

Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney

Sineması

Yüksek Lisans Tezi

Engin YILDIZ

ESKİŞEHİR 2019

**POPÜLER SİNEMA, SANAT SİNEMASI VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA EKSENİNDE
YILMAZ GÜNEY SİNEMASI**

Engin YILDIZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER**

**Eskişehir
Anadolu üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Temmuz 2019**

Bu tez çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1603E107 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Engin YILDIZ'ın "Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması" başlıklı tezi 02 Temmuz 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.S.Serhat SERTER

Üye : Doç.Dr.Ali KARADOĞAN

Üye : Dr.Öğr.Üyesi Canan ULUYAĞCI

Prof.Dr.Bülent GÜNŞOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

POPÜLER SİNEMA, SANAT SİNEMASI VE ÜÇÜNCÜ SINEMA EKSENİNDE YILMAZ GÜNEY SİNEMASI

Engin YILDIZ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz, 2019

Danışman: Doç. Dr. S. Serhat SERTER

Türk sinema tarihinde Yılmaz Güney ve onun filmleri, ülkemiz sinemasında önemli bir yere sahiptir. Yılmaz Güney, sinema hayatında birbirinden çok farklı sinema akımlarında filmler çekmiştir. Yılmaz Güney'in sineması incelendiğinde, filmlerini üç başlıkta toplamak mümkündür. Bu başlıklar Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'dır. Çalışmada "Aç Kurtlar" (1969) filmi Popüler Sinema kapsamında değerlendirilmektedir. Sanat Sineması örneklemi olarak "Umut" (1970) filmi incelenmektedir. "Duvar" (1983) filmi ise Üçüncü Sinema örneklemi çözümlenmektedir. Bu çalışmada, "Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması" Güney'in hayatı ile birlikte bulunduğu dönemin koşullarıyla, kronolojik olarak ele alınıp incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yılmaz Güney, Popüler Sinema, Hollywood, Sanat Sinema, Üçüncü Sinema, Türk Sineması.

ABSTRACT

YILMAZ GÜNEY’S CİNEMA IN THE POPULAR CİNEMA, ART CİNEMA AND THIRD CINEMA

Engin YILDIZ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, July, 2019

Supervisor: Associate Prof. S. Serhat SERTER

Yılmaz Güney and his films have an important place in the history of Turkish cinema. Yılmaz Güney has made films in many different cinema movements. When Yılmaz Güney's cinema is analyzed, it is possible to collect his films under three titles. These titles are Popular Cinema, Art Cinema and Third Cinema. In this study, “Aç Kurtlar ” (1969) is evaluated in the context of Popular Cinema.”Umut” (1970) film is examined in the context of Art Cinema. “Duvar“ (1983) is analyzed in the Third Cinema sample. In this study, Yılmaz Güney's Cinema İn The Popular Cinema, Art Cinema and Third Cinema. İt is examined and analyzed in chronological terms with the conditions of the period in which Güney lives.

Key Words: Yılmaz Güney, Popular Cinema, Hollywood, Art Cinema, Third Cinema, Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada beni görüşleri ve önerileriyle yönlendiren, değerli zamanını her zaman bana ayırarak desteklerini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. S. Serhat SERTER'e, dostluklarıyla yanımda olan İbrahim ZATERİ'ye, Gülsüm YILDIZ'a, Birgül AYDIN'a, Sevinç KORKMAZ'a ve aileme sonsuz teşekkür ederim.

04.07/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

(İmza)

Engin Yıldız

(Öğrencinin Adı Soyadı)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	1
1. 2. Amaç	5
1. 3. Önem	6
1. 4. Varsayım.....	6
1. 5. Sınırlılıklar	7
2. YÖNTEM	8
2.1. Araştırma Modeli.....	8
2.2. Verilerin Toplanması.....	9
2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	9
3. ALANYAZIN	11
3.1. İdeoloji Kavramı ve Yaklaşımları	11
3.1.1. Marx ve İdeoloji.....	12
3.1.2. Gramsci ve İdeoloji.....	13
3.1.3. Althusser ve İdeoloji	14
3.2. Sinema ve İdeoloji İlişkisi.....	14
3.3. Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Kavramları	16
3.3.1. 1960'lı Yıllarda Dünyanın İçinde Bulunduğu Siyasi Durum	17
3.3.2. 1970'li Yıllarda Dünyanın İçinde Bulunduğu Siyasi Durum	18
3.4. Üçüncü Dünya	19
3.4.1. Üçüncü Dünya Teorisi	20
3.4.2. Üçüncü Dünya Kavramı.....	21
3.5. Birinci (Popüler Sinema), İkinci (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema	26

3.5.1. Birinci (Popüler) Sinema ve Ekonomi Politikği	26
3.5.2. İkinci Sinema (Sanat Sineması) ve Ekonomi Politikği	30
3.5.3. Üçüncü Sinema ve Ekonomi Politikği	33
3.5.3.1. Üçüncü Sinemanın Günümüzdeki Durumu	43
3.6. 1960-1985 Arasında Türkiye'nin Politik Durumu.....	48
3.6.1. 1960-1985 Arası Türk Sineması.....	54
3.7. Yılmaz Güney'in Hayatı ve Sineması.....	61
4. BULGULAR VE YORUMLAR	71
4.1. Aç Kurtlar (1969).....	71
4.1.4. Popüler Sinema Olarak: Aç Kurtlar.....	76
4.2. Umut (1970)	87
4.2.3. Sanat Sineması Olarak: Umut	91
4.3. Duvar (1983).....	102
4.2. Üçüncü Sinema Olarak: Duvar	106
5. SONUÇ	120
5.1. Tartışma.....	122
5.2. Öneriler.....	123
KAYNAKÇA	124
EKLER	133

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 4.1. Bir Kaç Dolar İçin Manco ve Albay Douglas Mortimer	78
Görsel 4.2. Aç Kurtlar/Serçe Mehmet ve Bir Kaç Dolar İçin/Albay Douglas.....	79
Görsel 4.3. Aç Kurtlar/Serçe Mehmet ve Büyük Sessizlik/Slienizio	80
Görsel 4.4. Aç Kurtlar/Kara Aziz ve Büyük Sessizlik/Tigero.....	80
Görsel 4.5. Aç Kurtlar/Hedef Güçlü Türkiye afişi ve Komünizmle Yolsuzlukla İmanlı Mücadele afişi	83
Görsel 4.6. Aç Kurtlar/Aziz'in adamları ve Büyük Sessizlik/Tigero'nun adamları	84
Görsel 4.8. Umut /Hasan ve Cabbar	95
Görsel 4.9.Umut ve Bisiklet Hırsızları Filmleri	96
Görsel 4.10. Umut /Çocuğun hazine yerini görmesi	97
Görsel 4.11. Umut /Üst Sınıf Mekan temsilleri	101
Görsel 4.12. Duvar/ Hapishane Denetimi	107
Görsel 4.13. Duvar/ Şaban Karakteri ve Gardiyanlar	110
Görsel 4.14. Duvar/ Kışla ve Postal	114
Görsel 4.15. Duvar/ Çocuk işkence sahnesi	115
Görsel 4.16. Duvar /İdeolojik Mesajlı Görüntüler.....	116
.....	116
Görsel 4.17. Duvar/ Devrimcilerin İsyanı Görüntüleri	116

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Toplum ve sanat, birbirinden ayrı ele alınmayan iki olgu olarak sosyal bilimler mecrasında yer edinmektedir. Bu olguları etkileyen ve değiştiren birçok etken söz konusudur. Toplumda yaşanan değişimler, toplumu oluşturan ekonomi, tarih, kültür, din, politika vb. ğelerle bütünlüklü olarak anlaşılabilir. Bir toplumda gerçekleşecek değişim ve dönüşümün başat ögesi ise ekonomik alt yapıdır. Ekonomik alt yapıdaki değişiklikler, bireyi, toplumu ve toplumsal olan her Şeyi etkilemektedir. Toplumun bir parçası olan sanat ve sanatçı da, doğrudan yaşanan gelişmelerden etkilenmektedir. Bu noktada, toplumsal değişme olgusu, sanat ve sanatçının düşünsel ve politik ortamın koşulları ile eserler üretirken, incelenmesi gereken önemli bir kavramdır.

Toplumsal değişme, kültürün, toplumun, toplum yapısının ve davranışların bir başka deyişle, toplumu oluşturan kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerin değişmesi ya da farklılaşması olarak ifade edilmektedir (Özkalp, 2009, s. 153). Toplumda meydana gelen değişimler, o toplumun bağlı olduğu alt yapıya (iktisadi yapıya) göre Őekillenmektedir. Varlıklar, toplumsal üretim aşamasında kendi iradelerine bağlı olmayan zorunlu ilişkiler kurarlar. Bu ilişkiler, maddi üretici glerin belli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu noktada belirtilen Şey, toplumun alt yapısının o toplumun ekonomik koşulları olduğudur. Bu retim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç Őekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal st yapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur (Marx, 1970, s. 20-21).

Marx'ın da (1970) ifade ettiği üzere, st yapı kurumları, iktisadi temeller üzerine yükselen ve Şekil alan kurumlardır. Bu kurumlar siyaset, hukuk, sanat vb. olarak belirlenebilir. Maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak, toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen Şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen toplumsal varlıklarıdır (s. 20-21). Diğer bir deyişle Marx, toplumu oluşturan kişilerin ve grupların düşünsel dünyasını, var olan alt yapı ve alt yapı üzerinde Őekillenen st yapı kurumlarının etkilediğini ve belirlediğini vurgulamaktadır.

Marx'ın (1970, s. 21) belirttiği alt ve st yapı kurumları, ideoloji kavramıyla birlikte bir bütünlük arz ederek anlaşılır kılınmaktadır. Herhangi bir toplumda ve uzamda sanatın, siyasetin, politikanın, tarihin, ekonominin veya başka bir kurumun, kendi dünya görüşünü ifade eden ideolojiye bağlı olarak kendilerini var ettikleri ileri

sürülebilir. Bu açıdan bakıldığında, ideoloji kavramına açıklık getirmek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. David McLellan (2005, s. 1) *ideolojiyi* bütün sosyal bilimlerin en kaygan kavramı olarak ifade eder. Bu nedenle ideolojinin tek bir tanımı yoktur. İdeoloji kavramı, ilk kez 1796 yılında Fransız Devrimi döneminde Antonie Destutt de Tracy tarafından kullanılmıştır (Heywood, 2013, s. 23). İdeoloji kavramının terimsel anlamı De Tracy'ye göre, yeni bir “fikirler bilimi” olarak ifade edilmekte ve bu fikir-düşünce bilimi ifadesi harfi harfine ideoloji anlamına denk gelmektedir (Heywood, 2013, s. 23). Andrew Heywood'a göre ise ideoloji; sınıfsal veya sosyal çıkarları dışı vuran siyasi fikirlerdir. İdeoloji hangi sınıfı veya sosyal tabakayı temsil ediyorsa üst yapı kurumlarına da o rengi verir. İdeolojideki sınıfsal ve sosyal farklılıklar, politika, sanat, hukuk, kültür, ekonomi gibi alanlarda değişiklikler göstermektedir. Bu kavramlar, bağlı oldukları ideolojik dünya görüşüne göre şekil almaktadır (2013, s. 23).

İdeolojilerin, kendi dünya görüşlerini doğrudan pratik hayata uygulamaları için en uygun zemin siyaset kurumudur. Andrew Heywood'a göre siyaset; en geniş anlamda, insanların hayatlarını düzenleyen genel kuralları yapmak, korumak ve değiştirmek için gerçekleştirdikleri faaliyetlerdir. Siyaset, çatışma ve iş birliği olgularıyla karmaşık bir bağlantı içindedir. Bir yandan, rakip fikirlerin, farklı isteklerin, rekabet eden ihtiyaçların ve çatışan çıkarların varlığı, insanların beraberce tabi oldukları kurallar hakkında hemfikir olmamalarını beraberinde getirir (Heywood, 2015, s. 22). Tam bu noktada, siyaset kendi paradigması doğrultusunda uygulamalarda bulunurken, birçok alan ile de ilişkilidir. İlişkili olan bu alanların en başında sanatın olduğunu belirtmek mümkündür. Siyaset ile sanat arası ilişki, arka planlarındaki ideolojik görüşe göre şekil alabilmektedir.

Sanat ve politika ilişkisi, sinema ve politika bağlamında da değerlendirilebilir. Bilindiği gibi sinema yedinci sanat olarak resim-heykel, tiyatro, dans, edebiyat, yapı sanatlarından sonra 20. yüzyılın başından itibaren insanlık ile tanışmış ve sanat kapsamında ele alınmıştır. Sinema, kısa sürede sanatın en popüler alanı haline gelmiştir. Bu nedenle sinema, farklı ideolojik cephelerde yer alan ve yayılcı politikalar güden ülkelerin dikkatini çekmiştir. Sinema tarihinin en önemli yayın organlarından biri sayılan *Cahiers du Cinema*'nın (Sinema Defterleri) yazarlarından, Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni (1971, s. 30) “Her film politiktir” görüşünü ifade eder. Aynı zamanda *Cahiers du Cinema* dergisinin bir sayısında, “günümüz dünyasında, her kültür, her edebiyat, her sanat belli bir sınıfa aittir ve belli bir politik çizgisi vardır” görüşünü ileri

sürer (Proletaire-Ligne Rouge, 1973, s. 31). Dolayısıyla, hangi görüşte olursa olunsun, dünya ülkeleri ve onların politikaları ile sinema sanatının çok yakın ilişkileri olduğu gerçeği açıkça ifade edilebilir. Sinemanın ortaya çıkışından kısa bir süre sonra, Sovyet sol kanat sinemacıları, sosyalist ideolojiye paralel bir anlayışla üretimlerde bulunurlar.

Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov sosyalist ideolojiye paralel anlayışla sinemaya hizmet eden yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin en önemlilerinden biri olan Eisenstein, “Marx ve Lenin’e olan sadakatini sürdürerek, teorilerini onların ortaya koydukları görüşler etrafında düzenlemiştir“ (Andrew, 2000, s. 49). Eisenstein, komünist ideoloji görüşü çerçevesinde eserlerini üretmiştir. Benzer şekilde, Almanya’da Hitler döneminde de sinema, politikanın ilgisini çekmiştir. Nasyonel Sosyalist parti propagandası yapan ve Hitler faşizminin kitlelere benimsetilmesi için film çeken yönetmenler söz konusudur. Görüldüğü üzere, sinema dünya görüşleri farklı olan politik iktidarların özel ilgisini çekmiş bir şekilde kendilerine katkı sunacak olan eserler desteklenmiş ve teşvik edilmiştir. Politika-sinema arasındaki bu yakın ilişki, günümüze değin süregelen bir gerçeklik olarak kendisini var etmektedir.

Bu araştırmanın konusu olan Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema farklı ideolojik, ekonomi-politik ve sanatsal yaklaşımlara sahiptir. Dolayısıyla, kendilerini, öz ve biçim olarak farklı ifade ederler. Bu ifade edişlerini de birtakım faktörler etkilemektedir. Ekonomi ve siyaset kurumu bu faktörlerin başında gelmektedir. Sinema hemen her dönemde, ekonomi ve siyaset ile tarihsel süreçte iç içe geçmiştir.

Bu duruma paralel olarak, sinema ve sinema sanatçıları içinde bulunduğu ülkenin ve dünyanın sosyo-ekonomik ve politik durumundan doğrudan etkilenir. Çalışma kapsamında ele alınan sinema akımlarının da, ekonomi-politik ile ilişkisi söz konusudur. Bu bağlamda, Birinci Sinema (Popüler Sinema)¹ emperyalist-kapitalist ve burjuvaziye ait düşünceleri ifade eder. Böylelikle, büyük tekel sermaye, auteur sineması ve bilgilendirme amaçlı sinemanın yanı sıra gösterişli sinemayı da finanse eder (Solanas’tan aktaran Willemen, 2015, s. 142). Başka bir deyişle Birinci Sinema, emperyalist-kapitalist dünya görüşünün temsili olan ticari (ana akım) sinemayı ifade

¹ Bu çalışmada Birinci Sinema, Popüler Sinema ile eş anlamlı kullanılmıştır. Gettino ve Solanas Popüler Sinema’yı Birinci Sinema olarak ifade ederler. Bu nedenle çalışmada Birinci Sinema olarak ifade edilen yerler aynı zamanda Popüler Sinema olarak kullanılmaktadır.

eder. Buna ek olarak, Willemen Birinci ve İkinci Sinema'yı² (Sanat Sineması) şöyle özetler: "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 İkinci Sinema tanımımıza girer" (2015, s. 142).

İkinci Sinema, Birinci Sinemaya göre biçimde farklılık gösterse de öz itibarıyla verili olan finansal koşullardan sıyrılamamaktadır. Ekonomik olarak Popüler Sinema'nın kendisini finanse ettiği koşullar ile kendisini finanse etmektedir. Bu sinemanın yönetmenleri için, birey odaklı ve sanatsal filmler çekmeyi tercih ettikleri söylenebilir. Auter olmanın getirdiği görece bağımsız olma durumu, farklı stilleri oluşturmalarına olanak sağlayabilmiştir. Fransız Yeni Dalga Sinema sanatçılarından Truffuat ve Godard filmleri bu duruma örnek oluşturabilir. Birinci Sinema'dan (Popüler Sinema), bu özgünlükleri ve seyirciyi aktifleştirme durumları ile ayrılmaktadırlar. Ancak buna rağmen Godard İkinci Sinema (Sanat Sineması) için şunları demektedir: "Kalenin içinde tuzağa düşmüştür ya da tuzağa düşme yolundadır" (Gettino ve Solanas, 2004, s. 177). İkinci Sinema kapsamında yer alan İtalyan Yeni Gerçekçi Sinemanın ise; Üçüncü Sinemayı oluşturan koşulları hazırladığı vurgulanabilir. Yeni Gerçekçi Sinema'nın, bir çok özelliği bakımından Üçüncü Sinemayla benzerlik taşıdığı ifade edilebilir. Fakat Üçüncü Sinema, sistemden öz ve biçim olarak radikal kopuşuyla, diğer sinema akımlarından farklı bir noktada yer alır.

Üçüncü Sinema, ideolojik-politik temel olarak Marksist ideolojiden beslenmektedir. Gettino ve Solanas, (Marx, 2013, s. 17) "Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamışlardır; oysa sorun onu değiştirmektir." sözünü sinemaya yansıtma amacı gütmüşlerdir. Başka bir ifadeyle, Üçüncü Sinema için dünyayı yorumlamak, var olanı çekmek yeterli değildir, önemli olan onu değiştirmektir, değişim için harekete geçmektir. Bu durumu *Towards A Third Cinema* (Üçüncü Bir Sinemaya Doğru) (2004) makalelerinde Gettino ve Solanas Üçüncü Sinema'nın, sisteme gerçek bir muhalefet yaratması ve devrimci mücadelenin bir paçası olma özellikleriyle, İkinci Sinemadan ayrıldığını ifade ederler. Üçüncü Sinema ezilmişlere, etnik azınlıklara, topraksız köylülere, işçilere seslenmeyi amaçlamıştır. Bu şekliyle, Avrupalı yeni dalgaların çoğundan daha politik ve toplumsaldırlar (Thompson ve Bordwell, 1994, s.

² Bu araştırmada İkinci Sinema ise Sanat Sineması ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Gettino ve Solanas Sanat Sineması'nı İkinci Sinema olarak belirtmişlerdir. Bu nedenle çalışmada İkinci Sinema olarak geçen yerler aynı zamanda Sanat Sineması'dır.

606). Özetle, Birinci Sinema ticari (ana akım) sinemayı tanımlarken; İkinci Sinema, sanat-outer sinemasını ifade etmektedir. Üçüncü Sinema ise devrimci sinemayı tanımlamaktadır.

Araştırmada mevcut ekonomi-politik ve toplumsal koşulların sanat ve sanatçıyı etkilediği varsayılmaktadır. Ancak nihayetinde, bir ideolojik-politik görüşü ifade eden sinema akımları, koşullar kendileri açısından ne olursa olsun (olumlu-olumsuz) yapmak istedikleri sinema tercihleriyle kendilerini var edebilirler. Bu durum yönetmenlerin, kişisel ve politik tercihleriyle de ilgilidir. Örneğin, SSCB’de Sergey Bondarçuk’ın 1966’ta çektiği “Voyna İ Mir” (Savaş ve Barış) adlı film, Birinci Sinema’ya örnek bir baş yapıttır (Gettino ve Solanas, 2004, s. 176). Bu filmin ABD film endüstrisinin ve onun anlayışının bütün önermelerini (yapı, dil vd.) tamamen karşıladığını belirtmişlerdir. Anlaşılacağı üzere, SSCB gibi sosyalist yönetimin olduğu bir ülkede, kapitalist (ticari amaçlı) sinema pekala üretilebilmektedir. Öte yandan, kapitalist yönetimin olduğu herhangi bir ülkede de, Üçüncü Sinema yapan yönetmenler bulunmaktadır. Bu durum aynı Kean Loach’ın İngiltere’de, 2006 yılında “The Wind That Shakes the Barley” (Özgürlük Rüzgarı) isimli filminin, Üçüncü Sinema örneğini oluşturmasıyla örneklendirilebilir. Bu durumun ortaya çıkması, yönetmenin dünya görüşü ve politik tercihleriyle ilişkili olarak açıklanabilir.

Herhangi bir yönetmenin, sanat hayatında farklı üç sinema anlayışında eser vermesinin zor bir ihtimal olduğu düşünülmektedir. Dünya ve Türk Sineması’nda Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema’da film yapmayı başarabilen çok az yönetmenin olduğu iddia edilebilir. Bu yönetmenlerden birisinin de Yılmaz Güney olduğu düşünülmektedir. Yılmaz Güney’in sinema hayatında bu üç farklı sinema örneklerine rastlamak mümkündür. Güney sinemasının kendi döneminin ekonomik, toplumsal ve siyasi izlerini taşıdığını belirtmek mümkündür. Buna paralel olarak, Yılmaz Güney’in sineması bütün olarak değerlendirildiğinde kronolojik olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema olarak sınıflandırmak mümkündür.

Bu bilgiler kapsamında, araştırmanın temel problemi, Yılmaz Güney’in farklı üç sinema anlayışının, kendi sinemasında nasıl var ettiği ve uyguladığıdır.

1. 2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Yılmaz Güney sinemasının kronolojik olarak Popüler Sinema’dan, Sanat Sineması’na; Sanat Sineması’ndan, Üçüncü Sinema’ya doğru nasıl bir değişim gösterdiğinin analizini yapmak ve örneklem filmlerine bu

sinemaların nasıl yansıdığını ortaya koymaktır. Araştırmanın diğer bir amacı, Yılmaz Güney filmlerinde, birinci, ikinci ve üçüncü sinema akımlarının varlığını ve etkilerini göstermektir. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmanın çözüm aradığı sorular aşağıdaki gibidir:

1. Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın kavramsal olarak anlamı ve politika ile ilişkisi nedir?
2. Yılmaz Güney'in sinemaya başladığı ve filmler ürettiği dönemler olan 1960, 1970 ve 1980'ler Türkiye'sinde, nasıl bir sosyal ve politik durum vardır?
3. Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın, Yılmaz Güney'in sinema yaşamını nasıl etkilemiştir? Bu durum örneklem filmlerine nasıl yansımıştır?

1. 3. Önem

Dünya sinema tarihinde, üç farklı sinemada eser veren yönetmene veya yönetmenlere rastlamak zordur. Yapılan araştırmada, Türk Sineması'nda bir birinden farklı bu üç sinemada film çeken çok az yönetmenin olduğu söylenebilir. Yılmaz Güney'in bu istisnayı oluşturduğu ifade edilebilir. Bu açıdan Yılmaz Güney ilk kez farklı üç sinema çerçevesinde bütüncül olarak değerlendirilecektir. Aynı zamanda bu çalışma, herhangi bir yönetmeni Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema çerçevesinde inceleyecek araştırmacılara kaynak olması açısından önemli olacaktır. Bununla birlikte bu çalışmanın, Yılmaz Güney veya Popüler Sinema, Sanat Sineması, Üçüncü Sinema çalışması yapacak başka araştırmacılara imkan sağlayacağı düşünülmektedir.

1. 4. Varsayım

Bu araştırma Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın Yılmaz Güney'in filmlerinde nasıl yansıtıldığı üzerinedir. Araştırmanın varsayımını Yılmaz Güney'in sinemasının kronolojik olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema etkisinde kalması oluşturmaktadır. Güney'in üç farklı sinema anlayışında filmler çekmesinin nedeni, onun yönetmen, senarist, yapımcı, oyuncu, yazar ve kurgucu gibi çok yönlü olma özelliğinden geldiği varsayılmaktadır. Diğer bir ifadeyle, Güney'in bu çok yönlü olan özelliğinden kaynaklı, üç farklı sinemada filmler ürettiği varsayılmaktadır.

Bunun yanı sıra, yönetmenin araştırma gelişim çizgisi şu varsayım içerisinde seyredecektir: İdeolojinin ve ekonomi-politiğin, sanat ve sinema ile ilişkisi; Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema kavramlarının açıklanması ve Türk Sineması'nda nelere karşılık geldiği ele alınacaktır. Bu bağlamda, farklı üç sinemanın neden Yılmaz Güney'in sinemasında yer edindiği değerlendirilecektir. Çalışmada ayrıntılı Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema araştırmasından sonra, Yılmaz Güney filmlerinde bu sinemaların yansımanın çözümlenmesi varsayım dahilinde tartışılacaktır.

1. 5. Sınırlılıklar

Bu araştırmanın evrenini, toplamda Yılmaz Güney'in Yönettiği ve senaristliğini yaptığı 38 film oluşturmaktadır. Yılmaz Güney, 117 filmde oyunculuk, 22 filmde yönetmenlik, 15 filmde yapımcılık, 64 filmde ise senaristlik yapmıştır. Ayrıca bir filmi eserinden uyarlamış (Düzen, Nazmi Özer, 1978) olup, bir filmin de (Yol, Şerif Gören, 1981) kurgusunu yapmıştır (Özgüç, 2003, s. 74). Çalışmanın evrenini oluşturan 38 filmin her birini ayrı ayrı incelemek zor olduğu için, her sinema örneği için birer film seçilmiştir. Araştırmanın sınırlılıkları kapsamında incelenecek üç film şöyledir: “Aç Kurtlar” (1966), “Umut” (1970), “Duvar” (1983).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Çalışmanın problemi, temel ve alt amaçlar göz önünde bulundurulduğunda araştırmanın ele aldığı konunun nasıl, neden sorularına cevap olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu çalışma nitel araştırma kapsamında yer alan bir araştırma modeliyle incelenecektir. Yılmaz Güney'in sinemasında Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın yansımalarını incelerken kullanılacak araştırma modeli *Betimsel Analiz*dir. Betimsel analiz yönteminin amacı elde edilen ham durumdaki verileri, okuyucunun anlayacağı ve daha sonra isterse kullanacağı şekle sokmaktır. Bundan dolayı verilerin önce mantıki bir sıraya konulması gerekir. Daha sonra da yapılan betimlemeler yorumlanır ve sonuçlar ortaya konulur. Bu yöntemde veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirilerine anlatım olarak çok yakındır (Altunışık, 2005, s. 257-258, Yıldırım ve Şimşek, 2000, s. 156). Bu araştırma tipinde, çalışılan olgu ya da örneklem hakkında elde edilen veriler betimlenerek temel özellikleri ile tasvir edilir. Betimsel araştırma, araştırma konusu hakkında genel bir bakış açısı kazanmak için oldukça uygun bir araştırma tipidir (Şavran, 2010, s. 119).

Yılmaz Güney'in sinema ve sanat hayatında ortaya koyduğu eserlerin her birini betimsel analiz yoluyla incelemek zordur. Bu nedenle çalışma evreninin kapsamı, Güney'in çalışma konusuna uygun filmlerinin seçimiyle oluşturulmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada örneklem belirleme yöntemi olarak *Amaçlı Örneklem* seçilmiştir. Amaçlı örneklem, nitel araştırma geleneği içinde gelişen, olasılıklı olmayan ve örneklem alınırken önceden tanımlanmış ve belirlenmiş birimlerin amaca uygun bir şekilde seçildiği ve incelendiği bir örneklem alma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.107; Erdoğan, 2012, s. 210). Bulgular ve yöntemler bölümünde, örneklem filmlerin kronolojik olarak Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema akımlarında nasıl bir dönüşüm yaşadığı incelenecektir. Bu sinema akımları, hem sözel hem de biçim olarak değerlendirilecektir.

Yılmaz Güney örneklem filmleri içerik ve biçim olarak değerlendirilecektir. Bir filmi meydana getiren unsurlar şöyle sıralanabilir: Anlatı yapısı (hikaye), sinematografi (çekim ölçekleri, çekim açıları ve kamera hareketleri), mizansen (çerçeveleme, aydınlatma, oyunculuk, makyaj, dekor, kostüm), kurgu ve ses. Sinemanın kendine has olan görsel anlatım dilinde bazı teknikler kullanılır. Sinemada biçem (style) en basit tanımıyla, medium (filmin) tekniğinin sistematik ve belirlenmiş kullanımudur (Serter,

2005, s. 21). Bu çalışmada, Güney'in filmlerine yansıyan sinema akımları değerlendirilirken; sinemada biçem kapsamında ele alınan anlatı yapısı kapsamında olay örgüsü, ana karakterler ve diyaloglar incelenmiştir. Buna ek olarak, mizansen ögesinden kostüm, makyaj, dekor öğeleri değerlendirilmiştir. Aynı zamanda, filmlerde ses (müzik) ögesi incelenecektir. Filmler Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'da incelenirken, Fleers tarafından oluşturulan tablodan yararlandırılmıştır.³ Ayrıca Gettino ve Solanas'ın *Towards a Third Cinema* (Üçüncü Bir Sinemaya Doğru) manifestolarındaki düşünceler ile filmler analiz edilmiştir.⁴ Öte taraftan çalışmada sinematografi içinde yer alan kamera hareketleri ve çekim ölçekleri de incelenmemiştir. Çünkü teknik bilgi ve detay gerektiren bu unsurların, başka bir çalışmanın konusu olduğu düşünülmüştür.

2.2. Verilerin Toplanması

Çalışmada bilgiler hem literatür (alanyazın) taramasıyla, hem de görüntü (video film) kayıtlarının izlenmesiyle toplanmıştır. Veri kaynaklarını kitap, makale, dergi, tez, internet sayfaları ve video film kayıtları oluşturmaktadır. Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi Dokümantasyon Merkezi, Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivleri ve internetten yararlanılmıştır.

Bu çalışmaya, kütüphane ve arşiv taraması yapılarak başlanmıştır. Literatür taramasında karşılaşılan kaynaklar ve yapılan film incelemeleri sonucu, Yılmaz Güney'in sinema hayatında, bütüncül bir bakış açısıyla Birinci (Popüler) , İkinci (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema bağlantısı için yeterli kaynak ve araştırma olmadığı saptanmıştır. Çalışma bu doğrultuda yol almıştır. İlk olarak Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema ile ilgili literatür taraması yapılmış, ardından bütün Yılmaz Güney filmleri izlenmiştir.

2.3. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Verilerin çözümü ve yorumlanmasında, araştırmanın amacına ve amaç bölümünde yer alan soruların yanıtlandırılabilmesine önem verilecektir. Araştırmanın birinci bölümünde, kavram olarak ideoloji, politika, sanat ve sinema açıklanacak, ardından Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema kavramları dünyanın içinde bulunduğu ekonomi-politik bağlamında ele alınacaktır. İkinci bölümde ise 1960,

³ Fleers'in tablosu çalışmanın alanyazın bölümünde yer almaktadır.

⁴ Çalışmanın Alanyazın bölümünde, Gettino ve Solanas'ın manifestoları detaylı açıklanmıştır.

1970 ve 1980'li yıllarda Türkiye'nin politik ve toplumsal atmosferi kısaca ele alınacaktır. Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın Türk sinemasında nelere karşılık geldiğine kısa bir şekilde değinilecektir. Üçüncü Bölümde ise, Yılmaz Güney başlığı açılarak, Güney'in sinema hayatı hakkında genel bir bilgi verilecek ve yukarıda belirtilen dönemlerde Güney'in içinde bulunduğu politik, toplumsal durum, diğer üçüncü dünya sinemacıları ile ele alınacaktır. Ardından Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın Yılmaz Güney'in örneklem filmlerine yansımaları incelenip, genel bir değerlendirme yapılacaktır. Örneklem filmler, nitel araştırma kapsamında ele alınan betimsel analiz modelinin, amaçlı örneklem yöntemiyle çözümlenecektir. Bu yöntem, örneklem filmlerinde çalışmanın amacına uygun kısımlarının seçilerek çözümlenmesine dayalı bir yöntemdir. Çalışmada filmler anlatı yapısı çerçevesinde incelenecek ve mizansen kapsamında makyaj dekor, mekan anlatı yapısını destekleyici öge olarak değerlendirilecektir. Aynı zamanda ses ögesi de anlatı yapısını destekleyici öge olarak incelenecektir. Bu bilgiler kapsamında, örneklem olarak ele alınan filmler Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema bağlamında analiz edilecektir.

3. ALANYAZIN

3.1. İdeoloji Kavramı ve Yaklaşımları

İdeoloji kavramı, birçok görüşe göre farklı tanımlanabilmektedir. Sosyal bilimler alanındaki diğer kavramlar gibi tek bir tanımı yoktur. Bu nedenle ideoloji kavramının kökeni ve tarihsel olarak geçirdiği değişiklikleri, farklı kuramcılarının açıklamalarıyla belirtmek yerinde olacaktır. İdeoloji kavramı, içeriksel olarak farklı dönemlerde, farklı anlamlar çağrıştıracak bir kapsama sahip olması, onun tarih içinde anlam kayması yaşamamasını kolaylaştırmıştır. Bu kavram için tarihsel süreçte olumlu-olumsuz yargılar oluşturulduğu söylenebilir. Kavram ilk kez 1789 Fransız Aydınlanma Devrimi sonrası metinlerde kullanılmıştır. İdeoloji terimsel olarak “Düşünce“ (idea) ve “Bilim“ (logos) sözcüklerinden türetilmiştir. Kelime anlamıyla “düşünce bilimi“ manasına denk gelen bir kavramı belirtir (Çelik, 2005, s. 27-28).

Fransa’da Aydınlanma Devrimi ile birlikte akılcılık ve pozitivism, toplum ve toplumsal kurumlarda egemen kılınmaya başlandığı söylenebilir. Bu kapsamda, Fransız Meclisine bağlı Ulusal Bilim ve Sanat Enstitüsü’nde Destutt De Tracy “ideoloji“ kavramı üzerine çalışmalar yapar. Aynı zamanda, bu kavramı sosyal bilimler literatüründe ilk kullanan olur. Tracy, ideoloji kavramı için şunları söylemektedir: “Düşüncelerin bilimi ya da “ideoloji“ adının kullanılmasını tercih etmekteyim. Bu ad bilinmeyen ya da kuşku uyandıran hiçbir şeyi ima etmediğinden, herhangi bir neden-sonuç ilişkisini akla getirmediğinden dolayı uygundur” (Tracy’den aktaran, Drucker, 1974, s. 13). Tracy’in, bu noktada ideolojiyi terimsel kökenlerine bağlı kalarak tanımlamayı tercih ettiği görülür. Başka bir ifadeyle, ideolojiyi kısaca “düşünceler bilimi“ olarak tanımlar. Bu nedenle, Tracy, ideolojiye henüz olumlu veya olumsuz yargılar atfetmemiştir. İdeoloji, ilk dönem bu kullanımı ve özü zaman içerisinde anlam kaymasına uğramıştır. Kavramın içeriği oluşturulurken, dünyaya nereden bakıldığı, hangi sosyal tabakayı temsil ettikleri ön plana çıkmıştır. İdeoloji, günümüze değin bu temel etkenlerle farklı tanımlanarak ve anlam kaymalarına uğrayarak değiştiği görülür. Değişikliklerin her birini bu çalışma kapsamında incelemek imkansız olduğu için, kavrama anlam kazandıran ve de çalışmanın konusuyla bağlantı kurulması açısından Marx, Althusser ve Gramsci’nin ideoloji kavramına yaklaşımları değerlendirilecektir.

3.1.1. Marx ve İdeoloji

Marx, “ideoloji“ kavramının doğuşundan sonra, bu kavramın üzerinde durmuş ve eserlerinde bu kavramı yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Marx, kavramın anlam havuzuna kendisi ve Friedrich Engels ile birlikte katkıda bulunarak genişletmiştir. Marksizm’de özü itibariyle diyalektik materyalizme dayandığını söylemek mümkündür. Marx İdeolojiye, “Fikire” (idea) açıklık getirirken, bulunulan maddi durumun ve maddi olanın öncelikli olduğuna işaret eder. İdeoloji kavramını da bu görüşlerden kopuk olarak ele almamaktadır. Marx tarafından bu kavram için yapılan tanımlamanın, günümüz kapitalist ilişkilere ışık tutacak mahiyette olduğu görülür. Çalışmalarını diyalektik materyalizme dayandırarak ortaya koyar. Benzer şekilde, kendi kuramını oluştururken birçok düşünürden etkilenmiş ve faydalanmıştır. Karl Marx için bu düşünürlerden en önemlisinin Hegel olduğu ileri sürülebilir, kendi fikirlerini oluştururken Hegel’in etkisinde ve onun tezatlığı üzerinden düşüncelerini oturttuğu iddia edilebilir. Marx, Hegel üzerinden diyalektik yöntem ve “fikir“ için şöyle söylemektedir:

Benim diyalektik yöntemim, Hegelci yöntemden yalnız farklı değil, onun tam karşıtıdır da. Hegel için insan beyninin yaşam-süresi, yani düşünme süresi – Hegel bunu “Fikir“ (idea) adı altında bağımsız bir nesneye dönüştürür- gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarı olup, gerçek dünya, yalnızca “Fikirin” dışsal ve görüngüsel (Phenomenal) biçimidir. Benim için ise tersine fikir, maddi dünyanın insan aklında yansımından ve düşünce biçimlerine dönüşmesinden başka bir şey değildir (Marx, 1986 , s. 26-27).

Karl Marx, yukarıda formüle ettiği önermesinde insanın bilincinin maddi yaşamı değil de, maddi yaşamın insan bilincini etkilediğini öne sürer. Bu durum Marx’ın, alt yapı ile üst yapı arasındaki ilişkiyle kavramsallaştırdığı düşünceyle paraleldir. Bu düşünceye göre, bir toplumda ekonomisi-üretim ilişkileri o toplumun alt yapısını oluştururken, geriye kalan bireysel ve toplumsal her şey ise üst yapıyı ifade eder. Benzer şekilde bilinç için de maddi yaşamın bilinci belirlediğini belirtir. Marx ideolojiyi “YanlıŞ Bilinç“ olarak tarif eder ve kapitalist toplumda ki gerçekliğin yanılısama olduğunu söyler. “Farklı ürünlerimizi” “değer” olarak eşitlediğimiz zaman bu davranışımızla, aynı zamanda bunlara harcanan farklı türden emekleri de, insan emeği olarak eşitlemişiz oluruz. Bunun farkında olmayız, ama yine de yaparız (Marx, 1986, s. 78). Bilmiyorlar ama yine de yapıyorlar düşüncesi “YanlıŞ Bilinç” kavramını özetlemektedir. Marx’a göre ideolojinin içeriğini ifade eden “YanlıŞ Bilinç” kavramın kapitalist düzendeki ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini maskeleydiğini

vurgular. Marx'ın kendisi "Yanlış Bilinç" kavramını kullanmamıştır. Ancak *Kapital* isimli eserinde "Camera Obscura" metaforunun bu amaçla kullanıldığı vurgulanmaktadır.

İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*'daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelere gözün, ağ tabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansımaları olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir (Marx, 1976, s. 24). Marx, ideoloji kavramının içeriğini "Bilmiyorlar ama yapıyorlar" olarak formüle ettiği bir yanılsamanın içinde olduğuna işaret eder. "Camera Obscura" metaforunda "Yanlış Bilinç" kullanımının temsili olduğu görülür.

3.1.2. Gramsci ve İdeoloji

Antonio Gramsci, Marx'ın alt yapı ve üst yapı kavramlarına odaklanarak ona yeni bir yorum getirmiştir. Gramsci, üst yapının toplumda değişiklikler yaratabileceğini belirtmektedir. Alt yapının değişmemesi durumunda dahi üst yapı kurumlarında toplumda bir takım dönüşümlerin olabileceğini söyler. Marx, işçi sınıfının burjuvazi ile olan çelişkisinden ve çatışmasından işçi sınıfı öncülüğünde bir devrim olacağını söyler. Dünyada böyle devrimler çağına girilmemesi, Gramsci'yi Marx'ın söylediklerini yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Gramsci, üst yapıya odaklandığı için ideoloji kavramı üzerine daha detaylı incelemede bulunmuştur (Demirkol, 2015, s. 14).

Gramsci, işçi sınıfının beklenen devrimi gerçekleştirememesini "Hegemonya" kavramı ile açıklar. Sistem hegemonya kurar ve sistemde bulunan insanların gösterdiği "Rızalık üretme" ile sistemin sürdürüldüğü ileri sürülür. Burada sınıfların iknası ve rızalığı önemlidir. Gramsci, bu durum için şöyle der: "Daha önce filizlenen parti olur, birbiri ile çatışır ve yalnızca birisi ya da en azından tek bir kombinasyon, iktidarı kazanıp toplumun her tarafına kendi etkinliğini yerleştirir" (Anderson, 1988, s. 32). Başka bir ifadeyle, sistem hegemonyası kurar ve bu hegemonyasını kurarken "Rızalık" üretir. Böylece, çelişkisi ve çatıştığı sınıfı sisteme yedekler, onu bir anlamda ikna eder. Gerçekleştirilecek olası bir devrim önermesi ise, karşıt hegemonyanın kurulup toplum içinde yayılması olarak görülebilir.

3.1.3. Althusser ve İdeoloji

Louis Althusser, Antonio Gramsci gibi Marx'ın alt yapıyı aşırı önemseydiğine dikkat çeker. İdeoloji kavramını üst yapı kurumları ile açıklar. Althusser, devletin aygıtlarını ikiye ayırır. Bunlar, “baskı aygıtları” ve “ideolojik aygıtları”dır. Hükümet, ordu, polis, mahkemeler, ve hapishaneler gibi aygıtları “devletin baskı aygıtları” aile, hukuk, siyaset, sendika, eğitim, din, medya ve kültür gibi aygıtları da (Althusser, 2000, s. 33-34) devletin ideolojik aygıtları olarak ifade edilir.

Devletler kalabalık halk kitlelerini yalnızca baskı aygıtlarıyla uzun süre yönetemezler ve bu yüzden yönetim biçiminin yürürlüğüne dair halkın ikna olmasına ihtiyaç duyarlar. Bu açıdan ideolojik aygıtların başarısı devletler için elzemdir (Althusser, 2000, s. 36). Althusser, devletin sadece baskı aygıtlarıyla yönetilemeyeceği, ideolojik aygıtların aracılığı ile ikna ve benimseme sürecinin olması gerektiğini söyler. İdeoloji kavramı için Marx'ın, Gramsci'nin ve Althusser'in tarihsel süreç içerisinde yükledikleri anlam ve değişiklikler ideoloji kavramının yeniden üretilmesini sağladığı öne sürülebilir.

İdeoloji kavramı tarihsel süreç içinde olum ve olumsuz yargılarla açıklanmıştır. İdeolojinin sinema ile olan ilişkisini de bu olumlu ve olumsuz yargılar üzerinden anlaşılır olmaktadır. İlk olarak, olumlu çağrışımında bulunan egemen ideolojiyi, (Demirkol, 2015, s. 19) “iktidarı kurma ya da iktidarı yeniden üretme amacı güden ideoloji” olarak tarif etmek mümkündür. İkincisi, olumsuz yargı olarak da bu egemen ideolojiyi yeren, eleştirel yaklaşan bir anlayış olarak ideoloji karşımıza çıkmaktadır. İdeolojinin üst yapı kurumları ile olan doğrudan ilişkisi, hatta o kurumlarda vücut bulması; bir sanat ögesi, bir kültür ögesi olarak sinemayı da yakından ilgilendirmektedir. Sinema ile ideoloji ilişkisini de tüm bu unsurları göz önünde bulundurularak değerlendirmek gerekir.

3.2. Sinema ve İdeoloji İlişkisi

Sinema ve ideoloji ilişkisinin tarihsel süreç içerisinde birbirine paralellik gösterdiği görülür. Marx'ın, Gramsci'nin ve Althusser'in kuramlarına göre sinemanın ideoloji ile ilişkisi, her ideolojik bakışın kendi konumuna göre sinemaya ve diğer unsurlara yansıtıldığı bir gerçek olduğu söylenebilir. Althusser'in yukarıda belirttiği devletin ideolojik aygıtları kapsamına sinema da girmektedir. Aynı zamanda sinema, Marx'ın “Yanlı Bilinç” ve Gramsci'nin “Hegemonya” kuramlarına göre bu işlevleri de görmektedir. Sinema-ideoloji ilişkisi hem var olan egemen ideoloji kapsamında

kendisini var edebilir, hem de egemen ideolojiye karşı bir tutum olarak kendisini var edebilir.

Anlaşılacağı gibi, ideoloji kavramına yönelik yapılan açıklamalara göre ideoloji, hem egemen ideolojiyi pekiştiren bir etken olabiliyorken; hem de egemen ideolojinin karşısında eleştirel bir tutumla var olabilmektedir. Sinemanın hangi dünya bakışıyla ve hangi ilişkilerle yapılıyor olması önemlidir. Bilindiği gibi, sinemanın kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ortaya çıktığı öne sürülebilir. Sinemanın filizlendiği ortam, kapitalizmin gelişimiyle zamansal olarak paralellik gösterir. Sinema, ilk yıllarında belirgin bir şekilde egemen ideolojinin etkisinde kalmıştır. Sinemanın, kapitalizme politik-bürokratik yakınlıktan ziyade, ekonomik boyutuyla doğrudan sisteme bağlı olduğu söylenebilir. Bu nedenle, kapitalizm ile böyle bir bağımlılık ilişkisi söz konusudur.

Sinema yalnızca egemen kapitalist ideolojiyle değil, karşı-eleştirel bir ideolojiyle de açıklanabilir. Devlet olarak kapitalizme karşı ideolojik-siyasal-sanatsal ilk karşı çıkışların, SSCB de meydana geldiği iddia edilebilir. Bu alternatif yaklaşımların ilk örnekleri de SSCB sinema sanatçıları Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov gibi yönetmenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu yönetmenler, gerçeği ve gerçekliği farklı denemelerde bulunarak vermeye çalışmışlardır. Örneğin, Dziga Vertov, olgu ve olayların ardındaki gerçekliğe ulaşmak ve bu çabayı kurumsallaştırmak için Kino-Glaz (sinema-göz) adındaki okulunda, kamera ile gerçekliğe ulaşma amacı gütmüştür. Bu durumu da, var olan gerçekliğe hiç müdahale etmeden onu kurmak gerektiği ileri sürer. Kurgu ile bu gerçekliğin daha kolay gerçekleştirileceğini belirtir (Chanan, 2005, s. 220-223). “Man With A Movie Camera” (Kameralı Adam, 1929) filminde de bunun örneğini verir. Bu yönetmenler, kendilerini Sovyet sinema devrimcileri olarak ifade ederler. Dolayısıyla, kapitalist ideolojinin karşısında alternatif üretimlerde buldukları vurgulanabilir.

Bunların yanı sıra, İdeoloji kavramının “Yanlış Bilince” dayanan klasik açıklamasının, genel olarak sinemadaki ideolojik eleştiri için de geçerli olduğu görülür (Demirkol, 2015, s. 20). SSCB’nin kendisi de hegemonyasını bu şekilde oluşturduğu ileri sürülebilir. Özellikle 60’lı yılların sonuna doğru sol özgürlük hareketlerinin yükselmesiyle, sinemanın ideolojik bir unsur olarak kullanılması net olarak ortaya çıkmıştır. Bu sorgulamaların ilk kez yoğun olarak yaşandığı alan Fransa’da yayınlanan *Chairs du Cinema*, *Cinethique* ve *Tel Quel* gibi dergilerdir (Güçhan, 1999, s. 169). Fransa’da ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga akımı da, bu dergilerden etkilenerek

kendisini oluşmuştur. Ancak Fransız Yeni Dalga Sineması'nın, ekonomik boyutu itibariyle, kapitalist koşullardan sıyrılmadığı öne sürülebilir. İtalyan Yeni Gerçekçi ve devrimci sinema ise mümkün olduğunca kapitalist (ekonomik) ilişkilerden kurtulmaya çalışmıştır. Bu çabayı, sinema yaparken, öz ve biçimlerinin endüstriden daha kolay kopabilme özelliğini taşımaları (deneysel çalışma, doğal ışık, kolay taşınan kamera vs) kolaylaştırmaktadır. Çünkü ekonomik bağımlı olma durumunun, ideolojik bağımlı olmayı da yüksek oranda beraberinde getirdiği ön görülebilir. Görüldüğü gibi, ideoloji ile sinemanın arasında doğrudan bir ilişkinin olduğu anlaşılmaktadır.

Bu ilişki durumu, egemen ideoloji (iktidar) ile sinema arasında daha sıkı bir bağa sahiptir. Sinema, özellikle ekonomik boyutu ile iktidarla girdiği ilişkiden, iktidarın istemi yönünde daha kolay yönlendirilebilmiştir. Bu noktada, iktidar kendi ideoloji yönünde eserleri sansürleyebilmekte ve oto sansür oluşturabilmektedir. İdeolojik sansür, film yaratıcılarının bilinçaltına yerleşmiş olan kurumların sansürüdür; kendi ideolojilerinin kendi yapıtları üzerinde uyguladığı kısıtlamaları içeren, bir tür oto-sansürdür (Metz, 1974, s. 10). Metz'e göre, herhangi bir iktidar ve onun ideolojik yaklaşımı, kendi sistemine zara verdiğini düşündüğü bir sanat yapıtını baskılar ve sansürler. Hatta, bir noktadan sonra, iktidarın neleri sansürleyebileceğini o kişinin kafasında yaratıp, baştan o şeyi söylememesi, yapmaması gerektiği algısını oluşturmaktadır. Genel olarak özetleyecek olursak, sinema-ideoloji ilişkisi, gerek egemen ideoloji, gerekse karşı-eleştirel ideoloji, bağlı bulunduğu düşünceye ve dünya görüşüne göre kendisini ifade etmektedir. Sinema ve ideoloji ilişkisi, bağlı buldukları sınıfın (ekonomik tabakanın), politik iktidarın düşüncelerine, sorunlarına uyumlu şekilde kendi söylem ve pratiklerini oluşturur. Bu sosyalist de olabilir, kapitalist de olabilir. Önemli olan şeyin, ideolojik- ekonomik bağımlılık olduğu vurgulanabilir. Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema da bu durum net olarak açığa çıkmaktadır. İdeolojik yaklaşımlarına göre, öz ve biçimleri değişiklik göstermektedir.

3.3. Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Kavramları

Birinci (Popüler Sinema) ve İkinci Sinema (Sanat Sineması) kavramları, Üçüncü Sinema kavramının kullanılmasıyla ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Üçüncü Sinema için yapılan tanımların ve tariflerin, üçüncü sinemaya kadar gelen süreç kapsamında şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Başka bir deyişle Üçüncü Sinema'nın tanımlanmasının, Birinci ve İkinci Sinema'nın tanımlanmasını beraberinde getirdiğini ileri sürmek mümkündür. Üçüncü Sinema kendi manifestosunu oluştururken;

kendisinden önceki sinema akımlarını tanımlama ihtiyacı duymuştur. Aynı zamanda üç farklı sinema anlayışının benzer-ortak özelliklerinin olmasının yanı sıra, birbirileriyle farklı-zıt özelliklerinin olduğu söylenebilir. Bu nedenle kronolojik olarak üç sinemanın ayrı ayrı başlık altında incelenmesi, konunun daha net anlaşılması açısından önemlidir. Üçüncü Sinema kavramına getirilecek açıklık Birinci ve İkinci sinemayı da incelememiz anlamına gelecektir. Zira Birinci, İkinci Sinema kullanımını, ilk olarak Üçüncü Sinema kuramcıları ve manifestoları kullanmıştır. Üçüncü Sinema kavramı da, Üçüncü Dünya kavramının ortaya atılmasından sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bu sebeple, ilk etapta Üçüncü Dünya kavramını, dünyanın içinde bulunduğu sosyal, ekonomik ve politik kısa özetiyle değerlendirmek anlamlı olacaktır.

3.3.1. 1960'lı Yıllarda Dünyanın İçinde Bulunduğu Siyasi Durum

1960'lı yıllar, ikinci dünya savaşı sonrası döneme denk gelmektedir. İkinci dünya savaşında milyonlarca insan ölmüş veya sakat kalmıştır. Dolayısıyla, savaşın yarattığı yıkımın etkisi de büyük olmuştur. Bu nedenle savaşa girmiş ülkelerin, savaşın ardından ülkelerinde sosyal refah ve özgürlükçü politikaları tercih eden eden sistemlerde yaşamayı seçtikleri öne sürülebilir. Öte yandan, ikinci dünya savaşı sonrasında ABD ile SSCB küresel alanda üstünlük rekabetine girmişlerdir. Soğuk savaş yılları olarak tanımlanan bu yıllarda, ABD ve SSCB Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinden ideolojik ve ekonomik çekişmeler yaşamışlardır. Bu bağlamda, 1945 ile 1981 yılları arasında Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinde, yüzün üzerinde askeri operasyon, büyük savaş ve çatışmalar yaşanmıştır. Bu çatışmalarda ölenlerin sayısı, yaklaşık yirmi milyon insan olarak hesaplanmıştır (Hobsbawn, 1996, s. 499). Soğuk savaş dönemi ve Üçüncü Dünya ülkeleri üzerinde gerçekleşen hesaplaşmaların, ortaya ağır bir yıkım tablosunu yarattığı vurgulanabilir. 1960'lı yılları kapsayan bu dönemde, bazı Üçüncü Dünya ülkelerinde, dünya siyasetini etkileyecek gelişmeler meydana gelmiştir.

ABD, 1955'te Vietnam'ı işgal etme amacıyla girmiş, fakat 1960'lı yıllara geldiği bu girişimin başarısızlıkla sonuçlanacağı anlaşılmıştır. Zira, elli bin ABD askeri bu savaşta yaşamını yitirmiştir. Vietnam ise milyonlarca kayıp vermesine rağmen, işgal ve sömürü girişimine karşı mücadeleden vazgeçmemiştir. Bunun yanı sıra, SSCB ve Çin Halk Cumhuriyeti rejimleri sosyalist yönetimleri benimsemişlerdir. Özellikle ABD ve Avrupa ülkelerinin, Üçüncü Dünya ülkelere karşı, işgal etme ve sömürgeler oluşturma girişimleri, sosyalist devletlerce engellenmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda Çin ve SSCB Afrika, Uzak doğu, Latin Amerika, Ortadoğu gibi ülkelere

bulunan Üçüncü Dünya ülkelerinin sömürge ve kurtuluş mücadelelerine destekte bulunmaktaydılar. Buna bağlı olarak, Fransız egemenliğindeki Vietnam ve Sahra Afrika'sı ülkeler anti-sömürge (kolonyalist) mücadeleler başlatmış, 1947'de Gandi, Hindistan ile İngiltere arasındaki ilişkileri kesmiştir (Hobsbawn, 1996, s. 503-504). Amerika'da ise, içerden muhalif sesler yükselmiş ve Vietnam savaşının yıpratıcı etkisi protesto edilmiştir. 1963 Kasım'ında ABD devlet başkanı John Fitzgerald Kennedy düzenlenen bir suikast sonucu öldürülmüştür (Sander, 1994, s. 843).

1945'te Endonezya, 1952 yılında Bolivya ve 1959'da Küba'da toplumsal devrimler ve mücadeleler yürütülmüştür. Bu noktada, Küba'da gerçekleşen devrimde sembol olan Ernesto Che Guevara ve Fidel Castro, hem Üçüncü Dünya ülkelerinin kurtuluş mücadelelerinde, hem de dünya devrimci gençlik hareketlerinde esin kaynakları olmuşlardır. Buna paralel olarak, 1968-1969 yıllarının dünya genelinde gençlerin öncülüğünü yaptığı isyan ve ayaklanmalarla geçtiği görülmektedir. 1968 Mayıs'ında Fransa-Paris'te gençlik ayaklanır ve sokak çatışmaları yaşanır. Gene, 1968'de Meksika'da ayaklanma gerçekleşir ve bu yaşanan çatışmalarda yirmi sekiz kişi yaşamını yitirirken, iki yüz kişi de yaralanır. 1969 İtalya'sında ise işçi sınıfı büyük bir ayaklanma gerçekleştirir ve ülke ekonomisi zora sokacak grevler düzenlenir (Hobsbawn, 1996, s. 504-510). Bu bilgiler kapsamında, dünya genelinde 1960'lı yılların siyasi atmosferinin çalkantılı geçtiği söylenebilir. Aynı zamanda işçi grevleri, gençlik ayaklanmaları, gerçekleştirilen sol eğilimle devrimler, anti-sömürgeci hareketlerin başlatılması gibi olguların, dünya geneli sol hareketlere olumlu yansıdığı ifade edilebilir. Ancak 1960'lı yıllarda meydana gelen olguların, beraberinde kaosu getirdiği de eklenebilir. Zira 1970'li yıllarında gelindiğinde yaşanan gelişmelerin, 60'lı yıllardaki olaylarla bağlantılı olduğu ileri sürülebilir.

3.3.2. 1970'li Yıllarda Dünyanın İçinde Bulunduğu Siyasi Durum

1970'lerde dünya genelinde temel hak ve özgürlükler bakımından gerilemeler yaşandığı belirtilebilir. Buna paralel olarak, mevcut siyasi iktidarlar tarafından askeri darbeler gerçekleştirildiği dikkat çeker. Dolayısıyla, yaşanan siyasi gelişmelerin sonucunda muhalif kesimlerin hak arama arayışlarında şiddete başvurmuş ve gerilla mücadelelerini benimseyerek radikalleşmişlerdir. 1973'te Şili'de seçilmiş başkan Salvador Allende, Augusto Pinochet öncülüğünde askeri darbe ile devirerek ülke yönetimini ele geçirmiştir. Yine 1970'li yıllarda, Ortadoğu'da Hafız Esad gibi Baas'cı rejimler yönetime gelmiştir. Peru, Arjantin, Türkiye, Yunanistan gibi ülkelerde askeri

darbeler meydan gelmiştir ve 1974'te Türkiye'nin Kıbrıs'a müdahalesi gerçekleşmiştir. 1979'da İran'da şah rejimi devrilerek, yerine İslami rejimi benimseyen yönetim başa gelmiştir. Öte yandan, gene bu yıllarda Latin Amerika'nın hemen her yerinde Fidel Castro, Lev Troçki ve Mao Zedung bayrağı altında gerilla mücadeleleri yürütülmüş ve Che Guevara, karizmatik rahip-isyancı Peder Camilo Torres gibi şahsiyetler, gerilla mücadelesi yürüten gruplara esin kaynağı olmuştur (Hobsbawn, 1996, s. 502-507)

Aynı zamanda 1971'de Bangladeş devleti kurulur, ancak Bangladeş kısa süre içinde Pakistan devleti ile gerilla savaşına başlar. Benzer şekilde 1970'li yıllarda, İsrail ile Filistin arasındaki savaş şiddetlenir (Sander, 1994, s. 837-865). Bunun yanı sıra, ABD'de 1970'lerde, kitleler nezdinde feminist dalganın kazanımları açığa çıkmıştır. Kadın hareketleri siyasal ve ideolojik bakımdan önemli bir güç haline gelmiştir. ABD'de dikkat çeken Femist mücadele diğer ülkelerdeki kadın aktivistleri cesaretlendirmiş ve dünyada kadın mücadelesini yukarıya doğru çekmiştir (Hobsbawn, 1996, s. 362).

1970'li yıllarda dünya genelinin toplumsal ve siyasi alandaki durumu, 1960'lı yıllara kıyasla demokrasi, insan hakları ve özgürlükler açısından geriye dönüşlerin yaşandığı, baskıcı rejimlerin darbelerinin gerçekleştirildiği dönem olarak tanımlanabilir. Dünyanın pek çok ülkesinde askeri darbeler gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmelerin sonucunda, muhalif-devrimci kesimin hak arayışını şiddete başvurarak gerilla savaşları ile sürdürdükleri dikkat çekmiştir. Öte yandan, feminist hareketlerin siyasal ve ideolojik olarak başta ABD olmak üzere, dünya ülkelerinde de, adından söz ettirdiği ifade edilebilir. Bu bağlamda, 1970'li yılların dünya siyasi tablosunun, kaos ve şiddet dolu istikrarsız bir döneme tekabül ettiği ileri sürülebilir.

3.4. Üçüncü Dünya

Üçüncü sinema kavramını açığa çıkaran sürecin başında üçüncü dünya kavramı bulunmaktadır. Üçüncü dünya ve üçüncü sinema kavramları, tarihsel süreç içerisinde farklı kesimlerce farklı ifade edildiği söylenebilir. Üçüncü sinema için yapılan farklı yaklaşımlara geçmeden önce üçüncü dünya kavramı tartışmalarını açıklamak gerekmektedir. Üçüncü dünya kavramı, ikinci dünya savaşı sonrası ortaya çıkan toplumsal, politik ve ekonomik tablo ile birlikte kullanılmaya başladığı kabul edilebilir. Bilindiği gibi ikinci dünya savaşı ve sonrasında ki süreçte SSCB ve sosyalist ülkelerin dağılmasıyla üçüncü dünya kavramı kullanımı da değişime uğradığı ileri sürülebilir. Üç

Dünya Teorisi ile bağlantılı olan bu kavramın doğuşu ve farklı kullanımı için Üçüncü Dünya Teorisi ve Üçüncü Dünya Kavramını açıklamak gerekmektedir:

3.4.1. Üçüncü Dünya Teorisi

Üç Dünya Teorisi, Çin Halk Cumhuriyeti Başkanı Mao Zedung döneminde literatüre girmiş bir kavramdır.⁵ Bu kavram dünya ülkelerinin siyasal ve ekonomik durumları göz önünde bulundurularak kullanılmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşıma göre, Birinci Dünya süper güçler, İkinci Dünya bu süper güçlerin müttefikleri ve Üçüncü Dünya, Bağlantısızlar Hareketi'dir. Bu duruma göre ABD ve SSCB Birinci Dünya grubunu oluştururken, Çin kendisini Bağlantısızlar Hareketi içinde görmekteydi. Benzer biçimde aynı görüş için Mao Zedung'un 1974'te söylediklerini şu şekilde aktarır: Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği Birinci Dünya'ya aittir. Japonya, Avrupa ve Kanada da kendi aralarında İkinci Dünya'ya aittir ve üçüncü dünya coğrafyası, nüfusunun daha fazla olduğunu söylenir. Üçüncü Dünya çok kalabalıktır. Japonya dışında, Asya Üçüncü Dünya'ya aittir. Afrika ve Latin Amerika da bütünüyle Üçüncü Dünya'dır (Odabaş, 2013, s. 8).

Cezayir kökenli anti-emperyalist düşünür Frantz Fanon da Üçüncü Dünya teorisi tanımına katkı sunan yazarlardan biridir. *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı kitabında, “Birinci Dünya'yı kendilerine Özgür Dünya demeyi seven emperyalistlerin oluşturduğunu belirtirken, İkinci Dünya'yı kendilerine sosyalist diyen SSCB, Çin, Küba, Kore, Vietnam, Arnavutluk ve Doğu Avrupa'nın halk demokrasilerin oluşturduğunu” söylemektedir. Üçüncü Dünya'yı ise kendilerine göre amaçları ve hedefleri bulunan eski ve yeni sömürge ülkeler temsil ettiğini vurgular (2001, s. 18). Fanon, üçüncü dünya ülkelerini bağlantısızlar olarak ifadelendirir. Bu ülkelerin dışında geriye kalan ülkeler ise büyük bir çoğunlukla bağlantısız ülkeleri sömürmekte olduğunu belirtir. Fanon, görüşlerini ifade ederken sosyalizm vurgusunu sık yapar, fakat tam olarak sosyalist tarafta yer almadığı söylenebilir. Batılı ülkelere ve batı kökenli her şeye mesafeli olunması gerektiği vurgular. Fanon, bu nedenle anti-sömürgeci ulusalcı yönün ağır bastığı söylenebilir. Buna paralel olarak, bağlantısızlar ülkeler olarak tanımladığı üçüncü dünya ülkelerinin, anti kolonyalist mücadelelerini ve anti-emperyalist ulusal kurtuluş hareketlerini de eserlerinde ve pratiğinde açıkça desteklediği düşünülmektedir.

⁵Hangi ülkelerin bu üç dünya teorisini başlattığı net değildir. Micheal Chanan Çin'den geldiğini ileri sürerken, Garcia Canclini ise Endonezya Başkanı Sukarno'dan çıktığını belirtir. Bkz. (Odabaş, 2013, s. 8).

Üçüncü Dünya'nın, kendisini sömüren Birinci Dünya ülkelerinden kurtuluş mücadelesinde de şiddeti açıkça savunduğu söylenebilir. Ayrıca, Fanon'un yöntemleri, bazı Üçüncü Sinema Kuramcıları tarafından dikkatle izlenmiş ve sinemaya uyarlanmasında çaba sarf etmişlerdir. Fanon'un düşünceleri, çalışmanın ileri ki bölümlerinde, farklı Üçüncü Sinema kuramcılarıyla birlikte daha detaylı ele alınacağı için, bu kısımda özetle Üçüncü Dünya teorisi yaklaşımı ortaya konulmuştur.

3.4.2. Üçüncü Dünya Kavramı

Üçüncü Dünya kavramı, yukarıda belirtildiği gibi hem Mao Zedong'un hem de Frantz Fanon'un Üç Dünya modeli tartışmalarından ve görüşlerinden bağımsız ele alınmamaktadır. Robert Stam ve Ella Shohat'ın aktardığına göre, Üçüncü Dünya terimi ilk olarak nüfus bilimci Alfred Sauvy tarafından Fransa'da ki aristokrasi, burjuvazi ve geri kalan halk kitlesi şeklinde yapılan birinci, ikinci ve üçüncü "estate" ayrımına paralel olarak ortaya atılmıştır.⁶ Bu sınıflandırmada Birinci Dünya Kapitalist batı ülkelerini, İkinci Dünya Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'da ki komünist ülkeleri, Üçüncü Dünya ise tüm bunların dışında kalan ülkeleri kapsar (Shohat ve Stam'dan aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 21). Üçüncü Dünya kavramı ülkeleri merkez ve çevre olarak iki farklı ekonomik boyutta inceler. Bu fark/ayırım, kapitalist ve sosyalist olandır. Politik olarak ise kapitalistler, sosyalistler ve bağlantısızlar olarak üçe ayrıldığı kabul edilir. Chuck Kleinhans'a göre, 'Üçüncü Dünya' kavramı coğrafi bir gösterge olarak değil, fakat politik ve ekonomik bir kavram olarak kullanılır. (Ma'dan aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 21).

Kleinhans bu noktada, "Üçüncü Dünya" kavramı için coğrafi bir tasniflendirmenin isabetsiz olacağını belirtir. Bu yaklaşımın yerine, ekonomi-politik bir yaklaşımın daha isabetli olacağını savunur. Politik olarak, Üçüncü Dünya diye sınıflandırılan ulusların temel özelliği sömürgecilik ve yeni-sömürgeciliğe maruz kalmalarıdır. Bunun yanı sıra, bu kavramı genel çerçevede ekonomik ve tarihsel olarak ele almak gerekmektedir. Zira bu konu coğrafya ile açıklığa kavuşmuş olsaydı aynı coğrafyada bulunan ülkeler aynı tanıma girerdi. Fakat durum böyle değildir. Aynı coğrafyada yer alan ülkelerin birisi emperyalist süper güç iken, diğeri Batı yarı küresindeki en yoksul ulustur. Üçüncü Dünya ülkeleri arasında bu örnekteki kadar keskin olmasa da önemli farklılıklar bulunur. Örneğin, Güneydoğu Asya ülkeleri

⁶Üçüncü Dünya terimi, Fransız nüfus bilimci Alfred Sauvy tarafından 14 Ağustos 1952'de, Fransız dergisi L'Observateur'de yayınlanan bir makalesiyle gündeme girdi. Bkz. (Odaş, 2013, s. 9).

özellikle de son yirmi yılda yaptıkları atılımla Batı'ya diğer Üçüncü Dünya ülkelerine olduklarından daha yakındır (Kleinhans'tan aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 21).

Bu kavrama, Robert Stam'de tanımlamalarda bulunurken bir takım özellikler sıralayarak, görüşlerini şu şekilde ifade eder: ‘‘Hümanistik kategoriler (yoksullar), gelişim kategorileri (endüstrileşmiş), ırk kategorileri (beyaz-olmayanlar), Kültür kategorileri (geri kalmış, az gelişmiş), veya coğrafi kategoriler (doğu), daha çok yapısal ekonomik tahakküm’’ özellikleriyle kavramın anlam havuzunun oluşturulduğu vurgulanır (Stam'dan aktaran, Çetin-Erus 2007, s. 22). Stam ayrımlarda bulunurken kültür, ırk, coğrafya gibi net ifade edilemeyen kategoriler sıralamıştır. Afrika kıtasında bulunan Güney Afrika ülkesi hem siyahi (ırksal) hem de Afrika'da (coğrafi) bir özelliğe sahiptir. Fakat çevresi ve dünyada ki diğer üçüncü dünya ülkelerine göre değerlendirildiğinde, Üçüncü Dünya kapsamına girmemektedir. Bu örnekte görüldüğü gibi, ırksal ve coğrafi sınırlarla tanım yapmak eksiklik oluşturmaktadır. Bu kavrama bir başka sinema yazarı olan Teshome H. Gabriel, Stam'in görüşlerine yakın özelliklere dikkat çeker. Üçüncü Dünya terimi kırsal yaşamı, tarım ekonomisini ve yoksulluğu çağrıştıran bir terimi ifade eder. Bir yandan bu kategoriye sosyalist yeniden yapılanmayı seçen ülkelere Çin, Küba, Etiyopya, Angola, Mozambik gibi ülkeler girerken; öte yandan, kapitalist modele göre gelişmeyi benimseyen Nijerya, Hindistan, Brezilya gibi ülkeler de girer. Bu ülkelerin genel özelliği gelişmekte olan ülkeler olmasıdır. Kuzey/Güney diyalogu da, yine Üçüncü Dünya'ya gönderme yapan bir ifade şeklidir (Gabriel'den aktaran Çetin-Erus 2007, s. 22).

Kavramın bu yaklaşımına yönelik getirilen eleştirilerde, Üçüncü Dünya'nın diğer gelişmiş ülkelere göre farklılıklar barındırdığı vurgulanmıştır. Yine, Üçüncü Dünya ülkeleri kendi içlerinde homojen bir yapıya sahip olmadıkları öne sürülmüştür. İçlerinde her bir ülkenin kendi özgül koşullarının ayrı (heterojen) yapıya sahip oldukları ifade edilir. Kavramın içeriğinde ki sorunlar, Üçüncü Dünya'nın kendi içinde coğrafi, ırki, kültürel tanımlanmasından ileri geldiği belirtilir. Diğer bir ifadeyle, Üçüncü Dünya'nın homojen bir yapısının sahip olmadığı altı çizilir. Bu nokta, gözden kaçırılmadan tanımlamalar yapmanın daha doğru olacağı ifade edilir. Michael Hardt ve Antonio Negri *İmparatorluk* adlı eserinde tek kutuplu bir dünyaya girilen süreçte, İkinci Dünya ülkelerinin erdiğini ve ortaya kapitalist ya da anti-kapitalist ülkelerin ortaya çıktığını söyler. Tek kutuplu dünyada, Üçüncü Dünya kavramının bir uluslararası muhalefetin potansiyel birliğinin, anti-kapitalist ülkeler ve kuvvetlerin

potansiyel kesişmesinin adı olduğu ifade edilir (Hardt ve Negri'den aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 22).

Üçüncü Dünya kavramı için kuramcılar, sinema yazarların ve düşünürlerin bakış açıları ve önermeleri farklılıklar arz eder. Kavramın içeriğine dair tartışmaların sonucunda, Üçüncü Dünya ülkelerinin kendi aralarında birtakım farklılıkların ve özgünlüklerinin olduğu açıkça görülebilir. Bunun yanı sıra, bu farklılıklar unutulmadan Kleinhans'ın da vurguladığı gibi Üçüncü Dünya tanımını, politik (ekonomi-politik) ayrımlar üzerinden yapmanın daha isabetli olacağı ileri sürülebilir. Bu noktada, Üçüncü Dünya teriminin ilk olarak nerede kullanıldığı ve nasıl ortaya çıktığı, konunun daha açık anlaşılması açısından önemli bir yerde durmaktadır. Üçüncü Dünya terimi, ilk kez 1955'te bağlantısız ülkeler tarafından düzenlenen Bandung Konferansında Alfred Sauvy'in önerisiyle literatüre girmiştir (Odabaş, 2013, s. 10). Odabaş şöyle devam eder:

Bu yeni adlandırmanın Soğuk Savaş döneminde ortaya çıkışı karmaşık ve sancılı oldu. Zaten var olan Çin-Sovyet ayrılığının sonuçları ve hem ABD'nin hem SSCB'nin kendi üzerlerindeki etkisine karşı çıkmak amacıyla bir ortak cephe kurarak bağımsızlığını yeni kazanmış devletleri organize etmek için çeşitli girişimlerde bulunuldu. Böylece, 1956 Süveyş krizi sırasında, ana figür olan Hindistan lideri Jawaharlal Nehru, Endonezya devlet başkanı Sukarno, Yugoslavya'nın komünist lideri Josip Broz Tito ve Mısır başkanı Cemal Abdül Nasır bir araya gelerek, Fransız ve İngiliz emperyal güçlerin başarılı muhalefetine karşın Bağlantısız Hareketi'ni oluşturdular. Vietnam'daki Ho Şi Minh rejimine karşı savaşan Fransa'nın bu savaşına son veren 1954 Cenevre Konferansı'ndan sonra, Nasır, Nehru, Tito, Endonezya devlet başkanı Sukarno ve Çin Halk Cumhuriyeti birinci adamı Çu Enlay 1955 Bandung Konferansı'nda bir araya geldiler (2013, s. 10).

Böylece, 1955 yılında Bandung Konferansı'nda Üçüncü Dünya kavramı kabul edilip literatüre kazandırılır. Yukarıda belirtildiği gibi, bu kavram, dünyanın siyasi ve ekonomik durumunun karışık olduğu bir dönemde ortaya çıkar. Terminolojiye giren Üçüncü Dünya kavramı tarihsel olarak coğrafi sınırlar göz önünde bulundurularak yapılır. Bu coğrafi sınırlandırmalar ise kavramı muğlaklaştırır. Nitekim, aynı coğrafyada yer alıp birbirinden çok farklı sosyal, ekonomik ve devlet yapısına sahip olan ülkeler söz konusudur. Bu nedenle, tarihsel süreç içerisinde bu kavram yeniden yeniden güncellenmeye ihtiyaç duyar. 1960'lı yıllarda, kavram için çeşitli tartışmalar sürdürülmüştür. Bu tartışmalar, kavramın içeriğinin ve kapsamının daha da belirginleşmesine yardımcı olmuştur.

Üçüncü Dünya ülkeleri tanımlamalarında az gelişmişlik, geride bırakılmış veya gelişmekte olan ülkeler kavramları sıkça kullanılmaktadır. Bu kavramlar, bir bakıma

ekonomi-politik bakış açısının başka bir versiyonu olarak okunabilir. Meselenin sınıfsal boyutu temel alınarak yapılan belirlemelerin, kavramın içerik ve kapsamını ifade etmede daha isabetli olduğu olacağı ortaya çıkmaktadır. Paralel doğrultuda, Üçüncü Dünya ülkeleri için ifade edilenleri iktisatçı Emin Ertürk, şu maddeleri sıralayarak konuyu özetler⁷:

- a) Politik Hayat olarak istikrarsızlık arz ederler. İç politikaları devamlı dalgalanma gösterir, istikrarlı bir politik çizgileri olmadığı gibi ordu ile politika arasında çok yakın bir ilişki vardır. Geleneksel yapılan hızla değişme gösterdiği için toplum kesimleri arasında bölünme ve çatışmalar yaygındır. Büyük çoğunluğu siyasi bağımsızlıklarını İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kazanmışlardır.
- b) Hemen hepsi gelişmekte olan ülkedir. Nüfuslarının büyük kısmı tarım sektöründe yer almakta ve iş gücünün de büyük kısmı bu sektörde istihdam edilmektedir. Buna bağlı olarak tarım sektöründe gizli işsizlik çok yaygındır. Bir başka deyişle bir kısım işgücü alanından çekilse bile üretimin azalmasına sebep olunmaz. Yine bu ülkelerde sermayenin yetersizliği emeğin verimliliğini büyük ölçüde etkilemektedir. Gelir düzeyinin düşük olması sermaye birikiminin temel nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani düşük gelir, düşük tasarruf düzeyi, düşük yatırım düzeyi ve sonuçta sermaye birikiminin yetersiz olmasıyla sonuçlanmaktadır. Fakirlik bu ülkelerin en önemli problemidir. Düşük tasarruf, düşük yatırım, düşük gelir, tekrar düşük tasarruf... şeklinde açılmayan bir halka oluşturmaktadır. Sadece gelirin düşük olması değil, fakat adaletsiz dağılması ve gittikçe eşitsiz bir dağılım tablosu ortaya koyması, sorunu daha da ağırlaştırmaktadır. Bütün bunlara modern dünya ile, içinde bulduktan genel yapısal özelliklerinden farklı olarak, haberleşme vasıtalarıyla yoğun ilişkiye girmiş olmaları, yukarıda sözünü ettiğimiz politik istikrarsızlıklara yol açmaktadır. Dual yapı bütün özellikleriyle toplumsal bünyeye sinmiş vaziyettedir.
- c) Nüfus yapısı bakımından da Üçüncü Dünya'nın belirgin özellikleri vardır. Doğum oranı çok yüksektir. Gelişmiş ülkelerin çoğunda nüfus artışı çok yavaşlamış ve hatta durma noktasına gelmişken Üçüncü Dünya Ülkelerindeki hızlı nüfus artışı Batı ülkelerinin kapılarını zorlamaktadır. Fakat yüksek ölüm oranı ortalama ömrün kısa olması ile birleşince fren unsuru olmaktadır. Gelir düzeyinin düşüklüğü beslenme yetersizliğini getirmekte, sağlık şartları da iyi olmadığından kitle halinde ölümler ortaya çıkmaktadır. Bu gelişmeyi kırdan kente yoğun göç ağırlaştırmaktadır.
- d) Kültürel bakımdan: Üçüncü Dünya ülkelerinde eğitim seviyesi ve okullaşma oranı düşük olduğundan okur-yazar nispeti de düşüktür. Toplum davranışlarına gelenekler

⁷ Bkz. (Ertürk, 2016).

hakimdir. Dual yapı burada da kendini göstermektedir. Geleneksel teknoloji yanında modern teknoloji, geleneksel kültür yanında dışa açık henüz dengeye ulaşmamış modernizm bu ülkelerin belirgin özelliğidir.

- e) Uluslararası şirketlerle ilişkileri ve söz konusu şirketlerin etkileri de bu ülkelerin özellikleri arasındadır. Uluslar ötesi şirketler, ülkelerin çıkarına zarar verecek faaliyette bulunmaktan çekinmemektedir. Aşırı uzmanlaşmaya sevk ettikleri çoğu Üçüncü Dünya ülkelerinde fakirleşerek büyümeye sebep olmaktadır. Yönetimler arasındaki tercih beyanlarıyla veya beyan anlamına gelen faaliyetleriyle politik problemlere de yol açmaktadırlar.

Ortaya konulan bu beş temel madde, Ertürk'ün Üçüncü Dünya ülkelerine ilişkin yaklaşımını özetler. Üçüncü Dünya kavramının ortaya çıkışı ve özellikleri yukarıda çeşitli kaynaklarla ve farklı yaklaşımlarla ortaya konulmuştur. Kavrama ilişkin ilk etapta renk, ırk, coğrafya, kültür gibi ayrımlar yapılarak, kategorileştirmelerde bulunulmuştur. Ancak bu ayrımların tam olarak kavramın içerik ve kapsamını karşılamadığı söylenebilir. Kuramcılar ve sinema yazarları tarafından gerçekleştirilen tartışmalar neticesinde, kavramı ekonomi-politik bir yaklaşımla ele almanın, kavramın içerik ve kapsamını belirlemede daha uygun olduğu ileri sürülebilir. Bu yaklaşım, kavramın doğuşundan sonraki süreçlerde yaygınlık kazanmış ve günümüze kadar gelen tartışmalarda da tercih edilen yaklaşım olduğu görülmüştür. Bu bilgiler paralelinde, Üçüncü Dünya kavramının, Üçüncü Sinema kavramına temel oluşturduğu ifade edilebilir. Üçüncü Sinema kavramının kullanımı, Üçüncü Dünya kavramının sonrasına denk gelmektedir. Üçüncü Sinema kavramını ilk kullanan Gettino ve Solanas'ta bu ilişkiye değinirler. Üçüncü Sinema, Üç Dünya teorisi ve Üçüncü Dünya kavramının sonrasında kullanılmaya başlanmıştır. Buna ek olarak, Üçüncü Sinema kavramının doğrudan bu teori ve kavramla ilişkisi olduğu belirtilir. Üçüncü Sinema'nın, Üçüncü Dünyada yaşayan yönetmenler tarafından ortaya atılması da tesadüf değildir. Ancak Gettino ve Solanas'ın *Manifesto* makalesinde Üçüncü Dünya kavramından yararlanır ve bunun ötesinde Üçüncü Sinema'ya yep yeni bir anlam kazandırır. Bu sinemanın sosyalist politikalarla belirlenebileceğinin altı çizilir. Bunun yanı sıra, Üçüncü Sinema'yı kavram olarak tanımlamak; Birinci ve İkinci Sinema'yı kavramsal boyutta ele almanın ön koşulu olmuştur. Zira Üçüncü Sinema demek, Birinci ve İkinci Sinema'nın olduğu bir durumu ifade eder. Bu nedenle, Üçüncü Sinema akımı kuramcıları, Üçüncü Sinema'dan önce ortaya çıkan sinema Birinci ve İkinci Sinema tarif ettikten sonra kendisini tanımlamıştır. Diğer sinema anlayışları ile farkını, varsa

benzer yönlerini ortaya çıkarmak için bu sinema akımlarını bilmek, özelliklerini belirtmek gerekmektedir. Özetle, Üçüncü Sinema'yı tanımlamanın, Birinci (Popüler) ve İkinci Sinemayı (Sanat Sineması) tanımlamak anlamına geldiği söylenebilir. Bu nedenle, Üçüncü Sinema'ya geçmeden Birinci ve İkinci Sinema'nın özelliklerini, içeriğini ve kapsamını kronolojik olarak ifade etmek yerinde olacaktır.

3.5. Birinci (Popüler Sinema), İkinci (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema

3.5.1. Birinci (Popüler) Sinema ve Ekonomi Politikği

İletişim araçlarından biri olan sinemanın, kendi endüstrisini üç temel öğeye dayandırdığı öne sürülebilir. Bu üç ögenin; yapım, dağıtım ve gösterim olduğu kabul edilir. Bir filmin insanlara ulaşana kadar geçirdiği aşamaların, ideolojik-politik ve ekonomik yaklaşımlara göre değişiklik arz ettiği söylenebilir. Birinci Sinema (Popüler Sinema) temelde, ticari veya ana akım sinema olarak tanımlanabilir. Dünyaya'da ticari (popüler-ana akım) sinemanın temelleri ise ABD ile atıldığı vurgulanabilir. Daha doğrusu Birinci Sinema, ABD özelinde Hollywood sinemasını ifade eder. Bu durum, ABD'nin dünyanın en büyük kapitalist devleti olması ve dolayısıyla da ekonomik, politik, kültürel (sinemasal) tahakküme sahip olmasıyla açıklanabilir. Bu nedenle, ana akım- ticari sinemanın temellerinin Hollywood tarafından atıldığı söylenebilir. Birinci Sinema (Popüler Sinema), sinema tarihinde ilk ortaya çıkan yönelimdir ve anlam kayması, biçimsel değişiklik gibi bir durum ya yaşamamıştır ya da çok az değişikliğe uğrayarak var olduğu kabul edilir. Bugüne kadar da, bu durumunu devam ettirdiği eklenebilir. Bu sinema, kapitalist ideoloji ile ürünlerini dünya pazarına sunar ve etki alanını da dünyadaki tüm ülkeler oluşturur. Öyle ki, döneminde “düşman” denilen SSCB'de dahil tüm coğrafyayı etkilemiştir. Bu ideolojinin etkisinin, filmlerin içeriğine, biçimine, dağıtımına, gösterime kadar tüm alanlara sirayet ettiği ifade edilebilir.

Popüler Sinema'nın bu üstünlüğünü, bir takım özellikleri ve ekonomi-politiğini tarihselliği çerçevesinde verilerle sunmak önemli olacaktır. Bilindiği üzere, sinemanın içinde bulunduğu durum ekonomik ve politik durumdan bağımsız değildir. 20. Yüzyılın başlarında kapitalist sermayenin tekelleştiği emperyalizm dönemi sinemada da kendisini göstermiştir. Armes'in (2011, s. 136) verdiği bilgiye göre sinema, 1890'larda Avrupa'da ortaya çıkan küçük ölçekli sanayinin var olduğu dönemde parlamıştır ve yaygınlaşması da sanayinin gelişmesine paralellik göstermiştir. Roy Armes, Alfred Cobban üzerinden Sinema-endüstri ilişkisini şöyle açıklar: “İlk olarak endüstrileştiği ve sinemaya uluslararası bir rol verildiği Fransa'da, 1.100.000 atölyeden, 1.000.000'u 5

kişiden az ve sadece 600 tanesi 300'ün üzerinde işçi çalıştırıyordu" (Cobban'dan aktaran Armes,2011, s. 136). Armes, sinemanın endüstriyel gelişimi için de şunları söyler:

Sinemanın büyük çapta endüstrileşmesi 1908'de Fransa'da Charles Pathe ile başladı ve Hollywood stüdyo sisteminin ortaya çıkışıyla, Birinci Dünya savaşı sıralarında en yüksek noktasına ulaştı. Savaş sırasında, basit rekabetten tekelleşmeye doğru giden genel ekonomik durumdan sinema da payını aldı. Yapım, dağıtım ve gösterimi tek çatı altında birleştiren büyük Hollywood şirketleri, Birleşik Devletler içi pazarını düzenleme ve kontrol etmede ve yabancı engellemede işbirliği yaptılar. Bu tekelci pratiğe ABD hükümeti tarafından göz yumuldu ve hatta zaman zaman Roosevelt'in Ulusal Kalkınma İdaresi tarafından da olduğu gibi destek çıkıldı (2011, s. 136).

Hollywood film endüstrisinin, televizyonun yaygınlaşmadığı döneme kadar bu mecrada tekelci yapısını sağlamlaştırarak kendisini koruduğu görülür. 20. Yüzyılın ikinci yarısında televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte, onunla rekabet edemeyerek tekelci yapısında bir takım sarsılmalar meydana geldiği söylenebilir. Hollywood endüstrisinin televizyon ile rekabet sonrası yapımcı şirketlerle kendisini yeniden yapılandırarak boş zamanı doldurma, kitle eğlencesi tarifleriyle yeni bir yönelime girdikleri görülür. Hollywood'un, dünyadaki üstünlüğünü değiştirmekten vazgeçmeyeceği tahmin edilebilir. Aynı zamanda 20. Yüzyılın ikinci yarısı, sessiz filmlerden, sesli filmlere geçişin dönemidir. Bu aşamada dil, kültür gibi öğeler sesiz filmlerdeki ortak dili yakalamadaki başarıyı sağlamıyordu. Böylelikle, ticari sinema açısından dez avantajlı bir durum ortaya çıkmış oluyordu. Bunun farkında olan popüler Hollywood sineması, kendisini yeniden üreten ve değiştiren farklı bir tarza yönelmiştir. Perkins bu durumu şöyle açıklar:

Hiçbir seyircinin zekasından çok şey beklenmez. Her birindeki diyalog ve eylemler, politik mekanizmalar, sosyolojik jargon, felsefi kavramlar veya tarihi gerçekler hakkında bilgili olmayı gerektirmeden anlaşılabilir. Hiçbiri, izleyicinin bakış açısında önemli değişiklikler gerektirecek denli yeni biçimler içermez (...) Eğer bir bilgi gerekiyorsa, bu alelade insanın alelade bilgisidir. İzleyici zevki için çaba sarf etmek zorunda değildir (Perkins'ten aktaran Armes, 2011, s. 139).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, televizyonun etkisine karşılık, Hollywood yukarıdaki gibi bir dönüşüm yaşamıştır. Böylece kendisini dünya eğlence pazarında üst noktalarda tutmaya devam etmiştir. Tekrar kendi izleyicisini tutabilmiştir. Birinci Sinemanın, ekonomi-politik durumunun kapitalist anlayış ile paralellik gösterdiğini

yinelemek mümkündür. Bu nedenle, Popüler Sinema'nın (Birinci Sinema) kapitalist ideoloji anlayışının sinema alanındaki yansıması olduğu söylenebilir.

Ana akım sinemanın olduğu her yerde bu sinemanın olduğu iddia edilebilir. Bu Sinema'nın, dünyanın hemen her ülkesinde bulunan sinemayı egemenliği altına aldığı ve etkilediği göz ardı edilemezdir. "Birinci Sinema popüler sinemadır ve örnekleri bütün ülkelerde görülmektedir." Dünya genelinde, ülkelerin sinemaya başlama serüvenleri Hollywood sinema taklitleriyle dolu olduğu görülebilir. Bu durumda Popüler Sinema'nın oldukça güçlü etkisini göstermektedir. Popüler Sinema, Amerikan Film endüstrisi tarafından empoze edilmiş bir modeldir (Chanan'dan aktaran Odabaş, 2013, s. 16).

Başka bir deyişle, Popüler Sinema, filmlerini bir gösteri olarak tasarlayan ve uluslar arası tekeli kapitalizmin çıkarlarına hizmet eden Hollywood film endüstrisi tarafından modellendirilmiştir (Fleers'ten aktaran Odabaş, 2013, s. 17). Bu durum da, insanları özne olarak değil de, ticari bir ürünü tüketen nesne olarak görmektedir. Solanas'ın ve Getino'nun bu sinemaya anlayışına yönelik eleştirileri söz konusudur. Sinema ilk ortaya çıktığı dönemlerinde, görece kendisini daha özgün, bağımsız, yerel olarak ifade edebiliyordu. Bir Alman, İsveç veya İtalya sineması denilebilecek özgül sinemalar olabiliyorken, Amerikan (Hollywood) sineması sonraki dönemlerde dünya pazarına iyice yerleşerek tüm bu ulusal, görece özgül olan sinemalara da tahakküm kurmuştur. Hatta, "Auteur Sineması" bile bu koşullardan son derece etkilendiği ifade edilebilir (2004, s. 175).

Gettino ve Solanas (2004) manifestolarında, Birinci Sineması'nın dil, biçim ve teknik açıdan gelişmişlik nedeniyle ulaşılması gereken sinema olma algısı, diğer sinema denemelerini bu sinemaya bağımlı kıldığını belirtirler. Bu doğrultuda, Birinci Sinema (Popüler Sinema) dünya sinema endüstrisine doğal olarak kendisini dayatır. 35 Mm kamera saniyede 24 kare, ark ışıkları, izleyiciler için ticari gösterim yeri, bir ideolojinin keyfi aktarılması için değil, özgül bir ideolojinin, özgül bir dünya görüşünün –ABD finans kapitalin görüşünün- kültürel ve artı-değer gereksinimlerini karşılamak için tasarlandı" (s. 176). Benzer şekilde, Birinci sinema (Popüler Sinema) emperyalist, kapitalist, burjuvaziye ait düşünceleri ifade eder. Büyük tekel sermaye, auteur sineması ve bilgilendirme amaçlı sinemanın yanı sıra gösterişli sinemayı da finanse eder (Solanas'tan aktaran Willeman, 2015, s. 142). Gettino ve Solanas Birinci Sinema özellikleri için şunları ifade eder:

Büyük salonlarda gösterilen, belli bir süre içerisinde perdede doğan ve orada ölen büyüklü bir yapıya sahip olan sinema, üretici grupların ticari çıkarlarını tatmin etmektedir; aynı zamanda, 19. Yüzyıl sanatının, yani burjuva sanatının bir devamı olan burjuva bakış açısının biçimlerini de içermektedir. Öyle bir sanat ki, burada insan sadece pasif ve tüketici bir nesne olarak kabul görmektedir; tarihi tanımır kılacak bir yeteneğe sahip olmak yerine, sadece tarihi okumasına, onu seyretmesine, onu dinlemesine ve ona katılmasına izin verilen insanın olduğu bir sanat...Sindirilecek bir nesneye dönüşen gösteri sineması, burjuva film yapımının ulaşabildiği en yüksek aşamadır. Dünya, deneyimler ve tarihsel süreç, resmin çerçevesi, tiyatro sahnesi ve sinema perdesi içine hapsedilmiş durumdadır; burada insan, ideolojinin yaratıcısı olarak değil, ideolojinin tüketicisi olarak ele alınmaktadır. Bu nosyon, burjuva felsefesi ile artı değer elde edilmesi arasındaki muhteşem karşılıklı etkileşimin başlangıç noktasıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan sinema, kitlelerin rüyalarını ve korkularını araştıran sonsuz sayıdaki araştırmacı, analist, sosyolog ve psikolog tarafından incelenen, amacı film-yaşantısını satmak olan ve yönetici sınıflar tarafından biçimlenen bir gerçekliğe sahip sinemadır (Gettino ve Solanas, 2004, s. 169-170).

İfade edilenlerden anlaşılacağı gibi, Popüler Sinema'nın iki temel özelliği vardır. Bunlardan birincisi, seyircinin pasif olması (tüketici konumundadır), bir başka deyişle İdeolojinin yaratıcısı olmasının aksine, tüketicisi konumunda olmasıdır. İkincisi ise, seyircinin filmlerdeki kahramanla özdeşleşmesidir. Popüler Sinema, seyircisini filmlerin kahramanları ile özdeşleştirme üzerine kurulur. Genel çerçevede Birinci Sinema'nın burjuva-kapitalist sistemin sinema alanındaki yansıması ve temsilcisi olduğu vurgulanır. Başka bir ifadeyle, Birinci Sinema (Popüler Sinema), egemen kapitalist ideolojinin mesajlarını, göstergelerini, içeriğini, üretim ve gösterim biçimiyle taşıyan bir sinema olarak tanımlanır (Odabaş, 2012, s. 18).

Popüler Sinema, kapitalist-ticari sistemin sinema alanında ki yansıması olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda Popüler Sinema'nın üretim, dağıtım ve gösterim öğelerini, ticari sistem üzerine kurduğu eklenebilir. Aynı zamanda bu sinemanın sanatsal olarak kendisini ifade edişinin de temel özellikleri söz konusudur. Bu öğeler özce şu şekilde vurgulanabilir: Klasik anlatı yapısı, seyircinin pasif olması (dolayısıyla tüketici olması) ve filmin ana kahraman ile özdeşleşmesidir. Benzer şekilde Popüler Sinema'nın, sahip olduğu bu özelliklerle dünyadaki ilk sinema akımı olduğu öne sürülebilir. Birinci (Popüler) Sinema'ya ilk alternatif ise, (Sanat Sineması) İkinci Sinema'dır.

3.5.2. İkinci Sinema (Sanat Sineması) ve Ekonomi Politigi

Sanat Sineması'nın, Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçilik, Amerikan Bağımsız Sinema, Brezilya Yeni Sinema gibi bir çok ülkede kendisini farklı şekillerde ifade ettiği kabul edilir. Bu sinema, bir anlamda Popüler Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki geçiş sineması olarak da okunabilir. Fransız Yeni Dalga Üçüncü Sinemaya çok uzakken; İtalyan Yeni Gerçekçiliği veya Brezilya "Yeni Sineması" Üçüncü Sinemaya çok yakındır ve Üçüncü Sinema'ya temel oluşturdukları da söylenebilir. Sanat Sineması içinde değerlendirilen "Yeni Sinema" akımlarının çeşitlilik göstermesinin nedeninin, ekonomi-politik olarak küçük burjuvazi-reformist bir eğilim göstermelerinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Sınıfsal olarak küçük burjuvazi, kendi talepleri ve pratikleri itibariyle arada kalmış bir ekonomik toplumsal kategoriyi ifade etmektedir. Kendi çıkarları gereği bazen sistem içi bazen de sistem dışı çıkışlarda bulunabilmektedir. Bu durumun sinemaya yansması da, dünyadaki "Yeni Sinema'larda" karşılık bulmaktadır. Kapitalist ülkelerdeki "Yeni Sinema'lar" burjuvazi ve onun ideolojisine yakinken; Üçüncü dünya ülkelerindeki "Yeni Sinema'lar" anti-emperyalist ve sosyalizme yakın olabilmektedir. Fakat, son kertede bu sınıfın sinemasının sömürgecilere-kapitalistlere eğimli oldukları vurgulanmaktadır. Sınıfsal olarak konumlarının belirsiz olmasından dolayı, toplumsal kutuplar arasındaki tampon olma durumları emperyalizmin daha geniş alanlara yayılmasına ve derinleşmesine neden olmaktadır (Gettino ve Solanas, 2004, s. 176-178).

Genel olarak Sanat Sineması, sistemin onlara sınırlarını çizdiği çerçevede alternatif olma çabalarını ifade eder. Bu durumda, iktidarı tamamlayıcı öge olarak muhalif oldukları ve böylelikle sistemi yeniden ürettikleri ifade edilebilir. Ekonomik açıdan orta tabakayı temsil eden küçük burjuvazi, politik olarak sistemin aksak olan yanlarını düzeltmesini talep eder. Aynı zamanda, yasal düzenlemelerle sistemi iyileştirmek ister. Bu nedenle, sertlik düzeyleri ne olursa olsun, şu ya da bu biçimde, halkı sistemi yıkmaları için harekete geçirmeyen, buna teşvik etmeyen ve politikleştirmeyen her mücadele sistem tarafından aldırılmazlıkla, hatta keyifle karşılanmaktadır (Gettino ve Solanas, 2004, s. 173). Sistemin kendisini yenilemesi için, ihtiyaç duyulan muhaliflik ve mücadele biçimleri, verili sistem tarafından kolayca benimsenebilir. Sistem, kendisiyle savaş halinde olan ve iktidarı yıkmak üzerine kurulu mücadele biçimlerini ise red ederek, bu mücadeleleri yok etmek için çaba harcar. İkinci

Sinemanın (Sanat Sineması) temeli politik olarak reformist, ekonomik olarak ise küçük burjuvanının sineması olarak adlandırılabilir.

“Güzel kendi içinde devrimcidir” ve “Bütün yeni sinema devrimcidir” gibi düşüncelerin yeni-sömürgecilik’e dokunmayan idealist arzular olduğu ifade edilmektedir (Gettino ve Solanas, 2004, s. 173). İkinci Sinema’nın ekonomi-politik olarak, Birinci Sinemanın ekonomi-politiğinden köklü bir kopuş yaşamadığı görülmektedir. Birinci Sinema’ya ilk alternatif olan akımlar, İkinci Sinema akımı içinde yer alır. Auter sineması, dışavurumcu sineması, Yeni Dalga, Brezilya Yeni Sinema gibi akımlar İkinci Sinema ile ortaya çıkmışlardır. Solanas ve Gettino’nun ifade ettiği gibi ‘‘Bu alternatif ileri bir adımı gösterdi, çünkü yönetmenin standart olmayan bir dilde kendisini ifade etme özgürlüğünü talep etti ve kültürel sömürgeciliğin son bulması yönünde bir girişimdi.’’ Ancak Gettino ve Solanas bunu yeterli görmezler ve İkinci Sinema zemininin kaygan olduğu uyarısında bulunurlar. İkinci Sinema yönetmenleri, Godard’ın dediği gibi “kalenin içinde tuzağa düşürülmüş” olarak kalırlar ya da bu yolda ilerliyorlardır (2004, s. 176-177). Tüm bu akımların, egemen sistemin sinema anlayışına tepki olarak ortaya çıkmalarına karşın, sistem içerisinde kalarak, sistemin sınırları çerçevesinden öteye gidemediklerinden dolayı gerçek anlamda bir alternatif olmadıkları öne sürülmüştür.

İkinci Sinema, bilindiği üzere kendi ekonomi-politiği yapsından kaynaklı içinde çok çeşitliliği barındırmaktadır. Bu noktada, İkinci Sinema’yı ortaya çıkaran koşulları incelemek gerekmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, (Amerikan) Hollywood’un başını çektiği ticari sinema tüm dünyayı etkisi altına almış ve yaygınlık kazandığı görülmüştür. Avrupa’da ise Hollywood tarzının dışına çıkmayı amaçlayan alternatif sinema arayışları olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Üçüncü Sinema üzerinde etkili olmuştur. Bu akımın, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da Roberto Rossellini’nin “Roma Citta Aperta” (Roma Açık Şehir, 1945) filmi ile başladığı belirtilmekte ve bu akımın tüm özelliklerini taşıdığı kabul edilmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, öykü yaratmaktan çok yaşamdan kesitler sunar, gerçekçiliğe eleştirel bakış açısı getirir, görünen gerçekliğin ardındakini ortaya çıkarmaya çalışır. Buna ek olarak, Yeni Gerçekçilik akımının, geleneksel öykü düzeni yerine açık uçlu öykü düzeni ile filmlerini ürettiği ileri sürülür (Çetin-Erus, 2007, s. 23).

Bu sinemanın, sinema endüstrisinden bağımsız hareket edebilmesini sağlayan gelişme ise taşınması kolay, fazla pahalı olmayan hafif kameralar ve doğal mekanlarda çekim yapabilmesi olmuştur (Çetin-Erus, 2007, s. 23). İtalyan Yeni Gerçekçilerin, Üçüncü Sinema yönetmelerinin ilgilerini çekmesinin nedeni, onların az parayla film yapmaları, dış mekan kullanmaları, amatör oyunculara filmlerde yer vermelerinin yanı sıra buldukları dönemde işsizlik, yoksulluk, yaşlılık gibi gerçekçi konuları işlemiş olmalarıdır. Birçok Üçüncü Sinema yönetmeni, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacıların bu deneyimlerinden yararlanmış ve etkilenmiştir. Ancak Üçüncü Sinemacıların tüm bunlara ek olarak akıllarında ulusal bağımsızlık, halk savaşı ve Üçüncü Dünya kimliğini oluşturma düşünceleri vardır. Başka bir deyişle, sistemi karşısına alan, ona savaş açan politik bir sinema istemektedirler. Buna rağmen Latin Amerikalı, Brezilyalı yönetmen Nelson Pereira dos Santos İtalyan Yeni Gerçekçi akım için “bu öncü olmadan biz asla başlayamazdık” diyerek bu akımın Üçüncü Sinemacılar üzerinde ki etkisini vurgulamıştır (Armes, 2007, s. 24).

Fransız Yeni Dalga Sinemasındaki yönetmenler de, İtalyan Yeni Gerçekçiler gibi doğal mekanlar, doğal ışık ve tanınmayan oyuncularla filmler çekmişlerdir. Yeni Dalga yönetmenlerinin auter sinemasına olan ilgilerinden dolayı daha fazla bireysel oldukları ifade edilmektedir. Bireyi ele alırlarken toplumsal sorunlara değinmez ve film konularını genellikle yaşadıkları çevrenin veya genç kuşağın günlük yaşatıları olarak irdelerler. Sınırsız özgürlük ve sıra dışı şeyler yapma isteklerinin, İkinci Sinemacıların bazen toplumla karşı karşıya gelmelerine neden olduğu söylenebilir. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımları, Üçüncü Sinema’yı olumlu yönde etkilemiş olsalar bile, onların eleştirilerinden kaçamamışlardır. Yeni Dalga’nın Üçüncü Sinemaya daha uzak olduğu görülmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin konumunu ise Roy Armes eleştirir. Bir toplumsal keşif sineması olan Yeni Gerçekçiliğin hiçbir zaman sistemi karşısına almadığını vurgulayarak, köklü bir değişim isteyen sinema olmadıklarını ileri sürer (1987, s. 82-83).

Birinci Sinema’ya ilk alternatif sinema olarak ortaya çıkan Avrupa Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga sinemaları, kendilerinden sonra gelen alternatif sinema akımlarını etkilemişlerdir. Aynı zamanda da, alternatif sinema akımlarının eleştirilerine maruz kalmışlardır. Avrupa “Yeni Sinema” akımları ile Üçüncü Sinema arasındaki köprünün, Brezilya kökenli Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketi olduğu ifade edilir. Bu sinemanın, alternatif Latin Amerika sineması’nın ve Üçüncü Sinema’nın öncüsü

sayıldığı vurgulanır. Bu yönetmenler Avrupa sinemasının teknik ve üslup özelliklerinden etkilenmekle birlikte, konu ve içeriklerinde değişikliğe giderek kırsal hayatı öne çıkararak, işçi ve köylü mücadelelerini kameraya alan filmler çekmişlerdir (Çetin-Erus, 2007, s. 25). Filmleri ezilmişlere, etnik azınlıklara, köylülere, topraksız işçilere seslenmeyi amaçlamıştır. Bu şekliyle, Avrupalı yeni dalgaların çoğundan çok daha politik ve toplumsal olduğu vurgulanır (Thompson ve Bordwell 1994, s. 606).

Bu sinema akımında, Glauber Rocha'nın '*La Estetica Del Hambre*' (Açlığın Estetiği) veya Şiddetin Estetiği (1965) manifestosu önemli bir yerde durmaktadır. Zira birçok kuramcı ve sinema yazarı için "*Açlığın Estetiği*" Üçüncü Sinema manifestosunu başlattığı iddia edilir (Shohat ve Stam'den aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 25). Bu manifestonun ana teması, açlık ve şiddet temelleri üzerine yükselmektedir. Aynı zamanda Latin Amerikaya özgü koşulları ortaya koyarak, filmlerin içerik ve biçimine yenilik önerilerinde bulunmuştur. Bu manifestonun, yaklaşım ve pratik olarak Üçüncü Sinema'ya temel oluşturduğu ifade edilebilir.

Bu bilgiler kapsamında, Birinci Sinema (Popüler) akımına ilk alternatif akımın, İkinci Sinema (Sanat Sineması) olduğu söylenebilir. İkinci Sinema sinema alanına klasik anlatı yapısının parçalanması ve özdeşleşmenin kırılması gibi önemli katkılar sunmuştur. Ancak İkinci Sinema'nın bu özelliklerine rağmen sistemin izin verdiği sınırlar içinde kalarak, daha çok bireyi ve bireysel konuları ele alma özellikleri, Üçüncü Sinemacılar tarafından eleştirilmiştir. Öte yandan İkinci Sinema'nın (Sanat Sineması) her şeye rağmen, Üçüncü Sinema akımının oluşmasına pratik ve teorik olarak olanak ve temel sağladığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

3.5.3. Üçüncü Sinema ve Ekonomi Politikası

Üçüncü Sinema tanımı, Üçüncü Dünya teriminin ortaya çıkışından sonra, ilk kez Fernando Solanas ve Octavio Gettino tarafından *Towards A Third Cinema* (1969) (Üçüncü Bir Sinemaya Doğru) adlı manifestolarında kullanılır. Bu makalelerinde, aynı zamanda Birinci Sinema ve İkinci Sinema'yı da literatüre kazandırdıkları görülür. Üçüncü Sinema, 1960'lı yılların politik atmosferinde ilk olarak Avrupa sinemasının, daha sonra da Hollywood popüler sinemanın dünya sinema endüstrisini işgal etmelerine karşı harekete geçmiş bir sinema olarak ortaya çıkar. Kendilerini yeni bir üretim, dağıtım ve gösterim şekliyle ifade etme çabası olarak görürler. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya ülkelerinin anti-empyralist (sömürgecilik) ve özgürlük mücadeleleri içinde yer almış bir sinema olarak görülür. 1960'lı yılların sonuna doğru Latin Amerika'da

kurulmuş toplumsal ve estetik bir hareket olan Grupo Cine Liberation (Özgür Sinema Grubu) *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* adıyla makale yazarak kendi manifestolarını dünyaya duyurmuşlardır. Üçüncü Sinema, toplumsal ve kültürel bir özgürleşme için Üçüncü Dünya perspektifi ve vizyonunu oluşturma çabasına girdikleri gözlemlenir. Üçüncü Dünya yoksulluğunun şaşırtıcı derecedeki özelliğini gösterme yerine, eşitsizliğin ve adaletsizliğin sürmesine sebep olan çeşitli güçleri sorgularlar ve de bunları yargırlarlar. Üçüncü Sinema kutsal güç, özgürlük ve toplumsal değişme arayışında umut bağlanan bir güç olarak ortaya çıkar. Bu durum, özsel konumunu ifade ederken, biçimsel konumunun da benzersiz olduğu görülür. Üslup stratejisi; kurgu, kamera açısı, kompozisyon ve sembolizm gibi farklı öğelerden oluşabilir. Öz'ün, biçimi kendine özgü bir yöntemiyle şekillendirdiği anlayışın ifadesidir.

Solanas ve Gettino pratik olarak, "La Hora De Los Hornos" (Kızgın Fırınlara Saati) (1968) filminde ortaya koyar. Stam bu sinemayı şöyle açıklar: "Yapımda bağımsız, politikada militan ve dilde deneysel" (Stam, 1990, s. 259). Bu bakış açısına göre, sinemanın politik bir eylem pratiği gibi toplumu algılayan, onu hareketlendiren ve dönüştüren bir enstrüman olduğu kabul edilir. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya ülkelerinin bağımsızlık, özgürlük ve adalet arayışındaki ortamından ayrı ele alınamaz. Dünyada bu Üçüncü Dünya ülkelerinin bulunduğu coğrafyada, Üçüncü Sinema'nın daha kolay serpilip, geliştiği görülür. Bu ilişki bazı kuramcılar ve sinema yazarları tarafından Üçüncü Sinema'nın, ancak Üçüncü Dünya ülkelerinde kendisini var edeceği şeklinde okunmuştur. Bir çok kaynakta da Üçüncü Dünya Sineması denilerek, bu tanımın kullanımı tercih edilmiştir.

Üçüncü Sinema için ileri sürülen bu görüşün, bu sinemanın 1960'lı yıllarda ortaya çıkması, Üçüncü Dünya ülkelerinin özgürlük mücadeleleri ile aynı zamanda kendisini göstermesi ve Üçüncü Dünya ülkelerinde filizlenmesi gibi nedenlere dayandığı söylenebilir. Bu yanılıgyı, Tesheme Gabriel'in kaleme aldığı *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation* (Üçüncü Dünyada, Üçüncü Sinema: Estetiğin Özgürlüğü) (1982) kitabının da yaygınlaştırdığı iddia edilebilir. Ancak, Gabriel bu kitabında Üçüncü Sinema'nın coğrafi bakımdan belirlenemeyeceğini, onun öncelikle sosyalist politikalarla belirlenebileceğini ifade etmektedir. Gabriel'in bu görüşü Micheal Chanan'ın *Üçüncü Sinemanın Değişen Coğrafyası* isimli makalesinde doğrulanmaktadır (Odabaş, 2013, s. 15). Bu sinema, Üçüncü Dünya'nın dışındaki coğrafyalarda kendisini göstermiştir. Bundan dolayı, Üçüncü Sinema'yı coğrafi

kalıplara göre değerlendirmenin isabetli olmayacağı söylenebilir. Dünyanın her yerinde örneklerinin olabileceğini eklemek mümkündür.

Birinci Sinema kapsamında yer alan Bollywood sineması, Hindistan gibi Üçüncü Dünya ülkesinde ortaya çıkmakta iken, Amerikan Yeni Sol grubunun Newsreel çalışmaları gibi Üçüncü Sinema deneyimi de, Birinci Dünya ülkesi olan (Emperyalist) ABD’de ortaya çıkmıştır. Bu mesele dünyaya, olgulara, olaylara hangi perspektiften ve görüşten bakıldığı ile ilişkili olduğu ileri sürülebilir. Üçüncü Sinema, ekonomik olarak topraksızların, mülksüzlerin, sömürgeleştirilmişlerin sistem tarafından ötekileştirilmiş kesimlerin mücadele yansıması olarak okunabilir. Diğer bir ifadeyle, sınıfsal olarak işçi-köylü sınıfının, politik olarak bu kesimin iktidarını savunan bir sinemadır.

Üçüncü Sinema, İkinci Sinema’nın “düştüğü tuzağa düşmemek” için sistemin onlara sunduklarının dışına açıkça çıkmayı amaçlayıp, sistemin asimile edemediği, eğip-bükemediği bir sinema anlayışıdır. Aynı zamanda, sisteme doğrudan savaş açan bir pozisyona sahip olduğu söylenebilir. İkinci Sinema var olan yoksulluğu, baskıyı, eşitsizliği veya adaletsizliği göstermeye odaklanırken, Üçüncü Sinema’nın ise bu durumu aşmaya çalışan mücadeleye, harekete odaklandığı öne sürülebilir. Sistem, kendisini tamalayacak muhalif her seye ihtiyaç duyabilir. Bu nedenle, halkı kendisine yedeklemek için aydın-sanatçı ve entellektüellere büyük işler düştüğünü kolayca tahmin edebilir. Yeni-sömürgeciliğin başardığı en etkili işlerden birisi, aydınları, özellikle sanatçıları “evrensel sanat ve modeller” önermesi arkasında örgütleyerek onları ulusal gerçeklikten koparması olmuştur. Aydınların, sanatçıların halkçı mücadeleyi geriden takip ederek, ortamı koklayarak ilerlemesi çok yaygındır. Net bir tutum sergilemekte temkinli davranabilmektedirler. Sömürgeleştirilmeye yönelik bir kuvvet olarak ulusal kültürün oluşmasına en büyük katkıyı aydınlar-sanatçılar değil de, toplumun en alt tabakasında, sömürüye en çok maruz kalan kesimler sunmaktadır. Dolayısıyla halkçı örgütlenmeler entellektüellere ve sanatçılara doğal olarak mesafeli yaklaşmışlar ve güven duymamışlardır. Bu kesimler, burjuvazi ya da emperyalizm tarafından dolaylı olarak, kendi işlerine gelecek şekilde kullanılmışlardır. Çoğunluğu da “barış ve demokrasi” söylevlerinden öteye öteye geçmemişlerdir. Bu nedenle gerçek anlamda, radikal bir değişimin temeli kesinlikle olamamışlardır (Zedung’tan aktaran Odabaş, 2013, s. 21-23).

Üçüncü Sinemacılar ise aydın-entellektüellerden farklı olarak tavırlarını, niyetlerini ve amaçlarını açıkça ortaya koyarlar. Aynı şekilde, halk kesimleriyle radikal

bir kopuşun, kurtuluşun ve devrimin yanında saf tutarlar. Bu radikalliğe paralel olarak, militan ve gerilla sineması Üçüncü Sinema'nın temel direğini oluşturur. Militan ve gerilla sineması, Üçüncü Sinema kapsamında ele alınmaktadır. Zira, militan ve gerilla sineması, sisteme karşı açıkça savaş açan ve ondan radikal bir şekilde kopuşu temsil eden sinema olarak ifade edilir. Bu noktada, Üçüncü Sinema'nın biçimsel özelliklerinin çeşitlilik barındırdığı ifade edilebilir. Mesela, bir sinema militan olup, aynı zamanda şiirsel, romantik de olabilir. Aynı zamanda, dağıtım noktasında, büyük salonlarda gösterilmesinde de hiç bir sakınca yoktur. Buna ek olarak, herhangi bir konuyu ele alıp, istediği sürede çekebilir. Film mektup, sine-şiir, film denemesi, broşür film, rapor film, militan-gerilla kategorilerinin tümü Üçüncü Sinema olabilir (Odabaş, 2013, s. 22-23).

Chanan'ın ifadesiyle "Üçüncü Sinema'yı belirleyen şey, tür ya da açık bir politik bir yaklaşım değil, Dünya'yı anlama biçimidir." Benzer şekilde Chanan, Üçüncü Sinema'nın söylencesel olmayan, burjuva karşıtı, anti-sömürgeci bir sinema olduğunu vurgular (Chanan, 2007, s. 38-40). Üçüncü Sinemacılar kamerayı bir silah olarak ele almaktadırlar. "Kamera, görüntü-silahlarının yorulmak bilmez alıcısıdır; projektör, saniyede 24 kare ateş edebilen bir silahtır."⁸ Solanas ve Gettino'nun, Marksist Leninist Maoist (MLM) bilimin materyalist perspektiflerini rehber edindikleri kabul edilir. Bu nedenle, komünist ideolojideki teori ve pratik arasındaki ilişkiyi, sinema açısından bu alana uyarladıkları görülmektedir. Film çekmeyi sahaya inme ve pratik alanda bulunma olarak ifade ederler.

Pratik içinde olacak bir sinemacı için teknik bir takım gereklilikler söz konusudur. Kübalı Üçüncü Sinemacı Julio Garcia Espinosa bu noktada, 1969 yılında kaleme aldığı *Por Un Cine Imperfecto* (Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin) isimli yazısında günümüzün mükemmel sinemasının, başka bir deyişle teknik ve sanatsal olarak kusursuz gerçekleştirilen sinemanın, hemen her zaman gerici bir sinema olduğu vurgulanır. Üçüncü Sinemacılar için ustaca teknik ve sanatsal yaklaşım olmazsa olmaz değildir. Fakat, olmasında da hiç bir sakınca yoktur. Sinema için yeni bir şiirsellik, bu şiirselliğin her şeyden önce "partizan" ve "bağlı" şiirisellik, "bağlı sanat" olduğu belirtilir. Böyle bir sinemanın, bilinçle ve kararlılıkla bağlantısı olduğunun altı çizilir. Diğer bir deyişle, bu mükemmel olmayan sinemadır. Gerçek anlamda sanatsal olarak

⁸Solanas ve Gettino, "Kızgın Fırınların Saati" (1968).

estetik faaliyetlerin “tarafsız” ve “bağlantısız” olması, ancak sanatın halk tarafından yapıldığı durumda geçerli olduğu söylenir (Espinoza, 2003, s. 196).⁹

Mükemmel Olmayan Bir Sinema makalesinde, estetik ve teknik açıdan usta, bağlantısız ve tarafsızlığa daha yakın olan İkinci Sinema eleştirilmektedir. İkinci Sinema kapsamında değerlendirebilecek Çağdaş Sinema içinse, geleneksel olarak sanatın akıllı değil, hasta beyinlerde, normal değil anormal olanlarda, mücadele edenlerde değil siniklerde, net fikirlere sahip olanlara değil, nevrozlu olanlarda gerçekleşeceğine dair inanç belirtilir. Mükemmel olmayan sinema, bu konuyu ele alışı değiştirir. Modern sanatta, ciddiliğin acı çekmekle doğru kolerasyonda olduğu söylenir. Sadece acı çeken insanda zariflik, ağırlık, hatta güzellik bulunur ve gene sadece özgünlük, ciddiyet, samimiyet bu etkenlerle olanaklıdır. Mükemmel olmayan sinema, bu algıya ve düşünceye son verilmesi gerektiğini söyler. Öte yandan, mükemmel olmayan sinema, izleyicileri arasından mücadele edenleri bulur ve konularını onların sorunlarından çıkarır. Bu sinemada, ‘Kafası sağlam’ insanlar, değiştirebilecekleri bir dünyada düşünen, hissedilen ve var olan insanlardır. Yine bu insanlar, tüm zorluklara ve olanaksızlıklara rağmen, dünyayı devrimci bir yolla değiştirmeye ikna olmuş insanlar olarak görülür (Espinoza, 2013, s. 206-207).

Gabriel, *Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema* isimli kitabında, Üçüncü Sinema literatüründe bir takım tartışmaları beraberinde getirir. Latin Amerika temelli makalelerin ve yazıların dışında, ilk kitap Teshome Gabriel’in kitabıdır. Gabriel, Üçüncü Sinema’yı emperyalizm karşıtı, sınıfsal baskıyı red eden bir sinema olarak tanımlar. Bu yaklaşım, Gettino ve Solanas’ın yaklaşımıyla örtüşmektedir. Ancak Gabriel’e göre, ideolojik karşıtlığı-savaş açmayı doğrudan göstermeyen filmlerde, Üçüncü Sinema içinde yer alır. Baskıyı, kültürel ve ideolojik çarpıtmayı, halkın sorunlarını anlatması, onun Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirilmesi için yeterlidir. Örnek olarak, Brezilya Yeni Sineması’ndan Pereira Dos Santos’un “Vidas Secas” (1963) filmi ve Suriye’li yönetmen Nabil Maleh’in “Al-fahd” (1972) (Budoin Çocuğu) filmini verir (Gabriel, 1982, s. 3). Halbuki, Gettino ve Solanas’a göre bu kategorideki filmler, İkinci Sinema içinde ele alınır. Çünkü onlar için sorunları göstermek yetmez, onu değiştirmek için harekete geçirmek gerekirdi.

⁹ Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin (Çev. A. Ufuk, 1969).

Gabriel Üçüncü Sinema'nın temelini, diğer Üçüncü Sinemacılar gibi Marksist ideolojiye dayandırır. Bu nedenle, batılı-emperyalist ülkelere yaklaşımında, Frantz Fanon ve Amiral Cabral'ın düşüncelerine sıkça başvurur. Ancak bu iki düşünür batı ve Avrupa'ya oldukça mesafelidir. Dahası Avrupa'yı emperyalist görerak onların sömürülenleri, özgürleşmeleri yönünde katkı sunamayacaklarını öne sürerler. Frantz Fanon ise Avrupa kökenli tüm kurumları red eder. Gerçek kurtuluşu, yabancılaşmamış köylü sınıfında ve onların şiddete dayalı mücadelesinde görür. Bu yaklaşım, Mao Zedung'un Halk Savaşı stratejisi ile paralellik göstermektedir. Aynı zamanda, Fanon kültür ögesinin de bir silah olarak kullanılması gerektiğini düşünür (Gabriel'den aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 34).

Fanon'a göre, sömürgeleştirme bilincinin oluşması üç aşamada gerçekleşir: Asimilasyon süreci, hatırlama süreci ve şiddet sürecidir. Asimilasyon sürecinde egemen sömürgeci kültür baskın olarak sömürülen ülkenin aydınlarını, entelijansiyasını tahakküm altına alır. Bu süreçte ulusal kültür hor görülür ve egemen kültüre göre aşağı, ilkel olarak görülür. Böylece, sömürüye maruz kalan ülke kültürü, egemen kültürü taklit eder ve ona özenir. Hatırlama aşamasında ise, ulusal kültürlerinin tarihleri nostalji ve kahramanlık mitleriyle hatırlanır. Kültürlerinin aşağı ve ilkel olmadığı anlaşılır. Son aşamada ise bu kültürel tahakküme neden olan emperyalizme karşı savaş başlatılır. Şiddet ve simgeler ile nihai sonuca varılır (Gabriel, 1982, s. 7-8).

Gabriel, Fanon'un bu üç aşamada ideolojik bilincin oluşma sürecini, sinema alanına uyarlar. Birinci Sinema (Hollywood) etkisinde yapılan filmler, asimilasyon sürecine denk gelir. Bu aşamada yapılan sinema ulusal kültürden ya uzaklaşmıştır, ya da Birinci Sinema'nın taklididir. İkinci aşama ise ticari sinemadan kopamamış, onun dilini kullanan ulusal sinema olarak tanımlanır (1982, s. 7). Burada Gabriel, Üçüncü Sinemacı olarak değerlendirdiği Rocha ve Sembe'nin ilk dönem filmlerini örnek gösterir. Bu kategori, genel olarak İkinci sinema olarak adlandırabilir. Son olarak da, sömürgecilere-emperyalistlere açıkça karşı çıkan ve onlara karşı şiddetle savaşan Üçüncü Sinema gelir. Böylelikle, Birinci Sinema'nın (Hollywood sinemasının) yerini, anti-emperyalist Üçüncü Sinema (veya kültür) estetiği alır.

Gabriel, Üçüncü Dünya halkalarının yaşam ve mücadeleleri anlaşılmadan, Üçüncü Sinema'nın tam olarak anlaşılamayacağını altını çizer. Bu yaklaşım, Üçüncü Sinema'yı sadece Üçüncü Dünya ülkeleriyle var olacağı algısını oluştursa da, Gabriel Üçüncü Sinema'nın coğrafi bakımdan tasniflendiremeyeceğini ve öncelikle sosyalist

politikalarla belirlenebileceğini vurgular. Buna ek olarak, Üçüncü Sinema'nın batı merkezli teorilerle tam olarak anlaşılamayacağını söyler. Örneğin, Psikanaliz, Çağdaş Sinema'nın (batı merkezli) konusudur. Fakat Üçüncü Sinema Psikanaliz ile ilgilenmez. Üçüncü Sinema, psikanalitik seyirci sinemasını sorgular ve bu sinemanın bir rüya tecrübesi gibi olmasını Üçüncü Sinemaya uzak görür. Üçüncü Sinema'yı politik ve toplumsal bir edim olarak tanımlar. Bu nedenle de, psikanalitik çözümlenmeleri gerekli görmez (Gabriel, 1982, s. 7-8).

Üçüncü Sinema'nın içerik ve biçim olarak, diğer sinema akımlarından farklı olması gerektiği vurgulanır. Üçüncü Sinema estetiği konusunda, Gabriel dahil hiçbir kuramcı net ifadeler kullanmaz ve hazır reçeteler sunmaz. Ancak Marksist bir yaklaşım söz konusudur. Marksist ideoloji temeldir, biçim ise bunun üst yapısıdır. Başka bir deyişle, biçim (stil) temele göre şekil alır. Böylece, stilin ideolojinin-temel olanın yansımaları olarak görülür (Gabriel, 1982, s. 54). Üçüncü Sinema'nın bazı biçimsel özellikleri ise şöyledir: Plan sekanslar (long take), çapraz kurgu (cross cutting), çevrinme, ses ve bilgi amaçlı (bireyi veya herhangi bir nesneyi psikolojik olarak almak değil, o şeyi tanıma amaçlı) yakın çekimdir (Gabriel'den aktaran, Çetin-Erus, 2007, s. 37).

Antonio D. Sison, Gabriel'in Üçüncü Sinema'nın kamera açılarını ve onun yanılısına yaratmak için kullandığı "cinema verite" yaklaşımını hem içerik, hem de biçim olarak ideolojik olduğunun önemine değinir. Sison, Üçüncü Sinema'nın, Birinci ve İkinci Sinema'dan farklı bir tarzda uzay, zaman ve diğer göstergelere sahip olduğunun altını çizer. Fleers ise, Sison ve Amanda Selfridge'in argümanlarına dayanarak, Üçüncü Sinema'nın diğer sinema akımlarından üslup farklılıklarını genel bir bakışla ortaya koyan bir tablo oluşturur. Burada Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema özellikleri Tablo 3.1'deki gibidir:

Tablo 3.1. Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemanın Özellikleri (Fleers'ten aktaran Odabaş, 2012, s.28-29)¹⁰

	Birinci ve İkinci Sinema'da Kurallar	Üçüncü Sinema'da Kurallar
Aydınlatma	Dramada atmosferik aydınlatma, yüksek kontrast ve düşük ton. Komedilerde düşük kontrast ve yüksek ton aydınlatma kullanılır.	Işığın doğal kullanımı vurgulayarak daha az aydınlatma kuralı

¹⁰ Fleers, Indian, 2010 "Cultural Survival, 10 years of NAFTA: Remapping 'Mexicanidad' in Mexico's AV industries", doktora tezi. s. 45, Media and Representation, University of Utrecht.

Kamera açısı	Doğal bir perspektif için göz hizası çekimleri genellikle estetik bakış için kullanılır.	Karakterler/durumlar arasında tahakküm ve güç göstermek için ve siyasal ya da toplumsal yorumlar için düşük ya da yüksek açılarının kullanımı.
Kamera yerleşimi	Kamera uzaklığı, yakın planla sunulan sahnenin duygusuna bağlıdır.	Psikolojik gerçekliğe yapılan küçük vurgu; yakın planların minimal kullanımı.
Kamera hareketi	Çoğunlukla sabit perspektif; anlam için birey ile gösterim ve hareket.	Afrika filmleri; genellikle sabit perspektif. Latin Amerikan filmleri; genellikle taşınabilir kamera, deneyimsel katılımı ve dramatik kimliği teşvik etmek için genellikle el kamerası.
Set düzeni	Stüdyo ortamı, yönlendirici denetimler	Belgeselin gerçekliğini arttırmak için yerinde oluşturulan set.
Oyun	Tanınmış oyuncu.	Gerçek hayat rollerinde genellikle oyuncu yoktur.
Paralel kurgu	Genellikle oyuncu ve kamera arasında doğrudan bağlantı yoktur.	Bazen, oyuncu kamera/seyirciye doğru döner ve sözlü anlatıya geçer.
Anlatı	Tam bir öyküyle izleyiciyi eğlendirmek ve menün etmek için kapalı anlatıya odaklanır.	Seyirciyi harekete geçmeye tahrik etmek için açık ve sorgulayıcı anlatı.
Sessizlik kavramı	Dramatik müzikler ve görüntüyü destekleyen ses efektleri.	Sessizlik, görüntülerin izlenimini destekleyerek boşlukları doldurmak için seyirciyi davet eder ve ondan anlam yaratmak için görüntüyle sessizliği buluşturur.
'Kahraman' kavramı	Bir bireyin öykünün akışı üzerinde sağlayabildiği etkisini anlatma yoluyla gerçekleştiren bir kimlik	Kahramanın kahraman ayrıcalıkları yoktur fakat öykünün gerekliliklerini yerine getirir.
Uzun plan	Kendinden ve doğadan varoluşsal yabancılaşmayı ifade eder.	İzleyicilerin telaşsız hayat ritminin duygusuna dokunur ve bireysel karakterleri bir ailesel, toplumsal ve ulusal çerçeve içinde özerk olmayan kuruluşlar olarak belirler.

Çapraz kurgu	Antagonistleri arasında pozitif ve negatif kutup sunar.	İdeolojilerin çatışmasını aydınlatmaktadır.
Yakın çekim	Karakterin bireysel psikolojini vurgular.	Seyrek kullanılır, çünkü doğal olmayan bir görünümü vardır.
Çevrinmeli çekim	Bazen 180 derece kuralına göre mekansızlığı vurgulamak ya da kaybolma duygusunu yaratmak için kullanılır.	Zaman zaman kullanılır. Üçüncü Dünya'nın geniş mekanını anlatmak için 180 derece kuralı terk edilir.

Fleers'in Üçüncü Sinema ile diğer sinema akımlarının farklılıklarını belirttiği tablo, Üçüncü Sinema'nın genel olarak karakterini-stilini ifade eder. Fleers, Gabriel'in bakış açısına paralel bir tasniflendirilmede bulunmuştur. Sinema akımlarını anlama açısından, özet bir tablo olduğu ileri sürülebilir (Sison ve Fleers'tan aktaran, Odabaş, 2012, s. 27-29).

Öte yandan Üçüncü Sinema konusunda yazan bir diğer isim Julianne Burton, 1985'te *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory* (Marjinal Sinemalar ve Ana Akım Eleştirel Teori) makalesinde, Gabriel'i eleştirir. Gabriel'in onlarca yıl ve bir çok ülkeyi içine alan bir sinemayı sadece ideolojik bir çerçevede içinde homojenize etmesini yanlış bulur. Aynı zamanda, Üçüncü Sinema'yı, Birinci ve İkinci Sinema sinema dışında ve onlardan bağımsız ele almasını eleştirir. "Burton'a göre bu yaklaşım hatalıdır. İdeolojik yaklaşım çeşitlilik içerir, homojen değildir" Burton'un, Üçüncü Sinema'nın Batı sineması ile tam olarak anlaşılabileceğini öne sürer. Akımların, bir birileri ile ilişkili olduğu ve yeni bir sinema dili yerine, yeni bir pratiği ifade ettiği söylenebilir. Bilindiği gibi, Gabriel ise Üçüncü Sinema'nın ancak Üçüncü Dünya halklarının mücadelesi, yaşamı ve yöntemleri ile tam anlaşılacağını vurgulamıştır. Dolayısıyla Gabriel'de, Fanon gibi batı merkezli teori ve yaklaşımların kolonyalist bakış açısı olduğunu ve bunu yansıttığını ileri sürer. Gabriel'in tanımlamasına göre, Burton da kolonyalist bakış açısına sahip bir zeminde durur (Çetin-Erus, 2007, s. 37).

Bu tartışmaların sonrasında, 1986'da Edinburg'da, Avrupalı ve Amerikalı sinemacılar Üçüncü Sinema konferansı yaparak, bu konuyu ele almaya çalışırlar. Paul Willemen, *The Third Cinema Issue: Notes and Thoughts* (Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler) makalesinde burada tartışılan meseleleri değerlendirmiştir. Bunun yanı

sıra, kendi fikirlerini de ortaya koymuştur. Willemen, Burton'un Gabriel'e eleştirisi olarak sunduğu; kültürel ve ulusal farklılıkları yok sayarak homojenize bir sınıflandırmada bulunmasını hatalı bulur. Aynı zamanda, Üçüncü Sinema'yı batıdan ayrı ve bağımsız ele almaz. Sinema akımlarını karşılıklı ilişkili olarak değerlendirir. Üçüncü Sinema'nın ana akım sinemaya alternatif olma ve ondan kopmak adına, düşük bütçeli, zanaatkar sinema örnekleri verdiğini söyler. Buna ek olarak, Micheal Chanan, *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema* (Latin Amerika Sinemasının Yirmi Beş Yılı) yazısında, Üçüncü Sinema'nın, duyguları yönlendiren sinemayı red ederek, sağduyu (mantığı) temele alan bir metot ile deneyimlerde bulunduğunu kabul eder. Ana akım sisteme ise bütüncül bir karşı koyuşun olması gerektiğini düşünür (Willemen, 2015, s. 139).

İngiltere'nin iki karşı-sinema kuramcısı, Peter Wollen ve Claire Jhonston, karşı-sinemanın stratejilerini ve özelliklerini kuralcı estetik ile yüceltip, kalıp haline getirilmemesi gerektiğini belirtirken "Egemen anlamlandırma rejimlerinin ortaya çıkarmayacağı şeyleri keşfetmek için tasarlanan sinemasal stratejilerin önemine dikkat çekerler" (Willemen, 2015, s. 140). Bu noktada, yapısöküm politikası ve yapısöküm estetiği kavramlarını kullanırlar. Yapısöküm politikasını, anlamın özel bir türüne egemen olan, ötekileri dışlayan ve marjinalleştiren bir sisteme karşı olunması gerektiğini belirten kavram olarak tanımlarlar. Yapısöküm estetiğini ise, dilin homojen ve kendi kendine yeten bir sistem olmamasının travmatik keşfinden doğan bir durum olarak tanımlarlar. Willemen'in (2015, s. 141) deyişiyle, "Yapısöküm politikası, farklı bir şey söyleme gereksiniminde ısrar eder; yapısöküm estetiği ise, hiçbir şeye işaret edememe konusunda takılı kalır ve biteviye tekrarlanan fark oyunlarında yitip gider." Bu kavramlar ile egemen anlamlandırma sistemlerinin sınırlarına dikkat çekilerek gerçekleştirilen kısıtlamalardan bahsedilir. Egemen sinemayı gereksiz tek tipleştirildiği öne sürülür.

Üçüncü Sinema kavramı için gerçekleştirilen tanımların, homojen bir tarifile belirtilemeyeceğini öne süren Willemen, Üçüncü Sinema'nın Marksist sınıf kavramlarını tam olarak kapsamadığı durumların ortaya çıktığını belirtir. Bilindiği gibi bu yaklaşıma göre, Solanas Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'yı üç toplumsal tabakada toplar. Birinci Sinema, kapitalist-endüstriyel-sömürgeci-burjuva bir sinemayı; İkinci Sinema, bireyci-küçük burjuva sinemayı; Üçüncü Sinema ise sosyalist (endüstri işçilerini, topraksız köylüleri, yani halk katmanı) sinemayı temsil eder. Willemen, bu toplumsal tabakaların dışındaki kesimleri işaret ederek, Üçüncü Sinema'nın temsil ettiği tabakanın ve onların

kuracağı bir yönetimi tek iyi göstermenin sorunlu olabileceğini ifade eder. Aynı zamanda, ideolojik zarar verici etkileri kendisinde taşıyabileceğini ekler. Bu nedenle, Üçüncü Sinema'nın tam bir sağduyu sineması olmasını, sosyalist kültürel pratik içinde temel bir ön koşul olması gerektiğini düşünür. Bunun dışında, Üçüncü Sinemanın iki olumlu özelliğini belirtir (Willemen, 2015, s. 142- 143).

Birincisi, esnek oluşu ve araştırma ve de deneysellik halinde ısrarcı olmasıdır. Böylece, toplumsal değişiklikleri takip eden, kendisini sürekli yenileyen toplumsal süreçlerin bir parçası olarak görür. İkincisi ise, hem ana akım, hem de auter sinemaların anlamlandırmaları sistemleri dışında tutulan toplumsal açıdan geçerli olan söylemi yaratma teşebbüsüdür. Öte yandan, Willemen Üçüncü Sinemanın köklerini şöyle açıklar: "Latin Amerika kökenli manifestoları genel itibariyle sosyalist ve avangart düşüncelerin geliştiği yerel geleneğin yanı sıra, köklerini Sovyet Avangardına kadar dayandırır. Kendilerinden önceki, tüm ulusal, sınıfsal kurtuluş mücadeleleri ve onların sanatsal pratiklerini kendi kökleri olarak alırlar." Genel olarak Willemen, Üçüncü Sinema'yı coğrafi kapsamda ele alıp, Latin Amerika koşullarına özgü etkiyle şekillendiğini düşünse de bu sınırları aştığını dünyanın her yerinde bu sinemanın olabileceğini ifade eder (2015, s. 143-145).

Bu bilgiler kapsamında Üçüncü Sinema'nın, mekansal veya coğrafik bir alanla tanımlanmasının ötesinde, düşünsel-ideolojik bir yaklaşımla değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun ötesinde Üçüncü Sinema kavramının, zaman içinde anlam havuzunun değişmelere uğradığı ve bu nedenle farklı düşünürler tarafından yeniden tanımlanması anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Üçüncü Sinema'nın anlam havuzunda değişikliklerin meydana geldiği görülmektedir. Üçüncü Sinema'nın günümüze kadar güncellenme tartışmalarının, ülke ve dünya koşullarında meydana gelen değişikliklerin etkisi kapsamında olduğu düşünülmektedir.

3.5.3.1. Üçüncü Sinemanın Günümüzdeki Durumu

Üçüncü Sinema'nın, dünyada ve ülkelerde yaşanan sosyal, ekonomik, politik gelişmelerden etkilendiği ileri sürülebilir. Değişim halinde olan dünya, toplumsal ve kurtuluş mücadelelerinde bir takım değişiklikler meydana getirmiştir. Üçüncü Sinema da, kendisini bu mücadele biçimlerinin bir parçası olarak gördüğü için bu değişime ayak uydurur. 1980'li Yıllarda başlayan neoliberal-küreselleşme süreci, 1990'lı yıllarda SSCB bloğunun çöküşüyle zafereni ilan eder. Küreselleşmenin yerleşmeye başlamasıyla kitleler kapitalist sistemi benimsemeye başlar ve sisteme rızalık gösterir.

Bu nedenle Üçüncü Dünya politik olarak kriz yaşar. Üçüncü Sinema da benzer şekilde krize girer. Kitlelerin sisteme yedeklenmesi Üçüncü Sinema'yı ideolojik olarak darbeler. 1960'lı ve 1970'li yılların devrimci coşkusu, yerini kitlelerin kapitalist sistemi kanıksamasına bırakmıştır. 1990'lı Yıllarda, anti-kapitalist (küresel) hareketler kendi varlığını korusa da etkili olamamıştır (Çetin-Erus, 2007, s. 41).

Bu bilgilerin paralelinde Robert Stam, Üçüncü Dünya kavramını ve onun teorisinin "tartışılır" olduğunu belirterek, bu kavramın "anlamını yitirdiğini" öne sürer. Stam'e göre eskinin toplumsal mücadeleci politik yönetmenleri artık "postmodern zevk politikasına" yönelmiştir. Bu durumda Üçüncü Sinema'nın tartışılmasını ve yeniden güncellenmesi gerektiğini düşünür (Stam'den aktaran Çetin-Eruh, 2007, s. 42). Tam bu noktada Üçüncü Sinema kuramı için, temel sayılan Gettino ve Solanas'ın manifestolarına bakmak faydalı olacaktır. Robert Stam ve Ella Shohat, 1994 yılında yazdıkları *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and The Media* (Düşünülmeyen Avrupa Merkezçiliği: Çok Kültürlülük ve Medya) eserlerinde, batı odaklı düşünce sisteminin ve algılayışın, Üçüncü Sinema'yı hatalı-eksik ele aldığını ileri sürerler. Üçüncü Sinema'yı 'yapımda bağımsızlık, politikada militanlık ve dilde deneysellik' özellikleriyle formüle ederler. Gettino ve Solonas'ın "Kızgın Fırınların Saati" filmini de bunun tescili olarak görürler. Onlara göre, Üçüncü Sinema'yı bu algılayış ile ele almanın önemli olduğu vurgulanır (Stam ve Shohat'tan aktaran Çetin-Erus, s. 42).

Stam ve Shohat batı merkezli düşüncelere eleştirel yaklaşırlar. Onların Üçüncü Sinema algılayışlarını sorgularlar. Öyle ki, İngiliz Sinemacı John Akomfroh, 1996'da Afrika sineması üzerine yapılan bir konferansta işi ileriye götürerek, Üçüncü Sinema'nın öleceğini söyler (Odabaş, 2012, s. 29). Bu çok iddialı ve ideolojik söylemdir. Zira, Üçüncü Sinema'yı ortaya çıkaran nedenler, Gettino ve Solonas'ın Üçüncü Sinema manifestolarındaki yoksulluk, adaletsizlik, işsizlik, ulusal, sosyal baskılar, sömürü düzeni gibi sorunlardır. Bu sorunlar, ortadan kalkmadığı müddetçe, Üçüncü Sinema'nın kendisini var edeceği tahmin edilebilir. Bu nedenle Stam ve Shohat, Üçüncü Sinema'nın yakın geçmişimizde yerini tartışırken, bu sinemanın iki özelliğine dikkat çeker. Birincisi, sosyalist-politik bir kültürel pratiğin yol göstericisi olmak; ikincisi ise, kollektif olma özelliğidir. Bu iki etkenin, Üçüncü Sinema'yı günümüzde açmılabileceğini söylerler. Fakat bu noktada, bir tehlikeye işaret ederler. Kapitalist sistemin dağıtım ve gösterim olanaklarından yararlanmak, zamanla o

sinemayı kendi içine çekebilir ve kendisine benzetebilir (Stam ve Shohat'tan aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 43).

Micheal Chanan, Stam gibi Üçüncü Sinema tartışmalarında, bu sinemanın sistem içine çekilme tehlikesine işaret eder. Gettino ve Solonas'ın manifestoda Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema özelliklerini kategorize etmelerini farklı anlamamız gerektiğini öne sürer. Doğrudan Birinci Sinema (Popüler Sinema), büyük bütçeli sinema; İkinci Sinema (Sanat Sineması), auter sinema; Üçüncü Sinema, militan-kollektif sinemadır yargısının oluşmaması gerektiğini vurgular. Asıl önemli olanın, yapılan sinemanın hangi kitlenin çıkarlarına hizmet ettiği. Solonas'ın da belirttiği gibi, Üçüncü Sinemayı ifade eden şeyin, onun türü yada politik yaklaşımı değil, onun dünya anlayışı ve kavrayışıdır (Chanan, 1997, s. 2-7). Dolayısıyla Chanan Üçüncü Sinema'nın, manifestoda belirtilen ulusallık özelliğinin de, bu algı ile ortadan kalktığını ifade eder. 1960'lı yıllarda ki gibi ulusal baskıya maruz kalan çok az ulusun olduğu ekleyerek, Üçüncü Sinema'nın bu değişime uyum sağlaması gerektiğini söyler. Bunun dışında, Üçüncü Dünya ile Birinci Dünya sinema seyircisinin beklentilerinin, sorunlarının, ilgilendikleri konularının farklı olduğunu belirtir. Birinci Dünya'daki Üçüncü Sinemacılar için, tuzak olarak görebilecek bu gelişmeler, onları Birinci Sinemacılara benzetebileceği kaygısını duyar. Bu nedenle, Chanan'da Stam gibi, Birinci Dünya'da yaşayan Üçüncü Sinemacıların, Birinci Sinema'ya ve kapitalist sisteme hizmet etme tehlikesine dikkat çeker (Chanan, 1997, s. 372-378).

Chanan ve Stam, Üçüncü Sinema kavramını ve anlam havuzunu, dünyada yaşanan gelişmeler üzerinden yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Bu sinemanın, (sosyalist) politik-militan yönüne daha fazla vurgu yapmışlardır. Gettino ve Solonas'ı bir çok Üçüncü Sinema kuramcısı gibi temel almışlardır. Bu kuramcılardan bir diğeri ise, Buchsbaum'dur. Buchsbaum, Gabriel ve Willemen'in, Gettino ve Solonas'ın manifestosunu temel almamalarını, bu manifestoyu sadece örnek olarak görmelerini eleştirir. Aynı zamanda Buchsbaum, Üçüncü Sinema'yı militan sinema bağlamında ele alır. Bu sinemayı tüketim sinemasının pasif seyircisi olarak görmez. Aksine özdeşliği kıran, seyirciyi aktif katılıma yönlendiren bir sinema olarak görür. Buna ek olarak, İkinci Sinema'nın sıkça kullandığı Brecht kaynaklı mesafe koyma (distination) stratejisi ile seyirciyi dolaylı olarak aktifleştirme yöntemini kullanmayı red eder. Aksine seyirciyi doğrudan müdahale ile aktifleştirilmesi gerektiğini öne sürer (Buchsbaum'tan aktaran Çetin-Erus, 2007, s. 44-45).

Buchsbaum, manifestonun Gettino ve Solanas'tan sonra da özüne uygun olarak geliştirilmesinin elzem olduğuna dikkat çeker. Benzer şekilde, Üçüncü Sinema'nın güncellenerek geliştirilmesi gerektiğini ifade eder. Hatta Willemen ve Gabriel, manifestoyu her ne kadar temel değilse; örnek olarak görmüş olsalar bile, onların da katkıları sunduğunu ekleyerek, günümüzde Üçüncü Sineması'nın militan yönünün temel alınarak geliştirilmesi oranında değer kazanacağı öngörüsünde bulunur. 2000'li yıllarda dünya sömürgeciliğine karşı ayaklanma fikrinin geçmişte kaldığı, ulusalcılığın artık ilerici yönünün kalmadığı, bunların küresel-kapitalizm içinde eridiğini iddia eder. Öte yandan, 2000'li yıllarda, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, yeni medya ortamlarının sunduğu imkanlarla, Üçüncü Sinema farklı bir çerçevede, ucuz video teknolojisi ile birlikte, yerel ve melez hareketlerin hedefleri doğrultusunda sinema yapabilir (Çetin-Erus, 2007, s. 45).

Yakın tarihimizde bir diğer Üçüncü Sinema kuramcısı olan Mike Wayne ise, 21. Yüzyılda Üçüncü Sinema'nın Birinci ve İkinci Sinemalar ile birlikte ele alınması

gerektiğini saptar. Üçüncü Sinema kendi farklılıklarını koruyarak, diğer sinema akımlarıyla ilişkili olmasını ileri sürer. Zira, 21. Yüzyıl dünyası 1960'lı yıllarda ki politik-ekonomik ve sosyal koşulların dünyasından oldukça farklıdır. Bu nedenle Wayne, Üçüncü Sinema'yı diğer sinemalardan tamamen kopuk ele almamaktadır. Benzer şekilde, Üçüncü Sinema'nın kolektif ve demokratik bir süreç izleyerek üretimlerde bulunmasının, onu açımlayabileceğini iddia eder. Wayne'e göre, günümüz dünyasında, büyük ölçekli sermaye sistemine ciddi bir muhalefet yoktur. Dolayısıyla bu durum, Üçüncü Sinema ve sinemacıları etkilemektedir. Devrim ve kurtuluş mücadeleleri kitlelerde karşılığını zayıf bulmaktadır. Kitleler, sistemle daha uyumlu ve onu kanıksamış yaşamaktadırlar. Wayne'nin bu saptamalarını belirleyen önemli etkenlerden biri de, seyirci kitesinin beklenti, sorun ve konularının, Birinci Sinema'nın etkisinde olmasıdır. Başka bir ifadeyle, günümüz kitlelerin sinemayı algılayışları, Birinci Sinema ile anlamlandırılır (2001, s. 132-134).

Günümüzde Üçüncü Sinema, Gettino ve Solanas'ın temel sayılan manifestolarında sosyalist politik-militan özünün hala geçerliliğini koruduğu, öte yandan yöntemlerinde değişikliğin yaşandığı bir sinema olarak görülebilir. Üçüncü Sinema kavramında, meydana gelen anlam kayması ve yeni arayışların nedeni, dünyanın geçirdiği değişiklikler ve buna paralel olarak toplumsal beklentilerin farklılaşmasıdır. Gettino ve Solanas'ın manifestolarında temel aldıkları sosyal-politik-

ekonomik koşullar, temel olarak varlığını sürdürmektedir. Başka bir ifadeyle, dünyada hala yoksulluk, adaletsizlik, sömürü, savaş ve baskı koşulları devam etmektedir. Bu koşullar ortadan kalkmadığı için Üçüncü Sinema'nın da ortadan kalkmayacağı vurgulanabilir. Zira, Üçüncü Sinema kendisini sömürüye, açlığa, savaşa, baskıya maruz bırakılan kitle mücadelelerin bir parçası ve bu mücadelelerin sinema alanında ki savaşının yürütücüsü olarak tanımladığı görülür.

Aynı şekilde, Üçüncü Sinema'nın günümüzde cinsel, ulusal, sınıfsal, çevresel baskının, sömürünün, talanın karşısında yerini almaya devam edeceği söylenebilir. Konuları çok çeşitli olabilir. Örneğin; kadın, hayvan hakları, çevre hareketleri, işçi ve ulusal kurtuluş mücadeleleri, LGBTİ gibi bir çok konu yer alabilir. Bunların dışında, Üçüncü Sinema kuramcıları içinde Gettino ve Solonas'ı temel referans alanlar, Üçüncü Sinema'nın öncelikle devrimci-sosyalist politikalarla belirleneceğini vurgularlar. Bu belirlemeyi yaparken ülkelerin özgül koşulları da göz önünde tutulur. Yalnız coğrafi ve ırki tasniflendirmelerin Üçüncü Sinema kavramını muğlaklaştırdığı ve onun içini boşalttığını belirtmek mümkündür. Fakat buna rağmen, coğrafi sınırlar ile belirmelerde bulunan kuramcıların da, bu kavramı güncelleştirmede önemli rol oynadıklarını söylenebilir. Öte taraftan, Üçüncü Sinema günümüzde yeni medya araçları ile dağıtım konusunda geçmişe göre daha bağımsız bir cephede yer alabilir. Aynı zamanda, dijitalleşmeyle birlikte video ve film çekiminin ucuzlaması, Üçüncü Sinemacıların kitle hareketlerinin amaçları doğrultusunda, daha kolay film çekebilecekleri imkanları doğurduğu söylenebilir.

Tüm bu bilgiler kapsamında Üçüncü Sinema, içeriksel ve biçimsel olarak değişikliğe uğrasa da, günümüzde hala bu sinemanın bir karşılığının olduğu ileri sürülebilir. Öte taraftan genel kapsamda ise Popüler Sinema (Birinci Sinema), Sanat Sineması (İkinci Sinema) ve Üçüncü Sinema birbirilerini etkileyerek ilerlediği anlaşılabilir. Zira Sanat Sineması'nın, Popüler Sinema'ya eleştiri getirerek, ona alternatif olma iddiasında bulunduğu öne sürülebilir. Aynı zamanda Üçüncü Sinema'nın da, Sanat Sineması'na eleştiri getirerek, Sanat Sineması'nın alternatif olmada yetersiz olduğu vurgulanabilir. Anlaşılacağı üzere, bu sinema anlayışlarının birbirileri ile ilişkide olduğu, birbirilerini etkiledikleri ve karşılıklı eleştiriler üzerine şekillendikleri görülür.

Bu noktada, sinema akımlarının şekillenişinde sosyal, ekonomik ve siyasi koşulların doğrudan belirleyeceği olduğu tahmin edilebilir. Buna paralel olarak, siyasi,

ekonomik ve sosyal koşulların sinemayı ve yönetmenleri etkilediği eklenebilir. Bu bağlamda, çalışmada filmleriyle değerlendirilecek Yılmaz Güney'in, yaşadığı dönemin ve sinemasal üretimde bulunduğu yılların ekonomik ve sosyal durumun değerlendirilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu amaç doğrultusunda, 1960 ve 1985'li yılları arasında Türkiye'nin politik durumunun ve Türk Sinema'sının içinde bulunduğu koşulların incelenmesi faydalı olabilir.

3.6. 1960-1985 Arasında Türkiye'nin Politik Durumu

1950 ve 1960 yılları arası, Türkiye'de Demokrat Parti'nin (DP) iktidar olduğu bir döneme karşılık gelmektedir. Bu dönem, Türk Siyasi Tarihi açısından önemli değişikliklerin yaşandığı yıllar olmuştur. 1946'ta tek partili dönemden sonra, çok partili sisteme geçilmiştir. Bu değişikliğin akabinde, merkez sağ olarak ifade edilen DP, peş peşe iktidar olmuştur. 27 Mayıs 1960 tarihine gelindiğinde ise, askeri bir darbe yapılarak DP kapatılmış, parti başkanı ve başbakan olan Adnan Menderes kabinesinde bakan olan Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan ile birlikte idam edilmiştir. Yapılan bu darbe Türkiye'de yeni bir sayfa açmıştır. Türkiye, 1960 darbesinden sonra yaklaşık her on yılda bir askeri darbelerin yaşandığı ülke konumuna gelmiştir. Böylece Türkiye, 1971 muhtırası ve 1980'de gerçekleşen darbe ve darbe teşebbüsleriyle dolu bir tarihe sahip olur (Ateş, 1995, s. 30).

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, diğer darbelerden farklı bir özelliğe sahiptir çünkü bu darbenin ardından kabul edilen 1961 Anayasası ile demokratik haklar geliştirilmiş, işçiye-emekçiye, üniversitelilere, medyaya geniş haklar verilerek özgürlükleri arttırılmıştır (Aydemir, 1993, s. 35). Bu yönüyle, diğer darbelerden farklı bir pozisyondadır. Demokrat Parti iktidarda olduğu 1950'li yıllarda batıya, özellikle ABD'ye yakınlaşan politikalar izlemiştir. 1952 Nato üyeliği ve ABD'den alınan Marshall yardımları gene bu dönemde gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra, Türkiye'de bu dönem iç göç başlamış, tarımda modernleşmeyle birlikte, kırsal kesimden kentlere göç yaşanmıştır. Böylelikle kırsal kesimdeki topraklar, teknolojiye sahip olan büyük feodallerin elinde toplanmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda işsiz kalan köylüler, iş ve eğitim olanaklarından yararlanmak için kentlere göç etmiştir. Kırsal kesimden, kentlere göç eden insanlar ekonomik ve mekansal olarak kapitalist ilişkilere girmiş olsalar da, sosyal olarak feodal (kır kültürünü) devam ettirmişlerdir. Bu durumda, beraberinde ne tam köylü, ne de tam kentli olma kültürünü oluşturmuştur (Kaya, 2004, s. 112- 115).

Demokrat Parti, çok partili demokratik sisteme geçişten kısa bir süre sonra tek başına iktidar olmuştur. Fakat beklenilenin aksine demokratik sistem güçlendirilmemiş, iktidara gelir gelmez devlette kadrolaşma politikasına girişmiştir. DP'nin iktidar olduğu dönemde, Cumhuriyet Halk Partisi'nin dayandığı sivil, asker, bürokrasi ve aydın kesim denetim altına alınmak istenmiş ve bu da tepkiyle karşılanmıştır. Cumhuriyet'in ilk döneminde gerçekleştirilen inkılaplara yönelik olumsuz bir tavır alınmış, buna ek olarak DP anayasada bir takım değişiklikler yaparak, dil devrimine karşı çıkmış, tekke ve türbeler yeniden açmış ve de İmam Hatip Okulları eğitim sistemine tekrar dahil etmiştir (Kongar, 2000, s. 150). 1957 Yılında DP seçimlerde yüzde 50'nin altında oy alınca, bunu yenilgi diye görür. Bu nedenle, hükümet muhalif kesimlere baskı ve şiddet oranını arttırır. Buna paralel olarak, Demokrat Parti'nin 1960'lı yıllara doğru ordu ve yargı görevlilerine çeşitli kısıtlamalar getirir. Yine basına, sendikalara, öğrencilere baskı ve sansür uygulamalarını hayata geçirir. Bunun sonucunda, halk kendi içinde kutuplaşmış bir şekilde toplu kavgalara girişir. Böylece tutuklamalar, gizli tanıklar, sıkıyönetim uygulamaları hükümet tarafından hayata geçirilir. Kutuplaşmanın gittikçe arttığı bu ortamda, 27 Mayıs 1960 yılına gelindiğinde, Türk Ordusu tarafından Demokrat Parti iktidarına askeri bir darbe gerçekleşir (Özdemir, 2002, s. 229).

Darbe yönetimi, DP'nin uygulamaya çalıştığı politikaların aksi bir politika izler. 1961 Anayasa'sı geniş demokratik ve sendikal hakları içinde bulunduran paketi oylar ve Anayasa yüzde 60'ın üstünde oy ile kabul edilir. O dönemde Yön dergisi ve kimi sosyalist yayınlar, 27 Mayıs hareketini sosyalist düşüncenin önünü açan hareket olarak tanımlar. Fakat, onlara göre Türkiye'de işçi sınıfı sosyalist devrim yapabilecek yeterliliğe gelmediği için, asker ve işçi birlikteliğinde bu devrimin gelebileceği ön görüşünde bulunurlar (Kongar, 2000, s. 168). 1961 Anayasası kimi yazarlara göre sosyalist düşünce yolunu açmıştır. Kimisine göre ise, kapitalist batı uzantısı olmanın ötesine geçemeyen bir hareket olarak tanımlanır (Daldal, 2005, s. 91). Kongar da (2000, s. 162) bu dönemi, kapitalizme dönük liberal anlayış yerine, sosyal refah devlet anlayışının yerleştiği dönem olarak ifade eder.

1961 Anayasasının ardından, 1962 ve 1963 tarihlerinde Türk subaylar iki kez ayaklanma gerçekleştirirler, ama ikisinde de başarısız olurlar. 1960 yılında Kore'de askerde olduğu için Milli Birlik Komitesi'ne (MBK) alınmayan Kurmay Albay Talat Aydemir, ülkeye döndüğünde MBK tarafından Harp Okuluna Komutanlığı'na atanır. Talat Aydemir, 22 Şubat 1962'de askerleri isyana hazırladığı ve hareketi geçirdiği

gerekçesiyle ordudan ihraç edilir. Aydemir, 21-22 Mayıs 1963 tarihinde bir kez daha ayaklanır ve bu ayaklanması da başarısız olunca, Binbaşı Fethi Gürcan ile birlikte idam edilir. Ayaklanmaya katılan diğer asker ve subaylar ise ordudan ihraç edilerek tutuklanırlar. Ordu içinde ayaklanmada bulunan subay ve askerlerin parlamentoyu fes ederek iktidarı alma girişimlerinin, ülkedeki sol kesimi cesaretlendirdiği öne sürülmüş ve bu ayaklanmanın ardından Türk Ordusu'nda birçok asker ihraç edilmiş ve tutuklanmıştır. 1966'da çıkan af yasası ile tutuklu bulunan subay ve askerlerin çoğu dışarı çıkar. Bu gelişme, Türk Ordusu'nda uzun yıllar sürecek siyaset çekişmesini beraberinde getirir. Zira 12 Mart 1971 Muhtırası ordu içinde 1960'lı yıllardaki yaşanan kamplaşmanın hesaplaşması olarak vurgulanır. Bu nedenle, 1971 muhtırasının bir tarafıyla düzen karşıtlarının, diğer tarafıyla da ordu içerisinde bitiremedikleri muhalif kanadın tasfiyesini hedeflediği ifade edilir (Akşin, 1995, s. 211-214).

1961 Anayasa sonrasında, genişletilmiş haklar ve kazanımların sol-sosyalist düşüncenin ve kurumların önünü açtığı söylenebilir. Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ve Mehmet Ali Aybar liderliğindeki Türkiye İşçi Partisi, mecliste ciddi bir muhalefet yapar. Türkiye İşçi Parti'li vekiller, o dönemde henüz sosyalizm sözcüğünü kullanamazlar ama ona "emekten yana planlı devletçilik" derler. Türkiye'deki sosyalist hareketlerin kabarması dünyadaki 68 kuşağına paralel gelişir. Dünyadaki 68 öğrenci hareketlerin Türkiye yansıması kendisini DEV-GENÇ (Devrimci Gençlik Federasyonu), FKF (Fikir Kulüpleri Federasyonu) olarak bulur. Bunun sonucunda, 1970'li yıllara gelindiğinde politize edilmiş bir Türkiye gençliği ortaya çıkar. Bu dönem, gençlik-öğrenci hareketleri, ülke gündemini ve seçimlerini etkileyecek düzeye gelmiştir (Tugen, 2011, s. 16-20).

1965 yılında gerçekleştirilen seçimlerde, Süleyman Demirel liderliğindeki Adalet Parti % 53 oranında oyla tek başına iktidar olur. CHP ise % 29 oy alarak, geçmiş dönemlere kıyasla bir gerileme yaşamıştır. Ancak 1965 seçimlerinin en dikkat çekici özelliği, Türk siyasetinde ilk kez sosyalist bir parti meclise girmiş olmasıdır. Türkiye İşçi Partisi (TİP) 15 Milletvekili ile meclise girmesi, sol kesim için umut verici bir gelişme olmuştur (Akşin, 1995, s. 216). Bunun yanı sıra, 13 Şubat 1967'de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur. Bu gelişmeyi sağlayan etken, 1960'lı yılların sonuna doğru Türkiye'de önemli bir işçi potansiyelinin ortaya çıkmasıdır. Zira DİSK'e bağlı işçiler, 15-16 Haziran 1970 İstanbul ve Kocaeli'de

düzenledikleri eylemlerle, Türkiye siyasetini nasıl etkileyebileceklerini göstermişlerdir (Tugen, 2011, s. 19).

1970 ile 1980 yılları, Türkiye'nin ekonomik ve politik olarak en karmaşık olduğu yıllardır. Türk Siyasi Tarihi'nde 1960 ile başlayan darbeler dönemi, 1970 muhtırası ve 1980 darbesi ile devam etmiştir. 1971 Askeri muhtırası, ülkede ki kaosu derinleştirdiği gözlemlenebilir. 1970 Sonrası sol örgütlerin de, artık kendilerini şiddet yoluyla ifade etmeye başladıkları görülür. 1971 muhtırası ve 1980 askeri darbesi ülkede kalıcı hasarlara sebep olacak izler bırakmıştır. 1960 Sonrası darbeler, var olan hakların kısıtlanmasına, gasp edilmesine dönük olmuştur. 1960 Askeri darbesi hariç, diğer yapılan tüm darbeler anti-demokratik ve nitelik olarak farklı olan darbelerdir (Kongar, 2000, s. 199).

12 Mart 1971'de, Türk Silahlı Kuvvetleri'ni temsilen Genelkurmay Başkanı ve kuvvet komutanları tarafından bir "muhtıra" hazırlanır. Bu "muhtıra" Cumhurbaşkanı, Senato ve Meclis Başkanlarına verilir. Akabinde, radyoda yapılan duyuru ile darbe "muhtırası" okunur ve Süleyman Demirel liderliğinde ki Adalet Partisi, hükümet görevini bırakır. Yapılan açıklamada, hükümet ve meclisin anarşiden sorumlu olduğu; buna ekonomik ve siyasi istikrarsızlığında eklenmesiyle, askeri darbenin zorunlu olduğu vurgulanır. Ülkeye huzur, güven getirileceği belirtilir (Kongar, 2000, s. 170). 12 Mart 1971 darbesi, temel hak ve özgürlükleri kısıtlamıştır. Hem hükümet, hem de askeri baskı ülkede sol hareketlerin hedef alınması, ezilmek istenmesi ülkede sol hareketi radikalleştirerek, sol hareketlerin şiddete meyil etmesine neden olur.

Bu dönemde Mümtaz Soysal, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol gibi kişilerin de, aralarında bulunduğu bir çok akademisyen, yazar, işçi, öğrenci, öğretmen komünizmle ilişkileri olduğu için cezaevlerine atılmış, sürgüne yollanmış; hatta, idam edilmişlerdir. Sol Öğrenci liderlerinden Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan, 6 Mayıs 1972'de idam edilir. Benzer biçimde bu dönemde, "Devrimci şiddeti" bir yöntem olarak benimseyen yasadışı örgütler kurulur. Bu örgütler darbe hükümetine karşı şiddet uygularlar. Ancak başarılı olamazlar ve bu örgütlerin bir çok üyesi yakalanır. Bunun yanı sıra Mahir Çayan Tokat-Kızıldere'de öldürülürken, İbrahim Kaypakkaya'da Tunceli'de yakalanarak Diyarbakır cezaevinde öldürülür. Aynı zamanda, DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), DEV GENÇ (Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu), TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) gibi işçi-

emekçi-öğrenci sendikaları ve Türkiye İşçi Partisi (TİP) ve Milli Nizam Partisi (MNP) partileri kapatılır (Özdemir, 2002, s. 265- 266).

1971 muhtırası sonrasında, 1973 ve 1977 olmak üzere iki seçim yapılmıştır. 12 Mart 1971 muhtırasının amacı olan sol hareketleri pasifize etme durumunun, bu seçimlerde CHP'nin önemli oylar almasıyla gerçekleşmemiştir (Kongar, 200, s. 184). Ancak 1980'lere doğru gelindiğinde, 1970'te muhtıra ile görevinden alınan Süleyman Demirel tekrar başbakan olacaktır. 70 ile 80 yılları arasında, ciddi siyasi ve ekonomik istikrarsızlık yaşanmıştır. 1970'li yılların sonuna doğru şiddet olayları ciddi şekilde artmıştır. 1 Mayıs 1977 ve 22 Aralık 1978 Kahramanmaraş gibi olaylarda, resmi açıklamalara göre 5000 kişi hayatını kaybetmiştir. Birçok işyeri, kurum ve ev bombalı saldırılar sonucunda zarar görmüştür. Abdi İpekçi gibi önemli sembol isimler öldürülmüştür. Türkiye'de ki siyasi ortam iyice bulanıklaşmış ve kaos derinleşmiştir. Bu koşulları, daha çok sağ partiler istemektedir. Zira bu koşullarda darbe yapılması en çok onların istemleri yönündedir (Özdemir, 2002, s. 280).

Türkiye'nin 1980'lere iç savaş halinde girdiği ileri sürülebilir. Demirel 1980 yılında kabinesini kurarak, tarihe "24 Ocak kararları" diye geçilen ekonomik paketi kabul eder. Uluslararası Para Fonu IMF'nin kendi politikalarını Türkiye'de hayata geçirme arzusu taşıyan bu önemli ekonomik (neoliberal) kararı Demirel onaylamıştır. Bu durum Türkiye'yi ekonomik buhrandan kurtaracağı iddiası taşımaktadır. Bu nedenle, Demirel paketi ivedilikle onaylamıştır. Fakat, Türkiye yalnız ekonomik değil, siyasi bir kaos ve istikrarsızlık yaşamaktadır. Dolayısıyla, bu hamle de Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu düzeltmemiştir. Ekonomik istikrar, siyasi istikrarsızlığın olduğu koşullarda büyüme gerçekleştirememiştir. Türkiye'nin içinde bulunduğu kriz daha da derinleşmiştir. Türkiye bu koşullarda, TSK Genelkurmay Başkanı Kenan Evren öncülüğünde, 1980 yılı 12 Eylül günü üçüncü bir darbe ile karşılaşır. Bu darbe, 1970 darbesini andırır şekilde, ama daha sertini uygulayarak, temel hak ve özgürlükleri kısıtlamıştır. Bu darbe, ülkede ve toplumda derin hasarlar yaratmıştır (Kongar, 200, s. 187).

1960 anayasası, 12 Eylül darbesiyle tamamen yürürlükten kaldırılmıştır. Aynı zamanda, ülkede faaliyet yürüten siyasi partiler, dernekler, sivil toplum kuruluşları, sendikalar kapatılmıştır. Milyonlarca insan gözaltına alınmış ve tutuklanmıştır. Üniversitelerin özerk yapıları ortadan kaldırılmış, sıkı yönetim komutanları üniversite öğretim üyelerinin görevlerine sebepsiz yere son verme yetkisine sahip olmuştur.

Benzer şekilde, üniversite öğrencilerinin de, hiç bir neden gösterilmeden eğitim hakları ellerinden alınmıştır. Öğrenciler, okullardan atılmışlardır. Darbeciler, akademik alanı kontrol altında tutmak için YÖK'ü (Yüksek Öğrenim Kurumu) 6 Kasım 1981 bir yasa ile kurmuştur (Mücek, 2009, s. 178-179). Kenan Evren, 12 Eylül darbesinde İslami tonu belirgin şekilde kullanmıştır. Din dersleri zorunlu hale getirilmiş, Bu darbe, kendi meşruiyetini sağlamak için 'sağcılara' ve 'solculara' karşı, Atatürkçülüğü söylemsel olarak kullanırken, bir yandan da halkın dini duygularını sömürür. Bu dönemde, 1 Mayıs, 23 Nisan gibi günlerin kutlanması yasaklanır. Türk Dil Kurumu ve Tarih Kurumu kapatılır. Bu darbe, İslami tonu belirgin olan ulusal cephe, ortak anlayışının ideolojisini oluşturmaya çalışmıştır (Mücek, 2009, s. 188).

12 Eylül 1980 darbesi oldukça sert gerçekleşmiştir. Yargı'dan Üniversite'lere, Medya'dan Sendika'lara kadar tüm kurumlar katı şekilde denetime tabi tutulmuş ve "tehlikeli" görünenler bu kurumlardan atılmıştır. Medya ve sinema alanı ise görülmemiş baskı ve sansüre maruz kalmıştır. Evren, gerçekleştirilen bu darbenin etkisini uzun yıllara yaymak istemiştir. Bu nedenle, Evren ve ekibi, 12 Eylül darbesinin ideolojisini kalıcılaştırmak için, 1982'de 'yeni' bir Anayasa hazırlar. 1982 yılı 7 Kasım Pazar günü Anayasa değişikliği için referanduma gidilir ve halk % 91,17 oranında kabul oyu ile 1982 Anayasa'sını onaylar (Tugen, 2011, s. 121). 12 Eylül yönetimi, ülkede meydana gelen anarşi ve karmaşanın, 1961 Anayasasının aşırı özgürlükçü yapısından kaynaklandığını belirtir. Bu yüzden, 1961 Anayasasının demokratik muhtevasını tamamen değiştirmişlerdir. Düzenlenen 1982 Anayasasına göre, çalışanlara yönelik grevler yasaklanmış, lokavt anayasal hak haline gelmiştir. Sendikalara siyaset yasağı konulmuştur. Halka özgürlüklerin fazla geldiği düşünülerek, Olağan Üstü Hal Yasası (OHAL), Devlet Güvenlik Mahkemesi (DGM), Polis, dernekler, toplantı ve gösteri yürüyüşleri, vatandaşlık yasası ve milli eğitim temel yasalarında değişiklikler gerçekleştirilmiştir (2011, s. 123). Milli Güvenlik Konseyi 1983'te 'sınırlı çok partili' bir sistemi savunmuştur. Böylelikle Milli Güvenlik Kurulu'nun belirlediği partiler ancak seçime girebilmiştir. Bu partiler, Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Anavatan Partisi (ANAP) ve Halk Partisi (HP)'dir. Seçim sonucunda % 45.14 ile Turgut Özal başkanlığındaki ANAP iktidar olmuştur. 1984'te yapılan yerel seçimlerde de ANAP birinci parti olarak çıkar. Turgut Özal liberal ekonomi perspektifli siyaset anlayışı ile

1987'e kadar ülkeyi zorlanmadan yönetir.¹¹ Bu bilgiler kapsamında, Türkiye'nin 1960'lı yıllar ile 1985'li yıllarının ekonomik, politik ve toplumsal olarak oldukça çetrefilli geçtiği görülmektedir. Bu yirmi-yirmi beş yıl içerisinde Türkiye, üç askeri darbe yaşamış, ekonomik ve siyasi kaos ile istikrarsız yıllar geçirmiştir. Öte yandan, bu yıllar Türk Sineması açısından da, önemli değişikliklerin olduğu yıllardır.

3.6.1. 1960-1985 Arası Türk Sineması

1960'lı yıllarda Türk Sineması, 27 Mayıs 1960'ta gerçekleştirilen askeri darbenin etkilerini üzerinde taşımaktadır. Bilindiği gibi, 1960 askeri darbesinin ardından yürürlüğe giren 1961 Anayasası temel hak ve özgürlükleri genişletmiştir. Bu Anayasa ile sendikalar, üniversite öğrencileri, işçiler, köylüler kendilerini ifade edebilecekleri örgütlülüklerini oluşturur. Gene, TİP'in (Türkiye İşçi Partisi) 15 Milletvekili ile meclise girmesi ve medya ve sinema alanında sansürün ciddi orandan ortadan kaldırılması, sinema alanını da olumlu yönde etkiler. Aynı zamanda, 1960'lı yıllarda kırdan, kente doğru iç göç başlamıştır. Buna paralel olarak ciddi bir işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. İşçilere grev ve bağımsız sendika kurma haklarının tanınmış olması, emek hareketlerine ivme kazandırmıştır. Bu yıllarda Dünya'da da benzer gelişmeler yaşanır. Özellikle 1960'ların sonuna doğru gerek Türkiye'de gerekse de diğer ülkelerde 1968 sol öğrenci hareketleri yükselmiş ve küresel ölçekte sol hareketi olumlu yönde etkilemiştir. 1960'lı yıllardaki gelişmelere bağlı olarak toplumsal olaylar Türk Sineması'nı da etkiler. Böylece Türk Sineması'nı gerçekçiliğe ve halkın sorunlarını ele almaya ittiği ifade edilebilir.

Bu dönemin olumlu özelliklerinden biri, sinemanın niceliksel olarak artmasıdır. 1961 yılında 97 olan film sayısı 1962'de 123, 1963'te 132 ve 1964'te 156'ya yükselir. Filmler sayısında meydana gelen bu artış, izleyici sayısındaki artışı da beraberinde getirir (Özön, 1995, s. 48). 27 Mayıs Hareketi'nin etkisiyle, niceliksel olarak artan filmler, nitelik bakımından da seviyelerini yukarıya çeker. 1960'lı yılların ilk dönemlerinde, seyirciler o zamana dek filmleri sansürlü izlemişlerdir ve toplumsal gerçeklikleri çıplak görmedikleri için sinemanın bu halini yadırgamışlardır. Zira sinema kitleler için 1960'lı yıllara kadar oyalanma, eğlenme, vakit geçirme olarak görülmüştür. Dolayısıyla bu tarz filmlerin dışına çıkan filmleri izlemek ilk etapta seyirci tarafından pek tutulmamıştır (Özön, 1995, s. 86). 27 Mayıs Hareketi sonrası kültür alanındaki

çalışmaların sinemaya yansımaları, sinematek gibi kulüplerin kurulmasını ve çeşitli sinema dergilerinin basılmasını sağlamıştır. Bu gelişmeler, sinema izleyicilerini gerçekçi filmlere yaklaştırmış ve bilinçli seyirci kitlesini arttırmıştır. Böylece, kabuk değiştiren, eskisinden farklı olarak niteliğe önem veren, sinemaya film seçerek gitmeye başlayan bir seyirci kitlesi oluşmuştur (Özön, 1995, s. 37).

1960'lı ve 1970'li yıllar özgürlükçü ortama sahip ve düşünsel-toplumsal olayların yoğun tartışıldığı bir dönemdir. "Toplumsal Gerçekçili", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" gibi kavramlar ve kuramlar ilk kez bu dönemde ortaya atılır. Gene bu zaman dilimi "Film", "Si-Sa", "Yedinci Sanat/Yeni Sinema", "Sine-Film", "Sinema 65", "Kamera", "Sinema Postası" gibi sinema dergilerinin çıktığı dönem olmuştur. Sinema kulüplerinin faaliyetleri ve düzenlenen festivaller sinema açısından coşkulu ve üretken bir dönemi ifade etmektedir. Aynı zamanda, bu dönemde ilk kez yurt dışındaki festivallere katılım gösterilmiş ve çeşitli başarılar elde edilmiştir (Kırel, 2005, s. 44). 1960'lı yıllar, sinema açısından verimli geçen yıllar olarak da görülebilir. Özellikle filmlerin içeriğinde-niteliğinde meydana gelen değişiklikler, sinemanın ve seyircisinin seviyesini yükseltmiştir.

Bu zaman diliminde, 1960 darbesinin izlerini kentlerde hisseden kitlelerin sorunlarını anlatan Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" (1964) filmi, yine köyde-kırda yaşayan insanların sorunlarına değinen Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" (1962) filmi toplumsal yönü güçlü filmler olmuştur. Bu dönem yönetmenlerin filmleri, tam "toplumsal gerçekçi" olmasa da, filmlerin ana temasına sosyal ve politik sorunları yedirmişlerdir. 1960'ların sonuna doğru yaşanan film enflasyonu, ülkenin aydın kesimlerinin filmleri küçümsemesiyle sonuçlanır. Eleştirmenler, "Yeşilçam Sineması" diye niteledikleri bu filmleri, kültürden yoksun olmakla suçlar, Yeşilçam'a toptan karşı çıkarak, bu sinemaya göre daha iyi filmlerin yapılabileceğini söylerler. Eleştirmenler, tamamen yıkılacak "Yeşilçam Sineması" yerine devrimci, ilerici bir sinemanın mümkün olabileceğini vurgularlar (Tugen, 2011, s. 39).

"Yeşilçam Sineması" Türk Sineması'nda popüler, ana akım sinemaya tekabül eder. 1950'li yıllar sonrasında Yeşilçam, yaklaşık 10 yıllık bir zaman diliminde tek başına Türk Sineması'nı doldurmuştur. Yeşilçam Popüler Sineması, Hollywood-ABD ve diğer yabancı Popüler Sinema örneklerinin uyarlamalarıyla doludur. Benzer şekilde, uyarlama olmasa dahi, binlerce yabancı film 1950'li ve 1960'lı yıllarda Türk sinema seyircisiyle buluşur. 1950 ve 1960 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren Türk film

sayısı 566, yabancı film sayısı 2865, 1960-1967 yılları arasında ise Türk film sayısı 1249, yabancı film sayısı 2450'dir (Bozis'ten aktaran, Çetin-Erus, 2015, s. 37). Bunun yanı sıra, Yeşilçam sinema sektörü içinde üretilen filmlerin ezici çoğunluğunu zengin kız-fakir erkek veya karşıtı biçimde kurulan, formüllere dayalı melodram filmleri oluşturmaktadır (Çetin-Erus, 2015, s. 41). Verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, yukarıda "Yeşilçam Sineması'nı" Türkiye'de ki Popüler Sinema'ya tekabül ettiği görülür.

Bu bilgiler kapsamında 1960'lı yıllarda, özellikle 27 Mayıs hareketi sonrası, Türk Sineması'nda nicel ve nitel yükselişin olduğu gözlemlenir. 1960'lı Yıllarda "Yeşilçam Sineması" 1960'lı yıllarda artan sinema seyircisinin talebine yetişmek için üretimini hızlandırır. Bu dönem yönetmenleri, sinemayı yapa yapa öğrenenler olarak tanımlanır. Artan bu talebi karşılamada, Yeşilçam Amerikan filmlerinin Türkiye uyarlamasını gerçekleştirir. 1960'lı yıllarda bu yönelim kendisini ciddi oranda gösterir. Öte yandan, 1960'lı yıllarda, başta Halit Refiğ ve Metin Erksan olmak üzere, bazı sinemacılar "Halk Sineması veya Ulusal Sinema" ve "Milli Sinema" gibi kuramlar ortaya koyup bunları tartışır (Serter, 2005, s. 101-104). Bu tartışmalar, 1970'li yıllarda var olacak alternatif sinema anlayışları için temel oluşturur. Bunun yanı sıra, 1970'li yıllara doğru dini içerikli filmler revaçta olur. 1965 ile 1969 yıllarında evliyalılar, hazretler, peygamberler ve hacıları konu edinen filmler çekilir. Bu yıllarda çekilen filmler "İslami Sinema'nın" ilk örneklerini oluşturur. Muharrem Gürses'in "Hz. Yusuf'un Hayatı" (1965), Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" (1970) bu filmlerin örneklerini oluşturur (Serter, 2005, s. 101-104).

1970'li yıllarda ise, 1960'lı yıllara göre niceliksel olarak çok ciddi artış meydana gelmiştir. Öyle ki, bu dönemde yapılan film sayısı 200, 300'e yükselmiştir. Fakat niceliğe oranla, filmlerin niteliği, 1960'lı yılların gerisinde olduğu vurgulanmıştır. Gene, bu zaman diliminde seks filmleri, arabesk filmler, dini filmler ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinin oranı yukarıdaki toplamın neredeyse yüzde seksenini oluşturduğu belirtilmiştir (Dorsay, 1989, s. 18). Türk Sinemasında cinsellik olgusunu ön planda tutan seks filmleri furyası 1972'de başlamıştır. Melih Güven'in "Parçala Behçet" (1972) filmi bu akımın ilk filmi sayılmaktadır. Bunun sonrasında, şiddet içeren seks komedili filmler devam ederek 1970'li yılları kapsamıştır (Serter, 2005, s. 105) Sinemalarda seks filmlerin yer alması, aileleri ve seçkin sinema izleyicisini kaçırmıştır. 1970'lerin sonuna kadar bu furya devam etmiş, sonrada şikayetler üzerine seks filmleri

yasaklanarak 1980’li yıllara kadar bu filmlerin sinemada yer bulması engellenmiştir (Dorsay, 1989, s. 18). Öte yandan, 1970’te sinema hayatına hem oyuncu hem de yönetmen olarak devam eden Yılmaz Güney “Umut”, “Acı”, “Ağıt”, “Baba”, “Umutsuzlar” ve “Arkadaş” gibi filmleriyle o dönemin çok üstünde filmler çekmiş ve politik tavrı ile öne çıkan bir figür olmuştur. Benzer şekilde Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören gibi yönetmenlerde bu dönemin genç sayılabilecek yaşlardaki önemli yönetmenlerindendir (Ormanlı, 2006, s. 14).

1960’lı yıllara kadar Türk Sineması, Hollywood ve onun Türk tipi olan “Yeşilçam Sineması” dışında ki bir sinemayla karşılaşmamıştır. Ancak 1970’li yıllara doğru var olan sinema kulüpleri dünyadan çeşitli yönetmenler ve onların filmlerini getirmiştir. Bunlardan bazısı Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden François Truffault gibi önemli isimlerdi (Çetin-Erus, 2015, s. 93). Böylelikle dünyanın farklı yerlerinden önemli yönetmen ve filmlerle sinemacılar-izleyeciler buluşmakta ve bu buluşmalar yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Bu yıllarında önemli bir gelişme yaşanır. Türk Sineması’nın gelişimine katkıda bulunmak amaçlı 1965’te “Türk Sinematek Derneği” İstanbul’da açılmıştır (Serter, 2005, s. 101). Bunun akabinde, Sinematek Derneği’nin katkılarıyla Genç Sinemacılar bir araya getirilerek, Genç Sinema Hareketi’nin temelleri atılır. 1965’te kurulan Sinematek, ülkedeki sol hareketlerin güçlenmesine destek vererek, onların politizasyon sürecinin artmasını sağlar. Aynı zamanda, politik ve devrimci sinema düşüncelerinin oluşumuna katkılar sunarak, bağımsız film yaratma fikrinde olan Genç Sinemacılar teşvik eder (Çetin-Erus, 2015, s. 93).

Genç Sinema Hareketi kurulmadan önce bir dergi etrafında birleşmiştir. Dergilerinin adı da *Genç Sinema*’dır. Genç Sinema’nın çekirdek kadrosunu Artun Yeres, Mutlu Parkan, Veysel Atayman, Yorgo Bozis, Mehmet Gönenç ve Ahmet Soner oluşturmaktadır. “Genç Sinema elli yıllık bir deneyden sonra, Türkiye’de sinema olayının yeniden ve kökten ele alınması gerektiği kanısındadır.” (Çetin-Erus, 2015, s. 95). Böylece, beş maddelik bir bildiri kaleme alırlar. Bu bildirin hazırlanmasında, şair Ece Ayhan ve Sinematek Derneği Başkanı Onat Kutlar gibi isimler emek sarfetmişlerdir. Genç Sinema Hareketi, *Genç Sinema* dergisinin ilk basımını 1968’de gerçekleştirir. Aynı zamanda, Genç Sinemacılar kendi manifestolarını 5 maddede derginin ilk sayısında yayınladı. Bu beş maddede, sanatın toplum için yapılmasını gerektiği belirtilir. Ayrıca, sinemanın halkı aydınlatma ve harekete geçirme konusunda araç olarak kullanılması gerektiği ifade edilir. Benzer şekilde, Genç Sinema Hareketi

sömürü düzenine karşı çıkar ve sistemden keskin bir şekilde kopmuş bağımsız bir sinemanın varlığı için çabalar. Genç Sinema hareketi, kültürel açıdan geleneksel ve yabancı kültüre devrimci bir tarzla yaklaşır ve yeni devrimci değerlere sahip kültür-insanı yaratma çabasında bulunur (Çetin-Erus, 2015, s. 95-97).

Aynı şekilde, Genç Sinemacılar “Yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşıdır” ifadesinde bulunurlar. Genç Sinemacılar, her sinemacının kendi ülkesindeki gerçekliklerle ilgilenmesini ve bunları konu edinmesini söyleyerek, sanatçının bağnazlığa ve dogmatizme karşı çıkıp yaratımını özgürce yaratabilmesini düşünürler (Çetin-Erus, 2015, s. 95-97). Benzer şekilde Genç sinemacılar kendi sinemalarının önemli dört işlevini şöyle belirtirler:

Genç Sinemacılar usta sinemacı kavramına karşı mücadele ettiklerini, yönetmen sinemasının (auteur) burjuva sinemasının bir kategorisi ve gericilerle anlaşmış bir sinema olduğunu belirtirler; ikinci olarak dışavurumculuk kavramına karşı mücadele ettiklerini ifade ederler; üçüncü olarak saydamlık ilkesine göre betimleme kavramına karşı mücadele verildiğini ifade ederler; dördüncü olarak ise özdeşleşmeye karşı karşı çıktıklarını ifade ederler (Karadoğan, 2019, s. 42).

Aynı zamanda Genç Sinema Hareketi bu beş maddelik bildirisi¹² ile kendi görüşlerini açıkça ortaya koymuşlardır. Bu manifesto, Gettino ve Solanas’ın Üçüncü

¹²Genç Sinema Hareketi Bildirisi (Çetin-Erus, 2015, s. 95-97).

1. Sanatın toplum içinde ve onunla birlikte olduğu, toplumdan ayrı düşünülemez olduğu bir kez daha açıklanmalı, halk kavramı yeniden tanımlanmalı, halk için ve halk adına deyimleri aydınlatılmalı, halk kavramından amacın emekçi sınıflar demek olduğu belirtilmelidir.

2. 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 manevi yanıyla sömürmekten öte bir amacı yoktur. Genç Sinema bu yüzden bağımsız olmalı, hiçbir koşul ve nedenle temel ilkelerinden ödün vermemelidir.

3. Geleneksel kültürün yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği kesinlikle anlaşılmalı ve anlatılmalı, birikmiş değerler devrimci açıdan değerlendirilmelidir. Genç Sinema bugünün insanını incelerken, ona bakarken yeni değerlere sahip yeni bir insan görür ve onu olumlu ya da olumsuz eylemleriyle bir bütün olarak ele alır. Genç Sinema özü ve biçimi devrimci açıdan ve bir arada düşünülür. Bu kavramların birbirinden ayrılmaz olduğuna inanır.

4. Genç sinema yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşıdır. Yeryüzünün neresinde olunursa olunsun gerçekte bir tek düşman vardır. Bu anlamdaki evrensellik ulusallık düşüncesiyle el eledir. Genç Sinema sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yaratım kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır.

5. Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmeye yükümlü olduğu kesinlikle belirtilmelidir. Ancak Genç Sinema bu gerçeklerin sanat yapıtlarına yansıtışındaki her türlü bağnazlığa ve dogmatizme karşıdır.

Sinema manifestosu ile benzerlik taşır. Genç Sinema Hareketi'nin ideolojik ve politik açıdan dünyayı ve sinemayı ele alışı, Üçüncü Sinema'nın Türk Sinema'sındaki yansımaları olarak okunabilir. Genç Sinema hareketi, Türkiye'de kurumsallaşamamıştır. Yılmaz Güney'in dışındaki yönetmenler ise kısa film denemeleriyle kısıtlı kalmıştır. Yılmaz Güney'in de bazı filmleri de devrimci sinema açısından oldukça tartışmalıdır. Genç Sinemacılar, Latin Amerika'nın yeni sinema akımlarını etkilenmiştir. Nitekim, Genç Sinemacıların ideolojisi doğrultusunda Yeni Sinema, Genç Sinema ve Yedinci Sanat gibi dergiler Latin Amerikalı sinema kuramcılarının düşüncelerini sıkça tartışır ama onlar gibi güçlü bir akım yaratamazlar. Genç Sinema hareketi kurumsal olamadan etkisini 1970'lerin ortasına doğru yitirir (Coşkun, 2009, s. 85). Bu dönemde, devrimci sinema, ulusallık, milli ve halk sineması gibi kavramlar tartışılır. Özellikle Genç Sinema Hareketi diğer akımlara göre bir çıkış yapmışsa da sonunu getirmemiştir. 1970'li yılların ikinci yarısı, Türkiye'deki sosyo-ekonomik ve toplumsal durumunun bozulmasıyla birlikte sinema açısından hiç de iç açıcı yıllar olmamıştır. Gittikçe bozulan ekonomi ve toplumsal bunalımla birlikte ticari kaygılar güden yönetmenler seks-erotik filmler çekerler. Bu seks filmleri furyası 1980'e kadar kendisini gösterir. Bu yıllarda, Yılmaz Güney gibi istisnasının olduğu söylenebilir. Güney'in çektiği "Arkadaş" (1974) filmi ile halkın sorunlarını tartışır (Dorsay, 1989, s. 18).

Bu dönemde askeri darbenin etkisiyle birlikte, film yapım sayısı en düşük seviyeleri görür. Ticari sinema kurtuluşu arabesk türü müzikli dram filmlerinde arar. Güldürü filmleri ise film oranı içinde çok küçük paya sahiptir. Öte yandan, Sinan Çetin "Bir Günün Hikayesi" dikkatleri çeker. Aynı zamanda "Sürü" (Zeki Ökten, 1978), "Hazal" (Ali Özgentürk, 1979), "Bereketli Toprak Üzerinde" (Erden Kıral, 1980) gibi bazı filmler, uluslararası festivallerden ödüller alarak döner. Kesin şekilde son bulan seks furyasının antitezini oluşturan ve eski kalıplarla beslenen ses sanatçılarının arabesk filmleri, sinemada bir hayli yer bulmuştur. Bunların bazıları şöyledir: Orhan Gencebay'ın oynadığı "Yarabbim" (Temel Gürsu, 1980), "Kır Gönlünün Zincirini" (Şerif Gören, 1980); İbrahim Tatlıses'in oynadığı "Çile" (Yücel Çakmaklı, 1980), "Ayrılık Kolay Değil" (Temel Gürsu, 1980); Ferdi Tayfur'un oynadığı "Boynu Bükük" (Temel Gürsu,

Sanatçı yaratımı özgür bir biçimde yaratır. Bu amaçlara yönelmiş bir savaşı verebilmek için bir örgütün gerekliliğinin kaçınılmaz olduğuna inanıyoruz. Önemli ve asıl olan yapıtlardır ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriye de yapıtlar ortaya koyacaktır."

1980), “Durdurun Dünyayı” (Osman Fahir Seden, 1980) (Scognamillo, 1997, s. 216-217).

1981 ve 1982 yıllarında, film yapım sayısı 72’dir. Sinema açısından 1980 yılına göre daha verimli geçmiştir. Ancak ne ticari sinemanın egemen türünde (Arabesk), ne de sinemanın temel sorunlarında (azalan seyirci kapanan sinemalar, televizyon rekabeti, boyut kazanmak üzere video) göze çarpan bir değişiklik söz konusu değildir. Erden Kıral’ın “Hakkari’de Bir Mevsim” (1982), Sinan Çetin’in “Çiçek Abbas” (1982), Ömer Kavur’un “Göl” (1982) filmleri dikkat çekmiştir. 1983 yılında da film yapımındaki sayı 78’dir. Görüldüğü gibi, 1980 ile 1983 yılları arasında film yapım sayısı 68 ile 78 arasındadır. Bu oranlar 1980 öncesine göre oldukça düşüktür. 1984’te ise, 124 film çekilmiştir. Fakat, bu filmler içindeki 39 film, 16 mm. olarak çekilmiştir. 1985 yılı yapılan filmlerin sayısı ise 127’dir. Bu yıllarda, ticari sinemadan uzak duran sayılı yönetmen, Türk Sineması’nın içinde bulunduğu durumdan çıkmak için bir arayış, yön ve çıkış ararlar. Şerif Gören Arabesk filmlerden kurtularak “Derman” ve “Güneşin Tutulduğu Gün”ü (1983) çeker. Atıf Yılmaz, “Şekerpare” ve “Seni Seviyorum” (1983) filmleri ile güldürü ve melodram arasında kalır. Benzer şekilde, 1983’te Kartal Tibet “Şalvar Davası” filmini yapar. 1984 yılında, ticari sinemanın dışında kalmaya çabalayan yönetmenler, Türk Sineması’nın izleyeceği yolu çizerler. Yavuz Turgul’da bu dönemde sinemaya “Fahriye Abla” (1984) ile girer (Scognamillo, 1997, s. 218-219).

1985 yılına doğru, bir çok Türk filmleri niteliğinin arttığı görülür. Bunu, yurt dışındaki festival, yarışma ve şenliklerde aldığı başarılar kanıtlar. Atıf Yılmaz, “Adı Vasfiye” (1985) filmini çeker. Kadın bir yönetmen olan Bilge Ortaç, bir kuma öyküsünü anlattığı “Gülüşan’ı (1985) çeker. Bu yılda yine Nesli Çölgeçen, köyden kente göçü ve feodalizmin çözülüşünü anlatan “Züğürt Ağa” filmi ile dikkat çeker (1997, s. 220). Verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, 1980 ve bu yılların başı, Türk Sineması açısından verimsiz ve niteliksiz geçmiştir. 1980 darbesi ile birlikte ticari sinema, arabesk ve melodram ağırlıklı filmlere yönelmiştir. Ticari sinema (Birinci Sinema) dışında yer alan yönetmenler ise sinema mecrasında yaşanan verimsiz-niteliksiz durumu aşmak için çaba sarf etmişlerdir. Bu çölleşme durumdan çıkış aramışlardır. 1985 yılına doğru, Türk Sineması kendi ilerleyeceği yolu Bilge Ortaç, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur gibi yönetmenlerle çizdiği söylenebilir. Yılmaz Güney’in ise bu yıllarda Fransa’da “Duvar” (1983) filmini çeker. Bu bağlamda, Yılmaz Güney’in

gelişimsel çizgisinin değerlendirilmesi için onun hayatı ile sinemasını incelenmek faydalı olacaktır.

3.7. Yılmaz Güney'in Hayatı ve Sineması

Yılmaz Güney 1 Nisan 1937'de Adana'nın Yüreğir ilçesinin Yenice köyünde, yoksul bir Kürt ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Asıl adı Yılmaz Pütün'dür. Babası Urfa Siverek'li bir Zaza, annesi de Muş Varto'lu bir Kürt'tür. Babası, topraksız yoksul bir köylüdür, Adana bölgesinde bir ağanın yanında çalışan ve mevsimlik işçileri ağa adına çalıştıran bir tarım işçisidir. Yılmaz Güney ilk okul, orta okul ve lise öğrenimini Adana'da tamamlar. Aynı zamanda, öğrencilik yıllarında çalışmak zorunda kalır. Gazete ve gazoz dağıtımıcığı, arabacılık, çıraklık, ırgatlara suculuk ve pamuk işçiliği gibi bir işte çalışır. Güney'in sinema ile tanışıklığı ise, çocukluk yıllarına dayanır. On dört yaşındayken film dağıtım şirketlerinde işe başlar. O dönem Adana'da, bisikletiyle yazlık sinemalara film kutuları taşır. Yılmaz Güney, bu vesileyle sinemaya adımını atmış olur.

Bunun yanı sıra, Güney'in ailesinin ekonomik durumu, hayatını şekillendiren bir önemli etken olmuştur. Yılmaz Güney bu yıllarda başından geçen bir olayı şöyle anlatır:

Çocukluk günlerim anamın acıklı, türkülü masallarıyla, hikayeleriyle doludur. Yenice'de, o uzun kış geceleri, masal anlatsın diye zengin evlerine çağırıldır anamı. Anam beni ve benden iki yaş küçük bacımı da götürürdü... Herkesi ağlatırdı anam... Zengin evlerinde bize, ceviz, kızılçık kurusu, pestil verirlerdi. Ben bunların bir kısmını yer, bir kısmını da kan kardeşim İsmail'e götürürdüm. Kara kuru bir çocuğu İsmail. Dişleri kapkaraydı. Sekiz yaşlarındaydık. Ben ve İsmail Yüreğir ovasında, Yenicenin iki küçük atıydık. Varlıklı çocukların atı olurduk ikimiz. İpleri renkli kağıtlarla süslenmiş gemlerimiz vardı. Akşamları okuldan çıkınca, at olur uçardık ben ve İsmail. Çocuklar yorulup evlerine gidince ikimiz kalırdık. Ben onun atı, o da benim atım olurdu sırayla. Akşamları at olur uçardık Yenice'de. İkimizde dal gibi incedik. İsmail hepimizi, bütün atları geçerd; hep birinci olurdu. Bir gün sonuncu geldiğim için, atı olduğum çocuk beni dövdü. Çok dokunmuştu bu İsmail'e. Ben ağlıyordum sümüğümü çekerek. Çocuklar bırakıp gitmişlerdi bizi. Duvarın dibinde akşamın serinliğinde yalnızdık. İsmail gözlerini uzaklara dikmiş. suskun bekliyordu. Bir daha kimsenin atı olmayalım dedi bana... Düşündük karar verdik. Kimsenin atı olmayacaktık artık. Fakat sözümüzde duramadık. Bizi dövdü çocuklar. Korkumuzdan yine at olduk onlara. Şimdi çocuğuz dedi İsmail, ama bir gün büyüyeceğiz, kocaman olacağız. İşte o zaman atı olmayacağız kimsenin... Bir yıl sonra İsmail öldü. Su toplamıştı karnı. Öküz arabasıyla acele Adana'ya götürmüşlerdi hastaneye. Kurtulamadı... Onu, köyümüzün küçük mezarlığında, küçük bir mezara gömdüler. Eski bir tahta diktiler başucuna... Anası ağladı İsmail'in. Ben de çok ağladım... Ve ona söz

verdim büyünce kimsenin atı olmayacaktım. İşte benim savaşım İsmail'in ölümüyle başlar. Yoksul çocuklar kimsenin atı olmasın diye sürer gider. Ve İsmail, bütün dünyanın ezilmiş, yoksul çocukları adına yaşar, büyür içimde (Güney, 1974, s. 29-31).

Yılmaz Güney'in yaşadığı olayların onu ve onun sanatını şekillendirdiğini ifade etmek mümkündür. Güney'in, arkadaşı İsmail ile olan ilişkisinin bireysel ve toplumsal olarak, onun hayata ve sanata tavrını belirlemede önemli rol oynadığı tahmin edilebilir. Bunun yanı sıra, Güney'in büyüdüğü coğrafya olan Çukurova bölgesi, tarım için oldukça ideal, zengin ve bereketli bir coğrafyadır. Bu bölgede, orantısız demografik büyümenin ve keskin sınıf çelişkilerinin olduğu söylenebilir. Yılmaz Güney'in doğduğu ve büyüdüğü topraklar, Onun ve sinemasının şekillenmesinde önemli bir etkidir. Çukurova (Adana) bölgesinin keskin sınıf çelişkileri ve kargaşalı durumu sadece Yılmaz Güney değil, Yaşar Kemal gibi sanatçı-edebiyatçıların ortaya çıkmasına imkan sağlamıştır.

Güney ilk gençlik yıllarında şiir ve öykü yazar, edebiyata ilgi duyarak dünya klasikleri okur. Adana'dan ilk kez üniversite okumak için ayrılır. İlk olarak, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesine girer. Öğrencilik hayatında hem okuyup, hem de çalışmak zorunda kalır. İki ay geçtikten sonra da maddi imkansızlıklardan dolayı okulu terk eder. Yılmaz Güney, 1956 yılında on sekiz yaşındayken, "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri" isimli bir öykü yazar. Yazdığı bu öyküde, komünizm propagandası yaptığı ileri sürülerek ilk kez yargılanır. Güney okulu bıraktıktan sonra, Seyyar sinemalarda çalışır. Bu sayede, Türkiye'nin bir çok ilini gezer. Benzer şekilde, Adana'da And ve Kemal Film işletmelerinde çalışarak, *Doruk* ve *Güney* dergilerini yayımlar. Bu arada, *Pazar Postası* ve *Yeni Ufuklar*'da öyküleri yayımlanır (Scognamillo, 1997, s. 361). 1956 yılında İstanbul'a geçtiğinde, Dar Film şirketinde Atıf Yılmaz ile tanışır. Bu tanışıklık, Yılmaz Güney'in sonraki yıllarda sinemaya senarist ve oyuncu olarak başlamasını sağlayacaktır.

Bunun yanı sıra Yılmaz Güney'in özel yaşamı da çalkantılı geçer. İki evlilik gerçekleştirir. İlk evliliğini kendisi gibi oyuncu olan Nebahat Çehre ile yapar. İkincisini ise Fatoş Güney ile gerçekleştirir. Farklı evliliklerinden bir kızı ve bir oğlu olur. Zorluklarla ve engellerle başlayan Yılmaz Güney'in hayatı, onu ileriki yıllarda mücadeleci bir kişilik yapısına büründürür. Yaşadıkları zorluklar onun sinemasında da yer alır. Benzer şekilde, Güney daha çocukluk yıllarında yoksul ve zengin farkını görerek, sınıf çelişkilerini çıplak olarak yaşar. Yılmaz Güney hayatında yaşadığı

şeyleri sinemaya taşır ve olgunlaşma döneminde bu durumundan sanatsal açıdan çokça yararlanır. Bu süre içerisinde sinemaya aktif olarak katılır. Güney'in ilk sinema çalışmaları oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcılığı ile başlar. Yılmaz Güney kendi sinema anlayışını ise Lütfi Ömer Akad'ın sinemasının devamı olarak niteler. Akad'ın, *Işıklı Karanlık Arasında* kitabında bu ilişki şöyle anlatılır:

Beyoğlu'nun göbeğinde olduğum için kişisel ziyaretçilerim oluyor. Bir gün, günlük patırtı daha sabah sekizde çekip gittikten çok sonra sıkıntıdan ne yapacağımı bilmezken, açık kapının önünde bir gölge beliriyor. “Ne var” diyorum, uzun boylu, zayıf, kısa kıvrık saçları, derinden bakan kara gözleri, kemiklerine sarılı esmer derisi her şeyi ile kavruk bir genç iki hafif adımla odanın ortasına varıyor. Onu daha önce görmüşlüğüm yok, tanımadığım kesin ama, gene de yabancı değil, o kara gözlerinin gerisinde içten bir gülümseme seziyorum. Kısa bir süre bakışıyoruz “Ben Yılmaz Güney” diyor, kalkıp karşılıyorum, el sıkışıp yer gösteriyorum. Adının yaygınlığını duyuyorum, vurdulu kırdılı filmlerde oynadığını, bu tür filmlerin hiç eksilmeyen seyircisinin yere göğe koyamadığını, çok tutulduğunu.. “Ben Adanalıyım ağabey” diyor, “Yıllarca sinemalarda, film işletmelerinde çalıştım, senin çevirdiğin filmlerle beslendim. O kutuların üstünde yatıp uyuduğum çok oldu. İstanbul'a gideceğim ve onun filmlerinde oynayacağım, beni çok beğenecek düşleri kurdum” diyor (Akad, 2016, s. 286).

Bu aktarımdan anlaşılacağı üzere, Yılmaz Güney de Akad sinemasından etkilenmiştir ve sonraki yıllarında Akad'ın çizgisini daha da ileriye taşıdığı ileri sürülebilir. Yılmaz Güney, Akad gibi Türk Sineması yönetmenlerinden etkilendiği gibi, Türk Sinemasındaki yönetmelerini de etkiler. Yılmaz Güney “Türk Sineması”nda Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek “meşru varis”i sayılacak olan yönetmendir. Aynı zamanda, Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönem arasında hem bir halka işlevi gören, hem de bu son dönemi başlatan” yönetmendir. Bu noktada belirtilen şey, Güney'in bugünün Çağdaş Türk Sineması oluşumunda önemli olduğu ve tüm bir kuşağı etkilediği vurgulanır (Scognamillo, 1997, s. 361). Yılmaz Güney ilk kez, Atıf Yılmaz'ın “Bu Vatanın Çocukları” (1958) filminin senaryosuna katkılarda bulunur ve başrolünü oynar. Yine aynı yılda Atıf Yılmaz'ın “Alageyik” filminin senaryosuna katkı sunar ve tekrar başrol oynar. 1959 yılında ise “Karacaoğlan'ın Kara Sevdası” filminde Atıf Yılmaz'a yardımcı yönetmenlik yapar. 1959 ile 1961 yılları arasında “Tütün Zamanı” (1959), “Seni Kaybedersem” (1961), “Dolandırıcılar Şahı” (1961) gibi filmlerde oyunculuk ve yardımcı yönetmenlik yapar. Yılmaz Güney 1961 yılında tekrar üniversite okumak için, İstanbul Üniversitesi İktisat bölümüne kayıt yapar. Ancak 1956 yılında “Üç Bilinmeyenli Eşitlikler Sistemleri”

öyküsünde ‘‘Proleterya ihtilalinin yapılacağı bir günün geleceği ve bu sayede insanlar arasında müsavatin son bulacağı, bir zenginin bir fakiri hor görme imkanlarının yaşanmayacağı’’ beyanında bulunması, onun tutuklanmasına neden olur (Scognamillo, 1997, s. 362). Güney böylelikle ikinci kez üniversiteye ara vermek zorunda kalır ve ilk kez de hapishaneyle tanışır.

Yılmaz Güney hapishane yıllarında kendisine Orhan Kemal Roman Ödülünü kazandıracak olan *Boynu Bükük Öldüler* (1961) romanını yazar. Yaklaşık bir buçuk yıl hapishanede kalır. Özgürlüğüne kavuşunca ise sinemayı bıraktığı yerden devam ettirir. 1964 yılına geldiğinde ise Yılmaz Güney 10 filmde başrol oyunculuğu yapmıştır. Bu filmler dar bütçeli, küçük yapımevleri tarafından gerçekleştirilen ve çoğu eli çabuk teknikerler (ya da yönetmenliğe yeni atılan gençler) tarafından çekilir. Güney hepsinde başrol oyuncusudur. Filmlerin temel ortak ögesi ise arınmanın, intikam ve şiddetten doğuyor olmasıdır. Güney 1965 Yılında 24 filmde oynar ve 1966 yılına geldiğinde ise 11 film çevirmiştir (Scognamillo, 1997, s. 363-365). Atila Dorsay (2000, s. 30). *Yılmaz Güney* isimli kitabında bir anısından şöyle bahseder.¹³

Güney’in ‘‘Çirkin Kral’’ döneminde yaptığı vurdulu-kırdılı, avantür filmlerin özü yabancı kaynaklıdır. Ancak insanı bizden olandır ve bu filmler özellikle de lümpen seyirciye göz kırpan filmlerdir., bu filmleri ‘‘konfeksiyon türü filmler’’ olarak tanımlar. (Özgüç, 1988, s. 8) Güney’in bu dönem oynadığı filmlerin hepsi vurdulu, kırdılı, kabadayılı, dövüslü filmlerdir. Aslında Türk Sineması’na kavgayı, dövüşü, kabadayılığı, Yılmaz Güney getirmemiştir. Fakat Anadolu insanın kültürel gelenekleriyle birlikte kabadayılığı seyirciye daha da yakınlaştırmıştır. Her ne kadar bir çok filminde western havası veya çifte tabanlı ‘‘espirisinden’’ kurtulamamışsa da, gerçekçi ve doğal oyunculuğu ile halkla bütünleşir (Scognamillo, 1997, s. 362). Güney silah, şiddet olayları ile bu denli yakın olmasını da şöyle açıklar:

Sinemadaki kişilerim benim karakterimden yansır, doğrudur..Sansür bıraksa kendimi tam ifade ederim ama bırakmaz.Seyirci ile birbirimizi karşılıklı etkileriz..Benim peşimde 10 yaşından beri kan davası var.Bizim Adana çevresinde kan davasız adam yok gibidir..Bu nedenle, silah taşımayıp da ne edelim? diye sorar (Dorsay, 2000, s. 32).

¹³Açık hava sinemasında, Güney’in başrol oyuncusu olduğu ‘‘Kasımpaşalı’’ filmi oynar. Güney’i film icabı eziyorlardır, sıkıştırıyorlardır, çaresiz hallere sokuyorlardır. Güney’in de, kendisini koruması gerekmektedir ve bu nedenle silaha sarılır. O anda seyirciler ‘‘yettim Yılmaz abi’’, ‘‘sağ koyma Güney’’ nara-larıyla kendisini Güney’le özdeşleştirerek, katarsis yaşarlar. Daha sonra ise filmde (beyazperdede) patlayan silahlarla birlikte, sinema izleyecisi olanlar, gerçek silahlarını havaya kaldırarak ateş ederler.

Anlaşılabacağı gibi, Türk izleyicisinin Yılmaz Güney’le özdeşleşmesini kolaylaştıracak tüm koşullar mevcuttur. Yılmaz Güney, oynadığı rollere hiç yabancı değildir. Kendi hayatından bir kesiti beyaz perdeye aktarıyor gibidir. Dolayısıyla sinemadaki rollerinde doğal oyunculuğunu sergileyerek, halkın onunla bütünleşmesi sağlamıştır. Anadolu’da Yılmaz Güney filmlerine büyük bir ilgi vardır. Güney’in o dönem medyatik olaylara adının karışması, tartışmalı-kavgalı olaylara katılması ve kadınlarla adının anılması gibi olaylar onu daha fazla popülerleştirir. Yılmaz Güney avantür film yıldızlarının karşılaştığı her şeyi yaşar. Böylelikle Güney öne çıkarılıp parlatılır (Atam, 2016, s. 72).

Güney filmlerinde ezilmiş-horlanmış ve itilmiş olmasına sabır eder ve sonunda bu durumuna başkaldırarak kötülükleri, haksızlıkları ortadan kaldırır. Bu başkaldırı Anadolu insanının özlemidir. Bunun yanı sıra Yılmaz Güney ilk yönetmenlik deneyimini 1966 ile 1967’de yıllarında gerçekleştirir. Özgüç ve bir çok Türk Sinema tarihçisine göre Güney’in ilk filmi (1966) “At, Avrat, Silah”tır. Ancak Türk Sinema tarihçileri, Yılmaz Güney’in o dönemde çektiği bir çok filmde hayali isimler kullandığını da eklerler. Örnek olarak, senaryosunu yazdığı ve oynadığı “Bana Kurşun İşlemez” (1967) filminin yönetmeninin adını Alaettin Perveroğlu yazar. Oysa Türk Sineması’nda böyle bir yönetmen yoktur (Özgüç, 1988, s. 7-8). Türk Sinema tarihçilerinden Scognamillo ise Güney’in yönetmenlik serüveninin “Benim Adım Kerim” (1967) ile başladığını söyler (1997, s. 367). Anlaşılabacağı gibi bu durum Güney’in filmografisinde karışıklıklar meydana getirmiştir. Yalnız Güney’in “Çirkin Kral” döneminde çektiği, oynadığı ve yazdığı tüm filmlerinin, Popüler Sinema özelliklerini taşıdığı öne sürülebilir.

Yılmaz Güney 1966 ile 1970’li yıllar arasında filmler çekmeye devam etmiştir. 1960’lı yılların sonuna doğru kendisi yönetmen koltuğuna geçmiştir. Böylelikle kendi stilini yaratmaya çalışır. Güney Popüler Sinema’dan, Sanat Sineması’na geçiş sayılacak film denemelerinde bulunur. Gerek Popüler Sinema’dan, Sanat Sineması’na gerekse de, Sanat Sineması’ndan, Üçüncü Sinema’ya doğru bir dönüşüm yaşarken bu durumunu geçiş filmi veya filmleriyle sağladığı görülür. 1968 yılındaki “Seyyit Han” (Toprağın Gelini) filmi de, Sanat Sineması’na geçiş filmlerinden biri olarak nitelenebilir. Onat Kutlar ve Kemal Tahir gibi önemli sinemacı-eleştirmen ve edebiyatçılar, bu filmi halkçı olarak niteler ve ulusal (bizden) olarak görürler (Scognamillo, 1997, s. 367). Fakat

Güney genel olarak 1970’li yıllara kadar Birinci Sinema etkisinde olan filmler yapmayı sürdürür.

Aynı zamanda 1970’li yıllara kadar Yeşilçam kurallarına uygun filmler çeken Güney, bu aşamaya gelme süreci hakkında şunları söyler: “Biz Türk Sineması’nda iki fahişeyiz. Ben ve Tuncel Kurtiz. Ama şimdi artık bu fahişeliğin dışına çıkmak istiyoruz. Bu fahişelikle elde ettiklerimizle bu kirlerden arınmaya çalışacağız ve “Umut” Bizim için yeni bir başlangıç olacak” (Feyizoğlu, 2001, s. 118). “Umut” filminin sadece Yılmaz Güney’in sinemasında değil, Türk sinemasında önemli bir yerinin olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra Güney’in 1969’da çektiği filmlerle, biçim ve içerik olarak “Umut” filmi tarzında bir film çekeceğinin sinyallerini verdiği söylenebilir.

Yılmaz Güney “Seyyit Han” ve “Bir Çirkin Adam” (1969) gibi filmleriyle, sinema yaklaşımını değiştirceğinin sinyallerini verir ancak tam kopuşu gerçekleştiremez. 1970 yılına gelindiğinde ise, “Umut” ile Türk Sineması’nda dikkatleri üzerine çeken bir film çeker. Yılmaz Güney’in “Umut” filmi ile Sanat Sineması’na geçtiği söylenebilir. Güney, babasının öz-yaşamını anlattığı bu filmde, yeni bir biçim kullanır. Bu filmde Adana’da yaşamış olduğu yoksulluğu, ezilmişliği ve umudu anlatmaya çalışır. Scognamillo’ye göre, batı ve yurtdışı kaynaklı hiç bir akım bu filmi tanımlaya yetmez, zira bu film Güney’in ilk gerçek arayış filmidir. Her şeye rağmen “Umut” filmi, Türk Sinema tarihinde Akad ve Erksan’ın gerçekçilik anlayışının devamı olarak ilk gerçekçi film olarak ifade edilir (1997, s. 369-375). “Umut” filminin ilk yarısı için İtalyan Yeni Gerçekçi Rosellini, De Sica gibi yönetmenlerin etkisinin yoğun görüldüğü ifade edilir. Türk Sineması’nda o zamana dek görülmedik biçimde belgencilik, belgeci çalışmayı bu filmde görürüz. Benzer biçimde, bu filmde karakterler yaşayan Anadolu insanıdır. Çevre betimleri (mizansen) ve yaşanan olaylar Anadolu gerçeğidir. “Umut” filminin ilk yarısında belgeselci bir anlatım yolu izlenirken, ikinci yarısında ise öyküsel anlatımın ağır bastığı ve ilk yarıda var olan acının arttırıldığı bir yöntem izlenir (Dorsay, 2000, s. 34-35).

Güney sinemasının, özellikle “Umut” filmi ile birlikte uluslararası alanda da etkili olduğu vurgulanır. Ancak sadece batı kökenli kuramlarla incelenmeyeceği de söylenir. Yeni Dalga veya Özgür Sinema ile kıyaslanmayacağı ifade edilerek, buna karşılık Güney’in sineması, Glabuer Rocha’nın (Brezilya) lirik kaynaklarını halk duyarlılığından ve folklorundan alan sinemasına benzetilir. Rocha’nın barok

coşkunluğunu ve alegori zenginliği bir yana koyarak, Güney'in Anadolu halkına (belki tüm doğuya) özgü bir içliği, hüznü ve melankoliği gösterdiği belirtilir (Aksu, 2016, s. 80). Anlaşılacağı gibi Yılmaz Güney'in "Umut" filmi hem ülkede, hem de dünyada oldukça dikkat çekmiştir. Ancak 1970 yılında Güney, "Umut" filminden sonra da "Çirkin Kral" dönemi filmlerine benzer filmler çeker. 1971 yılında "Namus ve Silah", "Çirkin ve Cesur", "Vurguncular" gibi filmler yapar. Bu filmlerin Popüler Sinema etkisinde olduğu söylenebilir. Öte taraftan Yılmaz Güney 1971'de "Acı", "Ağıt", "Baba" ve "Umutsuzlar" gibi Sanat Sineması etkisinde diyebileceğimiz filmler çeker. "Ağıt" filminde Anadolu kültüründen folklorik yapsından bir hayli faydalanır. Bu film Anadolu mitlerinin bolca kullanıldığı filmidir. "Umutsuzlar" filmi ise Fransız tarzında yapılmış bir film olarak tanımlanır. "Acı" ise bu filmlerden farklı olarak, "Türk usulü western havasına" bürülüdür (Scognamillo, 1997, s. 367).

1972 yılında, Türkiye 12 Mart darbecilerinin yönetimindedir. Yılmaz Güney dönemin devrimci önderlerinden Mahir Çayan ve arkadaşlarını sakladığı ve de örgütsel ilişkiye girdiği iddiasıyla tutuklanır (Dorsay, 2000, s. 515). Böylelikle Güney'in üretken durumu sekteye uğrar. İki yıl hapiste kalır ve 1974'te tekrar özgürlüğüne kavuşur. Yılmaz Güney 1974'te "Arkadaş" filmini çeker ve bu film de "Umut" kadar olmasa da yankı uyandırır. Filmde Yılmaz Güney ilk kez kent soylu kesime yer vermiş ve onunla hesaplaşmıştır. "Arkadaş" filminin iki temel özelliği için şunlar söylenir: Birincisi, kaba gerçek bir film olmasıdır (Semra Özdamar'ın konuşmaları, Melike arınmışlığı gibi). İkincisi ise, gerçekçilik duygusuna gerçekçilik yaklaşımdır (Melike'nin Azem'e bağlılığı ve Azem'in Cemil'den vazgeçememesi gibi) (İleri'den aktaran, Scognamillo, 1997, s. 374). "Arkadaş" filminde Yılmaz Güney, Selim İleri'nin ifade ettiği gibi karakter konuşmaları ara ara çok kaba gerçekçiliğe kaçır. Bu durumda beraberinde didaktik bir söylemi getirir. *Arkadaş* filminde bunu gözlemlemek mümkündür. Fakat her şeye rağmen "Arkadaş" o dönemde Türk Sineması'na arkadaşlığı farklı boyutta elen alan bir filmidir. Aynı zamanda bu filmin söylemi ve melodram yapısının, o dönemden çok farklı olduğu söylenebilir.

"Arkadaş" filmi de, "Umut" gibi İkinci Sinema akımı özelliklerini kendisinde taşımaktadır. Yılmaz Güney 13 Eylül 1974 yılında "Endişe" filminin çekimleri için Adana ilinin Yumurtalık ilçesine gider. Burada bir lokantada Güney ile Yumurtalık savcısı arasında tartışma çıkar ve savcı Güney'in tabancasından çıkan kurşunla yaşamını yitirir. Böylece Yılmaz Güney bir kez daha hapse girer ve bu sefer 1981

yılına kadar hapisanede kalır. Akabinde “Endişe” filmini Şerif Gören çeker. Aynı şekilde 1974 yılında çekimine başladığı “Zavallılar” filmi de yarım kalır. Bu filmi de Atıf Yılmaz tamamlar. Güney bu dönemde sinema açısından üretkenlik aşamasındadır. Ancak onun hapise girmesiyle bu üretkenlik sekteye uğrar. Güney hapisanedeysen Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk, Erden Kıral gibi sinemacılarla sürekli iletişim halinde olur. Aynı zamanda Güney senaryolar yazmaya devam eder ve bunları iletişimde olduğu yönetmenlerle çalışır (Scognamillo, 1997, s. 376).

Güney’in 1979’da senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten’in yönettiği “Düşman” filmi ise olduğu gibi sansüre uğrar. “Düşman” filmi işsiz ve yoksul bir işçinin yaşamını, toplumda meydana gelen yozlaşma ile anlatır. Ancak bu film “Sürü” filmine göre içerik ve biçim açısından daha zayıftır. “Sürü” filmindeki etki bu filmde görülmez. Bu filmde oluşturulan karakterlerde, kaba gerçekçilik ön plandadır, fakat bu film Üçüncü Sinema’ya geçiş sinyallerini veren bir film olma özelliği taşır. Güney hapisaneye girdikten sonra düşüncelerinde-ideolojisinde radikalleşme sürecine girer çünkü hapisanede olması ve 1980 darbesini hapisanede en ağır şekilde yaşamasının, bu radikalleşme sürecini pekiştirdiği düşünülebilir. Yılmaz Güney aşırılıklar insanıdır. Ödün vermek veya anlaşmaya girmek ona göre değildir. Siyasal iktidarla olan ilişkilerinde de bu yaklaşımını bırakmamıştır. Maoizme doğru kayan siyasal inancı ve son dönemlerinde Türk devletini rahatsız eden, bağımsız Kürt devletinin kurulması istemi gibi politik yargılara sahip olur. Aynı zamanda Güney kendi sineması için şunu söylemeye başlar: “Sinema, devrim kavgasında birikim sağlar. Devrimci güçlere destek olur” (Dorsay, 2000, s. 27-33).

Güney’in bu görüşleri Üçüncü Sinemacıların görüşleriyle örtüşmektedir ve 1980 askeri darbesinden sonra, Üçüncü Sinema paralelinde “Duvar” filmini yaptığı söylenebilir. 1981 yılında “Yol” filminin senaryosunu yazar ve bu filmi Şerif Gören çeker. Güney’in Üçüncü Sinema çizgisine geçmesine, 1980 darbesiyle otoriterleşen iktidarın büyük bir etken olduğu düşünülebilir. Bilindiği gibi bu darbenin ülkeye çok büyük bedelleri olmuştur. Güney de bunu hapisanede tüm çıplaklığı ile yaşamıştır. “Yol”da ulusal baskıya, askeri darbeye, feodal baskıya vurgu yaptığı görülür. Aynı zamanda film temel olarak insanları harekete geçirecek, değişime yönlendirecek mesajlar barındırır. “Yol” 1982 yılında Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü alır ve böylece ilk kez Türk Sineması’ndan bir film Cannes’te ödül almış olur. Güney, “Yol” filminde anlattığı gibi hapisaneden bayram iznine ayrılan hükümlülerle,

benzer şeyi yaşar çünkü 1981 yılında Isparta yarı açık cezaevinden bayram izniyle nedeniyle dışarı çıkar ve Türkiye'ye bir daha dönmek üzere yurtdışına kaçar. Önce İsviçre'ye, ardından Fransaya sığınır. 1983'te de Türk vatandaşlığından çıkarılır. 1981 yılında hapisneden kaçtığında, "Yol" filminin çekimleri bitmiş olur. Filmde Kurgu aşamasına geçilmiştir. "Yol" filminin kurgusunu kendisi yapar ve filmi 1982 yılında Fransa'da düzenlenen Cannes Film Festivaline yollar. Burada, Altın Palmiye ödülünü Costa Gavras'ın "Missing" (Kayıp) filmiyle paylaşır (Scognamillo, 1997, s. 374).

Yılmaz Güney, son filmi olan "Duvar"ı 1983 yılında çeker. Türkiye'de, hapisane koşullarında yaşananları anlattığı filmidir. Güney "Duvar" filminde istediği sanatsal başarıya ulaşamaz fakat, "Duvar" filmi içerik ve biçim olarak Üçüncü Sinema özelliklerini taşımaktadır. Bu filmle yaklaşık On yıl sonra tekrar yönetmenlik koltuğuna oturur. Yılmaz Güney'in "Duvar" filmi, diğer filmleri gibi ağır bir sansüre uğrar ve 16 yıl sonra 2000 yılında Türkiye'de gösterilir (Taydaş, 2015, s. 119). "Duvar" filmi Türkiye'de hapisnede ki 1980 darbe koşullarını ve özellikle de çocuklara uygulanan işkenceleri anlatır. Film şematik, didaktik ve katı-sert bir film olarak görülür. Dönemin eleştirmenleri tarafından da olumsuz eleştiri alır. Yılmaz Güney bu filmi çektikten kısa bir süre sonra 9 Eylül 1984 yılında 47 yaşında Paris'te kanserden ölür.

Hayatının çoğunu hapisnede geçiren Yılmaz Güney, 22 filmde yönetmenlik, 64 filmde senaristlik, 117 filmde oyunculuk yapar. Bir filmin yazarlığını ve bir filmin de kurgusunu yapar (Özgüç, 2003, s. 74). Yılmaz Güney kimi eleştirmenlere göre, Türk Sineması'nda henüz aşılamamıştır. Bunun ötesinde Güney sinema anlayışı ile Türk ve dünya sinemacıları etkilemiş önemli bir sinemacıdır. Türk Sineması'nda Ali Özgentürk, Zeki Ökten, Erden Kıral, Şerif Gören gibi sinemacıları etkiler (Scognamillo, 1997, s. 377). Dünya'da ise Fransız yönetmen Claude Weisz'i etkiler. Öyle ki, Weisz 1984 yılında "On l'appelait le roi laid" (Ona Çirkin Kral Derlerdi) isimli Yılmaz Güney'i konu edinen bir belgesel çeker. Elia Kazan, Güney için "Tanımadığım ama hayran olduğum sanatçı" der. Emir Kusturica ise Güney için şunları der: "Çok önemli bir sinema adamıydı Güney. Son yirmi yılın Tarkovski ile en önemli sinemacısı." Aynı şekilde Çağdaş Alman sinemasının genç yönetmenlerinden Reinhard Hauff'da, Güney'e hayranlığını belirtir. Yunan yönetmen T. Psaras, Güney'den etkilenip "Karavan Saray" adlı bir film çeker. Arjantinli Üçüncü Sinema kuramcısı ve yönetmeni Fernando Solanas, "Tangos le exile de gardel" (Tangolar ya da Gardel'in Sürgünü) (1985) filmini Yılmaz Güney'e atfeder. Solanas ise Güney için şunları söyler: "Lemaire

sürgünümde beni ağırlayan, yüreklendiren bir sinemacı dostumdu. Güney benim için aynı zamanda sürgünde olan Üçüncü Dünya Ülkesi sanatçısını simgeliyordu.” Polonyalı sinema yıldızı Malgarzata Pritulak’da, Güney’den etkilenen başka bir sanatçıdır (Özgüç, 1988, s. 15-16).

Yılmaz Güney bütün olarak ele alındığında Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema akımlarında filmler çektiği görülür. Bu nokta önemlidir, zira Yılmaz Güney Birinci Sinema döneminde şana-şöhrete ve paraya doymuşken, tüm bunlardan vazgeçerek yeni bir sinema anlayışı yaratır. Bu anlayışı yaratırken, doğal olarak iktidara karşı çıkar ve bunun bedelini ömrünü hapisanede geçirmesiyle öder. Başka bir ifadeyle, ‘‘Yılmaz Güney ilerledikçe, koltuğa sahip oldukça radikalleşir ve halkın sanatçısı, halkın savaşıncısına dönüşür’’ (Atam, 2016, s. 72). Bu bilgiler kapsamında Yılmaz Güney’in hayatında yaşadıklarının ve içinde bulunduğu ülkenin sosyo-politik koşullarının sinemasını etkilediği ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra, Güney Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema etkisinde filmler çektiği ifade edilebilir.

Yılmaz Güney sinemaya başladığı yıllardan, ölümüne kadar olan zaman zarfında, kronolojik olarak üç farklı sinemada film çekmiştir. Bu çalışmada, örneklem filmleriyle üç farklı sinemayı temsil edecek filmler incelenmektedir. ‘‘Aç Kurtlar’’ filmi Popüler Sinema, ‘‘Umut’’ filmi Sanat Sineması, ‘‘Duvar’’ filmi ise Üçüncü Sinema kapsamında incelenecektir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4. 1. Aç Kurtlar (1969)

Mehmet (Serçe Mehmet) eski bir öğretmendir. Siirt'in bir köyünde öğretmenlik yaptığı yıllarda yeni evlendiği eşi, eşkıyalar tarafından dağa kaçırılmıştır. Eşi, dağda dokuz ay kalmış ve ölüsü köye getirilmiştir. Serçe Mehmet, eşinin dağda intihar ettiğini öğrenir. Öğretmenlik yapan Serçe Mehmet, yaşadığı bu olay sonrası yaşama, devlete ve insanlara küsmüştür. Karısının intikamını almak için eşkıyaları acımasızca öldürmeye başlar. Dağlarda yaşar. Jandarma, diğer eşkıyalar gibi Serçe Mehmet'in de peşine düşer.

“Aç Kurtlar” filmi, bölgenin nam salmış eşkıyası Mustafa Erenler ve adamlarının Reşat ağanın köyünü basıp hemen herkesi öldürmesi ile başlar. Aynı zamanda, Anadolu'nun ücra bir köyünde aç kurtlar gibi kışı erzaksız geçirmek istemeyen eşkıyalar, yol keserek insanlardan zorla değerli eşyalarını alırlar ve erzaklarına el koyarlar. Yine bir yol kesme eyleminde bulunan eşkıyalar, bilmedikleri bir kişi tarafından sırasıyla öldürür. Kimse bu yabancıyı tanımaz. Civar köylerde eşkıyaların başına ödül konulduğunu öğrenen bu yabancı 'eşkıya celladı' 'azrail' Serçe Mehmet'tir.

Serçe Mehmet, öldürdüğü eşkıyaların kellerini de heybesine koyar. Bu eşkıyaların kellelerini Osman Ağa'ya götürür. Zira, Osman Ağa bu eşkıyaların başına binlerce lira koymuştur. Anadolu'nun sapa kalmış bu coğrafyasında bir çok eşkıya vardır. Filme adını veren de bu acımasızlıkları ve birbiri ile sürekli kavgalı olmalarıdır. Bu eşkıyaların en nam salmış olanı ise Mustafa Erenler'dir. Elebaşı olarak bu kişi görülmektedir. Mustafa Erenler, civarda en itibarlı ağalardan olan Reşat ağayı ve köylülerini öldürür. Bu haberi alan Reşat Ağa'nın oğlu Osman Ağa, yörede bulunan tüm Eşkıyaların başına para koyar ve bu haberi her yere yayar.

Serçe Mehmet, listede başına ödül konulan tüm eşkıyaları bulup onları öldürmekte ve kellelerini heybesine koymaktadır. Bir gün, başka bir eşkıya olan Köse Mahmut'un evini basar ve bir kadını rehin aldığını görür. Bu kadının da, civar köydeki bir öğretmenin eşi olduğunu öğrenir. Köse Mahmut'u öldürür ve kadını alıp, öğretmen eşine götürür. Serçe Mehmet burada kendi geçmişi ile yüzleşir. Serçe Mehmet buzdan (kardan) yaptığı evinde, yörenin tüm eşkıyalarıyla vuruşarak hesaplaşır. Tekrar, eşkıya başlarını götürdüğü yere gider ve son hesaplaşmasını gerçekleştirir. Bu olay sonrası Jandarmalar gelir, Serçe Mehmet'i teslim alamak ister. Fakat, Serçe Mehmet teslim olmaz. Girdiği çatışmada yanarak hayatı sonlanır.

Aç Kurtlar”ın senaryosu, Güney tarafından Sergio Leone’nun dolar üçlemesi filmlerinden etkilenecek yazılmıştır. Film, hayata küsmüş bir adamın kelle avcılığı yaparak herkese korku salmasını ve daha sonra yakalanarak hayatına son verilmesini konu edinmiştir.

Sergileme

Filmin açılış sahnesi, filmdeki düşman karakterden biri olan kara Aziz’in tren yolu ve köprü üzerinde görüntüleriyle başlar. Bunun yanı sıra filmde köylülülerden zorla haraç toplayan Mustafa Erenler ve adamları görülür. Mustafa Erenler ve adamları haraç vermeyen köy varsa, o köyden herhangi birini seçerek öldürürler. Hatta civar köylerin birinde, köyün ağası Reşat ağayı öldürürler. Bu olay sonrası Reşat ağanın oğlu Osman ağa, yöredeki tüm eşkıyaların başına ödül koyar. Serçe Mehmet ve civardaki köylüler, köy minibüsünde birlikte yolculuk yaparken görülür. Mustafa Erenler’in silahlı adamları tarafından bu minibüsün yolu kesilir.

Çatışma

Mustafa Erenler’in silahlı adamları minibüsten herkesi indirir ve köylülerin tüm değerli eşyalarını alırlar. Fakat Serçe Mehmet minibüsten inmez ve silahlı kişilerle çatışmaya girerek hepsini öldürür. Toplanan haraçları kendisi alır ve ücra bir yere kaçarak buzdan bir ev yapar. Öte yandan, öldürülen Reşat ağanın oğlu Osman Ağa ise aralarında köse Mahmut, Kara Aziz, Mustafa Erenler gibi eşkıyaların olduğu bir ölüm listesi hazırlayarak başlarına konulan ödülleri yazar ve bunu her tarafa astırır. Serçe Mehmet’te listeyi görür ve üzerinde Köse Mahmut’un üstünü çizer. Serçe Mehmet’in amacı bu listede başına ödül konulan herkesi öldürmektir.

Mustafa Erenler’in arda kalan adamları Serçe Mehmet’i pusuya düşürmek isterler. Serçe Mehmet ise buzdan yapılmış evinden karşılık verir ve adamların hepsini öldürür. Ardından listede ismini çizdiği Köse Mahmut’un bulunduğu eve gider ve Köse Mahmut dahil herkesi öldürür. Filmin baş kahramanı Serçe Mehmet burada yan karakterlerden biri olan Osman ağa ile tanışır. Osman Ağa tüm listedekilerin başını istediğini ve eğer getirirse ödülünü fazlasıyla vereceğini söyler. Diğer taraftan Kara Aziz de adının listede olduğunu öğrenince, Osman Ağayı evini silahlı adamlarıyla basar. Osman ağasının eşi tecavüze uğrar ve ardından intihar eder.

Filmdeki çatışmalar, eşkıya celladı olarak tanınan Serçe Mehmet ile başına ödül konulan eşkıya liderleri arasındadır. Ana Karakter (protagonist) karşısında, onlara

rakip ve düşman olan (antagonist) bir karakter bulunmaktadır. Bu filmde karşıt amaçlar barındıran karakterler Serçe Mehmet-Kara Aziz, Serçe Mehmet-Köse Mahmut, Serçe Mehmet- Mustafa Erenler, Osman ağa-Kara Aziz, Osman ağa-Mustafa Erenler, Serçe Mehmet-devlet (askerler) dir. Aralarındaki ilişki dostluk-düşmanlık, acıma-acımasızlık, başkaldırı-isyan, güven-güvensizlik, para-parasızlık kavramları temelinde gelişmektedir. Filmdeki çatışma bu kavramlara odaklanmıştır.

Gelişme

Serçe Mehmet, Köse Mahmut'u öldürmeye gittiği esnada, bir kadının da orada olduğunu fark eder. Bu kadın, civar köydeki öğretmenin eşidir ve Köse Mahmut tarafından kaçırıldığını öğrenir. Kadın ısrarla kendisini öldürmesini ister. Zira, onuru kırılmıştır ve bu durumda eşinin yüzüne bir daha bakamayacağını düşünür. Fakat Serçe Mehmet kadını öldürmez ve onu eşine götüreceğini söyler.

Serçe Mehmet, eşkıyalar tarafından kaçırılan kadını öğretmen eşine teslim etmesi, eşkıya cellatlığı yapma amacını ortaya çıkarır. Zira, köyde öğretmenlik yapan kişi, eşini görmek istemez ve onu istemeyerek de olsa geri çevirir. Bu esnada, Serçe Mehmet geçmişini ve neden şimdi bu işi yaptığını anlatır. Serçe Mehmet'te geçmişte öğretmenlik yapmıştır ve eşi de eşkıyalar tarafından kaçırılmıştır. Serçe Mehmet'in eşi de daha sonra bu durumu onuruna ve gururuna yediremediği için intihar etmeyi tercih etmiştir.

Serçe Mehmet ise eşinin intihar etmesinden sonra hayata, eşkıyalara, kanuna başkaldırarak dağa çıkmış ve eşkıya avcılığına başlamıştır. Hayattan hiç bir beklentisi kalmamıştır. Bu nedenle, kendi yaşadıklarının benzerini öğretmen ve eşi üzerinden sorgulamaktadır. Zira öğretmene yaşadıklarını anlatarak eşine sahip çıkmasını ve kabul etmesini telkin eder. Öğretmen de, Serçe Mehmet'in anlattıklarından sonra eşine sahip çıkar. Serçe Mehmet, öğretmen ve kadın ilişkisiyle kendi geçmişiyle yüzleşerek hesaplaşmaya gider. Çünkü öğretmenin yanından ayrılırken, Kara Aziz'in eşini kaçırmaya gider. Kara Aziz'in evde olmadığını fırsat bilerek kadını kaçıır. Kendi yaşadıklarını, eşkıya başlarının da yaşamasını ister.

Eşinin, Serçe Mehmet tarafından kaçırıldığını öğrenen Kara Aziz, Serçe Mehmet'in peşine düşer. Serçe Mehmet'i bulduklarında eşi Serçe Mehmet'in yanındadır. Kara Aziz, filmin yan karakterlerinden birdir. Acımasızlığıyla civar köylerde nam salmıştır. Kara Aziz, Serçe Mehmet ile karşı karşıya gelir ve eşini kendi tabancasıyla öldürür. Serçe Mehmet ise Kara Aziz ile çatışarak onun adamlarını öldürür.

Kara Aziz de çatışma alanından kaçmayı başarır. Serçe Mehmet de Kara Aziz'in peşinden onu takip etmeye koyulmuştur.

Doruk noktası

Filmde öykünün doruk noktası, Serçe Mehmet'in Kara Aziz'le karşılaştığı köy kahvesine girmesiyle başlar. Kara Aziz, daha önce Serçe Mehmet'i yakından görmediği için Serçe Mehmet'e onu tarif eder. Eşkîya cellatı olduğunu, acımasız ve ürkütücü bir yüzünün olduğunu söyler. Aynı zamanda köy kahvesine asılan listede Kara Aziz adının olduğunu göstererek, Serçe Mehmet'in oraya geleceğini ve onu öldüreceğini ifade eder. Bu esnada Serçe Mehmet'in karşısında olduğunu anlar. Fakat geç kalmıştır zira Serçe Mehmet silahını çekerek son eşkıya Kara Aziz'i de öldürür. Sonuçta ana karakter Serçe Mehmet, yaşadığı civardaki insanları acımasız öldürerek nam salan yan karakter Kara Aziz'i öldürmüş olur. Çatışma, ana karakterin kendisine zorluk çıkaran, sorun yaratan yan karakteri öldürmesiyle düğüm çözülür.

Sonuç

Filmin kapanış sahnesi, Serçe Mehmet'in Kara Aziz'i öldürmesinden sonra, devletin kolluk güçlerinin Serçe Mehmet'i teslim almak istemesiyle açılır. Zira Serçe Mehmet'te bulunduğu bölgedeki eşkıyaların hepsini, ödül karşılığı öldürmüştür. İşlediği cinayetler ve devlete-sisteme başkaldırdığı için aranmaktadır. Bu nedenle askerler teslim olmasını istemektedir. Fakat Serçe Mehmet teslim olmayı red ederek çatışmayı tercih eder. Serçe Mehmet'e yapılan uyarılar sonuç getirmeyince silahlı çatışma başlar. Serçe Mehmet, askerleri kendisine yaklaştırmaz. Askerler Serçe Mehmet'e yaklaşamazlar. Bu nedenle Serçe Mehmet'in bulunduğu alanı ateşi verirler. Filmin ana kahramanı Serçe Mehmet yanarak yaşamını yitirir.

Film, haksızlığa uğramış öğretmenin eşkıyalara, sisteme başkaldırarak eşkıya avcılığı yapan Serçe Mehmet'in öyküsüne odaklanmaktadır. Karamsar bir şekilde sonuçlanan bu öyküde kötülük yapan eşkıyalar, ana karakter tarafından şiddetle cezalandırılır. Bunun sonucunda, cinayet işlemiş olan Serçe Mehmet mutlu olma şansına sahip olmayacaktır. Devlet ve devlet kolluk güçleri Serçe Mehmet'i cezalandıracaktır. Filmin ana karakteri film süresince dönüşüme uğrayarak kendisini ölüme götürecektir daha kötü bir noktaya evrilmiştir. Tüm bu yaşananların nedeni, ana karakterin başkaldırısı ve cinayet işleyecek iradesizliği göstermesidir.

Ana karakterler

Filmin ana karakteri Serçe Mehmet'tir. Serçe Mehmet az konuşan, orta yaşlı, sert duruşlu ve giyimi, kuşamı, jest, mimikleri western spagettisıra dışı bir karakterdir. Serçe Mehmet geçimini öğretmenlik yaparak sağlayan evli biridir. Fakat eşi eşkıyalar tarafından kaçırılır ve bir süre sonra Serçe Mehmet'in eşinin intihar haberi gelir. Zira Mehmet'in eşi bu durumu kabullenmemiştir. Serçe Mehmet başına gelen bu olaylardan sonra, eşkıya celladı olarak nam salmış ve her şeye başkaldırarak eşkıyaları öldürmeye başlamış bir karakterdir. Civar köylerdeki eşkıyaların başına ödül konulduğunu öğrenince de ödül avcılığı yapmaya başlamıştır. Serçe Mehmet hayata küsmüş, hayattan bir beklentisi olmayan ve yalnız kalmayı benimseyip kaderine razı gelmiş bir karakterdir.

Yan karakterler

Filmdeki başlıca yan karakterler Osman ve Kara Aziz'dir. Kara Aziz orta yaşlı hırslı, kötü niyetli, hain, civardaki en acımasız ve en büyük eşkıya başıdır. Filmde çatışmayı yaratan en önemli yan karakter olmakla birlikte, ana karakter Serçe Mehmet'in önüne çıkan en büyüke ngeldir. Aynı zamanda Kara Aziz, bölgedeki sıradan yaşamı silahlı adamlarıyla tehdit eden bir karakterdir.

Osman ise orta yaşlı, insanları kullanan, çıkarına düşkün ve babasını öldüren eşkıya başlarına ödül vereceğini söyleyerek çatışmanın sürmesini sağlayan diğer karakterdir. Osman ağa, eşinin eşkıyalar tarafından istismar edilmesinden sonra Serçe Mehmet'e yaklaşmıştır, fakat bir taraf seçmemiştir. Kendini korumaya alan egoist bir karakterdir.

Tema

Filmin ana teması, "ölüm, vahşet, korku" gibi etmenlerin ödül avcılığı üzerinden bozulan toplumsal ilişkilere hakim olmasıdır. Yan teması ise, toplumsal düzende mahremiyet, mülkiyet, aile yapısının korunması gerektiği ve bunlara özen gösterilmesidir. Bu etmenlerin korunmaması durumunda, toplumsal yozlaşma, kötü ilişkiler, ölüm, korku ve güvensizlik ortamının oluşacağı algısı sunulmaktadır.

4.1.4. Popüler Sinema Olarak: Aç Kurtlar

“Aç Kurtlar” filmi, Birinci Sinema özellikleri taşımaktadır. Filmin anlatı yapısı, olay örgüsü ve ana karakterlerin yapısı Birinci Sinema’ya karşılık gelmektedir. Buna ek olarak, mizansen kapsamında ele alınan, dekor ve kostümün filmde kullanılış biçimi, Birinci Sinema diyebileceğimiz özellikler etkisindedir. Aynı zamanda, filmde kullanılan müzikler western-avantür filmlerde kullanılan müziklerdir. Filmin anlatı yapısı, Birinci Sinema’nın temellerini attığı ve tercih ettiği klasik anlatı yapısıdır. “Aç Kurtlar” filminin konusu da, Sergio Leone’nin dolar üçlemesi filminlerinin konusuna çok benzemektir. Film “Türk usulü western havasına”¹⁴ bürülüdür (Scognamillo, 1997, s. 367).

Western film türü, Birinci Sinema akımı içerisinde değerlendirilebilir. Bu nedenle, “Aç Kurtlar” filmi ile western (ler) ilişkisini incelemeye önce, western türünü kısaca tanımlamak gerekmektedir. Western, bir çok yazar için farklı özellikleri öne çıkarılarak tanımlanmıştır. Nitekim, Jean Mitry’ye göre 1840-1900 yılları arasında uzak batıda yaşamda kalmanın değerleriyle, çatışmalarıyla ve atmosferi ile ilgili olan filmlerdir. Marc Vernet ise, bu türün sinematografik hiç bir özellik barındırmadığı için eksik olduğunu vurgular. Vernet’e göre, western filmleri, atmosfer olarak “toprak,su, deri” gibi basit özellikleri öne çıkarır. Karakter olarak, “sert/yumuşak kovboy, yalnız şerif, sadık ya da hain yerli, güçlü ama nazik kadın gibi stok karakterler” yaratılır. Teknik olarak ise, hızlı kaydırmalar ve vinçle yapılan çekimler gibi özellikler sıralar. I.C. Jarvie’de, “kahramanlar, sınamalar ve dayanma gücü” üzerine kurulu filmler olarak tanımlar. Bir başka yazar John Tusca ise, toplumda var olan sorunların çözümü ve daha iyi bir yaşam için şiddetin ve cinayetin tek yol olduğunun vurgulandığı filmler olarak tanımlar (Abisel, 1995, s. 69).

Bunun yanı sıra, western filmlerinin kolay anlaşılır olması, filmlerin piyasada yaygın yer almasına olanak sağladığı ileri sürülebilir. “Westernler cinayet romanları, dedektif öyküleri ve yaşanan günün toplumsal filmleri gibi pek çok dış etken tarafından belirlenmiştir. Onun basitliği ve keskin formu, piyasalarda kolayca yer edinmesine olanak tanımıştır” (Bazin, 2011, s. 279-281). Western filmleri, kırsalda geçen olayları

¹⁴“Türk usulü western havası” Scognamillo’nin Türk Sinema Tarihi kitabında Yılmaz Güney sineması incelenirken ifade edilmiştir. Yılmaz Güney’in oyunculuk ve yönetmenlik yaptığı ilk yıllarda avantür filmleri için bu tanımlama yapılmıştır.

“Cow-boy" (çoban) üzerinde anlatmaya odaklanır. Amerikan halk öykülerine dayanır. Western filmler, çoğu zaman belindeki silahıyla at sırtında, kovalamacalarla dolu, kahramanlığı ve adaleti işleyen vahşi amerikan kırsal kültürün yaşam tarzını konu edinen filmlerdir.¹⁵

Yılmaz Güney, yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı “Aç Kurtlar” filmini çekmeden önce, bir çok avüntür-western etkisi olan filmlerde yönetmenlik, oyunculuk, yardımcı yönetmenlik yapmış ve bazı filmlerin de, senaryolarına katkı sunmuştur. Güney’in sinemasında Western-kovboy filmlerinin en belirgin şekilde görüldüğü filmlerin başında “Aç Kurtlar” filmi gelir. Filmin anlatı yapısı ve konusuna bakıldığında, İtalyan yönetmen Sergio Leone’nin dolar üçlemelerinden olan “Bir Avuç Dolar” (A Fistful of Dollars-1964) ve “Bir Kaç Dolar İçin” (For a Few Dollars More-1965) filmlerine benzediği görülür. Spagetti-western türü olarak adlandırılan bu filmlerin konusu, mevcut otoritenin başa çıkamadığı ve toplumda huzursuzluk yaratan kaçakların-suçluların kellelerine ödül konularak bitirilmesine dayanan filmlerdir. Aynı zamanda, İtalyan yönetmen Sergio Leone’nin dolar üçlemesi olan “Bir Avuç Dolar” (A Fistful of Dollars-1964), “Bir Kaç Dolar İçin” (For a Few Dollars More-1965) ve “İyi, Kötü ve Çirkin” (The Good, The Bad and The Ugly-1966) filmleri spagetti western filmler olarak bilinmektedir.

“Aç Kurtlar” filmi, özellikle Leone’nun dolar üçlemesi filminin ikinci serisi olan “Bir Kaç Dolar İçin”e benzemektedir. Filmin kısa öyküsü şöyledir: Amerika’nın taşra yerlerinde tehlikeli saçan suçlular-kaçaklar mevcuttur. Kontrolü sağlamak amacıyla şerifler sürekli bu kaçakların ilanını verir ve başlarına konulan ödülleri yazarlar. İki ödül avcısı olan Manco (Clint Eastwood) ve Albay Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) bu kaçak-suçluları öldürerek başlarına konan ödülleri almaktadırlar. Fakat, en son hapisneden kaçan, civarda nam salmış suç makinası İndio’nun başı vardır (Gian Maria Volonte). Kalabalık grubu olan İndio’yu öldürmek kolay olmayacaktır. İndio’yu öldürme isteği Monco ve Albay Douglas’ı birlikte hareket etmeye iter. İkisinin İndo’yu öldürme amacı farklıdır. Monco için İndio’un başına konulan ödül iken, Albay’ın ise geçmişten kalan bir hesaplaşması vardır.

¹⁵http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/pippin/What_is_a_Western.pdf (Erişim Tarihi: 2.06. 2017).



Görsel 4.1. *Bir Kaç Dolar İçin* Manco ve Albay Douglas Mortimer

Filmin kısa özetinden de anlaşılacağı üzere, mevcut otorite, Amerika'nın taşra yerlerinde kontrol sağlayamamaktadır. Kanun kaçakları ve suçluları kırsalda yaşayanlar için ciddi tehlike oluşturmuştur, zira film "Hayatın değerinin olmadığı bir yerde, ölüm zaman zaman para etmiştir. Ödül avcılarının varoluş nedeni budur." Sözleriyle açıklar. Bu nedenle, insan yaşamı değersizdir ve insanlar her an öldürülme riski ile karşı karşıyadır. "Aç Kurtlar" filminin genel atmosferi de bu yöndedir. Her iki filmin başlangıcı da insanları öldürmekle başlar. "Bir Kaç Dolar İçin" filmi, bilinmeyen bir kişi tarafından atın üzerinde, çöl ortasında yolculuk yapan birinin silahla vurulmasıyla başlar. "Aç Kurtlar" filmi de, civarda nam salmış eşkıya Mustafa Erenler adamlarıyla birlikte, Reşat ağanın köyünü basması ve hemen hemen herkesi öldürmesi ile başlar. Öyle ki, kendileriyle birlikte eşkıyalık yapan ama ayak uyduramayan arkadaşlarını gözü kara bir şekilde öldürebilmektedirler.

"Bir Kaç Dolar İçin" ve "Aç Kurtlar" filmleri, isimleriyle filmin bütünü arasında anlamsal bir bağa sahiptirler. Zira, "Bir Kaç Dolar İçin" ismi, filmde sembolik sayılacak paralar için çok kolay insan öldürülebileceğinin mesajını verir. Yoksulluk, yozlaşma, güvensiz ortamının mevcut oluşu bu durumların yaşanmasını daha kolay gerçekleştirebilmektedir. Benzer şekilde, "Aç Kurtlar" ismi de, kış ayında aç kurtların köylere inmesini çağrıştırarak hem kendileri hem de avları ile sürekli mücadele içinde bulunmalarını ifade eder. Bu nedenle, "Aç Kurtlar" filmi kış mevsiminde geçen olayları anlatır. İnsanlarda aç kurtlar gibi çok acımasızlardır ve kendi dostları-cinsi olsa bile herkesi öldürebilme potansiyelleri vardır. Birbirilerini çok kolay harcarlar. Gene, yoksulluk, şiddet ve yozlaşma ortamları eşkıyalık sistemine zemin oluşturmaktadır. Her iki filmin isimleri, filmin bütünsel anlamını özetlemektedir.



Görsel 4.2. *Aç Kurtlar/Serçe Mehmet ve Bir Kaç Dolar İçin/Albay Douglas*

Aynı zamanda, her iki filmin olay örgülerinin de benzer şekilde ilerlediği görülür. “Bir Kaç Dolar İçin” filminde, Albay Douglas Mortimer’i elinde İncil ile tren yolcuğu yaptığını görürüz ve Albay Douglas treni hiç durmayacak yerde durdurur. Durdurduğu yer Tucumcari’dir. Douglas, Atı ile birlikte trenden iner. İstasyonda başına ödül konulan bir kaçağın afişini söker ve çantasına koyar. Tucumcari’de barın üst katındaki otel odasındaki kaçağın yerini basar ve sonra da onu öldürür. Ödülü almaya gider ve orada başına ödül konulan başka kaçakların isimlerini görür. Benzer biçimde, Albay Douglas Monco adında bir başka ödül avcısının bu listelediklerin peşinde olduğunu burada öğrenir. “Aç Kurtlar” filminde ise, küçük eşkıya grubu (eşkıya Musa ve adamları) sapa bir noktada köy minibüsünün önünü keserler ve değerleri eşyaları gasp ederler. Bu esnada hiç tanımadıkları biri tarafından eşkıyalar silahla öldürülür. Öldüren kişi Serçe Mehmet’tir (Yılmaz Güney). Serçe Mehmet, öldürdüğü eşkıyaların başını Osman Ağa’ya götürür ve ödülü alır. Sonra, ölüm listesinde öldürüklerinin üzerini çizer, başına ödül konulan diğer eşkıya isimlerini aramaya koyulur.



Görsel 4.3. *Aç Kurtlar/Serçe Mehmet ve Büyük Sessizlik/Silenzio*

Ödül avcıları ve eşkıya-kaçaklar arasındaki mücadeleleri işlemek western türü filmlerin tercih ettiği konuların başında gelir. Güney'in 1969'da çektiği "Aç Kurtlar" filmine esin kaynağı olan western filmleri, popüler-ticari sinemayı temsil ederler. Spagetti-western filmlerinin başında gelen İtalyan yönetmen Sergio Corbucci'nın 1968 yapımı "Büyük Sessizlik" (Il Grande Silenzio, 1968) filminin etkileri de "Aç Kurtlar" filmi üzerinde görülür. "Büyük Sessizlik" filminin konusu kısaca şöyledir: Amerika'nın taşra yerinde Snow Hill isimli bir kasaba vardır. Bu kasaba devlet görevlisi yargıç Pollicut bölgesindeki haydutların başına ödül koymuştur ve bunları öldürmesi için ödül avcılarını destekler. Bazısı hem haydut hem de ödül avcısıdır. Bunlar içinde Tigero isimli haydut-kaçak gözü kara-acımasız herkesi öldürebilmektedir. Kasabaya yeni gelen şerif ise, ödül avcılığını desteklemez. Tigero gibilerini tutuklar. Bu esnada, Tigero'nun öldürdüğü adamlardan birisinin karısı, küçükken babası ve annesi ödül avcıları tarafından öldürülen başka bir ödül avcısı Silenzio'yu köyüne davet eder. Silenzio kadına aşık olur ve Tigero'yu öldürmeye karar verir.



Görsel 4.4. *Aç Kurtlar/Kara Aziz ve Büyük Sessizlik/Tigero*

“Aç Kurtlar” filiminin etkilendiği spagetti-western filmlerinden olan, “Büyük Sessizlik” ve “Bir Kaç Dolar” İçin filmi İtalyan yönetmenler tarafından çekilir. Anlaşılacağı üzere, filmlerin konuları, olay örgüsü, karakter oluşturuluşu birbirine çok benzerdir. “Büyük Sessizlik” filminin ismi de ana karakterin küçükken boğazındaki ses tellerinin haydutlar tarafından kesilmesi ve bu nedenle konuşamamasından gelir. Hızlı silah kullanması ve haksız yere öldürülenlerin intikamını almasından dolayı filmin adı bu karakteri çağrıştırmaktadır. Her üç filmin konusunun, tarzının, olay örgüsünün, müziklerinin benzeştiği görülür, hatta bazı noktalarda aynıdır. “Büyük Sessizlik” filminin açılış sahnesi ve olay örgüsü de diğer iki filmle aynıdır. Filmler, ölüm olayları ile başlar ve arkası da aynı şekilde devam eder. Filmlerde, mutlaka başa çıkılması zor bir düşman yaratılır. Bu düşman ile mücadele eden başka biri veya birileri ana karakteri oluşturur. Olaylara da bu ana kahramanın gözünden bakılır. Sinemada, özdeşleştirme yöntemiyle seyirci ile kahraman arasında bağ oluşturulur. Örneğin, “Bir Kaç Dolar İçin” filminde İndio büyük-zor düşmandır, Albay Douglas ve Monco bu düşmanı yok etmekle mücadele eder. Keza, “Büyük Sessizlik” filminde Tigo gözü kara-güçlü düşmandır, Silenzio ise bu düşmanı yok etmeye çalışır. Aynı şekilde, “Aç Kurtlar” filminde de Kara Aziz acımasız-gözü kara bir katildir, Serçe Mehmet ise bu eşkıyalarla mücadele eder. Filmlerin kahramanları bazen başına ödül konulan kanun kaçağı bazen de kaçaklarla mücadele eden ödül avcısıdır. Ancak, ana karakterle özdeşleştirme yaratıldığı için olaylara bu kahramanların gözünden bakılır.

Filmlerin öykü oluşturmadaki diğer ortak özelliği ise, kahramanların öldürmek istedikleri kaçak ve suçluların geçmişte ailesine, kendisine veya yakınlarına karşı cinayet işlemiş olmalarıdır. Örneğin, Albay Douglas’ın eniştesi öldürülür, kız kardeşi tecavüz uğrar ve tecavüze uğrayan kadın intihar eder. Bunu yapan ise İndio’dur. “Büyük Sessizlik”’te Silenzio’nun anne ve babası haydutlar tarafından öldürülür. Silenzio’nun da boğazı (ses telleri) kesilir. Bu nedenle, ödül avcıları ve haydutlar ile hesaplaşmaya gider. Benzer biçimde, “Aç Kurtlar” filminde Serçe Mehmet’in eşini eşkıyalar kaçıtır. Serçe Mehmet bu olaydan sonra her şeye isyan edip bunu yapanların hepsiyle hesaplaşmıştır. Bu kahramanlar, bu olaylarla tekrar geçmişi ile yüzleşir ve hesaplaşmaya giderler. Kendilerinin bu acıları çektiğini başkalarının çekmemesi için mücadele ederler. Örneğin, “Aç Kurtlar” filminde, Serçe Mehmet Eski bir öğretmendir, eşkıyalar tarafından eşi kaçırlır ve dokuz ay dağda kaldıktan sonra eşi intihar eder. Başına ödül konulan Köse Mahmut’un evini basmaya gittiğinde orada bir kadının

olduğunu görür ve onun eşinin de öğretmen olduğunu öğrenir. Kadını, öğretmen eşine götürür. Öğretmenin eşini kabul etmesi için telkinde bulunur. Serçe Mehmet, bu sahnede bir anlamda kendisi ve geçmişiyle yüzleşir.

Bu tema, Sergio Leone'nin "Bir Avuç Dolar" filminde de yer alır. Leone, hesaplaşmadan çok haydutların-kaçakların neden olduğu haksızlığı ortadan kaldırmak için Ramo'nun (eşkıya başının) elinden, kadını Eastwood (isimsiz karakter) eliyle alır ve eşine teslim eder. "Aç Kurtlar" filminde de bu olayın aynısı gerçekleşir. Ne var ki, Serçe Mehmet'in başkaldırısına neden olan şey, karısının kaçırılmasıdır. Yine, hem kendisi hem de düşmanları ile hesaplaşmaya girmesidir. Analışılacağı üzere, bu olay "Bir Avuç Dolar" filminde bulunan olay ile aynıdır. Ayrıca, Silenzo, Albay Douglas ve Serçe Mehmet karakterinde olduğu gibi, Western kahramanların kaçakları öldürmeye iten nedenlerinin geçmişte eşkıya-haydut tarafından olumsuz gemişlerinin olmasıdır.

Kahramanları ödül avcılığına iten şey ise, sosyal yaşamın bozuk olması, adaletin mevcut otorite tarafından sağlanamaması ve yoksulluğun ciddi boyutlarda olmasıdır. Her üç filmde de, hikayenin serim ve düğüm kısımları nerdeyse aynı şekilde ilerler. Kahramanlar, kanun kaçaklarını öldürmek ve ödülleri almak için mücadele içinde olurlar. Akabinde, genelliklekarşlarına zor bir düşman çıkar ve onunla hesaplaşma sürecine girerler. Bol hareketli, çatışmalı sahnelerle öykünün gelişimi sağlanır. Çözüm bölümünde "Büyük Sessizlik" ve "Aç Kurtlar" filmlerinin ana kahramanları öldürülürken, "Bir Kaç Dolar İçin" filminde kahramanlar yaşar, bunda filmlerin seri olması bir neden olarak düşünebilir. Fakat, genel olarak anlatı yapısı aynıdır.

Bunun yanı sıra, "Aç Kurtlar" filminin mizansen yapısının "Büyük Sessizlik" filmi ile benzerlik gösterdiği ifade edilebilir. Mizansen ögesi ve olay örgüsü anlatısı yapısı ile uyuşmaktadır. Bilindiği gibi western filmleri, Birinci Sinema özelliği olan klasik anlatı yapısı ile oluşturulur. Aynı zamanda, spagetti-Western filmleri hareketli kamera kullanımı ve yakın çekimlerin sıklığı ile enerjisi yüksek atmosfer meydana getirir. Bu atmosfer daha çok düellolar, silahlı çatışmalar, kaçma-kovalamalar ile sağlanır. Aç Kurtlar filmi etkilediği düşünülen "Bir Avuç Dolar", "Bir Kaç Dolar İçin" ve "Büyük Sessizlik" filmleri de kendi arasında anlatı yapısı, olay örgüsü ve karakter oluşumu çok benzerdir. Filmin kış mevsiminde geçen depresif, vahşet ve dehşet havasını da "Büyük Sessizlik" filminden etkilenerek oluşturduğu söylenebilir.



Görsel 4.5. Aç Kurtlar/Hedef Güçlü Türkiye afişi ve Komünizmle Yolsuzlukla İmanlı Mücadele afişi

Aynı zamanda, filmin çekildiği yıllarda 1960 ile 1971 arasında Türkiye’de iki askeri darbe yapılmıştır (Tugen, 2011, s. 16-20). İki darbe arasında, Türkiye’nin taşra yerlerinde otorite boşluğu-kaos ortamı olsa da, filmde işlendiği gibi Anadolu’da ödül avcılığına rastlanmadığı ifade edilebilir. Bunun ötesinde Güney’in filmi Anadolu’ya uyarlamaya çalıştığı görülebilir. Güney’in, Popüler Sinema kapsamında değerlendirelen bu filmlerinde bile siyasi mesaj vermekten geri durmadığı ileri sürülebilir. Başlarına ödül konulan eşkıyaların oluşturulduğu listenin altında o yıllardaki siyasi partilerinin afişleri ve isimleri yer almaktadır. Kamera çerçevesinde dikkat çekenler, “Bu Düzene Son Ortanın Solu Halkın Yolu (Cumhuriyet Halk Partisi)” “Hedef Güçlü Türkiye (Adalet Partisi)” “Komünizmle ve Yoksullukla İmanlı Mücadele (Güven Partisi)” afişleridir. Komünizme karşı olan bu düşünce ve partiler için, insanların öldürülmesi ve eşkıyaların başlarına paralar konulması hiç bir sorun teşkil etmemektedir. Zira “Hedeflenen Güçlü Türkiye”dir. Aynı şekilde, Güney vermiş olduğu mesajla bir bütün sistemin (düzen partilerinin) ölümle, insanların birbirine kırdırılmasıyla beslendiği şeklinde yorumlanabilir. Güney’in bu siyasi mesajlarla kendi özgünlüğünü yarattığı ifade edilebilir. Bu siyasi mesajlardan da anlaşılacağı üzere “Aç Kurtlar” filminin bazı noktaları spagetti-Western filmleriyle aynısı olsa da, Güney filmin tamamının aynısını veya bire bir kopyasını çekmez. Güney’in kendine ve Anadolu’ya özgü bir film çektiği öne sürülebilir. Bu nedenle “Aç Kurtlar” filmi “Türk-Anadolu tarzı Western” uyarlaması olarak ifade edilebilir. Özce, olay örgüsü ve anlatı yapısı aynı olan Dolar Üçlemesi ve “Büyük Sessizlik” filmleri dünya sinemasında, Popüler Sinema’ya örneklerdir. Güney’in de, “Aç Kurtlar” filmiyle Popüler Sinema’nın örnekleri olan Western filmlerinin, Türk Sineması örneğini çektiği ileri sürülebilir.



Görsel 4.6. *Aç Kurtlar/Aziz'in adamları ve Büyük Sessizlik/Tigero'nun adamları*

Bunun yanı sıra, filmin mekan ve mevsimsel zamanı “Büyük Sessizlik” filmi ile benzeşir. Ancak bire bir aynısı değildir. Güney kendi ve Anadolu özgünlüğünü filme yansıtmıştır. Öncelikle Güney’in film için seçtiği mekan ve oluşturduğu atmosfer, “Aç Kurtlar” adına uygunluk göstermektedir. Bu nedenle kış ayı ve taşra/sapa dağlık bir mekan seçilmiştir. “Büyük Sessizlik” filmi ile bu yanları benzeşir. Özellikle, mekan seçimi ve kış mevsiminin sertliği filmin öyküsü ile olumluk arz eder. “Büyük Sessizlik” filminin kış mevsimi ile birlikte yarattığı depresif, vahşet ve dehşet havasını, aynı etkenlerle “Aç Kurtlar” filminde yaratıldığı görülebilir. “Büyük Sessizlik” filminin ana karakteri olan Silenzo’nun sessiz, soğuk karakteri ile mevsimin arasındaki ilişki, Serçe Mehmet’te benzerdir. Zira, Serçe Mehmet’te az konuşan, soğuk, mesafeli bir karakterdir. Kara Aziz’in tasviri ve “Uzun boylu, şeytan bakışlı, tilki gibi kurnaz, sırtlan gibi yırtıcı bir adamdır, eşkıya avcısıdır.”



Görsel 4.7. *Aç Kurtlar/Serçe Mehmet ve Büyük Sessizlik/Slienzo*

“Aç Kurtlar” filminin büyük bir kısmı, dış mekanda geçmektedir. Dolayısıyla, mevsimin ve seçilen mekanın, filmin kendisi ile uyumluluk göstermesi beklenir. Zira, dış mekanda geçtiği için filmin öyküsünü desteklemesi açısından önemlidir. Filmde yer alan kar, soğuk, fırtına, buzdan yapılan ev hem aç kurtlar kadar acımasız soğuk bir atmosferi yansıtır, hem de genel filmin öyküsünde verilmek istenen dehşet-vahşet, ölüm-çatışma öğelerini destekler niteliktedir. Filmde iç mekan olarak kullanılan en önemli alan, başlarına ödül konulmuş eşkıyaların listesinin asıldığı yerdir. Güney, ölüm listesinin asıldığı mekanda o dönemin tüm siyasi parti afiş ve sloganları yer alır. Oluşturduğu bu mizansen ile siyasi mesajlar verir. Hiç bir siyasi partiyi ayırmaz, hepsine yer verir ve bu afişler üzerinden genel bir sistem eleştirisi yaptığı öne sürülebilir. Eşkıyaların ölüm listesinin var olduğu iç mekan tasarımı dışında, mizansenin bir ögesi olarak özel yaratılmış mekan tasarımı göze çarpmaz. Mekanlar, o dönemin karakteristik Anadolu’nun kırsal özelliğini taşır.

Bunun yanı sıra, filmde yer alan eşkıyaların ve filmin ana kahramanı Serçe Mehmet’in kostümleri, “Büyük Sessizlik” filminin oyuncularının kostümleriyle benzeşir. Aynı zamanda, kostümlerde Anadolu’ya özgü giysiler yer alır. Filmin geçtiği yer Türkiye’nin doğusudur ve bölge halkın genel olarak kullandığı puşi gibi giysiler yer alır. Serçe Mehmet’in kostümleriyle, “Büyük Sessizlik” filminin ana kahramanı Silenzio’nun genel olarak kostümleri benzerdir. Her iki kahramanın da kışın soğundan korunmak için kullandıkları kostümlerin ilk bakışta çok benzer olduğu göze çarpar. Bunun yanı sıra kadınların, çocukların ve genel oyuncuların kostümleri, Anadolu’nun ve yöre halkının o dönemki giysilerini yansıtır.

Öte yandan, “Aç Kurtlar” filminin müzikleri ve kostümleri de spaghetti-Western olan bu filmlerle benzerlik taşır. Öncelikle, Dolar Üçlemesi, “Büyük Sessizlik” ve “Aç Kurtlar” filmlerinde kullanılan film müzikleri (soundtrack), Ennio Morricone’nun film müzikleridir. Ennio Morricone ismi, Western film müzikleriyle anılır. Özellikle, Sergio Leone’nin dolar üçlemesi filmlerine özel sözsüz (enstrümental) şarkılar yapar. Bu parçalara filmlerin adı verilmiştir. “Aç kurtlar” filminin bazı bölümlerinde Ennio’nun dolar üçlemesinde yaptığı parçalar kullanılmıştır. Filmde kullanılan parçalar, The Ecstasy of Gold ve 11 Trello (The Trio) isimli şarkılardır. The Trio ve The Ecstasy of Gold parçaları “İyi, Kötü ve Çirkin”(The Good, The Bad and The Ugly 1966) filminde ve “Aç Kurtlar” (1969) filminde kullanılmıştır.

Bu film müzikleri, “Aç Kurtlar” filminde çete üyelerinin birbirini öldürdüğü açılış sahnesinde kullanılır. Filmin açılış sahnesinde, Il Trello parçası kullanılır. Yine köylü kadınlardan birisinin kocası öldürülür ve ardından keçileriyle köye küçük bir çocuk girer. Bu esnada eşkıyalar, çocukun keçilerini hedef alırlar. Bu gerilim sahnesinde de aynı parça kullanılır. Bu parça gerginliği arttıran, güvensiz ortamı, şiddeti, acımasızlığı çağrıştıran rahatsız edici bir tarzda yaratılmıştır. The Ecstasy of Gold parçası ise, Osman ağanın, babası Reşat ağanın mezarı başında görünürken kullanılır. Osman ağa bu sahneden sonra tüm eşkıyalardan intikam alınacağını ve başlarına ödül konulacağını ifade eder. Aynı şekilde, Il Trello parçası silahlı eşkıyaların ‘dehşet,vahşet’ görüntüleri eşliğinde kullanılır. Eşkıyalar bu sahnelerde tehditkar tavırlarıyla görülür. Zaten sahne sonrası eşkıyalar köy minibüsünün yolunu keseceklerdir. “Aç Kurtlar” filminde müzikler, sahneler arasındaki geçişi ve gerilimi arttıran bir öğe olarak kullanılır. Diğer Western filmlerinde de benzer şekilde kullanıldığı görülür.

“Aç Kurtlar” filmi ve spagetti-Western filmlerinde, müzikler düellolarda ve yakın çekimlerle gerilimin artırılmasında yardımcı öğe olarak kullanılır. “Aç Kurtlar” filminin müzik düzenlemesini yapan Necip Sarıcioğlu, filmin açılış sahnesi dışında Ennio Morricone’nun dolar üçlemeleri için yaptığı şarkıları filme yerleştirir. Filmin hemen hemen bütününde bu parçalar yer alır. Filmin özellikle son yirmi dakikası “İyi, Kötü ve Çirkin” filminin son düello sahnesinin Anadolu versiyonu olarak ifadelendirilebilir. Yine Il Trello parçası kullanılarak “Eşkîya Celladı” “Azrail” Serçe Mehmet’in, Kara Aziz ve onun adamları ile son çarpışma sahneleri, “İyi, Kötü ve Çirkin” filminin son hesaplaşma sahnelerini andırır. “Aç Kurtlar” filminde kullanılan bu şarkılar, dolar üçlemeleri filmlerinde olduğu gibi anlatıyı ve hikayeyi destekleyici öğe olarak kullanılır.

“Aç Kurtlar” filminin, olay örgüsü ve anlatı yapısı Popüler Sinema’nın tercih ettiği klasik anlatı yapısında oluşturulmuştur. Benzer biçimde filmin ödül avcılığı teması “Bir Kaç Dolar İçin” filminden alınmış, karısı eşkıyalardan tarafından kaçırılan öğretmene, karısını tekrar geri getirmesi teması da “Bir Avuç Dolar” filminden alınmıştır. Filmin, müzikleri ise “İyi, Kötü ve Çirkin” filminin müziklerinin birer kopyası olmuştur. Mizansenin oluşturulması ve ana karakterin sonun da, “Büyük Sessizlik” filminden esinlediği söylenebilir. Bunun yanı sıra, Güney’in “Aç Kurtlar” filminde çok açık spagetti-western etkileri göze çarpsa da, western filmlerinin birer

kopyası veya tamamen aynısı şeklinde çekilmemiştir. Bu nedenle, Güney'in "Aç Kurtlar" filmini Anadolu tarzında western olarak ifade etmek mümkündür. Birinci Sinema'nın dünya sinemasındaki örneklerini oluşturan spaghetti-Western filmlerinin, Güney'in "Aç Kurtlar" filmi üzerinde anlatı yapısı, olay örgüsü, müzik ve mizansen yönlerinden etkisi olmuştur. Filmin anlatı yapısı, Popüler Sinema'nın kullandığı klasik anlatı yapısıyla ortaya konulmuştur. Popüler Sinema'nın tercih ettiği klasik anlatı yapısıyla da film Popüler Sinema örneğini yansıtır.

"Aç Kurtlar" filminin anlatı yapısı klasik anlatı yapısıdır. Bu anlatı yapısında Fleers'in tablosunda belirtildiği gibi¹⁶ "tam bir öyküyle izleyiciyi eğlendirmek ve memnun etmek için kapalı anlatıya" odaklanılır. Benzer şekilde, Fleers'in tablosunda ifade dildiği gibi filmde çatışmalar, pozitif ve negatif kutuplar yaratılarak ilerleme sağlanır. Buna paralel olarak filmin ana karakteri Serçe Mehmet filmin kahramanıdır. Yan karakterlerden, Kara Aziz ise kahramana zorluk çıkaran, onu engelleyen ve filmde çatışmayı yaratan karakterdir. İki karakter çatışır ve çatışmanın çözüldüğü sonuca kadar hikaye devam eder. Filmde izleyici ana karakter Serçe Mehmet ile kendisini özdeşleştirir. Aynı zamanda sonuç bölümünde çatışmanın sonuçlanmasıyla katarsis yaşanır. Anlatı yapısı kapalı olduğu için tek anlamlılık söz konusudur, zira filmin öyküsündeki her şey çözülür, açıkça anlatılır ve hiç bir şey belirsiz kalmaz.

Filmin anlatı yapısı itibariyle, Birinci Sinema etmenlerinden meydana geldiği görülür. Filmdeki mizansen öğelerinden kostüm, makyaj ve mekanın ise anlatı yapısını destekleyici öğe olarak kullanıldığı söylenebilir. Filmde yaratılan atmosferin ve kullanılan müziklerin, filmin anlatı yapısını destekleyici öğe olarak kullanıldığı vurgulanabilir. Aynı zamanda "Aç Kurtlar" filmi öyküsünün konusu, anlatı yapısı, mizansen ve ses öğesi Sergio Leone'nin dolar üçlemesi filmleriyle benzeştiği ileri sürülebilir.

4.2. Umut (1970)

Film, Adana'da faytonculuk yaparak yaşlı annesini, karısını ve beş çocuğunu geçindirmeye çalışan Cabbar'ın (Yılmaz Güney) hikayesini anlatır. Cabbar, ödünç aldığı yaşlı atlarla ve eskimiş bir fayton arabasıyla kendisini ve ailesini geçindirmekle mücadele eder. Fakat, yaptığı işin ücreti Cabbar'a yetmez. Bu nedenle, Cabbar piyango biletine umut bağlar. Arkadaşı Hasan (Tuncel Kurtiz) ise, Cabbar'a bir defineden

¹⁶Fleers'in tablosu kuramsal kısımda bütün olarak verilmiştir. Sayfa 44-45'e bakınız.

bahseder ve meşhur bir hocayla (Osman Alyanak) bu defineyi bulup zengin olcakları fikrini onun aklına koyar. Cabbar bakımsızlıktan harabeye dönmüş evine her gün bu endişe ve umutlarla gider.

Cabbar günün birinde, at arabasıyla işe çıkar. Arabasını gölge bir yere çekerek sigaraya almaya gider. Bu esnada özel bir aracın at arabasına çarpması sonucu atlardan biri ölür. Eskiden yanında çalıştığı ağalardan-beylerden yardım ister, fakat kimse yardım etmez. Bu olay Cabbar'ı daha da yoksullaştırır ve çaresizleştirir. Bu kaza sonrası, Cabbar'ın borçlu olduğu kişiler, Cabbar'ı borçlarını ödemesi için sıkıştırırlar. Fakat Cabbar'ın ödeyemeyecek durumunu tahmin ettikleri için onun evde olmadığı zamanda gelirler, arabasını ve atını alıp satarlar.

Cabbar'ın bu yaşadıkları, ona tek çıkış yolu bırakır. O da, arkadaşı Hasan'ın dediği hocaya giderek define aramalarıdır. Cabbar elinde kalan son parasını da Hasan'la hocaya verir. Adana'da Ceyhan ırmağı kenarında defineyi bulmak için kazmaya başlarlar, ama kazdıkça hiç bir şey çıkmaz. Cabbar daha fazla dayanmayarak cinnet geçirir.

“Umut“ filminin senaryosu, Yılmaz Güney tarafından kendi hayatından esinlenerek yazılmıştır. Film, yoksulluktan dolayı geçim sıkıntısı çeken bir adamın (Cabbar) hazine aramaya çıkmasını anlatır. Film 1970'li yıllarda Türkiye'deki yoksulluğu, sıkışmışlığı, geçim sıkıntısını Cabbar ve Hasan karakterler üzerinden anlatmaya çalışmıştır. “Umut“ filminin, İtalyan Yeni Gerçekçi akımın yönetmenlerinden biri olan De Sica'nın “Bisiklet Hırsızları” filminden etkiler taşıdığı ileri sürülebilir. Aynı zamanda “Umut“ filminin konusu, çağdaş anlatı yapısı, karakter ve olay örgüsü gibi etmenlerle İtalyan Yeni Gerçekçi akımla benzerlik taşıdığı vurgulanabilir.

Sergileme

Filmin açılışı, filmin kahramanı olan Cabbar'ın at arabasında sabahın ilk ışıklarıyla birlikte uyanmasıyla başlar. Taksicilerin, gazete dağıtımcıların, itfaiye aracının sokakları sulaması gibi tasvirlerle devam eder. Film Cabbar'ın rutin hayatına odaklanmıştır. Kısa tasvirlerden sonra, Cabbar'ın gazete ilanlarında ona piyango çıkıp çıkmadığını bakmasıyla devam eder. Zira yaşlı bir atı ve eski bir at arabası vardır fakat geçinemez. Borçları vardır, çocukları küçüktür ve zorlukla okula yolladığı kızı, eşi ve annesi vardır. Ailesini geçindirmekte zorluk çekmektedir.

Çatışma

Cabbar'ın amacı borçlarını ödemek ve ailesine rahat ettirebileceği bir hayat sağlamaktır. Bu nedenle, yapmış olduğu at arabası ile yolcu taşıma işi artık kendisine yetmemektedir. Cabbar define arama işine sıcak bakmaz zira bulabileceklerini düşünmemektedir. Filmde, Cabbar'ın ekonomik olarak giderek kötüye gittiği gösterilir. Cabbar'ın eşi kendisi ve okula giden çocukları için para ister. Cabbar'ın ata arabası tamircisi borçların biriktiğini söyler. Yine bakkal borçların biriktiğini ifade eder. Hatta borçlardan dolayı atın birisine ve arabasına el konulur. Cabbar artık kendisi ve ailesinin yaşamını idame ettiremeyecek duruma gelir. Cabbar'ın karşısına engeller çıkmaya devam eder. At arabasına, lüks bir otomobil çarpar ve at kaza yerinde ölür. Bu kazada Cabbar ile lüks otomobil sahibi zengin olan kişi kavga eder, çatışırlar. Cabbar hakkını aramak için emniyete gittiğindeyse, devlet yetkilileri hatayı Cabbar'da bulurlar ve lüks otomobil sahibine daha fazla ilgi gösterirler, açıkça onun tarafını tutarlar. Cabbar kazadan sonra büyük bir çikışsızlığın içine girmiştir. Bu nedenle, arkadaşı Hasan'ı bulur ve define arama işini konuşurlar. Zira Hasan, Cabbar'a öncesinden define işini bahsetmiştir fakat Cabbar'ı ikna edememiştir.

Cabbar, işlerini kaybetmemek ve işlerinin daha iyi koşullarda sürdürülmesi için miting düzenleyen arkadaşlarına destekte bulunur. Hükümet karşıtı gösteride Cabbar'da yerini alır fakat arabasını kaybettiği için aktif yer almaz. Cabbar, arkadaşı Hasan ile birlikte define arama teklifini kabul eder.

Gelişme

Cabbar ve Hasan defineyi bulmak için dini açıdan güçlü olduğu söylenen hocayı ararlar. Şu yüzden ki, define ancak hoca ile bulunabilir ve definenin bulunması durumunda ise hoca definenin başka bir nesneye dönüşmesini kuran okuyarak engelleyebilir. Hasan ve Cabbar böyle bir hocayı bulurlar ve onlara eşlik etmesi için ikna ederler. Hocayı ikna ettikten sonra Cabbar, Hasan ve hoca birlikte Cabbar'ın evinde kalırlar. Hoca definenin yerini bir işaretle bulması gerekmektedir. Kendisi bulmadığı için Cabbar'ın çocuklarından bulmasını ister. Ancak işler iyice karışır ve hoca define yerini bir türlü söyleyemez. Bu sırada Cabbar'ın cebinde kalan son paralar tükenmeye doğru gitmektedir ve Cabbar daha defineyi bulmadan yabancılaşma sürecine girerek, tanınmaz hale doğru gider. Herkes uyuyorken definenin kendi evinde olduğunu düşünerek kimseye söylemeden evini kazmaya başlar. Cabbar'da artık değişimler meydana gelmeye başlar, kendisine, ailesine ve yakınlarına yabancılaşır. Öte yandan

hoca ise, definenin bir nehir kenarında tek bir ağacın yakınlarında olduğunu söyler ve böylelikle define için Cabbar, Hasan ve hoca efendi birlikte yola koyulurlar. Yolculukları civarda en yakın olan nehri bulmak ve ardından nehir kenarındaki tek ağacı aramak olur. Nehir kenarında bulunan sıradan tek ağaca rast geldikleri esnada ağacın etrafını define bulmak için kazmaya başlarlar. Bu işi mümkün olduğunca gizli yapmaya çalışırlar. Cabbar evden ayrıldığında, az miktarda kalan son parasını ailesini bırakmıştır ve rahatsız edici bir yoksullaşma aşamasına gelmiştir.

Sonuç

Cabbar define arama yolculuğuna çıkmadan önce ailesine çok az yetecek para bırakarak gider. Keza Cabbar'da da para yok denecek kadar azdır. Elinde var olanların sonuna gelmiştir. Bu nedenle Cabbar, definenin kesin bulunmasına umut bağlamıştır. Bu durum Cabbar'ı çaresizliğe ve çikışsızlığa iter, akıl sağlığını yitirmesine kadar götürür. Define arama sürecinde Cabbar, Hasan ve hocaya güvensizlik duyar, paranoyak durum içinde yer alır. Filmin sonunda defineyi bulamazlar, Cabbar karakteri de define aradıkları alanda kendi etrafında döner durur.

Öyküsü yoksulluktan dolayı yaşamını idame ettiremeyecek duruma gelen Cabbar'ın hayatına odaklanan film karamsar ve umutsuz sonlanır. Filmdeki ana karakter Cabbar ile filmin başlıca yan karakterleri olan Hasan ve hoca Cabbar'la aynı kaderi yaşarlar. Ancak Cabbar'ın bulunduğu maddi koşullardan ve onun akıl sağlığına zarar gelecek olmasından dolayı Cabbar'a yardımcı da olmak isterler. Filmde ana karaktere engel çıkaracak veya çatışma yaratacak bir durum gerçekleşmez. Günlük sıradan hayatta yaşayan yoksul insanların sorunlarına odaklanılır. Filmde yoksulluk durumu tasvir edilir.

Ana Karakter

Filmin ana karakteri Cabbar'dır. Cabbar orta yaşlı, geniş ailesiyle birlikte yaşayan, mert, namuslu, yoksul, sıradan dürüst kendi halinde bir insandır. Tek isteği borçlarını ödeyip, ailesinin ve kendisinin ihtiyaçlarını karşılamaktır. Bu uğurda her yolu dener, yapacağı iş kalmadığı için en sonunda define aramaya başlar. Cabbar, ailesi ve kendisi için insan üstü çaba sarf eder.

Yan karakterler

Filmdeki başlıca yan karakter Hasan'dır. Hasan orta yaşlı, bekar, namuslu, mert, fakir, iyi yürekli bir insandır. Hasan da Cabbar gibi yoksulluk çekmektedir. Bu nedenle

yoksulluktan kurtulmak için Cabbar'ı ikna eden kişidir. Yardımsever ve iyi niyetli tavırlarıyla Cabbar'a destek olmaya çalışır.

Filmin diğere başlıca yan karakteri ise, hocadır. Hoca yaşlı, dindar, sessiz, kendi halinde, iyi niyetli, tahta asası ile yürüyen biridir. Hoca, Cabbar ve Hasan'ın iknası sonucu define aramaya katılır. Define bulunursa, definenin sır olmaması veya başka bir nesneye dönüşmemesi için özel dualar okuyacak kişidir. Aynı zamanda ilk başta definenin bulunması için Hasan ve Cabbar'a yol göstericilik yapar ve onlara yardımcı olmaya çalışır.

Tema

Filmin ana teması, yoksulluğun, çaresizliğin, çikışsızlığın insanları mutsuzluğa, akıl sağlığını yitirmesine ve her türlü şeyi yapmasına mahkum bırakabileceğidir. Filmin yan teması ise, sistemin insanları ağır, çaresiz zor koşulları ortadan kaldırması gerektiğidir.

4.2.3. Sanat Sineması Olarak: Umut

“Umut” filminin anlatı yapısının çağdaş anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir. Film açık anlatım, çoklu anlatım, yabancılaşma, rahatsız olma, gerçekçilik gibi özellikleriyle çağdaş anlatı kapsamında değerlendirilebilir. Filmde ilerleme, çatışma veya bir engel çıkma durumuyla gerçekleşmez. Filme İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının tercih ettiği belgesel anlatım hakimdir. Cabbar'ın ağır yoksul durumu rahatsız edici şekilde verilir. Bu durum Cabbar'ı kendisine ve çevresine yabancılaşmaya götürür. Filmin sonunda Cabbar'ın kendi etrafında dönmesi, mekansızlığı, kayboluşu yansıttığı söylenebilir. Aynı zamanda, film açık anlatım yöntemiyle ilerler. Film finali de ucu açık şekilde sonlanır. “Umut” anlatı yapısıyla Sanat Sineması'nın tercih ettiği Çağdaş anlatı yapısı özelliklerini taşıdığı ileri sürülebilir.

Yılmaz Güney'in “Umut” filmi Türk sinemasında önemli bir yere sahiptir. “Umut” filmi hem ulusal, hem de dünya sinemasında oldukça dikkat çekmiş ve sinema eleştirmenleri tarafından incelenmiştir. Yılmaz Güney, “Seyyit Han”, ve “Bir Çirkin Adam” (1969) gibi filmleriyle, sinema yaklaşımını değiştireceğinin sinyallerini verir, ancak tam kopuşu gerçekleştiremez. 1970 yılında çektiği “Umut” filmiyle anlatı ve teknik yapısıyla oldukça farklı bir film ortaya koyduğu ifade edilebilir. Yılmaz Güney'in bu filmi özellikleri bakımından Sanat Sineması kapsamında değerlendirmek mümkündür. Yılmaz Güney bu filmde Adana'da yaşamış olduğu yoksulluğu, ezilmişliği ve umudu anlatmaya çalışır. Giovanni Scognamillo'ya göre (1997, 369-375),

bu film Güney'in ilk gerçek arayış filmidir. Her şeye rağmen, “Umut” filmi Türk Sinema tarihinde, Akad ve Erksan gerçekçilik anlayışının devamı olarak ilk gerçekçi film olarak ifade edilir.

Güney'den önce, Erksan gibi gerçekçi filmler çekme çabası olan yönetmenlerin filmleri yarı-gerçekçi olarak belirtilir. “Umut” filminin ilk yarısı için, İtalyan Yeni Gerçekçi Rosellini, De Sica kameralarını sırtlayıp gelmişler ifadeleri yer alır. Gerçeğe giden yollar çok farklı değilse de, her ülkenin gerçeği başkadır ve önemli olan, bu gerçeğe giden yolları bulmaktır. Güney'de bunu “Umut” ile başarmıştır. Türkiye'ye özgü koşullar ile gerçeğe ulaşmıştır. Türk Sineması'nda, o zamana kadar görülmedik biçimde belgencilik, belgeci çalışmayı bu filmde görürüz. Benzer biçimde filmde, karakterler yaşayan Anadolu insanıdır. Çevre betimleri (mizansen) ve yaşanan olaylar Anadolu gerçeğidir. “Umut” filminin ilk yarısında, belgeselci bir anlatım yolu izlenirken; ikinci yarısında ise öyküsel anlatımın ağır bastığı ve ilk yarıda var olan acının arttırıldığı bir yöntem izlenir (Dorsay, 2000, s. 34-35).

Güney'in “Umut” filminin anlatı yapısını değerlendirmeden önce, İtalyan Yeni Gerçekçi akımının kısaca özelliklerini belirtmek yerinde olacaktır. Zira Dorsay'ın da yukarıda belirttiği gibi, “Umut” filminin ilk yarısında İtalyan Yeni Gerçekçi akımının yönetmenlerinden De Sica'nın etkisinde olduğu, dolayısıyla filmin Yeni Gerçekçi akımın bazı özelliklerini taşıdığı ileri sürülebilir. Yeni Gerçekçiliğin Sanat Sineması (İkinci Sineması) açısından önemli bir yere sahip olduğu vurgulanabilir. Yeni Gerçekçi hem “sanat filminin” hem farklı ve yeni bir sinema anlayışının hem de o tarihe kadar süregelen gerçekçilik anlayışının dışında yeni bir gerçekçilik anlayışının temsilcisi oldu” (Karadoğan, 2010, s. 3). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya'da ortaya çıkan ve günlük yaşamın gerçekliğini nesnel bir şekilde aktarmayı amaçlayan sinema akımı olarak tanımlanabilir. Yeni Gerçekçilik akımı, İtalya'da Musollini dönemi faşizminin gerçekleri örtme çabasına tepki olarak ortaya çıkan bir kültür hareketi olarak da ifade edilebilir. Yeni Gerçekçilik yalnız sinemada değil, edebiyat ve diğer sanat dallarını da kapsamaktadır fakat sinema kadar etkili ortaya çıkmamıştır (Bağdatlı, 2000, s. 15).

İtalyan Yeni Gerçekçi akımın temsilcilerinin çoğu, Mussollini faşizmi döneminde teorik ve pratik olarak sinema çalışmalarında bulunmuş ve hatta faşizm propagandasını yaptıkları görülmüştür. Öyle ki, Yeni Gerçekçilik akımının başlangıcı sayılan “Roma Açık Şehir” (Roma, Citta Aperta-1945) filminin yönetmeni Roberto

Rossellini, hem bu filmi çekmiş, hem de eski faşist rejim propagandası yapan filmler çekmiştir. Alessandro Blasetti gibi akımın bazı yönetmenleri Yeni Gerçekçi akımın içinde yer alsalar da, eski rejimin (faşist) istekleri doğrultusunda çekilmiş filmlerle tanınmış yönetmelerdir. Öte yandan, Luchino Visconti gibi marksist bir yönetmen de Yeni Gerçekçilik akımının içinde yer alır. Dolayısıyla, Yeni Gerçekçiliğin tek bir dünya görüşüne ve estetik anlayışına sahip bir akım olmadığı anlaşılmaktadır. Bu yönetmenleri birleştiren etkenler, savaş karşıtı olmaları ve savaş sonrası İtalya'yı yalın ve açık bir biçimde dile getirmeleridir. (Bağdatlı, 2000, s. 16-17). Bunun yanı sıra, Yeni gerçekçiler göre “durum psikolojinin, birey tipin, sıradan olan kahramanca olanın yerini alır. Karakter hakkında öğrendiğimiz, kendi çevresi içinde eylem halindeki karakteri görüşümüzden gelir, başaka motivasyona gerek yoktur” (Kolker, 2010, 57).

Yeni Gerçekçiliğin sinemaya yansımaları stüdyo dışı çekimlerden oluşması, amatör oyunculara yer vermeleri, güncel olayların ele alınması ve belgesel tarzı görüntüleme özellikleriyle sıralayabiliriz. Aynı zamanda, bu tarzlar kurmaca belgesel olarak nitelenir. Yeni Gerçekçilerin sinemaya getirdikleri en önemli yenilik ise, ticari-Hollywood sinemasının geleneksel dramatik ve sinematik teamüllerini red etmeleridir. Diğer bir deyişle özdeşleşmeyi-öykünmeyi kırmalarıdır. Hollywood filmleriyle ilişkilendirilen “mutlu son”dan kaçınmışlardır. Sıradan insanın, dramatik olmayan günlük olaylarını tercihen çekmişlerdir. Yoksulluğu, savaş karşıtlığına odaklanmışlar ve bunları bireylerin hayatlarına odaklanarak vermişlerdir (Bondanella, 2016, s. 62-67). Bunun yanı sıra, yeni gerçekçilerin çağdaş anlatı yapısıyla film çektikleri söylenebilir.

Yılmaz Güney'in de, “Umut” filminde çağdaş anlatı yapısını kullandığı ileri sürülebilir. Çağdaş anlatıyı, geleneksel anlatı ile kıyaslayarak şöyle sınıflandırmak mümkündür: Geleneksel anlatı; Geçişli anlatım, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma ve yapıntı. Çağdaş anlatı; geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uçluluk, rahatsız olma ve gerçek (Wollen, 2010, s. 113-115). Geleneksel anlatı, olay örgüsünü öne çıkararak tek anlatımlı bir methodu kullanırken, çağdaş anlatı karakteri öne çıkartarak çok anlamlı bir anlatıya odaklanır. Dolayısıyla, karakter sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Gene, çağdaş anlatı açık uçludur, alımlayıcı bir çok anlam çıkarabilir ve gerçek “çok yüzlüdür”. Aynı zamanda, gerçek konularla bireyin topluma ve kendine yabancılaşma gibi psikolojik konularla ilgilenir (Bordwell, 2010, s. 126-127).

Öte yandan, çağdaş anlatıda izleyici anlatıdan uzaklaşır ve anlatıya yabancılaşır. İzleyici sinemada olduğunun farkında olur. Benzer biçimde bu anlatıda, kamera veya ışıklar bilerek gösterilir. Böylece, filmin kahramanı ile eylemsel düzeyde özdeşleşmesinin önüne geçilir. Çağdaş anlatıda, bu özdeşleme düşün düzeyinde gerçekleşir. Seyircinin filme katılımı sağlanmak istenir. Neupert'ın, 'open story film' adını verdiği açık uçlu bu anlatı yapısı, seyircide hoşlanma yerine, rahatsız olma duyguyu yaratır. Bu durum, çağdaş anlatı yapısının belli bir tutarlılık ilkesine göre bir olay örgüsü olmamasından kaynaklanır. Alımlayıcı, filmde gördükleri karşısında rahatsız olur, ondan değişik anlamlar çıkarır ve kendisini gerçek dünyasında bulur (Kırmızı, 1990, s. 78).

“Umut” Cabbar (Yılmaz Güney) karakteri ve onun içinde bulunduğu ortamın tasviri ile açılır. O dönem (1970’li yıllar) Türkiye’sinin kent yaşamında sıradan bir günün deneysel çekimi olarak ifade edilebilir. Güney, bu tasviri Cabbar karakteri üzerinde yapar. Film, bir itfaiye aracının sokakları sulayarak temizlenmesiyle başlar. Daha sonra ise, Cabbar ve onun gibi at arabasında veya taksi içinde uyuyanların görüntüsü verilir. Sabahın ilk ışıklarıyla insanların, arabaların seyyar satıcıların hareketlenmesi gösterilir. Cabbar ise elinde bir piyango biletiyle gazetelerde piyangoonun kendisine çıkıp çıkmadığını kontrol eder. Çıkmadığını öğrenmiş olsa da, buna inanmak istemez, bileti tekrar cebine koyar.

Filmde, Cabbar’ı bu koşullara iten etken ise yoksulluktur. Şu nedenle ki, bir yığın borcu, ödünç aldığı yaşlı at ve eski bir at arabasıyla beş çocuğu, eşi ve yaşlı annesine bakma sorumluluğu vardır. Arabası eski ve atları yaşlı olduğundan kimse Cabbar’ın arabasına binmeyi tercih etmez. At arabacıları ve taksiciler devlet dairesi önünde müşterilerini alırlarken, Cabbar’ın arabasına kimse binmez. Üstelik Cabbar burada horlanır. Ekmek kazandığı aracın kullanışsızlığından kaynaklı, eve çok az miktarda bir parayla gider.

Cabbar’ın evi, yıkılmaya yüz tutmuş eski-harabe bir evdir. Eve girdiğinde eşi onu karşılar. Cabbar ve eşi arasında şöyle bir diyalog geçer:

Cabbar’ın eşi: Atçı geldi. Seni bulamamışlar. Üç güne kadar ödemezse parayı gelir alırım atı dedi. Bakkalda para istedi(...)Cemilenin yarın mektebi var, imtihana girecek, kızın giyecek ayakkabısı da yok. 1 Lira da harçlık versen iyi olur.

Cabbar: Bütün kazandığım para bu, 8 lira 75 kuruş.

Cabbar ve eşi bu paranın ihtiyaçlarının hiç birini karşılamayacağını bilirler fakat, çaresiz olduklarının farkındadırlar. Cabbar’ı daha sonra arkadaşı Hasan’ın yanında

görürüz. Cabbar elinde piyango bileti ile Hasan'dan Piyango çıktı mı diye gazeteye bakmasını ister. Ancak piyango çıkmamıştır ve aralarında şöyle diyalog bir geçer:

Cabbar: Amorti de mi yok?

Hasan: Hiç bir şey yok

Cabbar: Birde listeye bakalım, belki gazete yanlıştır. Biz işimizi sağlama bağlayalım da.

Hasan: Biz mahpustayken Maraşlı Durmuş Ali vardı rahmetli, o da senin gibi meraklıdı bilete.

Cabbar: Bizinkisi merak değil, bir umut kapısı günde elime 15 lira geçer, bununla borç mu ödeyeyim, aile mi geçindireyim?



Görsel 4.8. Umut /Hasan ve Cabbar

Cabbar'ın yoksulluğu ve çaresizliği film de diyaloglara yansımıştır. Yoksulluktan çıkış için piyango biletine umut bağlamıştır. Bu zaman zarfında, atları için yem aldığı tüccar, mahalle bakkalı, at arabasının bakımını yapan usta ve kiralık aldığı atların sahibi Cabbar'a borçlarını öde ısrarında bulunurlar. Bu durum Cabbar'ın canını sıkarak, onu iyice karamsarlığa iter. Zira, Cabbar ve Hasan temel ihtiyaçlarını karşılayacak durumda değildirler. Cabbar nasıl umudunu piyango biletlerine bağladıysa, Hasan da umudunu defineye bağlamıştır. Hasan ise bu durumunu Cabbar'a şöyle ifade eder:

Hasan: Paran olunca her bi işin iyi olur. Paran olunca kebab yen, paran olunca tatlı yen, şarap içen, iyi yataklarda yatarsın. Parası olunca adam kuvvetli olur. Parası olunca adamın evi, avradı olur. Evinde tenceresi kaynar, çocukları olur. Paran olmadı mı iyi değil. Dünyada senden kötüsü, senden pisi yoktur. Her yerden kovarlar seni. Fakirin yüzü soğuktur. Niye soğuktur Cabbar kardaş? Parası yoktur da ondan. Mesela, kış gününde en soğuk vaktinde cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin. Amma ve lakin paran olmasa yaz gününde üşünürsün. Neden? Çünkü para adamı sıcak tutar.

Cabbar'ın yakın arkadaşı olan Hasan, yoksulluktan ve parasızlıktan çıkışı defineye bağlar ve Cabbar'a da hep bu yönde telkinde bulunur. Piyango işini bırakıp, hocayla define aramaya davet eder. Cabbar ise bu işe sıcak bakmaz. Fakat, Cabbar'ın bu yoksulluk ve çaresizliği daha da kötüye gidecek ve içinden çıkılmaz bir hal alacaktır. Zira, Cabbar sigara ve kibrit almaya gittiği esnada, at arabasına özel bir otomobil çarpar ve bir atını öldürür. Otomobil şoförü Cabbar'ı suçlar ve ortalık karıştır. Olay karakola taşınır. Burada komiser, özel otomobili olan "beyaz yakalı" kişiye destek çıkar. Cabbar'ı ise, horlayarak dışarı atar. Yaşadığı bu kaza ve atının ölümü onu tamamen çıkışsız ve çaresiz bir noktaya iter. Cabbar, ölmüş atını Adana'nın çorak toprağının ortasına bırakır ve çaresiz evine gider.



Görsel 4.9. *Umut ve Bisiklet Hırsızları Filmleri*

Öte yandan, "Umut" filminin ilk kısmını, Cabbar'ın atının ölmesi ve ardından Cabbar'ın borç arayışına girdiği bölüme kadar olan kısım olarak nitelemek mümkündür. Zira, bu bölümün "Bisiklet Hırsızları" filmini anımsatan bir tarzda ilerlediği ileri sürülebilir. İtalya'da savaş sonrası yoksulluğu anlatan "Bisiklet Hırsızları" filmi de, uzun süredir işsiz olan Antonio'nun para kazanabileceği iş arama serüvenini anlatır. Antonio'nun bulunduğu iş, bisiklet ile sokakları dolaşarak, duvarlara film afişi asma işidir. Fakat, bisikleti çalınır ve küçük oğlu ile bu bisikleti bulmak için çaresizce her yeri ararlar, bulamazlar ve çaresiz-çıkışsız kalırlar. Antonio karakterinin kaderi ile Cabbar'ın kaderini benzer görmek mümkündür. Her ikisi de anti-kahramandır. Başka bir ifadeyle anti-kahraman yücelik, itibar, güç ve kahramanlık yerine; önemsiz, pasif, itibarsız gibi özellikleri barındıran karakterlerdir (Adams'tan aktaran Kadiroğlu, 2014, s. 5). Her iki filmde karakterlerin yoksul ve çaresiz ve itibarsız durumu anti-kahraman özellikleri taşır. Filmde, Cabbar'ın at arabasına otomobil çarpması onu çıkışı olmayan bir yola

sürükeler. Benzer biçimde, “Bisiklet Hırsızları”nda Antonio’nun bisikletinin çalınışı onu tamamen yaşayamaz hale getirir.



Görsel 4.10. *Umut /Çocuğun hazine yerini görmesi*

“Umut” filminin ikinci bölümünü de, Cabbar’ın define arayışına karar verdiği kısım ile başlatmak mümkündür. Bu bölümde filmin öyküleme yönünün ağır bastığı iddia edilebilir. Bunun yanı sıra, define arayışına çıktığı esnada yaşananların, Yılmaz Güney’in hayatı olduğu ileri sürülür. Bunu, yönetmen Hüseyin Tabak’ın çektiği “Çirkin Kral Efsanesi Belgesel”inde (2018) Yılmaz Güney’in kız kardeşi Leyla Demirezen şöyle açıklar: “Yılmaz’ın bazı filmlerinde hayatımızdan kesitler vardır” Filminde hocanın Cabbar’ın evine getirilmesi ve çocukları bir tas suyun içinde gördüklerini anlatması istemesi hikayesi kardeşi Leyla Demirezen’in anlattıklarına göre gerçeğe dayanmaktadır:

Biz orta okula giderken, hocalar eve gelirdi. Bunlar oturup tesbih çekiyorlar, dualar okuyorlar. Ne olacak? Hazine bulacaklar. Bizi suya oturtular. Biz bakıyoruz hiç bişi yok, cinler mücadele etmiyor, cinler mücadele etse görecez. Biz abimle (Yılmaz Güney) bakıyoruz bir şey görmüyoruz. Öyle ki, bizim yiyeceklerimizi de hocalara yediriyorlar. Bu durum günlerce devam etti. Sonra nar çubuğu ile dualar ediyorlar. Bu nar çubuğu hazineyi bulacaklarına inanırlar. Hatta, hazineyi bulduktan sonra altınları koyacakları beyaz torbalar diktirmiştilerdir (Tabak,2018).

Güney’in bizzat kendi hayatında yaşadığı bu olay, “Umut” filminde benzer şekilde yer alır. Cabbar, at arabasıyla kaza yaptıktan sonra elindeki her şey gider ve umut bağlayacak tek şey kalır, o da arkadaşı Hasan’la birlikte, hocayı da yanlarına alarak define aramaya çıkmaktır. Cabbar, Hasan’ın yanına gider ve hoca ile anlaşılırlar. Hoca, günlerce dua okur ve evdeki küçük çocuklardan define yerini kovaya konulmuş suda görmelerini ister. Yoksulluğu ve çaresizliği o kadar can yakıcıdır ki, suyun içinde

defineye yerini göremeyen Cabbar'ın küçük kızı, evinde var olan yerleri tasvir etmeye başlar. Cabbar ilk başta kızının anlattıkları üzerine kendi evinde define aramaya başlar. Bu sırada, Cabbar'da değişimler meydana gelir. Herkes uyuyorken evinde hazine aramaya başlar. Ancak define yoktur ve bu noktadan sonra kendisine, ailesine ve yakınlarına karşı yabancılaşma sürecine girer. Hoca ise kendince çıkarımda bulunarak ırmak, tek ağaç ve taşın olduğu yerde hazinenin olabileceğini söyler. Cabbar ve Hasan tahmin yürüterek Adana'daki Ceyhan ırmağı yanında bir ağaç-taş bulurlar ve kazmaya başlarlar. Günlerce devam ederler fakat bulamazlar, Cabbar iyice çöker. Umutları tükendiği esnada bir yılan görürüler. Hoca efendi, definenin yılan gibi bir nesneye halini alabileceği ve insan eli değerse defineye dönüşeceğini söylemiştir. Cabbar yılanı dokunur ama yılan gerçek yilandır. Cabbar daha fazla dayanamaz cinnet geçirir. "Gelirken eve kırk lira bıraktım, çocuklar açtır şimdi. Bir ay geçti yolumu gözlerler" diye sayıklar. Filmin sonunda gözleri bağlı, elleri yanlara açılmış şekilde kendi etrafında döner durur.

"Umut" filminde, Güney'in kendi yaşamından kesitlerin olduğu düşünüldüğünde, Anadolu'nun kendine has yoksulluğun ele alındığı ve Güney'in kendine özgü yaratımının olduğu bir film olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, "Umut" filmi Güney'in filmografisinde önemli bir yer tutar. Çirkin kral döneminden farklı olarak (Birinci Sinema'dan farklı) yeni bir insana, yeni bir devrimciye-militana ve yeni bir sanat yaklaşımına (İkinci Sinemaya) karşılık geldiği ifade edilir (Zahit Atam, *Çirkin Kral Efsanesi*) Dorsay ise şöyle söyler:

"Umut'un içerdiği sadelik ve o sadeliğin altında yaşayan karakterler ve ortaya konan sınıfsal ayrımlar ve uçurumlar. O zamana kadar Yeşilçam'ın bilmediği işlemediği şeylerdi." Film, iki emekçinin yaşama imkanlarının elinden alınması sonucu mistik-define arayışına kapılmalarını ve umduklarını bulamamasını konu edinir. Bundan daha iyi bir sosyal eleştiri olmaz. İşsiz, yoksulluk insanları her türlü akıl dışı şeye itebilir (Tabak, 2018).

Yukarıda Dorsay'ın belirttiği gibi, "Umut" filmi insanların işsizliklerini, yoksulluklarını ve çaresizliklerini ele alarak, bu etkenler üzerinde sistem eleştirisi yapmaktadır. Aynı zamanda bu konular İtalyan Yeni Gerçekçi akımın sıklıkla işlediği konulardır. Buna ek olarak, sıradan insanın günlük yaşantısı ve birey üzerinden bu konuların işlenmesi, "Umut" filminin de özelliğidir. Filmin ana karakteri, anti-kahraman (Cabbar) bir bireydir. Filmde karakter (Cabbar) öne çıkarılarak olaylar aktarılır. Benzer şekilde film açık uçludur, izleyeci aktiftir ve açık uçlu yerleri izleyeci

tarafından doldurulması beklenir. Filmde mutlu son yoktur ve filmin sonu belirsiz bitirilir. Bu bağlamda, “Umut” filminin anlatı yapısının çağdaş anlatı yapısıyla örtüştüğü görülür. Çağdaş anlatı yapısı ise, İkinci Sinema’nın tercih ettiği anlatı yapısıdır. Güney’in bazı noktalarda benzeştiği “Bisiklet Hırsızları” filmi de, İtalyan Yeni Gerçekçi akımı içinde yer alan filmidir. Dolayısı ile İtalyan Yeni Gerçekçi film de İkinci Sinema kapsamında değerlendirmek mümkündür. Bu etkenler ele alındığında, “Umut” filminin anlatı yapısının, çağdaş anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir.

Diğer yandan, ”Umut” filminin mizanseninin, filmin içeriği ile paralellik gösterdiği ifade edilebilir. Filmde Cabbar’ın ata arabasını kaybedinceye dek olan kısmını birinci bölüm olarak belirtmek mümkündür, zira, birinci bölümde diyaloglara az yer verilirken, mizansen ögesi ile filmde atmosfer yaratıldığı iddia edilebilir. Başka bir deyişle, filmde anlatılacak şeyler durum ile belirtilir. Bunun da görüntülerle sağlandığı eklenebilir. İtalyan yeni gerçekçiliğin bu yöntemi belgesel kurmaca olarak tanımlandığı yukarıda belirtilmiştir. “Umut” filmini de bu şekilde tanımlamak mümkündür. Film, yoksul bireylerin hayatlarına odaklanmış ve onların günlük yaşantısını belgesele yakın bir yöntemle ele almaktadır.

“Umut” filminin neredeyse ilk beş dakikasında diyalog yer almaz. Film, sabahın erken bir saatinde, bir itfaiye aracı ile sokakların sulanması-temizlenmesiyle başlar. Sonra, Adana kent merkezinde taksicilerin, at arabası olanların, bisikletle gazete dağıtanların, araba temizliği yapanların görüntüleriyle devam eder. Güney’in bu tasvirlerini belgesele yakın bir yöntemle ele aldığı ifade edilebilir. Bu görüntüleri, 1970’li yılların Adana’da sıradan bir günün nesnel çekimi olarak belirtmek mümkündür. Diğer bir deyişle, işçi-emekçi-yoksul bireylerin günlük yaşamının tasviri görüntülenir.

Cabbar elinde piyango bileti ile görülür ve kendisine piyanonun çıkıp çıkmadığını araştırır. Burada, Cabbar’ın maddi açıdan zor durumda olduğunu anlarız. Umut filminde, sınıf farklılıklarını gösteren görüntülere yer verilir. İlk planda, Cabbar at arabasında uykusundan uyandıktan sonra, ihtiyacını karşılamak için reklam panolarının olduğu yere gider. Birçok reklam panosu olmasına rağmen, Cabbar Sümerbank reklamının olduğu panoya yönelerek onun önünde ihtiyacını görür. Panoda ise en üstte, büyük harflerle Sümerbank yazar. Alt kısmında da, “Birikmiş paranızın teminatıdır” yazısı vardır. Bu panonun yanında ise, Garanti Bankasının reklamı vardır. Güney’in bu görüntülerle, filmde politik mesajlar verdiği iddia edilebilir, zira Cabbar geçimini

yaptığı işle sağlayamayan yoksul biridir. Birikmiş parası olanlar ancak zenginler olabilir ve bu zenginler birikmiş paralarını bankada teminatla saklayabilir. Cabbar gibi yoksullar ise, yaşamlarını sürdürecektir parayı bulamazlar. Filmde de Cabbar karakterinin yaptığı ilk iş, bu sözlerin yazıldığı reklam panosunun önünde ihtiyacını görmek olur.

Bunun yanı sıra, teknik olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliğin en önemli özelliklerinden biri sayılan stüdyo dışı çekim yöntemi, “Umut” filminde de benzer şekilde görülür. Film, belgesele yakın görüntülerden oluşan stüdyo dışı çekimlerden oluşur. Cabbar’ın sıradan bir gününe şahit oluruz. Cabbar borçlu ve yoksul bir emekçidir, fakat kazandığı para ailesine ve kendisine yetmez. Aynı zamanda filmde Cabbar’ın küçük erkek çocuğu bisiklete binmek ister, ama parası olmadığı için binemez bunun yerine bisikleti olan akranlarının arkasına takılarak oynamaya çalışır. Cabbar’ın okula giden yetişkin kızı için de durum farksızdır. Eskimiş ve yırtılmış bir ayakkabısı vardır. Bu ayakkabılarıyla okula imtihana giderken rencide olur, kendisini kötü hisseder.

Yoksulluk, Cabbar’ın tüm hayatına egemen olmuştur. Cabbar ve ailesinin yaşadığı ev, bakımsızlıktan harabe hale gelmiş, derme-çatma eski bir evdir. Öte yandan, Cabbar ve ailesinin kostümleri yoksulluklarının bir diğer göstergesidir. Giydikleri elbiseler eskimiş ve yamalıdır. Bu özellik Cabbar’da bariz görülür. Filmde genel olarak da, yoksul-emekçi insanlar Cabbar’dan farksız giyinirler. Bu insanların kostümlerinden yoksul oldukları açık şekilde anlaşılır.

Filmde, sık sık yoksulluk ve zenginlik zıtlıkları görüntülerle verilir. Filmde bu ikonografi özelliklerine sahip önemli sahneler vardır. Cabbar ve Hasan’ın at arabasında oldukları sahnede, Hasan define ve hocadan bahseder. Cabbar’ı define aramak için iknaya etmeye çalışarak, yoksul ve zenginlerin sahip oldukları yaşamı aralarındaki diyalogla tasvir eder. Bu esnada, bir taraftan Cabbar, Hasan, yaşlı atlar ve eski bir at arabası asfalt yolda gittiği görüntüleri yer alırken, öte taraftan çimleri sulayan bahçıvan, Türkiye Vakıflar Bankası yazan büyük apartman binalarının görüntüsü ekrana gelir. Benzer biçimde Cabbar’ın at arabasına çarpan otomobilin sahibi ile Cabbar’ın karakolda olduğu sahnede; otomobilin sahibi beyaz, yeni ve temiz elbiselerle görülür. Cabbar ise yamalı, eski ve kirli elbiselere sahiptir. Bir de, karakolda devleti temsilen emniyet amiri vardır. Cabbar burada emekçi-yoksul sınıfı, otomobil sahibi zengin-üst sınıfı, emniyet amiri ise devleti temsil ettiği ileri sürülebilir. Bu sahnede emniyet amiri ile otomobil

sahibi birbirini tanımasalar da, iyi ilişkiler geliştirir ve anlaşılır. Cabbarı ise hor görerek dışarı kovarlar.



Görsel 4.11. *Umut /Üst Sınıf Mekan temsilleri*

Filmde alt sınıf ve üst sınıf göstergelerinin bir diğer önemli planı da, Cabbar'ın atı öldükten sonra eskiden yanında çalıştığı ağaların ve zengin kişilerin yanına gittiği sahneleridir. Bu sahnelerde, Cabbar zor durumda olduğunu anlatmak için gittiği her ağa-bey tarafından olumsuz bir şekilde geri çevrilir. Hatta, Cabbar'ı evlerine bile almazlar. Borç istemeye gittiği bu insanlar çalışmazlar, havuzda yüzerler, kola içerler, soğuk bira ve viskilerini yudumlarlar. Cabbar ise onların yanında ezik kalır. Bunun yanı sıra, filmde “Yarının Türkiye’si, fakirin Türkiye’si” diyerek eylem yapan arabacılar vardır. Cabbar eylem alanına, elinde Türk bayrağı ile gelir ve eylemde emekçilerin haklarını savunmak için konuşan kişiye bayrağı teslim eder. ”Ben arabamı kaybettim” diyerek oradan ayrılır. Cabbar'ın bu sahnede, tarafını belli ettiği öne sürülebilir ve Türk bayrağıyla eylem alanına gelmesini de emekçilerin birliği-bütünlük içinde olması mesajını verdiği söylenebilir.

Buna ek olarak, Cabbar atı öldükten sonra her şeyini kaybeder. Evinde sakladığı bir silahı vardır. Onu satmak için pazara götürür, ama arkadaşı Hasan ona bu silahla zengin mahallesine gidip, herhangi birisini gasp edip para elde edebileceklerini söyler. Nitekim, öyle de yaparlar ve gece yarısı adamın biri gelir. Gece olmasına rağmen adamda güneş gözlüğü vardır ve İngilizce konuşur. Adam, tabancasında kurşunu olmayan Cabbar ve Hasan'ı döverek yoluna bakar. Filmin son sahnesinde ise, Hasan ve Cabbar bir din hocası ile birlikte defineye aramaya yönelirler. Mistik-dini arayışa kapılan bu iki arkadaş buldukları yılanın define olmadığını görünce tamamen çaresizliğe sürüklenirler. Özet olarak, Güney'in “Umut” filmi, yoksul-emekçilerin

içinde bulunduğu sorunları nesnel olarak vermeye çalışmaktadır. Bunun ötesinde, mizansen ögesi ile sık sık zengin ve yoksul karşıtlıklarına yer vermiştir.

Bu bilgiler kapsamında, Güney'in "Umut" filmi, sinema eleştirmenleri tarafından Türk sinemasının ilk gerçekçi filmi olarak nitelenmiştir. Bu nedenle, "Umut"un Türk sinemasında yeri önemlidir. Özü ve biçimiyle yenilikçi-gerçekçi bir film olan "Umut", Türkiye'ye özgü koşullardan ortaya çıkan yoksulluğa, çaresizliğe ve bundan kurtuluş için mistik arayışa kapılan insanların öyküsünü ele almıştır. Hatta, "Umut" filminin Güney'in kendi yaşam hikayesine dayandığı söylenebilir. Adana'da kendi babasının birebir yaşadığı olaylardan esinlendiği eklenebilir. Filmin anlatı yapısı, çağdaş anlatı yapısına uygun kurulmuştur. Filmin ana karakteri olan Cabbar ise, bir anti-kahramandır. Aynı zamanda, mizanseni güçlü olan bir filmidir. Özellikle, filmde yoksulluk ve zenginlik göstergelerinin sıkça yapıldığı göze çarpar. Renklerin, kostümün ve mekanların sınıfların karakteristik özelliklerini belirtmekte kullanıldığı ileri sürülebilir.

Bunun yanı sıra, filmin içerik ve özellikle de biçim bakımından sahip olduğu özellikler, filmi İtalyan Yeni Gerçekçiliğiyle anılmasını beraberinde getirmiştir. Çağdaş anlatı yapısı, toplumsal ve bireysel gerçeklikleri nesnel bir şekilde (kurmaca belgesel) yansıtmasından dolayı, İtalyan Yeni Gerçekçi akımla önemli ortak yönlerini bünyesinde barındırmıştır (Özön, 1985, s. 57). Gene, stüdyo dışı çekimler ve yoksulluk konusunun işlenmesi bir diğer önemli ortak özelliği gösterilebilir. Bunların ötesinde, Peter Wollen'ın (2010) çağdaş anlatı yapısı görüşleri ve Fleers'in tablosu ¹⁷ kapsamında açık anlatım, çok anlamlılık, tanınmış oyuncu, çoğunlukla sabit perspektifin kullanımı ve kendinden ve doğadan varoluşsal yabancılaşma gibi özellikleriyle film Sanat Sinema içinde ele alınabilir. Öte yandan "Umut" filmi her şeyiyle Türkiye'ye özgü bir film olarak nitelenmiştir. Filmdeki ses ögesi ise, karakterin yoksulluğunu ve çaresizliğini destekleyici unsur olarak kullanıldığı görülür. kısaca bir bireyin (Cabbar'ın) yaşadığı yoksulluğa odaklanan "Umut" filmi, taşıdığı özellikler bakımından Sanat Sineması kapsamında değerlendirilebilir.

4.3. Duvar (1983)

"Duvar" filmi, Türkiye'deki çocuk (erkek çocuklar) mahkumların başından geçen olaylara odaklanan bir filmidir. Filmde, hapisanedeki çocuk mahkumların

¹⁷ Fleers'in tablosu için bkz. Sf. 44-45.

kaldığı dördüncü koğuştta, çeşitli suçlardan bir arada bulunan çocuklar yatmaktadır. Aziz, Arap (Malik Berrichi) ve Uzun (Nicolas Hossein) lakaplı çocuklar adam öldürme suçundan hapislanededir. Annesiz ve babasız olan Şaban ise, hırsızlık suçundan yatmaktadır.

Şaban, mahkumlara kötü davranan ve işkence uygulayan Cafer (Ahmet Ziyrek) gardiyan tarafından cinsel istismara uğrar. Hapishane arkadaşları, olan biteni doktorlara söylemesini ister. Fakat, Şaban utanır ve korkudan söyleyemez. Bu nedenle, arkadaşları tarafından dışlanır. Bu sırada, çocuklar dayanılmaz olan hapishaneden Cafer gardiyanı öldürerek kaçmayı planlar. Fakat planlarını Şaban bozar, çünkü Şaban da daha fazla koşullara dayanamaz ve kaçır. Kaçtığı esnada öldürülür. Aynı zamanda, Aziz de kaçmaya çalışırken yakalanır ve işkence görür.

Çocuklar için dayanılmaz olan hapishane koşulları, onların dördüncü koğuştta isyan çıkarmasına neden olur. Planlarında tekrar Cafer gardiyanı öldürüp, isteklerinin yerine getirilmesi vardır. Ancak isyan hapishane yönetimi tarafından bastırılır ve çocuklar yine kötü koşullara sahip başka hapishanelere nakledilirler.

“Duvar“ filminin senaryosu, Yılmaz Güney tarafından kendi hayatından esinlenerek yazılmıştır. Film 1980’li yıllardaki sıkıyönetim döneminde, Türkiye’deki hapishane koşullarını, çocuklar ve toplumunun değişik tabakasında yer alan insanlar üzerinden anlatır. ”Duvar” filminde tek bir kahraman yoktur. Film hapishanede yer alan insanların hikayesini ortak anlatmaya çalışır. Başka bir ifadeyle, film hapishanelerin kötü koşullarına maruz kalmış bir topluluğu anlatır.

Sergileme

Film, akşam karanlığında hapishane önünde gardiyanlar ve nöbetçilerin gösterilmesiyle başlar. Görüntü arkasında gelen radyo seslerinden 1980 darbe-sıkıyönetim koşullarında olduğu anlaşılır. Hapishanede çocuk, kadın ve erkek koğuşları gösterilerek, bu koğuşlardan insanların içinde bulunduğu ortam tasviri yapılır. Çocuklar koğuşundan Şaban, kadınlar koğuşundan Semra ve erkekler koğuşundan ise elinde aile fotoğrafı olan orta yaşlı bir adam gösterilir.

Çatışma

Filmde, hapishanede bulunan insanların amacı daha iyi koşullara sahip hapishane ortamının olmasıdır. Filmin geneline seyirciyi rahatsız ve proveke eden anlatım sözkonusudur. Filmde, çatışma hapishane gardiyanları, devlet müfettişleri ve askerler ile mahkumlar arasında geçer. Mahkumlar daha iyi koşullar için isteklerini

farklı şekillerde dile getirirler. Karşılarında ise devlet yetkililerini bulurlar ve hapisane görevlileri tarafından işkenceye maruz kalırlar. Aynı zamanda hapisanedeki siyasi mahkumlar (devrimciler) da kavga marşlarını söyleyerek kendilerini ifade ederler.

Filmdeki çatışma, toplumdaki tüm tabakada yer alan mahkumlarla, devlet yetkilileri arasında yaşanır. Bu çatışmalarda çocuklar, kadınlar, devrimcilerin yaşadıkları kötü olaylar açık ve provake edici bir üslupla ifade edilir. Zira, filmde çocuk mahkumlar gardiyanlar tarafından dövülür, işence görür, taciz edilir. Mahkumlar ve yetkililer arasındaki ilişki hak arama-işkence, baskı-isyan temelinde çatışmayla görülür ve bu kavramlara odaklanılır.

Gelişme

Filmde çocuklar, kadınlar, yetişkin erkeklerin kaldıkları koğuşlar sorunlar yaşarlar. Çocuklar koğuşunda Şaban, Cafer gardiyanın tecavüzüne uğrar. Fakat bunu kimseyle paylaşamaz. Yine hapisanede gayri resmi ilişki yaşadıkları için idamla ile yargılanan kadın ve erkek vardır. Hapisane idaresi düğün yapmalarına izin verir, fakat idare dışında kimse düğünleri olan çiftlerin aynı gece idam edileceğini bilmez. Bu olay hapisanedeki mahkumları üzere gerginliğe yol açar.

Hapisane çocuk koğuşunda yaşı daha büyük olanlar, Şaban'a tecavüz edildiğini anlarlar. Çocuklar hapisane müdürüne, buldukları hapisaneden başka bir hapisaneye gitmek için dilekçe verirler. Fakat müdür dilekçeleri hiç dikkate alamadan çöpe atar. Bu durumun fark edilmesinden sonra çocukların kimi, kötü koşullardan dolayı kaçmayı planlar, kimi de isyan çıkarmayı düşünüp başka bir hapisaneye gitmeyi düşünür ve yaşadıklarının sorumluları olan gardiyanları da öldürmek isterler. Aynı zamanda, çocuklar günlük havalandırma izinlerinde çalıştırılırlar. Şaban, Ziya ve Uzun lakaplı arkadaşlar yine böyle bir çalışma esnasında kaçma girişiminde bulunurlar. Şaban tüm uyarılara rağmen durmaz ve bir asker tarafından öldürülür. Uzun ve Ziya ise daha sonra yakalanırlar. Ziya ağır işkence ve kötü muamele sonucu yaşamını yitirir. Bu nedenlerden dolayı çocuklar, buldukları koğuşta isyan çıkarmaya karar verirler.

Doruk Noktası

Hapisanede bulunan sol görüşlü siyasi mahkumlar, bu gelişmelerin yaşandığı esnada hapisanede isyan başlatırlar. Kadınlar koğuşunda ise, hamile olan kadın doğum yaparak yeni bir çocuk doğurur. Hapisanede bir kaos ortamı oluşur ve hapisane yönetimi, devrimcilerin çıkardığı isyanı bastırmak için dışarıdan destekle mahkumlara

saldırarak dağıtırlar. Filmin doruk noktası kavga marşlarıyla devrimciler ve askerler arasındaki çatışmalarla gerçekleşir.

Sonuç

Devrimcilerin isyanından sonra, çocuk mahkumların kaldığı koğuşlarda çocuklar isyan çıkarırlar. Hapishane yönetiminden memnun olmadıklarını hapishanelerinin değiştirilmesini isterler. Çocukların çıkardıkları isyanda yangın, kaos ve çatışma vardır. Hapishane yönetimi bu isyanı da bastırır. Mahkum olan çocuklar başka hapishanelere sevk edilirler fakat gittikleri hapishanelerde de farklı bir durumla karşılaşmazlar.

Filmin finalinde isyan, çatışma ve umutsuzluk hakimdir. Filmde toplumun farklı tabakalarında yer alan insanlar, hapishanede topluluk şeklinde yer alır. Devrimciler, yetişkin erkekler, kadınlar ve çocuklar farklı koğuşlardadırlar. Ancak hapishanede bulunan her kesim kötü ve ağır koşullardan rahatsızdır. Öyle ki, tüm sonuçları göze alarak isyan çıkarırlar. Filmin sonuna doğru devrimciler ve çocuk koğuşlarında yer alanlar isyan çıkararak, şiddet uygulayacak dönüşüm geçirirler.

Filmin başlıca karakterleri

Bu filmde diğer iki filmde olduğu gibi ana ve yan karakterler yoktur. Hapishanede yer alanlar topluluk, zümre şeklinde ele alınmıştır. Fakat filmde önemli kırılmalara sebep olayları gerçekleştiren bir kaç karakter betimlenebilir. Çocuk koğuşunda bulunan Şaban karakteri 9-10 yaşlarında kimsesiz, masum bir çocuktur. Hırsızlık yaptığı için hapishanede yatar ve tek amacı daha iyi koşulları olan bir hapishaneye gitmektir. Cafer gardiyan tarafından cinsel istismara uğradıktan sonra hapishaneden firar etme girişiminde bulunur, ama kaçarken kurşunlanarak öldürülür. Bu olaydan sonra çocuklar isyan çıkarmak isterler.

Filmde diğer önemli karakter ise, Cafer gardiyandır. Cafer gardiyan çocuk mahkumlarından yer aldığı koğuşta görevlidir. Orta yaşlı, acımasız, çirkin bir karakterdir. Tüm çocukların korktuğu kişidir. Zira, çocuklara işkence yapan, cinsel istismarda bulunan, kötü davranan kişidir.

Tonton Ali gardiyan diğer önemli karakterden biridir. Elli yaşlarında sevecen, şakacı, iyi kalpli, koruyucu birdir. Hapishane yönetimi ile anlaşamayan, diğer gardiyanların aksine çocuk mahkumlara iyi davranan biridir. Şaban'ın ve iki arkadaşının firar girişiminden sonra işinden kovulur.

Kadınlar koğuşunda bulunan Semra ise, siyasi tutukludur. Otuzlu yaşlarda yardımsever, aydın, iyi kalpli bir öğretmendir. Kadınlar koğuşunda, kadınların eğitimi

ve kendilerini geliştirmesine yardımcı olmaktadır. Okuma yazma bilmeyen kadınlara kitap okur, onların sürekli mutlu olmasını teşvik etmeye çalışır ve onlara umut verir.

Yetişkin erkeklerde ise, nikahsız birliktelik yaşayan erkek önemli karakterlerden biridir. Otuzlu yaşlarda sessiz, kendi halinde, tek amacı sevdiği kadınla evlenmek olan bir karakterdir. Bu karakterin sevdiği kadın ile gayri resmi ilişkisi olmuş ve bu ilişkiden de bir kız çocukları olmuştur. Evlenmelerine engel olan şey ise kadının eski eşidir. Çift, karşılarında engel olan bu adamı öldürmüştür. Bu nedenle kadın ve adam idamla yargılanmaktadır. Hapishanede düğün yaptıkları gece ise idam edilirler.

Tema

Filmin ana teması, adaletsizliğin, haksızlığın, baskının, şiddetin, istismarın olduğu yerde isyanın, başkaldırının, şiddetin ve sevgisizliğin yeşereceğidir. Filmin yan teması ise, adaletsizliğin, haksızlığın, şiddetin, işkencenin, hapishanedeki kötü koşulların ortadan kaldırılması gerektiğidir.

4.2. Üçüncü Sinema Olarak: Duvar

“Duvar” filminin anlatı yapısının Üçüncü Sinema anlatı yapısı özelliklerini taşıdığı ileri sürülebilir. Filme hakim olan anlatı yönteminin seyirciyi harekete geçmeye çağırın bir methot olduğu söylenebilir. Aynı zamanda seyirciyi tahrik etmek için açık ve sorgulayıcı anlatım tercih edilir. Seyirci, katılımcı olarak filme dahil edilmek istenir. Filmde seyirciyi harekete geçirmek ve tahrik etmek için hapishanede ezilen, işkence gören, açlık çeken kesimler ile devlet yetkilileri arasında çatışma çıkarılır. Filmin tek bir kahramanı yoktur, filmde yer alan karakterlerin ayrıcalıkları yoktur. Çocuk, kadın gibi kesimlerin temsili ifadesi şeklinde öykünün gerekliliklerini yerine getirirler. Filmdeki oyuncuların çoğunluğu gerçek hayattan insanlardır. Karakterlerin çoğu oyuncu değildir. Filmde sıkça ideolojik çatışma öğelerine yer verilir. “Duvar” filminde, bazı işkence sahnelerinde çocukların yüzü kameraya dönük, bağırımları görülür. Filmin, sınıf çatışmasına dayalı tahrik edici anlatımı ve özellikleriyle Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

“Duvar” filmi, hapishane bahçesinin gece görüntüsü ile açılır ve arka planda radyodan geldiği anlaşılan sesler gelir. Radyodan genel olarak banka reklamlarının yapıldığı anlaşılır. İnsanların paralarını nasıl arttırıp saklayabileceği reklamlar duyurulur. Bu sırada, hapishanedeki çocuk mahkumların görüntüleri verilerek, çocukların kaldığı dördüncü koğuş görülür. Dördüncü koğuşa yeni gelmiş olan bir çocuğa ise bu koğuşun başka bir koğuş olduğu anlatılır. Cinsel istismarların yaşandığı,

başka koğuşlara temizlik yapmak için çalıştırıldıkları, ekip başının çocukları sattığı ve hırsızlıkların yaşandığı gibi olaylar anlatılarak dikkat etmesi gerektiği tembih edilir.

Şaban babasına yollayacağı mektubu koğuşta bir arkadaşına yazdırır ve arkadaşına dokuz kez mektup yazdığını ama bir cevap alamadığını belirtir. Çocuklar dördüncü koğuşun camından baktıklarında ise, ay yenilenecek ilk ay olmuştur. Şaban ve arkadaşları camın önüne gelirler ve ellerini açarak “Allahım beni daha iyi bir cezaevine gönder” dileğinde bulunurlar. Bu sırada kadınların kaldığı koğuş gösterilir. Kadın mahkumlardan biri de camın önünde dua eder. Başka bir politik kadın mahkum (Ayşe Emel Mesci) ise, diğer kadın mahkumları etrafında toplayarak onlara kitap okur. Okuduğu kitapta, hayatta yaşanan zorluklara karşı mücadele vurgusu yer alır. Erkek mahkumların kaldığı koğuşta ise saz çalan-türkü eşliğinde, kimi aile fotoğraflarına bakar kimi de kimi tesbih çeker.



Görsel 4.12. *Duvar/ Hapishane Denetimi*

Ertesi sabah, mahkumlar ile yakınları arasında ziyaret günü vardır. Hapishanede sirenler çalmaya başlar, zira müfettiş (Jean Pierre Colin) hapishaneyi teftiş etmeye gelmiştir. Bu esnada, çocuk mahkumlar cezaevinin yemekhanesinde soğan soyarlar ve gardiyanlar müfettiş geldiği için hemen düzen almalarını ister. Müfettiş, formalite gereği yemekleri ve ortamı denetler. Her şeyin çok iyi ve yerinde olduğunu belirtir. Kadınların kaldığı alanda ise, müfettiş özellikle kadın mahkumlara kitap okuyan kadın mahkumun kim olduğunu sorar. Hapishane müdürü de eski bir öğretmen olduğunu, evinde yasaklı kitaplar ve bildiriler ile yakanladığını ifade eder. Kadın mahkumlardan biri, Atatürk’in yüzüncü doğum yılı vesilesiyle affın çıkıp çıkmayacağını sorar. Müfettiş bunu Milli Güvenlik Konseyi’nin bileceğini vurgular. Erkek mahkumların kaldığı alanda da, mahkumlar dileklerini söylemek için müfettişe çağrıda bulunurlar. Fakat, müfettiş mahkumları dinlemez, susturur ve şunları söyler:

Müfettiş: Ne diyeceğinizi biliyorum, her yerde aynı palavra yemekler berbat, hamama gidemiyoruz.

Müfettiş benzeri şeyleri homurdanarak söyleyerek mahkumların sözlerini keser.. Buna rağmen, mahkumlar bitlendiğini ve bu nedenle gardiyanlardan dayak yedikleri, dayanılmaz koşullar içinde olduklarını iletiriler. Müfettiş daha sonra şunu ekler:

Müfettiş: Suçlu cezasını çekecek.

Müfettiş teftişinden sonra, hapisane yönetimi istekte bulunan ve içinde buldukları koşulların kötü olmasından yakınan mahkumlara işkence yapılır ve cezalar verilir. Bunun yanı sıra, mahkumlar volta atarken görülürler. Çocuklar da, yetişkinlerin koşullarından ekmek dilenirler. Bu sırada, devrimcilerin kaldığı koğuştakilerde voltaya ayrı çıkarılır. Çocuk koğuştakiler devrimcilerin kaldığı koğuştakilerin mezar gibi soğuk ve nemli olduğunu söylerler. Devrimciler ise, voltaya çıktıklarında enternasyonal Avusturya işçi marşını söyleyerek ritimli koşarlar.

Öte yandan, akşam vakti çocuk koğuşunda Zapata lakaplı çocuk, dördüncü koğuşu şu sözlerle betimler:

Burası dördüncü koğuştur benim abim, bak camları yoktur, kırıktır. Ne bacası tüter, ne de sobası. Her neyse benim abim, ver bir cigara zuladan yanalım. Burası dördüncü koğuştur benim abim, ikinci adresimiz. Allahımızı sorarsan adı gardiyan Cafer, lakabı kel on başı. Pegamberimiz desen, o da ekip başı. Her neyse benim abim, ver bir cigara zuladan yanalım. Burası dördüncü koğuştur benim abim, kaderde ikinci adresimiz.”(Güney, 1984, 20:40 - 21:20).

Filmde, çocuk mahkumlar özellikle gardiyan Cafer'den çok korkarlar. Zira, Cafer gardiyan çocukları döver, onlara küfür eder ve işkence yapar. Bu nedenle, Çocuk Mahkum Zapata'un şiirinde söylediği gibi dördüncü koğuşun veya hapisanenin "Allahı" Cafer gardiyandır. Peygamberi ise, dördüncü koğuşta gerçekleşen her olayı hapisane yönetimine bildiren ekip başıdır.

Filmde, her sabah hapisane askerleri şarkı söyleyerek koşarlar ve yine her sabah çocuk mahkumlara gelen ekmekler eksiktir. Bu durumdan yakınan ekmekçi çocuk ise Cafer gardiyandan dayak yer. Bunun yanı sıra, filmde Tonton Ali (Tuncel Kurtiz) vardır. Çocuk mahkumları koruyan, kollayan ve sevgi gösterisinde bulunan bir gardiyandır. Öyle ki, çocuklara şarkı söyler ve şaka yapar. Diğer taraftan ise, filmde çocuk mahkumlara sık sık işkence yapıldığı ve onların zorla çalıştırıldığı sahneler yer alır.

Çocuk mahkumlar voltadayken, Cafer gardiyan Zapata'nın idare tarafından çağrıldığını söyler. Dördüncü koğuştaki ekip başları, şiirde komünizm propagandası yapıldığı iddiası ile sorgulanır ve işkenceye alınır. Zapata'nın ayakları sopalara ipe bağlanır, başka bir gardiyan da ayaklarıyla yüzüne basar ve ayaklarının altına sopalarla vurulur. Benzer biçimde Zapata'nın yüzü kameraya bakar ve çığlıklar atarken görüntülenir. Zapata'nın işkence sesleri ise, hoparlörden tüm hapisaneyeye dinletilir. Bazı mahkumlar bu seslere dayanamaz ve kulak tıkar. Bu işkence seslerinin hemen ardından da, ezan sesi sesi verilir.

Güney'in bu sahnede, Türkiye'de ki hapisane koşullarının ve siyasi yönetimin panoramasını çizdiği söylenebilir. Zira, film 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yaşandığı döneme denk gelir. TSK Genelkurmay Başkanı Kenan Evren öncülüğünde, 1980 yılı 12 Eylül günü üçüncü bir darbe ile karşılaşır. Bu darbe, 1970 darbesini andırır şekilde, ama daha sertini uygulayarak, temel hak ve özgürlükleri kısıtlatmıştır. Bu darbe, ülkede ve toplumda derin hasarlar yaratmıştır (Kongar, 200, s. 187). Çocuk mahkumların ağır işkenceler görmesini askeri darbe rejiminden kaynakladığı öne sürülebilir. Aynı zamanda, filmde işkencenin ardından ezan sesinin duyulmasını da, darbe yönetiminin dini bir özelliği bünyesinde barındırdığı ileri sürülebilir.

Buna paralel olarak, hapisanede nikahsız çocukları olan bir erkek ve bir kadın yatmaktadır. Kadın eski eşini öldürüp sevdiği adama (mahkum olan) kaçmış ve ondan çocuğu olmuştur. Bu nedenle, her ikisi idamla yargılanır ve idamları da onanmıştır. Fakat, hapisane yönetimi dışında bu haber kimseye söylenmez. Bunun yanı sıra, anonslardan hapisane yönetiminin kuralları da gittikçe sertleşmektedir. Çocuk mahkumlar da, bu durumdan kurtulmak için yönetime dilekçe vererek başka hapisanelere nakledilmek ister.

Hapisane yönetimi ise dilekçe veren mahkumları çağırır ve rencide edici uygulamalarda bulunur. Bir çocuk mahkuma, kız gibi olduğu söylenir ve cinsel organını zorla göstermesi istenir. Benzer şekilde çocuktan kelime-i şahadet getirmesini isterler ama çocuk korkudan unuttur. Dolayısıyla çocuk mahkuma cezalar verilir. Çocuk mahkumlardan Şaban, sürekli babasına mektup yollar. Ancak Şaban yetiştirme yurdunda büyümüştür ve annesi-babası yoktur. Şaban'ın yolladığı mektuplar ise, hiç tanımadığı bir adama gitmektedir. Bu adam hapisaneyeye gelir ve Şaban'ın yolladığı mektupların aile saadetini bozduğunu söyler, zira Şaban rastgele bir adrese babası oturuyormuş gibi mektup yazıyordu. Şaban idareye çağrılır ve adamla yüzleştirilir. Bu

durum karşısında Şaban rencide olur. Adam ise bir miktar para bırakır ve giyecek yeni eşyalar verir.

Çocuk mahkumların maruz kaldığı ağır koşullar, kendi içlerindeki kamplaşmalar ve haraç kesmeler de eklenince daha da ağırlaşır. Yaşça daha büyük olan ve çete kuran çocuk mahkumlar herkesten haraç alırlar. Parası olmayanları ise döverler. Bununla beraber, hapishane koşullarında cinsel istismar olayları da yaşanır. Bu durum, Şaban karakteri üzerinden verilir. Şaban, geceleri herkes uyuduğu sırada, Cafer gardiyan tarafından uyandırılarak تنها bir yerde cinsel istismara uğrar. Bu olayı çocuk mahkumlardan Arap görür. Arap karakterinin aklında ise, yaptıklarından dolayı sürekli Cafer gardiyanı öldürmek vardır. Aynı zamanda da, Şaban'a her şeyi bildiğini belli eder ve doktordan istismara uğradığına dair rapor almasını ister. Şaban ise, bunun duyulmasından utanır ve çevresinden korkar. Bu nedenle söyleyemez. Öte yandan, filmde Ziya sürekli bir köpekle kurduğu dostluktan bahseder. Hatta, yakın zamanda cezaevinden çıkacak olan arkadaşına o köpeği hapishane bahçesine getirmesini söyler. Diğer çocuk mahkumlar ise, bu isteği alaylı gülümseyerek karşılarlar, zira köpek mahalledeki herkes tarafından tecavüze uğramıştır. Ziya da, kendisinin asla böyle bir yaklaşımda bulunmadığını söyler. Filmde Ziya karakterinin, kendisini herkesin tecavüzüne uğramış bir köpekle özdeşleştirdiği ifade edilebilir. Ziya, Şaba ile gizli konuşurken Cafer gardiyanın Ziya'ya da tevacüzde bulunduğunu belirtir. Ziya daha sonra mahalledeki köpeğin öldüğünü öğrenir. Köpeğin akıbeti ile Ziya'nın akıbeti benzer olur.



Görsel 4.13. *Duvar/ Şaban Karakteri ve Gardiyanlar*

Diğer taraftan, hapishanede koşulların gittikçe ağırlaşması sonucu, çocuk mahkumlar firar etme planlarında kurtuluş ararlar. Planlarına Şaban da dahil olmak

ister, fakat Şaban'ı dışlarlar. Arap da Şaban'ın korkup doktordan rapor almadığı için ona kin güder. Ancak doktor idareye mahkumların hasta olmadığını ve doktorun zamanını çaldığını iletir. Ardından, yönetim tarafından doktora gideceklerin listesini, gardiyanların belirleyeceği kararı alınır. Dolayısıyla, Şaban'ın yaşadığı istismarın açığa çıkması imkansızlaşır. Bu karara, gardiyanlardan Tonton Ali itiraz eder ve yakınır. Gardiyanların mahkumların hasta olup-olmadıklarını anlayamacağını belirtir. Aynı zamanda, hapishane yönetimine Onuncu Yıl Marşı'nın sözleriyle eleştiride bulunur; “..Bak şu çocukların haline. Bize askerdeyken öğretmişlerdi. Çıktık açık alınla on yılda her savaştan şimdi de bebelere söyletiyorlar. Askerliğim bitireli otuz yıl oldu hala donumuz yok giyicek, açık alınla çıkmışız her şavaştan, nah çıkmışız açık alınla her savaştan.” Güney'in, gardiyan Tonton Ali'nin sözleriyle siyasal iktidarı eleştirdiği söylenebilir, zira hem çocukların yoksuluğu ve yaşadığı zor koşullara vurgu yapar, hem de gardiyan Tonton Ali gibi yıllarca çalışılsa da yoksul olduğuna dikkat çeker.

Öte yandan, hapishane yönetimi idamları onanmış karı-koca (nikahsız) mahkumlarına, evlenme koşullarının sunulacağı yanılsamasını yaratır. Başta hapishanede mahkumların eğlenmesine ve düğün yapmalarına imkan tanıdıkları görülür. Fakat, karı-kocanın yaptığı evlilik şöleni, idam sehpasında son bulur. İdamlarının gerçekleşeceği mekana, ilk olarak adam girer ve çığlıklar atar. Ardından, kadının küçük kıızıyla odaya girer ve adamın ölüsü ile karşılaştığı anlaşılır. Küçük kızları ise, gardiyanlar tarafından götürülür. Yaşanan bu olay, hapishanede üzüntü ve şaşkınlıkla karşılanır. Benzer biçimde bu olayın ardından hapishanede kırılma noktalarının yaşandığı öne sürülebilir.

Çocuk mahkumlar tarafından yalnızlaştırılan Şaban, hapishanede çalıştıkları bir gün kaçma eyleminde bulunur. Nöbetçi gardiyan Tonton Ali'dir ve Şaban'ın kaçmaması için bağırır, fakat Şaban kimseyi dinlemez ve cezaevinde nöbetçi askerin kurşunuyla yaşamını yitirir. Bu olay sonrasında, cezaevi yönetimi tarafından Tonton Ali gardiyanlıktan kovulur. Şaban'ın kaçma girişimi esnasında Uzun da kaçır ama kısa süre içinde yakalanarak işkenceye alınır. Gardiyanlar, hem hareketli mastika şarkısını söylerler, hem de çocuğa işkence yaparlar. İşkence yapıldığı sırada çıkan sesler ise, hapishane hoparlöründen herkese dinletilir. Yine çocuk mahkumlardan Ziya da, fırsatı değerlendirip kaçır. Ancak Ziya da yakalanır ve işkencelerden geçirilir. Ziya işkencelere daha fazla dayanmayarak yaşamını yitirir. Böylelikle, çocuk mahkumların

firar planları çöker. Çocuk mahkumlar, bu koşullara isyan etmekten başka çarelerinin kalmadığını ifade ederler ve isyan planlamayı düşünürler.

Çocuklar isyan çıkarmayı düşünürken, devrimcilerin koğuşunda “Kahrolsun faşist katil diktatörlük” sloganları eşliğinde isyan çıkar. Bu esnada, kadın koğuşunda hamile olan bir kadının doğum sancıları başlar. Devrimcilerin isyanı ve bu isyanının katı bir şekilde bastırılma görüntüleri, Zazaca bir devrimci marşla verilir. Yine, bu isyan esnasında devrimcilerin kaldığı koğuşlardaki duvar yazıları ekranda görülür. Güney’in bu sahnelerde, yeni doğan çocuk ile isyanın doğuşu arasında paralellik kurduğu düşünülebilir. İsyen çıkma haberi gelir, hemen ardından kadının doğum sancıları başlar ve çocuk doğar. Bu bağlamda, isyanın yeni doğan çocuk gibi geleceğinin olacağı büyüüp gelişeceği mesajının verildiği ileri sürülebilir.

Devrimcilerin isyanı bastırıldıktan sonra, çocuk mahkumlar devrimcilerin duvara yazdıkları örgüt isimlerini ve manifestolarını silerler. Sildikleri yazıları önce okumaya çalışırlar ama gardiyanlar bu durumu fark ederek uyarırlar. Bunun yanı sıra, işten kovulan eski gardiyan Tonton Ali, çocuk mahkumları ziyarete geldiği sırada, çocukların dövülmesine dayanamaz “dokunmayın ulan, vurmayın ulan bebelere” der. Çocuk mahkumlar bu dayaklara ve işkencelere uzun süre dayanamazlar ve düşündükleri isyanı çıkartırlar.

İsyen çıkartmadan önce, tüm koğuş müzik ve dansla eğlenir. İsyen çıkartmadaki amaçlarını da, Cafer gardiyanı istememeleri ve başka bir hapisaneyeye nakledilme dilekleridir. Çocuk mahkumlar da dördüncü koğuşta isyan çıkarırlar. İsyenları, sert bir şekilde bastırılır. Çocuk mahkumların başka hapisane dilekleri kabul olur, fakat yeni gittikleri hapisanelerde de kurallar katıdır. Çocuk mahkumlara rencide edici davranışlar sergilenir ve işkence yapılır. Filmin sonunda, çocuk mahkumlar yeni hapisanelerde farklı gardiyanlar tarafından işkenceye uğrar ve arkadan filmin başında olduğu gibi banka reklamlarının anonsları duyurulur.

“Duvar” filminde kullanılan anlatı yapısının, çağdaş anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir. Çağdaş anlatı karakteri öne çıkartarak çok anlamlı bir anlatıya odaklanır. Dolayısıyla, karakter sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Çağdaş anlatı açık uçludur, alımlayıcı bir çok anlam çıkarabilir ve gerçek “çok yüzlüdür” (Bordwell, 2010, s. 126-127). Filimde, her bir karakter ayrı bir olay örgüsüyle işlenir ve gerçeklik birden fazla şekilde açığa çıkarılır. Örnek olarak, çocuk mahkum Şaban hikayesinin olay örgüsü ve hapisane gerçekliği ile idam cezaları onanmış çiftlerin olay örgüsü ve gerçekliği

çağdaş anlatı yapısını destekler örnekler olduğu söylenebilir. Hapishane gerçekliğinin çoklu (bir çok açıdan-olay örgüsünden) verildiği söylenebilir. Her bir mahkumun hikayesinin farklı bir olay örgüsüyle işlendiği görülür.

Bunun yanı sıra, “Duvar” filminde olayların açık uçlu bırakılmasının, seyirciyi aktif bir şekilde filme katılmayı sağladığı öne sürülebilir. Filmde tek bir kahraman yoktur. Güney’in “Duvar” filminde hapishanede bir grup insan anlatılmaktadır ve filmdeki karakterler anti kahramanlardır. Dolayısıyla filmde özdeşliğin kırıldığı da eklenebilir. Öte yandan, Güney’in “Duvar” filmini militan sinema kapsamında değerlendirmek mümkündür. Yılmaz Güney “Duvar” filmi ile birlikte Üçüncü Sinemacı olarak değerlendirilebilir. Üçüncü Sinemacılar, aydın-entellektüellerden farklı olarak tavırlarını, niyetlerini ve amaçlarını açıkça ortaya koyarlar. Aynı şekilde, halk kesimleriyle radikal bir kopuşun, kurtuluşun ve devrimin yanında saf tutarlar. Bu radikalliğe paralel olarak, militan ve gerilla sineması Üçüncü Sinema’nın temel direğini oluşturur. Militan sineması, Üçüncü Sinema kapsamında ele alınmaktadır. Militan ve gerilla sineması, sisteme karşı açıkça savaş açan ve ondan radikal bir şekilde kopuşu temsil eden sinema olarak ifade edilir (Odabaş, 2013, s. 22-23).

“Duvar” filminin, mesajını açık ve net bir şekilde verdiği söylenebilir. Özellikle, çocuklara işkence yapıldığı sahnelerde, çocukların yüzleri kameraya dönüktür. Böylece Güney’in, mesajını vermek istediği konuları açık ve radikal bir biçimde yansıtmaya çalıştığı ileri sürülebilir. Aynı zamanda, Üçüncü Sinema, açık ve sorgulayıcı anlatı yapısı ile seyirciyi harekete geçirmeyi hedefler. Bu harekete geçirme zaman zaman karakterlerin yüzünü kameraya dönmesiyle sağlanır veya kamera karakterin yüzü ile karşı karşıya getirilir (Sison ve Fleers’tan aktaran, Odabaş, 2012, s. 27-29). Örneğin, filmde Uzun karakteri firar eder ancak kısa sürede yakalanır ve işkence edilir. Bu sahnede kamera ve Uzun’un yüzü karşı karşıyadır. Filmde bazı işkence sahnelerinde buna benzer örnekler söz konusudur.

Yılmaz Güney *Soba, Pencere ve İki Ekmek İstiyoruz* adlı romanında “Duvar” filmin geçen olayları anlatır. Romanın konusunda çocukların isyanını anlatır. Bu nedenle “Duvar” filminin, Güney’in şahit olduğu gerçek bir olaydan esinlendiği ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra, Güney ülkesini seven bir sanatçının kendi halkının karşılaştığı baskılara karşı duyarsız kalmaması gerektiğini belirterek, ülkesinde demokrasinin kurulması içinde mücadele etmesi gerektiğini de ekler. Güney, “ben her zaman mücadeleyi önüme hedef olarak koydum” diye ifade eder (2005, s. 289-290).

“Duvar” filminde yönetmen Güney’in söylediklerine paralel olarak, düzene karşı açıkça isyan ve mücadele edilmesi mesajlarının verildiği görülür. Bu bağlamda, seyirciyi açıkça harekete geçirici bir noktada durduğu ifade edilebilir. Aynı zamanda, filmi çağdaş anlatı yapısı ve militan-gerilla sinema özelleriyle, Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan, “Duvar” filminin Türkiye’de çocuk mahkumların cezaevlerinde yaşadıkları işkence ve baskıyı açığa çıkarmaya çalıştığı vurgulanabilir. Filmde yaratılan mizansen Güney’in yabancısı olmadığı hapishane koşullarını yansıtmaktadır. Güney “Duvar” filmiyle, Türkiye’deki siyasal rejim ve 12 Eylül askeri darbesine eleştiri olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda “Duvar” filmi, yönetmen Güney’in son filmi ve hapishaneden firar ettikten sonra Fransa’da çektiği bir filmidir. Güney filmin çok küçük bir kısmı dışında, tek mekanda geçtiğini belirtir (Güney, 2005, s. 295).

Yılmaz Güney’in, Türkiye’de hapishane koşullarını açıkça siyasal iktidar eleştirisi ile ele alan ilk yönetmenlerden olduğu söylenebilir. Aynı zamanda yönetmen “Duvar” filmi ile birlikte, seyirciyi harekete geçirici mesajlar vererek ve mizansen yaratarak, siyasal sisteme karşı açıkça mücadele ve isyan etmeyi hedeflediği anlaşılabilir. “Duvar” filmi hapishanede geçenleri anlattığı için tek bir mekanda geçer. Filmin kostüm, dekor ve ışık öğeleriyle, doğal ortamı yaratmaya çalıştığı vurgulanabilir. Filmde kostüm ve makyajın, hapishanede kalanların alt sınıfı yansıtan özelliklere sahip olduğu ileri sürülebilir.



Görsel 4.14. *Duvar/ Kışla ve Postal*

Bunun yanı sıra, filmin ilk dakikalarında tel örgülere asılı asker postalları görülür. Yönetmenin, postallarla askeri bir rejimin olduğunu belirtmek istediği iddia

edilebilir. Filmde rutin olarak her sabah askerler şarkı söyleyerek koşu yaparlar. Bu durumun da, askeri rejimde yaşandığının ip uçlarını verdiği söylenebilir. Öte yandan, mahkumlar hava almaya çıktıklarında çocuk mahkumların, yetişkin erkeklerin kaldığı koşullarda ekmek dilendikleri görülür. Çocuk mahkumlara ise, hiç kimse ekmek vermez. Öyle ki, önündeki masada çeşitli yiyecekler, meyve-sebze olan yetişkin mahkumlar bile bir şey vermez, sadece dolabında Ernesto Che Guevara'nın resmi asılı olan bir mahkum verir. Güney'in, bu çerçevede yarattığı mizansen ile devrimcileri sahiplenen kimselerin, paylaşımcı ve dayanışmacı yönünü vurgulamak istediği söylenebilir.



Görsel 4.15. *Duvar/ Çocuk işkence sahnesi*

Filmde şiir okuduğu ve şiirde komünizm propagandası yaptığı iddiasıyla Zapata adlı çocuk mahkum işkence görür. Çocuk falakaya yatırıldığı esnada, çerçevenin arka planında Türk bayrağı gösterilir. Aynı zamanda, bu sahnede çocuğun yüzü ile kamera birbirine karşı verilir. Çocuğun yüzü kameraya dönüktür. Filmde çocuklara yapılan işkencelerde kamera hep çocukların yüzüne çevrilidir. Güney filmin bir çok yerinde, çocuklara yapılan işkencelerde Türk bayrağını gösterir. “Duvar” filminde hapisanelerinin değiştirilmesini isteyen çocuk mahkumlar, hapisane yönetimince idareye çağrılır. Çocukların talepleri ile dalga geçilir ve bu sırada bir çocuğun cinsel organını göstermesi istenir. Hapishane yönetimi zorla bu isteğini yerine getirtir. Bu esnada da Türk bayrağı arka planda görülür.



Görsel 4.16. *Duvar /İdeolojik Mesajlı Görüntüler*

Buna paralel olarak, filmde hapishaneden kaçan ama kısa süre içinde yakalanan Uzun ve Ziya'ya işkence edilirken benzer çerçeveler kullanılır ve arkada Türk bayrakları görülür. Benzer şekilde işkencelerin yapıldığı sırada, kamera çocukların yüzüne tutulur. Filmde, Ziya işkencelere dayanamayarak bitkin düşer ve ölür. Ziya'nın ölümünün verildiği sahnede, yerde Ziya'nın ölüsü vardır ve askerler ölüp onun ölmediğini telaşla kontrol ederler. Arka planda ise Atatürk büstü vardır. Diğer bir sahnede ise mahkumlar sıraya dizilerler ve üstlerinde asker kulübesi vardır. Arka planda da “Gençliğe Hitabe” asılıdır. Mahkumlar sırayla kendi numaralarını söylerler. Güney'in bu sahnelerde siyasal iktidara eleştirilerde bulunduğu söylenebilir. Yaratılan bu mizansen ile iktidar eleştirisinin atmosferi oluşturulmuştur.



Görsel 4.17. *Duvar/ Devrimcilerin İsyanı Görüntüleri*

Öte yandan filmde devrimciler çok yer almazlar. Devrimcilerin ilk görüldüğü sahne, enternasyonal devrimci Avusturya marşını söyleyerek, hapisane avlusunda koştukları sahnedir. Bunun yanı sıra, hapisanelerde çıkardıkları isyan ile temsil edilirler. Cezaevinde ilk isyan çıkaranlar devrimciler olurlar. İsyanın haber verilmesi esnasında, kamera çevrinerek Türkiye haritasının Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin olduğu kısma odaklanır. Bu bağlamda, devrimcilerin isyanını sırasında, yeni doğan bir bebek paralel zamanda verilir. İsyanın yeni doğa bebek gibi büyüüp gelişeceği ve hayat bulacağı mesajının verildiği ifade edilebilir. Bu isyanın Türkiye’de haritanın doğu kısmı ile bağdaştırılabileceği söylenebilir. Devrimcilerin isyanının bastırılmasının ardından, çocuklar devrimcilerin koğuşlarında duvarlara yazılmış yazılara bakarlar. Her örgütün ayrı yazılmasına dikkat çekilir. Çocuklar bunları okumaya çalışırlar, fakat gardiyanlar bu duruma izin vermezler. Filmde, devrimcilerin çıkardığı isyandan kısa bir süre sonra, çocuk mahkumlar hapisanede ikinci bir isyan çıkarır.

“Duvar” filmi hapisanede geçen olayları anlattığı için film tek bir mekanda geçer. Filmde sıkıyönetim-askeri rejimin olduğu atmosferin yaratıldığı vurgulanabilir. Her sahnede askerler ve askeri yönetimi andırarak göstergelerin kullanıldığı dikkat çeker. Bunun yanı sıra, filmde devrimcilerin isyanın öncüsü olarak yansıtıldığı öne sürülebilir, zira devrimcilerin isyanın ardından çocuklar da ikinci bir isyan çıkarırlar. Kadınlar ise isyan sırasında doğurduğu bebekle temsil edilir. Diğer ifadeyle isyanı doğuracak ve büyütecek olarak temsil edildiği düşünülebilir. Benzer biçimde, devrimcilerin mizansen açısından afiş ve duvar yazıları ile temsil edildiği ileri sürülebilir. “Duvar” filminde Mizansen ögesinin, filmin içeriğini destekleyici ve tamamlayıcı öge olarak kullanıldığı vurgulanabilir.

“Duvar” filminde ses ögesi de önemli bir rol oynamaktadır çünkü filmin açılış ve kapanış sahnelerinde politik mesajların yer aldığı sesler ile verildiği söylenebilir. Film radyodan gelen banka reklam sesleri başlar ve devrimci (isyan) marşları ile sona erer. Açılış sahnesinde radyo seslerinde banka reklamlarının yapıldığı anlaşılır. Güney bu duyurular ile kapitalist düzene eleştirilerde bulunduğu söylenebilir.

Öte yandan filmde kullanılan müzikleri Garip Şahin ve Setrak Bakırel yapmıştır. Filmin ilk sahnelerinde, hapisane ortamının tasviri “Gel Ha Gönül Havalanma” türküsüyle yapıldığı görülür. Bu türkü Sivas yöresine aittir ve İzzet Şavaş tarafından seslendirilmektedir. Erkeklerin kaldığı koğuşta, mahkumlardan biri bağlama çalar ve bu

türkü söylenir. Bu sırada, türkü çalınırken mahkumunların bazısının efkarlandığı görülür. Bunun yanı sıra, filmde yer alan müzikler anlatı yapısına paralel bir öge olarak kullanılır. Örneğin, Şaban'ın kaçma sahnesinde müziğin gerilimi arttırmak için kullanıldığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda ses ögesinin filmde anlatıyı destekler nitelikte olduğu göze çarpar.

Aynı şekilde çocuk mahkumların isyan çıkaracağı günde eğlenceli müzikler yaptıkları görülür. Çocuk mahkumlar isyan çıkarıp isteklerinin yerine geleceğini ve böylece kaldıkları ağır hapisshaneden kurtulacaklarını sanmaktadırlar. Bu nedenle isteklerinin yakın zamanda yerine getirileceğini düşünerek eğlenceli oyun müzikleri çalarlar. Diğer yandan, filmde dikkat çeken iki devrimci marş söylenir. Bunlardan birincisi, devrimci mahkumların hapisshane avlusunda koşarak söyledikleri, enternasyonal Avusturya devrimci işçi marşdır. İkincisi ise devrimci mahkumların isyan esnasında çalan Zazaca devrimci bir marştır. Bu marşta özetle işçiler ve köylüler isyana çağrılır. Bu iki marşın sözleri şöyledir:^{18 19}

“Duvar” filmindeki marşların sözlerinde, açıkça sosyalizm ve isyan-başkaldırı dikkat çekmektedir. Zazaca marşın çalındığı sahnede ise devrimcilerin isyan görüntüleri ve örgütlerin duvarlara yazılı sloganları verilir. Aynı zamanda 1968 devrimci öğrenci liderlerinden biri olan İbrahim Kaypakkaya'nın duvara çizilmiş silüeti gösterilir. Filmde ses ögesinin filmin içeriğine ve mesajına uygun tasarlandığı ileri sürülebilir.

Bu bağlamda “Duvar”ın 1980 askeri darbe-sıkıyönetim döneminde Türkiye'deki hapisshane koşullarını anlatan bir film olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda özellikle hapisshanedeki çocuk mahkumların yaşam öykülerinin ele alındığı filmidir. Güney, bu filmin gerçek bir hikayeye dayandığını ifade eder. *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz* (1977) romanında yazdığı mahkumları, “Duvar” filminde çektiği ifade edilmiştir. Filmde cezaevi koşullarının oldukça kötü ve işkence-ölüm-idam olaylarının

¹⁸**Avusturya Devrimci İşçi Marşı** Hayat denilen kavgaya girdik, çelik adımlarla yürüyoruz/Biz, bu karanlık yolun sonunda, doğacak güneşi görüyoruz/Dağları aşıyor, bak yakınlaşıyor, kızıl yıldız hep koşun/Bu bir rüya değil, bu bir hülya değil, yıldızdır kurtuluşun/Kara deryalarda bir fenersin, senin ışığımla yürüyoruz/Biz, bu karanlık yolun sonunda, doğacak güneşi görüyoruz/Fabrikalarda biz, tarlalarda biziz, biziz hayatı yaratan/Din farkı bilmeyiz, dil farkı bilmeyiz, sanki doğduk bir anadan/Anamız amele sınıftır, yurdumuz bütün cihandır bizim/Hazırladık son kanlı kavgaya, başta bayrağımız /Leninizm/Bayrağını yükselt, daha daha yükselt, yükselt bayrağı/yukarı!Bugüne vuralım, yarını kuralım, kaldıralım sınıfları!

¹⁹**Haydi (Haydere-Zazaca)** Gelin, artık harekete geçelim/Katlediyorlar emekçileri/Kadınlar-erkekler/Haydi kardeşler haydi, arkadaşlar haydi/Kardeş (yoldaş) o nasıl söz/Kim diyor ki, sen sahip-sizsin/Bunlar kim ki sen korktun/Arkadaşlar haydi, ablalar haydi/Yumruklarımızı sıkalım/Tüfeklerimizi dolduralım/Düşmanın üstüne boşaltalım/Ablalar haydi, anneler haydi!

yaşandığı yerler olarak tasvir edildiği görülür. Bunun yanı sıra Güney'in "Duvar" filmiyle, Türkiye'deki siyasi iktidar eleştirisi yaptığı iddia edilebilir.

Filmin anlatı yapısının, Üçüncü Sinema'nın anlatı yapısı özelliklerini taşıdığı söylenebilir. "Duvar"ın seyirciyi harekete geçiren açık, militan bir anlatım yöntemini benimsediği ifade edilebilir. Benzer biçimde, filmde tek bir kahramanın olmaması ve hapisanedeki çocuk, devrimci, kadın gibi toplumsal tabakları ele alması özellikleri de Üçüncü Sinema'yı yansıtır. Buna paralel olarak bir isyan filmi olan "Duvar"ın, militan sinema özelliklerini taşıdığı öne sürülebilir. Bu özellikleri bakımından "Duvar" filmi, Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirmek mümkündür.

5. SONUÇ

Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema Ekseninde Yılmaz Güney Sineması başlıklı çalışmada, öncelikle ideoloji ve ideoloji konusundaki farklı yaklaşımlar incelendikten sonra Üçüncü dünya kavramını ortaya çıkaran dünyadaki sosyal, ekonomik ve politik durum açıklanmıştır. Kavramsal boyutta ise Üçüncü dünya ve Birinci (Popüler) Sinema, İkinci (Sanat Sineması), Üçüncü Sinema kavramları ekonomi-politik özellikleriyle incelenmeye çalışılmıştır. Yılmaz Güney'in sineması değerlendirilmeden önce ise Güney'in sinemasal üretimde bulunduğu yıllardaki, Türkiye'nin sosyal ve politik durumu açıklanmıştır. Bunun yanı sıra Yılmaz Güney'in hayatı ve sineması incelenerek, araştırma kapsamındaki örneklem filmler kronolojik olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema ekseninde değerlendirilmiştir.

Birinci (Popüler) Sinema , İkinci (Sanat Sineması) ve Üçüncü Sinema kavramları, literatüre üçüncü dünya kavramının ortaya çıkmasıyla girmiştir. Üçüncü dünya kavramı ise ilk olarak 1955'te Endonezya'da Bandung konferansında dile getirilmiştir. Bu konferansta ekonomik ve politik olarak sömürge, yarı-sömürge ülkeler toplanmış ve kendi gelecekleri için bir takım kararlar almışlardır. Üçüncü bir yolun olacağına vurgu yapılmıştır. Aynı zamanda bu konferansta Üçüncü dünya kavramı, bağlantısız ülkeleri tanımlamak için kullanılmış ve konferansta anti-kolonyalist (sömürgeci) radikal bir mücadele yolu benimsenmiştir. Bandung konferansının ardından üçüncü dünya kavramı sosyal bilimler literatürüne girmiştir.

1969 yılında ise Latin Amerika'da bir çok sinemacının da içinde olduğu Özgür Sinema Grubu'nda (Grupo Cine Liberecion) Octavio Gettino ve Fernando Solanas *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* manifesto yazarlar. Bu manifestoda Birinci (popüler sinema), İkinci (sanat sineması) ve Üçüncü Sinema'yı tanımlarlar. Üç farklı sinema yaklaşımını sosyo-ekonomik, politik ve sanatsal özellikleriyle değerlendirirler. Gettino ve Solanas 1968 yılında çektikleri "Kızgın Fırınlarm Saati" (La Hora De Los Hornos) filminde Üçüncü Sinema'nın ilk örneğini verdiklerini söylerler. Böylece 1969'da yazdıkları manifestoda Üçüncü Sinema'nın özelliklerini ilan etmişlerdir. Üçüncü Sinema'yı tanımlamaları beraberinde Popüler Sinema ve Sanat Sineması'nı tanımlamayı gerektirmiştir, zira tek başına Üçüncü Sinema açıklamasında bulunmak, Üçüncü Sinema'nın diğer sinemalarla arasındaki ilişkiyi açıklama noktasında eksik

kalacağı düşünülmüştür. Bu nedenle Üçüncü Sinema ile birlikte, Popüler Sinema ve Sanat Sineması incelenmiştir.

Gettino ve Solanas manifestolarında sadece Üçüncü Sinema'yı değil, Birinci ve İkinci Sinema'yı literatüre kazandıran sinemacılar olmuşlardır. Birinci (Popüler) Sinema'yı, ticari sinema veya ana akım sinema olarak tanımlamak mümkündür. Bunun yanı sıra Popüler Sinema, kapitalist-ticari sistemin sinema alanındaki yansıması olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda, Popüler Sinema üretim, dağıtım ve gösterim öğelerini, ticari sistem üzerine kurmuştur. Bu sinemanın bazı sanatsal temel özellikleri şöyledir: Klasik anlatı yapısı, seyircinin pasif olması (dolayısıyla tüketici olması) ve filmin tek ana kahramanın olması ve onunla özdeşleşmenin gerçekleşmesidir. Popüler Sinema'ya ilk alternatif akımın ise Sanat Sineması olduğu görülmektedir. Sanat Sineması, Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçilik, Amerikan Bağımsız Sinema, Brezilya Yeni Sinema gibi bir çok ülkede kendisini farklı şekillerde ifade eden sinemadır. Bu sinema akımı, bir anlamda Popüler Sinema ile Üçüncü Sinema arasında ki geçiş sineması olarak da tanımlanmaktadır.

Sanat Sineması, sinema alanına klasik anlatı yapısının ve özdeşleşmenin kırılması gibi önemli katkılar sunmuştur. Benzer şekilde bu sinemanın öne çıkan özelliğinden birisi de, genel olarak auter yönetmenlerle sanat sineması üretimlerinde bulunulmasıdır. Buna karşın Üçüncü Sinemacılar tarafından, bireyci ve bireysel konulara saplanması ile eleştirilirler. Sanat Sineması, Üçüncü Sinema'ya teorik ve pratik olarak zemin oluşturmuştur. Öte yandan Üçüncü Sinema'nın ise anti-sömürgeci ve anti-burjuva sinema olarak tanımlandığı görülür. Sisteme karşı açıkça tavır alan ve sistemden radikal kopuşu gerçekleştiren devrimci sinema olarak da ifade edilir. Sinema dilinde deneysel, yapımda bağımsız ve politikada militan sinema özelliklerine sahiptir. Aynı zamanda Üçüncü Sinema, bireye ve bireysel konulara odaklanmaz. Bu sinemanın tercihini toplumsal konular oluşturur ve genellikle filmlerin tek bir kahramanı yoktur. Meseleye militan ve kolektif olarak yaklaşırlar. Toplumsal mücadelelerin değişime uğramasıyla birlikte, Üçüncü Sinema'da da toplumsal değişime paralel değişiklikler meydana gelmiştir. Günümüzde Üçüncü Sinema kadın hareketleri, LGBTİ, ulusal sorunlar, inanç sorunları, çevre mücadeleleri konularını da ele almaktadır.

Üç sinema anlayışının farklı dünya görüşüne sahip olduğu görülür. Dünyayı anlamlandırmadaki bu farklılığın yapımda, gösterimde ve dağıtımda kendilerine özgü özellikleri yansıtır. Yılmaz Güney'de bu üç farklı sinemada filmler çekmiş az sayıdaki

yönetmenlerden birisidir. Güney, Popüler Sinema etkisinde filmler çektiği gözlemlenir. Çalışmada, Popüler Sinema örnekleme kapsamında “Aç Kurtlar” filmi analiz edilmiştir. “Aç Kurtlar” filminin dünyadaki western (cowboy) filmlerinin Anadolu versiyonu olduğu sonucu çıkmıştır. Sanat Sineması’nda ise “Umut” filmi analiz edilmiştir. “Umut” filminin, Sanat Sineması içinde değerlendirilen İtalyan Yeni Gerçekçi özellikleri barındırdığı gözlemlenmiştir, ancak konusu ve biçimiyle Türkiye’ye özgü bir film olduğu kabul edilmektedir. Üçüncü Sinema kapsamında da “Duvar” filmi analiz edilmiştir. “Duvar” filminin konusu, sinema dili, anlatı yapısı gibi özellikleriyle Üçüncü Sinema özellikleri taşıdığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda filmde hikayenin tek bir kahraman üzerinden değil de, bir grup/zümre/topluluk üzerinden anlatılması ve militan/provokatif yöntemle filmin çekilmesi gibi temel özellikleri, filmin Üçüncü Sinema örneğini yansıttığını ortaya koyar.

Yılmaz Güney’in oyuncu, senarist, yönetmen, yapımcı, edebiyatçı olma gibi çok yönlülüğü ve hayatının tek düze olmaması onun farklı sinema anlayışlarında filmler üretmesini sağladığı düşünülmektedir. Çalışmada incelenen “Umut” ve “Duvar” filmleri kendi yaşadıklarından esinlenerek çektiği filmlerdir. Çalışma kapsamında yapılan araştırmaya göre, Güney’in Türk Sineması’nda üç sinemada filmler çeken ender yönetmenlerden biri olduğu saptanmıştır. Aynı zamanda Güney’in edebi yönünün güçlü olmasının da, filmlerinde öykü ve diyaloglara yansıdığı anlaşılmıştır. Bunun yanı sıra Güney’in deneyimlediği yaşam, ona özgün film yapma imkanını sunmuştur. Başka bir deyişle, Güney’in çok farklı sinema anlayışlarında film üretmesi, onun yaşadığı hayat ile yakından ilişkilidir. Bu bilgiler kapsamında farklı sinema anlayışlarında filmleri bulunan Yılmaz Güney’in filmografisinin, Türk ve dünya sinemasında çalışılmaya devam edeceği düşünülmektedir. Yapılan çalışmada, Güney’in sinema hayatında kronolojik olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema etkisinde filmler çektiği sonucu çıkmıştır.

5.1. Tartışma

Çalışmada örneklem olarak seçilen filmlerin, Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema’yı yansıtması bağlamında, analizi yapılarak varılan sonuçlar göstermiştir ki, Yılmaz Güney’in sinema sanatında birbirinden farklı üç sinemada filmler çektiği saptanmıştır. Bunun yanı sıra Güney’in Sanat Sineması etkisinde çektiği filmler Üçüncü Sinema ile benzer bazı özellikler taşımaktadır. Bu durum Sanat Sineması ile Üçüncü Sinema’nın bazı ortak özelliklere sahip olmasından

kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde, Üçüncü Sinema etkisinde çektiği filmlerinde ise, Sanat Sineması özellikleri taşıyan özelliklere sahip olduğu sonucu çıkmıştır. Bu durum özellikle anlatı yapısında belirgin görülmektedir, ancak Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'nın kendilerine özgü özellikleri vardır. Seçilen örneklem filmlerin dışında "Arkadaş" filmini Sanat Sineması'ndan Üçüncü Sinema'ya geçiş filmi olarak değerlendirmek mümkündür. Yılmaz Güney çektiği filmler ile ülkesini, kendi dünya görüşü çerçevesinde dünyaya tanıtmıştır. Üç farklı sinemada filmler çekmesi, Güney'in önemli özelliklerinden biridir.

5.2. Öneriler

Yılmaz Güney birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir, ancak bir yönetmen olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema'da bütün olarak incelenmemiştir. Çalışmanın konusu ve başlığı, Güney'in filmleriyle bütün olarak incelenmediği için seçilmiştir. Kuramsal olarak Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema konularında yeterince Türkçe kaynak olmaması da bu araştırmanın itici gücü olmuştur. Bu çalışmanın, Yılmaz Güney'in sinema hayatına yeni bir bakış açısı kazandırabileceği, aynı zamanda Popüler Sinema, Sanat Sineması ve Üçüncü Sinema çalışacak araştırmacılara kaynak olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: phoenix.
- Agocuk, P. (2012). Türk Sineması'nda Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akad, Ö. Lütfi, (2016). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Akbulut, H. (2010). *Tür Çeşitleri, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (Der. Y. Gürhan Topçu ve Seçil Büker). (s. 324-334). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Akşin, S. (1995). *Çağdaş Türkiye Tarihi*. İstanbul: Cem.
- Aksu, Y. (2016). Trajik Bellekten Mitleşmeye: Yılmaz Güney. *Psikesinema*, 7:78-84. İstanbul.
- Aktaş, M.(Yapımcı), Tabak, H.(Yönetmen) (2018). Çirkin Kral'ın Efsanesi. Almanya ve Avusturya: Mitos film.
- Alfred, C. (1965). A History of Modern France, *Penguin*, 3(71):1871-1962.
- Alptekin, E. (2005). Touch Of Evil (Edi. Güçsal Pusar). ss. 155-155, İstanbul: Sinefilm Toplu Basım.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev: Y. Alp ve M. Özışık), İstanbul: İletişim.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Yıldırım, E. ve Bayraktaroğlu, S. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. 6.Baskı, Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Anderson, P. (1988). *Gramsci*, (Çev: T. Günersel). İstanbul: Alan

Andrew, J.D. (2000). *Sinema Kuramları*. İstanbul: İzdüşüm.

Armes, R. (1987). *Third World Film Making and the West*, Berkeley University of California Press. ve “Bireysel Yaratıcılık” (Çev. Ayşegül Gürsoy). *Yeni İnsan Yeni Sinema*. (1996/6: 115-124).

Armes, R. (1987). *Üçüncü Sinema* (Çev. Burutay Kara). İstanbul: Doruk.

Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk.

Atam, Z. (2014). *Eleştiri Nedir?*, İstanbul: Cadde.

Atam, Z. (2016). *Yassak Hemşehrim, Yassak! Türkiye'nin Bilinçdışı*. *Psikesinema*, 7: 70-78. İstanbul.

Ateş, T. (1995). *68li Olmak*. Ankara: Ümit.

Aydemir, S. Ş. (1993). *Menderes'in Dramı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Bağdatlı, S. (2000). *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*. İstanbul: Der.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk.

Bektaş, S. (2014). *Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bondanella, P. (2016). *İtalyan Yeni Gerçekçilik*. L. Badley, R. B. Palmer, S. J. Schneider (Ed.), (Çev: S. Yılmaz), *Dünya Sinemasında Akımlar*(62-65). İstanbul: Doruk.

Bordwell, D. (2010). *Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması* (Çev. Y. Özben) A. Karadoğan). *Sanat Sineması Üzerine*. İçinde (s. 71-83) Ankara: De Ki.

- Celal, T. ve Sans, G. (2005). İnsanlar Var Oldukça, (Yılmaz Güney), Yol Senaryosu, (s. 316-317), İstanbul: Güney.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 27 (1), 99-117.
- Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin soy kütüğü 1: Marx ve İdeoloji*. Bilim ve Sanat.
- Çetin Erus, Z. (2000). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es.
- Çetin Erus, Z. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. Biryıldız E. & Çetin, Erus Z (Ed.), *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. (s. 19-50) İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es.
- Chanan, M. (1997). The Changing Geography Of Third Cinema. *Screen* 38 (4). (s. 372-388).
- Chanan, M. (2005). Devrim Sinemaları: 1920'lerde Sovyetler Birliği, 1960'larda Küba. Wayne, M. (Editör). *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler içinde* (s. 219-231). Ankara: de ki.
- Chanan, M. (2007). Outsiders: "The Battle of Algiers" and Political Cinema. *Sight and Sound*. 17 (6), 38-40.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitapevi.

- Demirkol, O. (2015). İdeolojiye ‘‘Yamuk Bakmak’’: Skyfall Filminin Söylem Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dorsay, A. (1988). *Yılmaz Güney Kitabı*. İstanbul: Varlık.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970- 1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar* İstanbul: İnkılap.
- Dorsay, Atilla. (2000). *Yılmaz Güney*. İstanbul: Güney Yayınları.
- Drucker, H. (1974). *The Political Uses of Ideology*. Londra: Macmillan.
- Espinosa, J. G. (2013). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin (çev. A. Ufuk). Battal
- Fanon, F. (2001). *Yeryüzünün Lanetlileri*, (Çev. L. Fevzi Topçuoğlu). İstanbul: Avesta.
- Feyizoğlu, T. (2001). *Yılmaz Güney Bir Çirkin Kral*. İstanbul: Ozan. (6. Baskı).
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. UMI Rsearch Press. Berkeley and Chicago University.
- Gettione O. ve Solanas F. (2004). *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazılar I*. (Ed: B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: Orient.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge,
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Güney, Y. (1969). (Yönetmen/Senarist). *Aç Kurtlar* (Film). Türkiye: Güney Film.
- Güney, Y. (1970). (Yönetmen/Senarist). *Umut* (Film). Türkiye: Güney Film.

Güney, Y. (1974). *Hücrem*. İstanbul: Güney.

Güney, Y. (1983). (Yönetmen/Senarist). *Duvar* (Film). Fransa: Fransa Kültür Bakanlığı/
Güney Film.

Güney, Y. (2005). *Yol*. İstanbul: Güney.

Güney, Yılmaz. (1977). *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*. İstanbul: Güney.

Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. (Çev. Ahmet Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi,
Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan). Ankara: Adres Yayınları.

Heywood, A. (2015). *Siyaset*. (Çev. Kollektif). 16. Baskı. Ankara: Adres Yayınları.

Hobsbawn, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991Aşırılıklar Çağı*. (Çev. Yavuz Alogan)
İstanbul: Sarmal.

Kadiroğlu, M. (2014). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-kahraman*.
Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü.

Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Ed. Ali
Karadoğan). Ankara: Deki.

Karadoğan, A. (2019). Raporlar Ekseninde Türkiye’de Sinema ve Sorunlarının Kısa Bir
Tarihi. A. Karadoğan. Türk Sineması Hakkında Raporlar. İçinde (s. 9-49). Anka-
ra: De ki.

Kaya, E. (2004). *Kentleşme ve Kentleşme*. İstanbul: İlke.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

- Kırmızı, N. (1990). *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Kolker, Robert P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. Ankara: De ki.
- Kongar, E. (2000). *28 Şubat ve Demokrasi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kongar, E. (2007). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Marx, K. (1970). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. (Çev. M.İ. Erdost). İstanbul: Sol Yayınları.
- Marx, K. (1986). *Kapital I. Cilt*. (Çev: A. Bilgi). Ankara: Sol.
- Marx, K. (2013). *Alman İdeolojisi*. (Çev. Tonguç Ok & Olcay Geri Dönmez). İstanbul: Evrensel Yayınevi.
- Marx, K. ve Engels, F. (1976). *Alman İdeolojisi*. (Çev: S. Belli). Ankara: Sol.
- Mclellan, D. (2005). *İdeoloji*. (Çevr. Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Metz, C. (1974). Sinemada her şey niye söylenmez, sinemada söylemek ve söylenen-I. 7. Sanat, (12), 5-11.
- Mücek, A. A. (2009). *Türkiye'de Askeri Darbeler*. İstanbul: Gökkuşuğu.
- Narboni, J. ve Comolli, J. (2010). *Sinema, ideoloji, eleştiri. Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (Ed: S. Büker ve G. Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Odabaş (Yazar) *Üçüncü Sinema* içinde (s. 195-210). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora.

- Ormanlı, O. (2006). *Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, H. (2002). *Siyasal Tarih, Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem.
- Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. İstanbul: Agora.
- Özgüç, Agah. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul:Alfa Yayınları.
- Özkalp, E. (2000). *Sosyolojiye Giriş*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1*. Ankara: Kitle.
- Rouge, P. L. (1973). Vive le Cinéma, Arme de Propagande Communiste!. *Cahiers du Cinéma*, 31: 245-246.
- Ryan, M. ve Douglas, K. (2010). *Politik Kamera* (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sander, O. (1994). *Siyasi Tarih(Cilt 1 & 2) İlkçağ'dan 1994'e*. Ankara: İmge.
- Şavran, G. (2009). *Sosyolojide Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri. Araştırma Yöntemlerinin ve Tekniklerinin Seçimi*. Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Scognamillo, G. (1979). Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sinema Tarihi. 1960-1977. *Kurgu Dergisi*, 1, 98-107.
- Scognamillo, G. (1997). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Serter, S. S. (2005). *Sinemada biçem: Ömer Lütfi Akad sineması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Stam, R. (1990). The Hour Of The Furnaces and The Two Avant-Gardes. J. Burton. *The Social Documantry in Latin America*. London: University of Pittsburg. İçinde (s. 251-266).
- Tabak, H. (2018). (Yönetmen). *Çirkin Kral Efsanesi*. (Belgesel). Almanya-Avusturya: Mehmet Aktaş.
- Tan, N. (1987). *Türk Sinemasında Arabesk: Arabesk Şarkılı Filmlerin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Thompsons, K. ve Bordwell, D. (1994). *Film history*. New York: McGraw-Hill.
- Topçu, A. D. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı, Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 49-94). (Edit. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata). Ankara: Vadi.
- Tugen, B. (2011). *Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumu: 1960-1980 Dönemi Yönetmenler ve Filmler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varol, F. (2016). *Yılmaz Güney Sinemasının ideolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vaugeois, G. (2005). İnsanlar Var Oldukça, (Yılmaz Güney), Yol Senaryosu, (s. 324), İstanbul: Güney.
- Wayne, M. (2008). *Politik Film: Üçüncü Sinema Diyalektiği* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler (Çev. S. Aydınli & D. Oktay Yıldırım), *Sinecine*, 6 (1),133-163.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. A. Karadoğan. *Sanat Sineması Üzerine*. İçinde (s. 113-125). Ankara: De ki.

Yıldırım, H. ve Şimşek, A. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2008). *Sinema ve ideoloji ilişkileri üzerine. Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazıları*. (Ed: B. Bakır, Y. Ünal ve S. Saliji). Ankara: Orient.

İnternet Kaynakçası

http://philosophy.uchicago.edu/faculty/files/pippin/What_is_a_Western.pdf (Erişim Tarihi: 2.06. 2017).

Ertürk, Emin (2018). “Üçüncü Dünya Ülkeleri” <http://tarhdersnotlari.blogcu.com/ucuncu-dunya-ulkeleri/6974058>. (Erişim Tarihi: 26.09.2018).

Ek 1. Film Künyeleri

AÇ KURLAR
Yönetmen: Yılmaz Güney Senaryo: Yılmaz Güney Yapım Yılı: 1969, Türkiye Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur Süre: 85 dakika Müzik: Necip Sarcıoğlu, Ennio Morricone Oyuncular: Yılmaz Güney, Hayati Hamzaoğlu, Sevgi Can, Bilal İnci, Hakkı Kıvanç, Yapım: Güney Film, Lale Film Dil: Türkçe Özellik: Siyah Beyaz
UMUT
Yönetmen: Yılmaz Güney / Şerif Gören Senaryo: Yılmaz Güney Yapım Yılı: 1970, Türkiye Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez Süre: 99 dakika Müzik: Arif Erkin Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Gülsen Alnaçık, Osman Alyanak Yapım: Güney Film, Lale Film Dil: Türkçe Özellik: Siyah Beyaz
DUVAR
Yönetmen: Yılmaz Güney Senaryo: Yılmaz Güney Yapım Yılı: 1983, Fransa-Türkiye Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay Süre: 117 dakika Müzik: Garip Şahin, Setrak Bakırel Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Ayşe Emel Mesci, Ahmet Ziyrek, Mallik Berrichi, Nicolas Hossein, Jean-Pierre Colin, Ali Berktaş, İsbella Tissandier. Yapım: Güney Film Dil: Türkçe Özellik: Renkli

Ek 2. Ödüller

En İyi Müzik (1. Adana Altın Koza Film Şenliği-1969)
En İyi Film (2. Adana Altın Koza Film Şenliği-1970)
En İyi Senaryo (2. Adana Altın Koza Film Şenliği-1970)
En İyi Erkek Oyuncu (2. Adana Altın Koza Film Şenliği-1970)
En İyi Erkek Oyuncu (2. Adana Altın Koza Film Şenliği-1970)