluğudur. Latin Amerika'da politik güç çok daha açık baskıcı yöntemler kullanmaktadır. Bunun sebebi belki de milli-faşist rejimler tarafından ihtiyaç duyulan popülist ideolojilerin hiçbir zaman başarılı bir şekilde yerel beklentilere uygun olarak ortaya konamamasıdır: Emperyalist güçler çok açık bir şekilde bu stratejinin başarı kazanması için çalışmaktadırlar. İkinci eksiklik, Stalinizm'in, kültür emekçilerinin parti bürokrasisi elitlerinin koşullarına sert biçimde tabi kılınması yönündeki deneyimidir. Küba'nın kültür politikaları ile ilgili ne söylenirse söylensin, 1960'lardaki Küba sinemasının coşkusu, Latin Amerikalı kültür emekçileri için önemli bir mesele olmayan Marksist kültür kuramlarının hakimiyetinin eksikliğiyle "var olan sosyalist" sinemaların tersine, memnuniyetle karşılanan bir zıtlıktı. Şili'deki Allende

dönemi bu coşkuyu belirli bir süre desteklemiştir. Sonuç olarak Latin Amerikalılar, 1920'lerin ve 1930'ların kültür kuramlarının özgürlükçü dürtüsüyle, İkinci Dünya Savaşı deneyimi ve bir zamanlar taptıkları Sovyet rejiminin yozlaşması nedeniyle travma yaşamış Avrupalı meslektaşlarına göre, daha iyi bir bağ kurabilmişlerdi. Onlar için, avangart retorikte sanat ve yaşamın bütünleşmesine dair tehlikeler oldukça belirgindi. Bu durum, Latin Amerikalıların reformülasyonlarını farklı koşullar içinde değerlendirdi ve başarılı bağımsızlık mücadeleleri dalgasıyla, temel soruyu, tekrar politik-kültürel gündeme geri taşıdı. Bu bağlamda sağduyuya yaptıkları vurgu olumlu anlamda, kültürel çalışmanın eleştirel-bilişsel boyutlarının, bir siyasi partinin (eğer o parti güç kazanmak konusunda ciddi ise) (mecburen) merkezden dikte edilen stratejisine duyulan popüler özlemin duygusal-ütopik denetimine tabi kılınmasına karşı bir uyarı işlevini görür.

Son olarak Latin Amerikalılar, sinema çalışmalarının yanı sıra Avrupalıların sinema bağlamında asla ulaşamadıkları “tarihsel sağduyu” güdülerinden hareket eden “Üçüncü Sinema” tarzı eleştirel pratiklere de öncülük etmişlerdir. Sinefiller sadece manifestoyu yazmakla yetinmemişler aynı zamanda yeniden kendi sinemasal tarihlerinin eleştirel inşasına girişmişlerdir. Onlarla birlikte Paulo Emilio Salles Gomes ve Jean-Claude Bernadet gibi Brezilya'daki tarihçi eleştirmenler de düzenli olarak, tarihsel süreçler, kurumlar ve bu metinleri ve akımları biçimlendirerek, film yapımındaki bireysel metinleri ve modern eğilimleri anlamaya çalışan belli bir tip eleştiri üzerinde çalışmışlardır. Bu eleştirel çalışmaların Avrupa'ya ulaşması filmlerin ulaşmasından daha uzun sürdü. Çok yakın bir geçmişte ve dolaylı olarak, Üçüncü Sinema'nın eleştirel karşılığı Batı'da yer bulmaya başladı ve şaşırtıcı olmayan bir şekilde genel olarak 1930'ların Alman kültür kuramıyla yeniden hemhal olmaya çalışan eleştirmenler tarafından kullanıldı. Örnek olarak Eric Rentschler'in çalışmaları, Miriam Hansen ve Amerikalı dergi *New German Critique*'e bağlı diğer yazarlar, Alexander Kluge'nin metinleri ve Birleşik Krallık'ta İrlandalı John Hill tarafından yayımlanan İngiliz sineması üzerine yazılar ve Peter Wollen'ın çalışmaları akla gelen ender örneklerdir. Belki de eleştirel kuramın bu makul geri dönüşü Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in uzun zamandır ihmal edilen, büyük öneme sahip çalışmalarının da tekrar keşfedilmesini sağlamıştır.

IV. Üçüncü Sinema: Kısım 2

Teshomel Gabriel yakın zamanda Üçüncü Sinema'ya dair bazı tezleri yeniden geliştirdi ve şunu belirtti: “Üçüncü Sinema'nın konuları ve üslupları, filme aldığı insanların hayatları kadar çeşitlidir. [...] Bu sinemanın ana özelliği, nerede, hatta kim tarafından yapıldığı değil, desteklediği ideoloji ve gösterdiği duyarlılıktır.” Gabriel bu şekilde Üçüncü Sinema'yı yine sadece sözde

Üçüncü Dünya ülkelerine atfediyor ve Asya'yı görmezlikten geliyor olsa da (ki bunun sebebi gözden kaçırmaktan çok, inceleyecek film kopyası bulmakta yaşadığı zorluk olabilir), Üçüncü Sinema'nın her yerde gerçekleştirilebileceğine dair kesin düşüncesi, Üçüncü Sinema'nın ve onun günümüzdeki önemini farklı bir şekilde kavramsallaştırılmasına yol açıyor. Epstein'in tüketim odaklı olan fotojeni ve farklılık kuramları (*difference theory*) (ya da Meaghan Morris'in deyimiyile türsellik tezi) yerine, Üçüncü Sinema yapım odaklıdır ve bu sebepten ötürü onunla ilgilenen tüketim kuramı da, içsel konuşma ve söylemin toplumsal yönlerine yaptığı vurguyla Bakhtin'in okuma (*reading*) kuramı olacaktır.

Fakat belki de Gabriel kendini adanmış olduğu uluslararasılıktan ötürü, ulusallık meselesi hakkında dolaysız cevap vermekten kaçınarak kendisiyle çelişir. Eğer Üçüncü Sinema, filme aldığı insanların hayatları kadar çeşitliyse (ki ben içerdiği toplumsal süreçler kadar çeşitli demeyi tercih ederim), ulusal açıdan özgün biçimleri benimsemelidir, zira insanların hayatlarını belirleyip sınırlayan ulusal açıdan özgün tarih ve kurumlardır. Fakat Gabriel diğer bir makalesi olan *Towards a Critical Theory of Third World Films*'de Üçüncü Sinema ile, Üçüncü Dünya'nın ihtiyaçlarının ifade edildiği Üçüncü Dünya sinemasını denk tutar. Çin, Hindistan veya Güney Kore'nin anlamlı bir şekilde Üçüncü Dünya ülkeleri sayılıp sayılamayacağına dair tartışmaları görmezden gelen Gabriel'in makalesi, başka bir önemli soru sorar: Avro-Amerikan sinemaları haricindeki sinemalarda birleştirici tek bir estetik anlayışı bulmak kuramsal olarak mümkün müdür? Eğer cevap, Gabriel'in bunun dışında son derece ufuk açıcı olan analizlerinde vardığı gibi "evet" ise, Üçüncü Sinema, filme aldığı insanların hayatları kadar zengin olamaz. Bir adım öteye gidersek de, Gabriel'in birleştirici bir estetiğin var olduğu görüşünü kanıtlamaya çalışma tarzı iki zıt sonuca varır: İlk olarak, daha önce belirtilen amaç bunun tersi olmasına rağmen, Üçüncü Sinema yine Avro-Amerikan sinemasından farklı olan yönleriyle tanımlanır ve böylece Hollywood ve diğer ulusal sinema endüstrileri üstü kapalı olarak Öteki'nin ötekiliğini ölçen kıstaslar olarak kullanılır. İkinci olarak, Gabriel Avrupa ve Amerika dışındaki çeşitli sinemaların zaman ve mekânı kendi üsluplarıyla ele aldığını anlatır. Bakhtin'in deyimiyile, bu sinemalar farklı bir kronotop ile nitelenir. Bakhtin'i incelediği çalışmasında Tzetvan Todorov kronotopu "her edebi türde bulunan, zaman ve mekâna dair karakteristik öğeler bütünü" olarak tanımlar (*Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Manchester University Press, 1984, s. 83). Bakhtin'in kendisi bu kavrama daha az sınırlayıcı şekilde yaklaşır ve bir "mekanda yoğunlaştırılmış tarihi zaman" imgesinden bahseder (*Speech Genres & Other Late Essays*, University of Texas Press, Austin, 1986, s. 49). Bahsettiği bir diğer şey ise şudur:

Dünyanın mekânsal bütününde zamanı *görme*, zamanı *okuma* ve diğer yandan da mekânı yerinden oynamaz bir geri plan, çoktan belirlenmiş bir şart olarak

değil, doğmakta olan bir bütün, bir olgu olarak kavrayabilme yeteneği – bu, her şeye bakarken zamanın doğadan başlayıp insan davranışlarında ve fikirlerinde sona eren (ve soyut kavramları da içeren) rotasını gösteren işaretleri görebilme yeteneğidir... Gören gözün işlevi burada en karmaşık düşünce süreçleriyle birleşir (a.g.e., s. 24).

Dolayısıyla kronotoplar, insan, toplum ve doğal dünya arasındaki ilişkilere dair tarihsel olarak önceden belirlenmiş belirli kavrayışların, bir diğer deyişle toplumsal varlığı kavramsallaştırma biçimlerinin özelliği olan zaman-mekân eklemelilikleridir. Gabriel'in farklı bir kronotopun Avro-Amerikan dışındaki sinemaların anlatı imgelerini ve ritmini belirlediği konusundaki savı inandırıcıdır. Fakat, örnek vermek gerekirse, Ghatak'ın filmlerinin kronotopu ile Joaquim Pedro de Andrade'nin filmlerindeki farklıdır. Ghatak'ın filmlerinde tarihi, biyografik, doğal ve duygusal zamansal ritimler (ve bunlara ek olarak müzikal ve konuşma ritimleri), tarihi ve sembolik anlamlarla yüklü ve sınırlar ile kenarların bozduğu mekânlarda karmaşık bir biçimde harmanlanır. Bu filmlerdeki kronotopun, Andrade'nin tarihi, alegorik ve fantastik zamanları *O Homem de Pau Brasil*'de iç içe geçirişinden, ya da Sembene'nin *Ceddo*'sundaki gibi kutsal-dünyevi (*sacred-profane*) zıtlığının farklı türlerine göre ayrılmış bir mekânda, tarihi zamanın, doğrusal-olgusal (*linear-evential*) zaman ile döngüsel-törenselleşen (*cyclical-ritual*) zamanın ilişkisi açısından temsilinden nasıl farklı olduğunu açıkça belirtmek konusunda Gabriel'in analizi yetersiz kalır. İkinci olarak, ne birinci ne de ikinci sinemaların kronotopları, Gabriel'in (ve bu makalede Avro-Amerikan ifadesinin kullanılış biçiminin) belirttiği kadar homojendir. Chantal Akerman ve Bette Gordon'un filmleri, anaakım Avro-Amerikan sinemasından farklı bir şekilde kendi üsluplarıyla zaman-mekân dünyaları kurarlar. Aynı şekilde, iki yönetmenin mekân kullanımını benzerlik gösterse de, Mario Bava'nın korku filmlerinden bazıları fantazi zaman ve mantığın sınırlarında çalışırken (ki bunlarda anlatı tek, yoğun ancak sabit bir fantazi yapısında işler), Roger Corman'ın yapıtlarında kutsal-törenselleşen ve dünyevi-doğrusal zaman yapılarının üst üste bindirilmesini görürüz. Diğer bir soru da “ticari” Hint sinemaları ve ticari Japon, Hollywood, Latin Amerika sinemalarının kronotopları arasındaki farklara dairdir. Ayrıca, ikisinin de muhalif niteliğine rağmen, siyahi İngiliz ve siyahi Amerikan sineması arasında belirgin farklılıklar vardır. Bu farklılıklar daha çok bu filmlerle kendi “ev sahibi” sinemaları arasındaki ilişkilerin değişkenliğinden kaynaklanır; İngiliz ve Amerikan bağımsız-siyahi sinemaları arasındaki farklılıklar da genel olarak bu ilişkiden ötürüdür. Örneğin, siyahi İngiliz sinemasının zaman-mekân ilişkisini hem anaakım hem de deneysel-bağımsız İngiliz sinemalarından farklı kurduğu ve bu sinemanın kendi ait olduğu endüstriyel-toplumsal-kültürel bağlamlardan böyle karmaşık bir biçimde farklı olabilmesinin belirleyiciliği-

nin, söz gelimi siyahi Afrika sinemalarına verilecek olan referanslardan daha geçerli olduğu gözlemlenebilir. Dahası, siyahi İngiliz sineması içinde Asya'ya ait kültürel söylemler ve tarihlerden etkilenenlerle Karayipler'e ait olanlardan etkilenenler arasında da önemli farklar vardır.

Bu yüzden Gabriel'in Üçüncü Sinema kronotopunu tek bir estetik "aile" içinde homojenleştirilmesi yeterince geliştirilmemiş bir fikirdir. Ancak Avro-Amerikan sineması ve onun "öteki"si arasındaki farklılığın incelemesi, siyasi olarak zaruri ve acil bir iş olan sinemaya dair Avro-Amerikan kavramların sinema tarihi ve eleştirel kuramın merkezinden uzaklaştırılması için gerekli ilk adımı oluşturur. Böyle bir projenin güçlükleri hafife alınmamalıdır ve Avro-Amerikan teriminin bu tartışmada sürekli olarak bir kısaltma halinde kullanılması da bunun göstergesidir: Bu notları okuyanların bu terimle ne kastedildiğini biraz da olsa anlayacağı açıktır; ancak, İslami ve Budist sinemalar arasındaki farklılıklar, bu ayırımın yapılması şu an daha önemli olsa da, kafa karışıklığı yaratacaktır.

V. Ulusal

Gabriel Üçüncü Sinema'yı olanaklarının sonsuzluğuyla övmesinin ardından, yine bir homojenleştirme çabasına girer; fakat, bu çaba sonuçsuz kalır. Gabriel'in, sonsuz değişkenliğine yaptığı vurgunun ardından, Üçüncü Sinemayı prematüre biçimde yeniden-homojenleştirme çabasının arkasında, ulusallık meselesine olan ilkel; ancak sorunlu, mesafeli tutumu yatar. Sosyo-kültürel oluşumların belli başlı pratikleri belirlemede ne ölçüde etkili olduğu sorusuna burada cevap verilmemektedir. Elbette ulusallık meselesi dünyanın değişik yerlerinde farklı derecelerde önem taşır; ancak, sinemanın (özellikle de sanayisi yeterince gelişmemiş bir sinemanın) hem zoraki hem de tercih edilmiş uluslararasılığı, ulusal-kültürel meseleleri çok çabuk göz ardı edilmektedir. Buna rağmen, eğer misyonu ve vizyonu yönünden kasten "ulusal", hatta "bölgesel" olan bir sinema varsa, bu Üçüncü Sinema'dır.

Hollywood'un 1919 yılından itibaren, dünya pazarına egemen olmasıyla, ulusal kültürlerde temellenen bir sinema için çeşitli arayışlar sürekli devam etmiştir ve bu konuda en fazla ısrar edenler devletin kendilerine iç pazara hakim olmak için yardım etmesini sağlamaya çalışan ve alaycı bir biçimde "milli kültür"ü hatırlatan milli burjuvalar olmuştur. Önceleri, bu arayışların hedefinde mümkünse ulusal endüstrinin dahilinde kurulabilecek, değilse de bağımsız olacak bir *auteur* sineması vardı. Hollywood'la yarışabilecek bir ulusal-egemen sinema ile ulusal *auteur* sineması (ki Solanas'ın belirttiği gibi, bunun örneği Hollywood'da da vardı) arasındaki ayırımın aynısı (her ne kadar bu kategoriler bazen çakışıyor olsa da), anaakım eğlence sinemasına karşı

duran siyasi sinema ile *auteur* sinemasının edebîliğine karşı duran kişisel-de-neysel sinema ayırımında görülebilir. Bu birbirini yansıtan kategorilerdeki sinemaların her biri 1920'lerden beri gelişip kurumsallaşmıştır; fakat, hiçbirinin Hollywood'un endüstriyel-politik egemenliğiyle boy ölçüşmesi mümkün değildir. En iyi durumda, bazı ülkeler (özellikle bazı Asya ülkeleri) Hollywood'un yerel sinema endüstrilerini yıkmasını engelleyebilmiştir; ancak, bu ülkeler dahi uluslararası olarak önemli bir etkide bulunamamıştır. Vietnam'ın Birleşik Devletler'e karşı zafer kazandığı 1975'e kadar devam eden İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem, "ulusal" sinema kültürleri konusunda hararetli mücadelelere sahne oldu. Yine bu zaman zarfında *auteur* sinemaları yükselişe geçerken, anaakım endüstriyel sinemaların gerek ulusal, gerekse uluslararası kapitalist kuruluşlar içinde çalışan ideolojik ve ekonomik işlevleri televizyona kaymaya başladı. Gelişmiş film sektörlerine sahip olmayan ülkelerde ulusallık meselesi aynı zamanda ulusal özgürleşme ve insanın kendini, kendi kültürünün öğeleriyle ifade edebilme hakkı gibi, doğrudan siyasi bir meseleydi. Her ne kadar bu sorular sinema bağlamında kısa zaman önce sorulmaya başlandıysa da, edebiyat, güzel sanatlar, tiyatro, müzik gibi bağlamlarda yüz yıldan fazladır sorulmaktaydı.

Esasında, milliyetçiliği icat eden Batı'dır; bu ilk olarak ulus devletlerin başkaları üzerinde egemenlik kurmasıyla emperyalizm şeklinde gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan hem hegemonik bir "ulusal kültür" anlayışı, hem de sömürgeleştirilen bölgelerde bir ulusal kimlik yaratma "sorunu" olmuştur. Ulusal-kültürel kimlik meselesi sadece Öteki'nin tehdit etmesi durumunda ortaya çıkar, böylece herhangi bir ulusal-kültürel kimlik söylemi başından beri, her zaman muhaliftir. Bu hem sömürgeleştirilen ülke hem de sömürgeleştirdikleri için geçerlidir. Kimliklerin bu karşılıklı ama zıt şekillenmesine verilen üç tepki vardır.

İlk seçenek baskın ve hükmeden kültürle özdeşleşmektir. Bunu yapmak kültürel üstünlük kisvesi altında silahlı ve ekonomik gücü gizleyen kötü şöhretli Thomas Macaulay gibi şehirli entelijansiya için çok kolayken, hegemonik kültüre özenen ancak asla ona tümüyle ait olamayacak sömürge entelijansiya için o kadar kolay değildir. Fakat böyle bir özenmenin karşılığı, entelektüellerin çoğunun bunu canla başla yapmasını sağlayacak kadar çekicidir: Sömürge yönetiminde ilerleme ve geri çekilen bir sömürgecinin iktidarı miras bırakabileceği "doğal" bir lider olma vaadi söz konusudur. İkinci seçenek sömürge yönetimi tarafından bozulan ya da yok edilen veya kaybolan gelenekleri yeniden edinmeye çalışarak karşıt bir ulusal kimlik yaratmaktır. Bu konuda Japonya'nın durumu biraz farklıdır; çünkü bu ülke hiç sömürgeleştirilmemiştir ancak teknolojik, bilimsel ve kültürel açılarından Batı sanayisinin gücünün etkisini yaşamıştır.

Ulusal-popülist ideolojilerin insanları ayaklandırma konusundaki tartışılmaz gücüne rağmen, bu seçeneğin önemli zorlukları ve tehlikeleri vardır. En büyük güçlük gelenekleri icat etme ya da yeniden icat etme ve sömürgeleşme öncesindeki masumiyet ve özgünlüğü anımsatacak bir portre çizme gerekliliğidir; çünkü ulusal-kültürel kimlik doğası gereği sömürgecinin bastırdıkları ya da bozdukları üzerine kurulmalıdır. Bunun sonucu huzurlu köylerinde sahici (yani folklorik-masum) insanların yaşadığı, ama aslında hiç var olmamış bir sömürgeleşme öncesi topluma duyulan nostaljidir. Bunun yerine bir kültürün belli unsurları seçilip ulusal kimliğin temel sembolleri olma durumuna yükseltilebilir; bu, sömürgecinin stereotiplerine verilen yerel cevaptır. Bu, ulusal hakkında Shuichi Kato'nun da belirttiği gibi hem mistik, hem de canavarca bir fikir uyandırır:

1930'larda Japon mimarisinde ulusal kimlik için yapılan arayışın sonunda mimari canavarlar yapıldı (*Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art* içinde, ed. M. Dufrenne, New York, 1979, s. 42).

Bir de böylesine idealleştirilip zarurileştirilmiş bir ulusal kimlik fikrinin iktidara yükselmesi durumunda yaşanan siyasi canavarlıklar vardır: “ötekilerin” toplu olarak katledilmesi gibi.

Afrikalı, Asyalı ve Latin Amerikalı entelijansiyalar bu sorunlarla çok uzun bir süre boyunca mücadele ettiler ve farklı çözümlere ulaştılar. Bunların arasında Üçüncü Dünya türü uluslararasılık (yani ulusal kimliğin yerini kıtasal kimliğin alması), Japonya'daki gibi feodalite ve ileri kapitalizmin kontrollü karışımı, ulusaldan ırksala geçiş (örneğin *négritude*⁴) vardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise, ulusal özgürlük ve bağımsızlık hareketlerinin yayılmasıyla birlikte yeni bir yaklaşım öne çıktı. Her ne kadar Batı'nın açgözlülüğünün etkileri görülmeden önce “orijinal” kültürün nasıl olduğuna dair idealleştirmelerin sorgulanması henüz bitmemiş olsa da, bu üçüncü seçenek hem ulusal şovenizmi hem de işgalci ülkeyle özdeşleşmeyi reddederek, Batı'yla yaşanan sorunlu ilişki dahil toplumsal oluşumlara ve dinamiklere daha katmanlı bir biçimde bakma taraftarıydı. Faslı Zaghoul Morsy şöyle söyler:

Ne kadar onu çürütmeye, kendimizi ondan kurtarmaya ya da onu kabul etmeye çalışırsak çalışalım... Batı'nın burada bizimle birlikte olduğu bir gerçektir ve onun hakkında bir şey bilmemek ya da yanlış bilmek tüm önemli fikirleri ve sanatsal ifadeleri etkisiz kılar (*Main Trends*'den, s. 40).

Okuduğunuz notların savlarından biri bunun tam tersinin de doğru olduğudur: Asya, Afrika ve Latin Amerika kültürlerinin burada bizimle birlikte

⁴ Fransa'da 1930'larda siyahi Frankofon entelektüeller tarafından başlatılan, kolonyalizm ve ırkçılık karşıtı hareket.

olduğu bir gerçektir ve onlar hakkında bir şey bilmemek tüm önemli fikirleri Batı'da etkisiz kılar. Özgür ülkelerin burjuva milliyetçi entelektüelleri yeni bir hegemonya oluşturmak için Batı ve Doğu'nun ya da Kuzey ve Güney'in bir sentezini yaratmaktan bahsederken, militan entelektüeller bu sanrıyı reddedip bir oluş retorliğini tercih ettiler: Ulusal kültürü oluşturacak şey idealleştirilmiş bir köy yaşantısının hayali değil, halihazırda yaşayanların verdiği mücadele olacaktır. Entelektüeller de kendilerine bu mücadele sırasında bir rol bulacaklardı. Bu bağlamda kurtuluş daha önceden var olan, ancak geçici olarak bastırılmış bir kültürün özgürleştirilmesi anlamına gelmiyordu. Tam aksine, Solanas'ın Üçüncü Sinema'nın deneysel doğasını vurgularken kuvvetle belirttiği gibi, siyasi ve ekonomik özgürlük popüler kültürün ortaya çıkması için gerekli bir önkoşuldu. Her durumda, söz konusu ülke kendi ihtiyaçlarına ve isteklerine göre gelişmek için serbest kaldığında, ülkenin özel durumu, sömürgeleşme öncesi ve sömürge dönemi tarihi, toplumsal ve etnik tabakaları, tarım ve sanayi alanlarındaki geçmişi, kültürünün şeklini ve dinamiklerini belirleyecekti. Dolayısıyla, ulusallık meselesi tamamen konu dışı edilmese de ikincil konuma düştü; ilk sırada çoğunlukla çelişkili ve karmaşık olan mevcut durumu olabildiğince açık bir şekilde irdelemek vardı. Kültürel ve ulusal kimliğin (ve bunların yanında kişisel kimliğin) ifadesi kaçınılmaz olarak bunun yan ürünü olacaktır, çünkü belli toplumsal süreçlerle ilgili ve onları irdeleyen bir söylem, tıpkı herhangi başka bir söylemin konu aldıklarından etkileneneği gibi mecburen bu süreçlerden etkilenmiş olacaktır. Gelenekler artık dokunulamayan putlar olarak görülemezdi; Sembene ve Cissé'nin eserlerinin de örneklediği gibi, bazılarının eleştirilmesi, diğerlerinin harekete geçirilmesi, değiştirilmesi gerekecekti. Milliyetçi dayanışma bu şekilde entelektüelin özel görevi olan eleştirel sağduyuya yol verecekti. Entelektüellerin katkısı mevcut mücadelelere yardımcı olabilecek bu eleştirel anlayış olacaktır. Edward Said şöyle yazar:

Düşünce tarihi ve elbette siyasi hareketler, “eleştirmeden önce dayanışma” görüşünün, eleştirinin sonu demek olduğunu defalarca örneklemiştir.

Şöyle devam eder:

Şüphesiz bir biçimde bir tarafta durduğunuz, diğer tarafa karşı çıktığınız bir savaşın ortasında dahi eleştiri yapılmalıdır; çünkü uğruna savaşılacak meseleler, sorunlar, değerler ve hatta hayatlar olabilmesi için eleştirel bir bilinç gerekir (*The World, The Text and the Critic*, Faber & Faber, Londra, 1984, s. 28).

Dolayısıyla ulusallık en önemli mesele olmasa da, ulusallık sorusunu atlayıp doğrudan uluslararası estetiğe geçmek Üçüncü Sinema'yı tanımlayan unsurlardan birini de atlamak demektir; o unsur, belli bir toplumsal durumu, onu değiştirip sosyalist bir yöne doğru çekmeye çalışanlara daha anlaşılır kılma amacıdır.

Ulusallık meselesinin Üçüncü Sinema meselesinin kendisinden ayrı tutulamayacağını gösteren ve Üçüncü Sinema kuramcılarının içerdiği çarpıcı benzerliklere rağmen çoğunlukla görmezden geldiği bir örnek 1920’li ve 1930’lu yıllarda, Hindistan’ın Santiniketan kasabasında kurulan üniversitedir. Bengal’de, R. Tagore’un kurduğu bu kurum, doğayla kültür arasındaki bağlantıya dair bir estetik anlayış oluşturdu ve sanatçının bir yandan doğayla, bir yandan da “yaşayan gelenek” ile olan iki taraflı ilişkilerini birleştirdi. Kurum, eleştirel bir uluslararasılığın önemi konusunda ısrar ederken bir yandan da kültürün yerel öğelerde yattığını savunuyordu. Geeta Kapur şöyle belirtir:

Bir sanatçı olarak Rabindranath’ın yaşayan geleneğe olan bağlılığı ilk ve öncelikli olarak yaratıcı seçimlerinden, birbirinden çok farklı biçimleri kullanabilmesinden [...] örneğin bir şair olarak Upanişad tarzındaki şiirden, Baul şarkılarından, halk ninnilerinden yararlanabilmesinden anlaşılırdı. Aynı zamanda meslektaşlarına sanatsal biçimleri ruhani ve estetik (ve dolayısıyla siyasi) anlamda, sert ulusal ya da etnik temellere dayanarak sınıflandırmamalarını tembihler, hem sanatlarını canlı kılacağı hem de sanatlarının uluslararası olarak uygulanabilir ve çağdaş olmasını sağlayacağı için zihinlerini dünyadaki sanat hareketlerine açık tutmalarını isterdi (*K. G. Subramanyan* içinde, Lalit Kala Akademi, Yeni Delhi, 1987, s. 17).

Şunu da ekler:

Neticede bunu yapmaları, yaşayan geleneğin en büyük sınavı olacaktır.

Çağdaş bir “çevrenin” ve yerel dillerin kelime hazinelerinin ve becerilerinin çetrefilliğine yönelik böylesi bir eğilimin özgürleştirici etkilerini, Hint ulusal bağımsızlık hareketiyle derinden bağlantılı olan tutarlı bir estetik yaklaşımla bütünleştirmek için Santiniketan’da planlı bir çaba gösterilmişti. Siyasi ve kültürel öğeler sıradışı bir müfredatta harmanlanmıştı. Bu müfredata göre Santiniketan’daki öğrenciler;

[...] işlerinin başındaki zanaatkârlarla tanıştırılıyordu; öğrencilerin geleneksel malzemeler ve usulleri yeniden yorumlamaları teşvik ediliyordu ve ürünleri yerel pazarlarda sergilenip satılıyordu.⁵ Buradaki amaç genç sanatçıların aracılığıyla zanaatkârların hüner ve üsluplarının şehirli orta sınıfa tanıtılıp geçirilmesiydi. Yeni bir Hint duyarlılığı kurulacak, denenecek, tasarlanacaktı... [Popüler sanat] onları (büyük efsanelerden olduğu kadar kabile masallarından da beslenen) görsel anlatılara, karışık figür ikonografilerine, seri biçimsel sadeleştirmelere yöneltiyordu (Kapur, 1987, s. 18).

⁵ Bu, gayriresmi toplantılarda, öğrenci çevrelerinde, radikal kurumlarda gerçekleştirilen Üçüncü Sinema gösterimlerinin dengidir (Y.N.)

“Ulusal dönemin en cesur sanatçısı” Nandalal Bose’nin pedagojik yaklaşımını özetleyen Geeta Kapur bu yaklaşımın, “popüler kaynaklardan alınan, siyasi-popülist amaçlara hizmet eden ve ikisi üzerinde de radikal bir etkisi olan imgeler” pratiği içerdiğini vurgular (1987, s. 19). Popülerle söyleşmek, yerel dile verilen önem, hem yerele hem de uluslararasıya yapılan çifte göndermeler, farklı öğeleri karıştırma uygulamaları, sanatsal üretimin en az maliyetli şekilde yapılmasına geçiş, yeni bir ulusal kültür yaratma projesi gibi unsurlar Üçüncü Sinema hakkında yazılanlarda sıkça tekrarlanır. Bunun yanı sıra, bu akımların Küba ve Hint çeşitlemeleri ulusal-kültürel, siyasi ve ekonomik bağımsızlık için verilen anti-empyralist mücadeleyle el eleydi.

Yine de buradan Santiketan ile Latin Amerikalılar arasındaki farkların görmezden gelinebileceği anlamı çıkmamalıdır. Bu farkların en belirginleri, Latin Amerikalılar’ın açıkça Marksist olan yaklaşımları ile sinema gibi büyük ölçüde sermayeye dayalı, “tabiatı gereği” modern bir kitle iletişim teknolojisinin siyasi pratiğinin uygulanabilmesi için, popüler olanla kurulan diyalogun doğasında kapsamlı bir yeniden kavramsallaştırmaya gidilmesi gerektiği gerçeğidir. Bu açıdan Santiketan Üçüncü Sinema’nın tek atası değildir: 1920’li yılların Brezilyalı tiyatro ve edebiyat çevresinin, özellikle de Oswald de Andrade ile Pau Brasil ve Anthropofagia manifestolarıyla bağlantılı olan avangartları, 1930’lu yılların Meksikalı duvar ressamaları da benzer gerginlikleri ve zıtlıkları irdeler. Bu bakımdan manifestolarda İtalyan yeni gerçekçiliğine ve Grierson’a yapılan göndermelerin varlığı da hafife alınmaz, zira onlar birer belirtidir. Avrupa’ya verilen referanslar, köklerin orada olduğunun işareti değil, Latin Amerikalı sinema meraklılarının durduğu konumda bulunan yerimli kültürel melezleşmenin belirtisidir. Son olarak, bu bağlamda Jean Rouch’a yapılan göndermelerden söz edilmemesi de anlamlıdır. Rouch, Brezilya komedisi *Ladroses de Cinema*’daki (1977) şakayla karışık imalar haricinde, Latin Amerikalı sinemacılar çok Afrikalı sinemacılar için bir referans olmuştur. Klasik Üçüncü Sinema manifestolarında bulunmayışı da o dönemde Latin Amerikalılar’ın Afrika sinemasını görmezden geldiğinin bir işaretidir. Rouch’un bu belgelerde yer almayışının sebebinin yönetmenin siyasiden çok etnografik bir söyleme sahip olabileceği fikri çok ikna edici değildir; çünkü Griersoncu sosyal demokrasi ve güçlü bir merkeze sahip (ama aynı zamanda iyiliksever) bir “devlet otoritesi” kavramı metinlerde görülebilir. Ayrıca Rouch, Ivens veya Marker’dan da fazla olarak Üçüncü Sinema’nın en ilginç baba figürü olarak düşünülebilir çünkü *Moi Un Noir* (1957) ile bir Üçüncü Sinema üslubu icat etmiştir. Özellikle bu filmi belirtmemin sebebi Rouch ve filmin ana karakteri “Robinson” arasındaki, filmin hem kurgusal içeriğini hem de üslubunu belirleyen diyalogsal ilişkidir (bkz. Jim Hillier, *Cahiers du Cinéma*, Cilt 2, Routledge & Kegan Paul ve BFI, Londra, 1986, s. 223-225).

VI. Bakhtin

İfadeler ve toplumsal-tarihsel ortamlar arasındaki ilişkinin kuramsal açıklaması için elimizde olan en iyi kaynak Mikhaıl Bakhtin'in eserleridir. Bakhtin'in özellikle diyalog, ötekilik ve kronotop kavramları, Teshome Gabriel'in alanında öncü yapıtının izinden gidilebilecek verimli yollar sağlar ve bu süreçte kültürel politikalar meselesini yeniden düşünmemize izin verir. Bakhtin ulusallık meselesini doğrudan ele almasa da, toplumsal-tarihsel belirlilik konusuyla çok ilgilidir. Söylemsel türlerden söz etmesiyle soruna yaklaşma biçimini belli eder:

Eserler ilk önce [...] alıcılara, performans ve alımlamanın belirli koşullarına yöneliktir. İkinci olarak, tematik içerikleriyle hayata, deyim yerindeyse hayatın içinden, yöneliktir. [...] Her türün kendine özgü yöntemleri, gerçekliği görme ve anlama biçimleri vardır ve bu yöntemler onun özel unsurlarıdır. Sanatçı gerçekliği türün bakış açısından görmeyi öğrenmelidir. [...] Temsilin alanı türden türe değişir [...] ve kendini mekan ve zaman olarak farklı biçimde tasvir eder. Bu alan her zaman belirlidir (T. Todorov, *Mikhaıl Bakhtin: The Dialogical Principle*, Manchester Üniversitesi Yayınları 1984, s. 82-83).

Bakhtin bunun ardından türü ortak hafızanın bir parçacığı olarak tanımlayarak yeni bir bağlantı kurar:

Kültürel ve edebi gelenekler [...] bireyin kişisel hafızasında ya da ortak bir tinde değil, kültürün nesnel hallerinde saklanır ve yaşamaya devam eder. [...] Bu anlamda, onlar öznelarası ve bireylerarası, dolayısıyla da toplumsaldır. Yaratıcı bireylerin bireysel hafızalarının burada rolü bile yoktur (a.g.e, s. 85).

Bakhtin çevirmenleri, yorumcuları ve biyografi yazarları olan K. Clark ve M. Holquist, kültürel geleneğe böylesi bir yaklaşımın Bakhtin'in kronotop kavramına ne kadar yakın olduğuna dikkat çekerler:

Her yer ve dönemde farklı zaman/mekân kategorileri ortaya çıktı ve insan olmanın ne demek olduğu, büyük ölçüde bu kategoriler tarafından belirlendi. Örneğin Yunanlılar zamanı döngüsel olarak görürken, İbraniler geleceğe büyük değer verirdi (Mikhaıl Bakhtin, Harvard Üniversitesi Yayınları, 1984, s. 278).

Söylemlerin/ifadelerin parçacıkları “topluma mal olmuştur”:

Her ifade [...] sahasında, kişinin kendi sözcükleriyle başkasının sözcükleri arasında yoğun bir savaş yaşanır. Her sözcük farklı yerlere yönelen toplumsal vurguların karşılaşması ve çarpışması için küçük bir arenadır. Belirli bir bireyin ağızındaki bir sözcük toplumsal güçlerin yaşayan etkileşiminin ürünüdür (Clark ve Holquist'ten, a.g.e., s. 220).

Bunun sebebi şudur:

Hiçbir ifade sadece onu söyleyen kişiye mal edilemez; bu, *karşılıklı konuşanların* (interlocutor) *etkileşiminin* ve genel konuşursak, içinde meydana geldiği karmaşık *toplumsal durumun* ürünüdür (T. Todorov'dan, a.g.e., s. 30, italikler orijinaldir).

Bakhtin tekil ifadeleri, farklı seslerin yankılandığı koridorlar olarak nitelendirir. Bu koridorlar, karşılıklı konuşanların arasındaki, dolaylı ya da dolaysız, ertelenmiş ya da beklenen etkileşim tarafından oluşturulur; böylece faal olarak söylenmeyen ya da sessizce anlaşılanlar, konuşanın tasarısı olarak söylemi belirleyici bir güç haline getirir. Bunun yanında, hatırlanan, yarı-hatırlanan, beklenen ve geçici olarak faaliyette olmayan söylemlerle dolu olan toplumsal durum ve muhatapların yanı sıra, genel bütünü içinde işleyen her kelimedede tekrar duyulan yankı vardır. Yine de, Bakhtin'in çok sesli kültürel mekânları, metinlerarasıcılığın yapısökümcü fikirlerinin uyandırdığı türden kesişen seslerin eşitlikçi bir yığını sunmaz. Tam aksine, Todorov'un belirttiği gibi (a.g.e., s. 57):

Nasıl toplumsal çeşitlilik tekil devletin koyduğu kurallarla kısıtlanıyorsa, söylemlerin çeşitliliği de, tüm iktidara mütekebil, ortak bir dil kurma arzusuna karşı direnir. [...] Ortak dil hiçbir zaman verilmez, ancak buyrulur ve her durumda heterolojiye karşıdır.

Dolayısıyla kültürel özgünlük asla kapalı, sabit bir alan değildir; hiçbir zaman bir kod gibi sistemli değildir:

Kültür sunuma hazır bir şey gibi çerçevelenemez. Bir kültürün birliği açık bir birliktir.

Bu birliğin içinde,

[...] henüz keşfedilmemiş, tanımlanamayan ve kullanılmamış uçsuz bucaksız anlamsal olasılıklar bulunur (*Speech Genres & Other Late Essays*, s. 5-6).

Burada kastedilen, nasıl söylemlerin çeşitliliğine karşı bir hiyerarşi dayatılıyorsa, gücün kurumsallaşmış uygulamasının da hangi anlamsal olasılıkların keşfedilmemiş ve kullanılmamış kalması gerektiğini belirliyor olduğudur. Sinema bağlamında bu, toplumsal gücün, hangi söylemlerde bulunacağına ve insanların bunları nasıl okuyacağına dair etkisi olması demektir. Ezilenlerin sessizliği etkin bir direniş biçimi, bir reddediş olabilir. Bu sessizlik aynı zamanda, belli anlam kodlarını etkinleştirme konusunda toplumun yarattığı yetersizliğin, toplumsal gücün farklı anlamsal olasılıklara erişimi engellemesinin sonucu da olabilir. Gücün bu etkisinin üzerinde durmak önemlidir;

çünkü bu, kültür endüstrilerinin ürünlerini tüketen insanlar hakkında çalışma yapanların çoğu zaman gözden kaçırdığı bir noktadır: Hazza dair sorular, sürekli bazı anlam yaratma şekillerini ortadan kaldıran egemen söylem rejimlerinin engelleyici ve sınırlayıcı etkisinin irdelenmemesi pahasına vurgulanır.

Bakhtin, kültürel yapıları şekillendiren dinamiklerin olası bir tipolojisini çıkardıktan sonra, özellikle bu sıralar hem Birleşik Krallık'taki hem Birleşik Devletler'deki sol kültür çevrelerinde egemen olan, topluluğa yönelik popülist eğilimlere dair geniş kapsamlı önemli saptamalarda bulunur. Bir gazete yazısında şu uyarıyı yapar:

Özgülleştirme arzumuz, kültürün farklı alanlarının birbirine bağlı ve bağımlı olma sorularını atlamamıza sebep oluyor; bu alanların sınırlarının mutlak olmadığını, farklı çağlarda farklı biçimlerde çizildiğini sık sık unutuyoruz; kültürün en yoğun ve verimli halinin bu alanların kendi özgüllüğü içerisinde çerçeveselendikleri yerlerde değil, bireysel alanlarının sınırlarında gerçekleştiğini dikkate almıyoruz (*Speech Genres & Other Late Essays*, s. 2).

Bu uyarı hem klasik modernist duruşların hem de daha önemlisi, kültürel pratikleri sınıf, etnik köken ya da toplumsal cinsiyet bağlamlarına sıkıştırma çabalarının verimsizliğini açıklıyor. Bu nokta geliştirilip entelektüel-sanatçı ile “halk” ya da başka toplumsal gruplaşmalar arasında özdeşleşmeyi destekleyen uygulamaların tam bir eleştirisine dönüşüyor. Şimdiki alıntıda, Bakhtin “yabancı kültürleri” anlamaya yönelik çabalara atıfta bulunuyor; ancak; görüşleri güçlü ve yerinde bir biçimde insanın kendi toplumsal tabakası dışındaki tabakalar (ister sınıf, ister etnik köken, ister cinsiyetle belirlenmiş olsun) için de geçerlidir. Bakhtin şöyle yazmıştır:

Çok güçlü, ancak tek taraflı ve bu yüzden güvenilmez bir fikre göre, bir yabancı kültürü anlamak için insanın onun içine girmesi [ya da ona ait olması] kendi kültürünü unutması ve dünyayı bu yabancı kültürün bakış açısından görmesi gerekmektedir.[...] Elbette, dünyayı onun bakış açısından görebilmek o kültürü anlayabilme sürecinin gerekli bir parçasıdır, ancak eğer sadece bu bakış açısı olursa, [...] bu sadece taklit olur ve insanı zenginleştirmez. *Yaratıcı anlayış* kendinden, kendi yer ve zamanından, kendi kültüründen feragât etmez ve hiçbir şeyi unutmaz. İnsanın, anlayabilmek için, zaman, mekân ve kültür bağlamlarında kendi yaratıcı anlayışının nesnesinin *dışında bulunması* gerekir. Kültürün sahasında, dışarılık, anlama yolunda çok önemli bir etkidir [...] Biz yabancı bir kültüre, onun daha önce kendine sormadığı soruları sorarız; kendi sorularımıza onun içinde cevaplar ararız ve yabancı kültür bize yeni açılar ve yeni anlamsal derinlikler sunarak karşılık verir. İnsan *kendi* soruları olmadan yaratıcı bir biçimde ötekini ya da yabancı bir şeyi anlayamaz. İki kültürün böy-

le söyleşimsel (*dialogic*) karşılaşmasının sonu, karışma ya da kaynaşma olmaz. İkisi de kendi birliğini ve *açık* bütünlüğünü sürdürür, ancak karşılıklı olarak zenginleşirler (*Speech Genres*, s. 6-7).

Sınırlılıklar ya da sınırların, yani “kültürün en yoğun ve üretken biçimde gerçekleştiği” alanların anlamlarıyla ilgili bir şey öğrenilecekse, insan kendisini “ötekileştirebilmelidir”.

Trink T. Minh-ha, *Discourse*'un özel bir sayısı (8. sayı, 1986-87) için kaleme aldığı ve en az Bakhtin kadar kışkırtıcı olduğu giriş yazısında, Bakhtin'in ötekiliğin üretkenliği konusundaki endişelerini tekrarlar:

Ötekiliğin kendi kanunları ve yasakları vardır [...] ve bu bağlamda farklılık zıtlığı ve ayrılıkçılığı zayıflatır. Ne özel bir muamele görmek isteyen, ne de bir köklere dönüş (“bozulmamış” Gerçek Öteki) durumu olan Ötekilik, her hareketinde kimliğin/kimliklerin içinde ve arasında yaşanan yakınlaşma ve uzaklaşmayı kabul eder. Batı kültürlerinin hem hegemonyası, hem de birleşik kültürler olarak varlıkları tehlikededir. Diğer bir deyişle, her Birinci Dünya'da bir Üçüncü Dünya ve her Üçüncü Dünya'da bir Birinci Dünya olduğunun farkına varılmıştır (1986-1987, s. 3).

Bakhtin'in söylemler arasındaki eşitsiz güç ilişkileri hakkında söylediklerini hatırlarsak, bu düşünceler bizi farklılıkların postmodern ya da çok-kültürlü serbest hareketinden, seslerin cumhuriyetçi karnavalından öteye, her kültür politikasının önşartı olarak bir ötekilik siyasetine doğru götürür. Eğer dışarılık yaratıcı anlama için bir önkoşulsa, bu dışarılığın verimli olduğu kadar tehditkâr bir pozisyon olduğu anlamına gelir. Bu pozisyon, sınırları, kendisinin erişemediği şekilde görünür olan “içerideki” için tehdit edicidir (Bakhtin bu bağlamda sıklıkla görsel benzetmelere başvurur, zira nasıl gördüğümüzü göremeyiz). Yapılandırılan sınırlar, kanallar ve ufuklar görünür ve anlaşılır olduğu sürece de verimlidir.

Bakhtin'in kavramları üzerinden Latin Amerikalılar'ın manifestolarına tekrar bakacak olursak, bu manifestoların toplumsal güçlerin ve gerçekliğin sağduyulu bir temsili konusundaki ısrarlarını ve sosyalist özlemlerin izini sürmelerini farklı bir biçimde değerlendirebiliriz. Bu açıdan bakıldığında Üçüncü Sinema ne “halk” içindir ne “halkın” sinemasıdır, ne de emperyalizme ya da bir burjuva yönetimine karşı verilen mücadele meselesidir. Üçüncü Sinema aynı anda hem siyasi hem de sanatsal nedenlerle sosyalist aydın kimlikleriyle sorumluluk alan ve eserleriyle toplumsal anlaşılabilirlik kazanmaya çalışan entelektüeller tarafından yapılır. Dahası, Edward Said'in eleştiriye duyulan ihtiyaca dair söylediklerini de akılda tutarak, bu entelektüellerin belli toplumsal gerçekliklere dair bir anlayış yaratma uğraşları, toplumsal dönüşüm için çaba

sarfeden insanlarla girilen eleştirel bir diyalog halini alır; bu da hem sağduyuya hem de popüler söylemler ve arzularla temas halinde olmaya duyulan gereksinimi beraberinde getirir. Onların seyircisi, popülerliğin tüketici tatminiyle denk görüldüğü, hazzın bilanço tablosundaki rakamlarla ölçüldüğü Hollywood ya da televizyon seyircisi gibi değildir. Solanas'ın Üçüncü Sinema'nın sürekli bir araştırma sürecinde olan deneysel bir sinema olduğunu vurgulamasından da anlaşılacağı üzere, Brecht'inki gibi onlarınki de popülerlik kavramıyla edilen bir kavgadır. Ve Brecht gibi Latin Amerikalılar da kendilerini belirlenmiş bir Üçüncü Sinema estetiğinin parçası olarak görmeyi reddetmelerinden görülebileceği gibi, amaçlarına ulaşmak için gerekli gördükleri her biçimsel araca başvurma haklarını saklı tutarlar.

Sinemanın biçimleriyle konuşma, örneğin film yapma, ya da işitsel-görsel söylemin diğer türlerinde konuşma, bir diyaloga girmek demektir. Bu diyalog sadece bu türlerin tarihi kullanımlarıyla değil (çünkü bu söylemler kaçınılmaz olarak, örneğin, Üçüncü Sinema'nın ses-imge artikülasyonlarında yankılanır) aynı zamanda baskın anlatı biçimlerinin bu tarihsel kullanımlarla yüceltilmiş güç ilişkileriyle film yapma ve izleme deneyimlerinin konumlandırıldığı kültürel ağlarla da gerçekleştirilir. Üçüncü Sinema'nın tek derdi "ezilenlerin kendi sesleriyle konuşmasına izin vermek" değildir; bu, tek taraflı ve dolayısıyla güvenilmez bir pozisyon demek olurdu. Bu sesler, sadece ezilenlerin deneyimine ve bu durumun güçsüzleştirici taraflarına dair konuşacaklardır. Üçüncü Sinema, muhataplarına suçluluk hissettirmeye ya da onların sempatisini kazanmaya çalışmaz. Bunun yerine, eleştirel ama kendini adanmış bir konumdan bakarak toplumsal güç meselesini irdeler ve sosyalist ideallere ulaşmak için Espinosa'nın dediği gibi "zekâ, duygular ve sezgilerin gücü"nü birleşimini hedefler.

Söylemin toplumsal doğasının hayata geçirilmesi sayesinde, Üçüncü Sinema projesi seyirciye sanat-tarihsel, sözde estetik bilgi birikimlerinden ziyade toplumsal-tarihsel bilgi birikimlerini anımsatır. Sanat-tarihsel bilgi birikimleri, ancak bahsettikleri toplumsal-tarihsel süreçlerle belirli bir bağ kurdukları müddetçe konuyla ilişkili olurlar.

Üçüncü Sinema ve ötekilik ya da dışarılık söz konusu olduğunda insanın yaşadığı kültüre (bu kültür ulusal, etnik ya da başka bir açıdan tanımlanıyor olabilir) ait olamama, özdeşleşememe halinin "kültürün en yoğun ve verimli hali" için bir önkoşul olması şaşırtıcı değildir. Aynı anda bazı yönlerden "öteki" olurken, bazı açılardan kültüre ait olma durumu elbette mümkün olduğundan, bu fazlasıyla iddialı bir yargı olsa dahi, şu bir gerçektir ki, en azından sosyalist kültürel pratikler söz konusu ise, toplumsal anlaşılabilirliğin inşası bu kopma noktasında, bu arada kalmış pozisyonda büyür ve gelişir. Böyle bir pozisyon için ödenen bedel değişmez olarak hegemonik kültürün

temsilcilerinin düşmanca tavırlarıdır; bu temsilciler hükmeden ideolojilerin etkin savunucuları olabileceği gibi, tüm entelektüel sorumluluklarını üzerlerinden atarak ait oldukları orta sınıf konumlarının lekesini çıkarmayı umut eden suçlu aydınlar da olabilir. Ancak bu düşmanlık doğru yolda olduğumuzun göstergesi olarak memnuniyetle karşılanmalıdır.

Bana göre, 1980'lerin ortasında Birleşik Krallık'ta gerçekleşen Üçüncü Sinema tartışmalarını yeniden alevlendiren, dışarılığın/ötekiliğin ülkede uygulanabilir bir kültürel siyasetin gerçekleştirilebileceği tek konum olduğu kanaatidir. Konumsal bir gereklilik olarak ötekiliğe dair sorunların müzakeresi bu ülkede eleştirel-kültürel pratiğin bir önkoşulu haline gelmiştir. Bunun en iyi kanıtı, Birleşik Krallık kültürel siyasetinin entelektüel ve sinemasal açılarından en yenilikçi kesimini oluşturan siyahi sinemacıların işleridir. Onlara, 1980'lerde İngilizlik üzerine en zekice filmi, *Rocinante*'yi yapan Cinema Action grubu, Nikaragua hakkındaki programları Üçüncü Sinema'nın televizyonun oluşturduğu söyleme uygulanabilirliğine örnek teşkil eden Mark Karlin ve İrlanda ile Birleşik Krallık arasında gidip gelen bazı sinemacılar (örneğin Pat Murphy) gibi birkaç "öteki" de katılabilir. Bu sinemacıların eserlerine biçimsel, estetik bir açıdan bakıldığında az ortak yön bulunsa da, yine de görünüşte ait oldukları türlerden bazı sistematik farklılıkları vardır. *Burning an Illusion* toplumsal gerçekçi dramlardan ne kadar farklıysa, *Territories* modernist-deneysel video ve film yapımından o kadar farklıdır; *Rocinante* romantik yol filmlerinden ne kadar farklıysa, *Anne Devlin* güçlü, siyasi kadın kahramanları olan biyografik filmlerden o kadar farklıdır. Her bir örnekte, farkı yaratan yoğun biçimsel yenilik ya da bir temanın pazarlanabilir bir çeşitlemesinin bulunması değil, mevcut tür sınıflandırmalarının bu filmlerin toplumsal-analitik amaçları için çok sınırlayıcı oluşudur.

Bahsettiğimiz film yapımı faaliyetlerinin yanı sıra, kuramsal-eleştirel yapıtların aynı zamanda İngilizlikleri'ni, sınırlarını, etnomerkezciliklerini ve dar görüşlülüklerini irdelemeleri gerekir. Bu, Avro-Amerikan olmayan kültürleri küresel bir "öteki" kavramına indirgemeyi reddederek, "ötekilik"e ve bilindik olmayan kültürel pratiklerle girilen diyaloga özel bir vurgu yapılmasını gerektirir. İngilizler'in evrenselliğe duydukları özlemlerdeki zorluk, karşı bir evrensellik kurulması değil, anlam yaratmanın başka yollarını öğrenmeye çalışmak ve bu yolları desteklemektir. Riwtik Ghatak, Kumar Shahani ya da Carlos Reichenbach'ın yapıtlarının nasıl onları oluşturan kültürel çevreye özgü olduğunu öğrendiğimizde, belki de bizim burada ürettiğimiz kuramların ve filmlerin nasıl diğerlerini safdışı bırakacak kadar sınırlandırıcı bir İngilizlik damgası taşıdığını daha iyi anlarız (aynısı Amerikalılar ve Amerikalılık üzerinden de düşünülebilir). Dolayısıyla, Üçüncü Sinema kavramı, Birleşik Krallık için, toplumsal ve kültürel olan arasındaki ilişkileri örneklendirmesi ve hem ondan öğrenilecek

hem de onun hakkında öğrenilecek şeyler düşünüldüğünde, kendi “ötekiliği” açısından önemlidir. Bir yandan İngiliz ideolojisine karşı durabilecek bir ötekilik kavramının oluşmasına olanak verecek bir ortam yaratırken, bir yandan da Üçüncü Sinema yapanlardan ve entelektüellerden ders almak.

Bu yüzden, Üçüncü Sinema fikrinin bana tartışma imkanı verdiği meselelere dikkat çekmekteki ana amacım, sosyalist bir kültürel/eleştirel pratiğin nasıl olabileceği ya da olması gerektiğiyle ilgili beklenilebilir, arzulanabilir ama muhakkak ütöpik bir imge uyandıracak bir çeşit tarihi anlatı yaratmak suretiyle içinde yaşadığım (film) kültürün(ün) değişmesine katkıda bulunmaya çalışmaktır.

Bu projenin olası bir sonucu artık ne metinlerin yarattığı öznellikler ne hangi metinlerin ilercisi olduğu ne de bireylerin onlara bilinç sanayileri tarafından sunulanları kendilerine özgü hangi şekillerde tükettiği hakkında sorular sormamız gerektiğidir. Bunun yerine bugünün Birleşik Krallığı’nda sorulması gereken soru insanların eleştirel-sosyalist düşünce biçimlerini benimsemeye nasıl ikna edilebileceğidir. Bu anlatıda ima edilen ve savunulan proje yeni bir ideal kimliğin, bir yerlerde hazır beklemeyen, sosyoloji tarafından “ezilenler” grubuna ait olarak sınıflandırılmayan bir ideal sosyalist benliğin inşa edilmiştir. Film çekmek ya da yazmak gibi kültürel pratikler böyle ideal bir kimliğin (bu kimliğin mecburen ulaşılamaz bir kurgu olduğunu bilerek de olsa) ortaya çıkmasına ve ilerlemesine katkıda bulunmalıdır. Bu ideali takip etmek bizi “parçalanmış beden” kabusunun siyasi muadiline mahkum edecektir: *ad hoc* “mikro-siyasi” kararlar art arda alınırken yaşanan anarşik parçalanma, çocukça megalomani (örneğin, tüketicinin kültürel öğelerle ne isterse yapabileceği fikri) ve alaycı fırsatçılık.

Dolayısıyla bu çok da büyük olmayan anlatıyı içeren geriye doğru bakma ve beklenti mekanizmaları, Jane Gallop’un *Reading Lacan* (Cornell Üniversitesi Yayınları, 1985, s. 74-92) isimli kitapta yayımlanan *Where to begin?* adlı makalesinde yazdığı üzere psikanalitik kuramdaki ayna evresinde de görülür. Latin Amerikalılar’ın manifestoları böylece geriye dönük bir biçimde Alman, Sovyet ve Hint söylemleriyle birlikte gruplanırken, bu manifestoların film çekimi ve film kuramında güncel, düzensiz ama uluslararası düzeyde yaygın eğilimleri önceden görmeleri sağlanır. Aynı zamanda, bu güncel gelişmeler, beklenen bir sosyalist olgunluğun imgesini somutlaştırma amacıyla bu ‘geleneğin’ içine yedirilir ki, bu kurgusal ideale erişme yönünde arzulanan gelişmeler, en azından Birleşik Krallık’taki güncel pratikleri dönüştürebilsin.