Kuram / Sinema

Mike Wayne

politik film

üçüncü sinema'nın diyalektiği

İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz



Yordam Kitap

Mike Wayne

Brunel Üniversitesi (İngiltere) Film ve Televizyon Bölümünde öğretim üyesi ve *Dissident Voices: The Political of Television and Cultural Change*'in editörüdür. *Marxism and Media Studies* (Pluto Press, 2003) [*Marksizm ve Medya Araştırmaları,* Yordam Kitap, 2009], yazarın yayınlanmış diğer eseridir.

Yordam Kitap: 126 ✤ **Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği**
Mike Wayne ✤ ISBN-978-605-5541-00-2 • *Çeviri:* Ertan Yılmaz
Kitap Editörü: Simge Özer • *Düzeltme:* Emel Yuvayapan
Kapak ve İç Tasarım: Savaş Çekiç • *Sayfa Düzeni*: Gönül Göner
Birinci Basım: Nisan 2011 • *Yayın Yönetmeni*: Hayri Erdoğan
© Mike Wayne, 2001 (*Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, Pluto Press, Londra)
© Yordam Kitap, 2009

Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti.
Çatalçeşme Sokağı No: 19 Kat: 3 Cağaloğlu 34110 İstanbul
T: 0212 528 19 10 **F:** 0212 528 19 09 **W:** www. yordamkitap. com
E: info@yordamkitap. com

Baskı: **Pasifik Ofset**
Baha İş Merkezi
Haramidere - İstanbul
Tel: 0212 412 17 77

POLİTİK FİLM

Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği

Mike Wayne

İngilizceden Çeviren
Ertan Yılmaz



Dee

için

İçindekiler

GİRİŞ 9

1 ELEŞTİREL PRATİK OLARAK ÜÇÜNCÜ SİNEMA:
CEZAYİR SAVAŞI'NIN ANALİZİ 14
Bir Kez Daha *Cezayir Savaşı* 18
Cezayir Savaşı: Eleştirel Alımlama 19
Cezayir Savaşı: Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema 25

2 ÖNCÜLER 37
Kriz ve Ayaklanma 37
Modernizm, Ayzenştayn ve Vertov 39
Lukács 47
Brecht ve Benjamin 56

3 BİRİNCİ VE İKİNCİ SİNEMA'NIN DİYALEKTİĞİ 63
Üretim İlişkileri 63
Britanya'da Kolektif Üretim 64
Boorman ve *The Emerald Forest (Zümrüt Ormanı)* 69
Jorge Sanjinés ve Ukamau Grubu 72
Gerilla Sineması 74
Tarihsel Geçerlik 77
Amistad 78
Tarih, Hegel ve Marx 81
Son Akşam Yemeği 83
Marksist Bir Trajedi Tanımı 86
Politikleşme ve Bağlanma 87
Devrim ve Üçüncü Sinema 90
Şili'nin Savaşı 91
Kültürel Özgüllük ve Popüler Bellek 95
Indochine 96
Dağıtım ve Gösterim: Sermaye ve Devlet 98

4 İKİNCİ SİNEMANIN DİYALEKTİĞİ: İSYANCI 102
Tarihsel İsyancılar ve Sinemadaki İsyancılar 102
İsyancı ve Gangster 104
İsyancı ve Birinci Sinema 106
İsyancı ve İkinci Sinema 107
Eşkıya 109
Haydutlar Kraliçesi 115
General 124

5 ÜÇÜNCÜ SİNEMA'NIN DİYALEKTİĞİ 132
Bir Bellek Felsefesi 133
Kültür Emperyalizmi 137
Sömürge Sonrası Kuram: Araçlar ve Amaçlar 139
"Üçüncü Sinema'ya Doğru"yu Bağlama Yerleştirmek 143
Entelektüelin Rolü Üzerine 145
Ulusal Sorun 147
Kurmaca ve Belgesel 150
Diyalojik Metin 152
Alegori ve Satir 156
Türsel Dönüşümler: Müzikal 164
İzleyicinin Diyalektiği 175
Küba ve *Fil ve Bisiklet* *181*

KAYNAKÇA 189

Filmin politik önemine gelince ... hiçbir zaman, ne kadar ütopyacı olursa olsun, hiç kimse kitlelere daha yüksek bir sanatı kabul ettiremeyecektir; bu kitleler yalnızca kendilerine daha yakın olan sanatı kabul edebilirler. Ve böyle bir sanat formunu bulmadaki güçlük, kesinlikle birinin dünyadaki en temiz vicdanla bunun daha yüksek bir sanat olduğunu onaylamasına bağlıdır. Burjuva avangardın ürettiklerinin çoğuyla bu asla gerçekleşmeyecektir.

Walter Benjamin, *The Arcades Project* (*Pasajlar*)

Artık politik eğitim, ... zihinleri açmak, uyandırmak ve zekalarının doğumuna olanak sağlamak anlamına gelir; Cesaire'nin dediği gibi, bu 'ruhları icat etmektir.' Kitleleri politik olarak eğitmek politik bir konuşma yapmak anlamına gel(e)mez. Kitlelere her şeyin kendilerine bağlı olduğunu amansızca ve tutkuyla öğretmeye çalışmak anlamına gelir.

Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*
(*Yeryüzünün Lanetlileri*)

Giriş



Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir. Eğer bu aforizmanın ilk yarısı doğruysa, o zaman *politik filmin* tanımı Sergey Ayzenştayn'ın *Grev* (*Stachka*, 1924) filminden *Kevin and Perry Go Large*'a (Ed Bye, 2000) kadar uzanır. Aforizmanın ikinci yarısı doğruysa, filmlerin farklı tarzlarda politik oluşu bizi politik bir filmi neyin oluşturduğuna ilişkin daha özel bir düşünceye yöneltir. Bu kitapta tartışılan tüm filmler eşitsiz erişime, maddi ve kültürel kaynakların dağıtımına ve bu farklara göre kabul görme ve sınıflandırılmaları anlamında politiktirler. Bu kitap en çok bu eşitsizliklere ve farklara seslenebilen bir film pratiği ve eleştirisi geliştirmekle ilgilidir. Sinemanın bugüne kadar ürettiği en gelişkin ve incelikli politik filmler Üçüncü Sinema filmleridir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan bu sinema, 1980'li yıllarda büyük ölçüde Teshome Gabriel'in *Third Cinema in the Third World* (*Üçüncü Dünya'daki Üçüncü Sinema*) adlı çığır açan kitabı sayesinde film incelemeleri derslerine girmiştir. Bu kitabın adı önemlidir, çünkü Üçüncü Sinema her şeyden önce Üçüncü Dünya'da ortaya çıkmış ve o dönemden bu yana (başlı başına başka bir kategori olan) Üçüncü Dünya Sineması ile birleşmiştir. Çünkü Gabriel'in ısrarla belirttiği gibi Üçüncü Sinema coğrafyayla tanımlanan bir sinema değildir; bu öncelikle kendi sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinemadır.

Politik olarak görülmek kuşkusuz aslında politik bir sorundur. Politik olanı kişisel ve kültürel olanın içine yaymak feminizmin başlıca hedefi ve başarısıyken, burjuvazinin politika ile ekonomiyi, sunum ile ticareti ayırması masum olmaktan çok uzaktır. Üçüncü si-

nema, dar anlamda politikadan çok daha fazlasıyla ilgili olan politik bir sinemadır. Toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sinemasıdır ve bu kitabın savunduklarından biri, bu türden özgürleşmelerin yalnız devlet politikasında başarılamayacağıdır. Toplumsal ve kültürel özgürleşme çok daha köklü ve yaygın bir dönüşümü gerektirir ve eğer sinema buna kendi tarzında, göreceli olarak alçakgönüllü bir katkıda bulunacaksa, bu yalnızca filmlerle olmamalı, aynı zamanda yapım ve algılamada da bu dönüşümün sıcaklığı hissedilmelidir. Üçüncü Sinema böyle bir sinemadır veya en azından böyle köklü dönüşümlerin *bu* yanına olabildiğince yakınlaştırabileceğimiz bir sinemadır.

Ancak 1996'da BFI'nin (British Film Institute) desteklediği Afrika sineması üzerine bir konferansta Britanyalı yönetmen John Akomfrah, Üçüncü Sinema'nın öldüğünü ilan etti. Dinleyicilerden itiraz gelmedi. Bu kitap bu iddiayı çürütmeyi hedefliyor. Ancak bunu yapmak için, Üçüncü Sinema filmlerinin esinlediği ve o filmleri yetkinleştirmeye çalışan bir kuram, *eleştirel* bir pratik olarak geliştirilmelidir. Üçüncü Sinema kuramının dikkat çeken kusurlarından biri Birinci Sinema (egemen, anaakım sinema) ve İkinci Sinema (sanat, yönetmen sineması) ile karşılaştırıldığında onun azgelişmişliği olmuştur. Üçüncü Sinema *kuramını* geliştirmek için onun Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema ile ilişkilerini ve bunlar arasındaki farklılıkları aydınlatmaya çalışmak gerekir. Bu nedenle de terimlerin netleştirilmesi ve onların birbiriyle ilişkileri ve birbirinden farklılıkları incelenmelidir.

Birinci Bölüm hem Üçüncü Sinema'yı tanımlamaya bir giriş işlevi görürken, hem de Üçüncü Sinema'yı eleştirel bir pratik olarak geliştiriyor. Burada Gillo Pontecorvo'nun klasik ulusal kurtuluş filmi *Cezayir Savaşı*'na (*La battaglia di Algeri*, 1965) odaklanıyorum. Bu filmin Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın kesişme noktasında bulunduğunu ve bize bu üç kategoriyi tartışma olanağı sunduğunu öne sürüyorum. Üçüncü Sinema'yı eleştirel bir pratik olarak geliştirmek, metinsel analiz düzeyinde film içindeki Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın stratejilerinin kesişme noktalarını tam olarak belirlemek anlamına gelir. Filmin eleştirel alımlanışını ve Fanon'dan

düşünceleri seçip kendine mal etmesini inceleyerek, bu filmin sonuçta kendi içindeki Birinci ve İkinci Sinema bileşenlerini Üçüncü Sinema'nın yararına dönüştürmede başarısız olduğunu tartışacağım. Böylece bu türden bir yargıda politik olarak tehlikede olanı değerlendirebiliriz.

İkinci Bölüm'de Üçüncü Sinema için önemli Avrupalı öncülere bakıyor, Ayzenştayn, Vertov, Lukács, Brecht ve Benjamin'in çalışmalarının anlamlılığını gösteriyor ve onlar ile Üçüncü Sinema arasındaki sürekliliğin ve farklılıkların izini sürüyorum. Tıpkı Üçüncü Sinema'nın devrimci mücadeleler bağlamında ortaya çıkması gibi, bu kuramcıların çalışmaları da anlamlı bir biçimde 1917 ile 1930'ların sonu arasındaki devrimci çalkantıyla biçimlenmiştir. Onların kuramlarının Üçüncü Sinemacılar için anahtar sorunları önceden içermesi şaşırtıcı değildir: Gerçekçilik, kültürel dönüşümler ve bunların toplumsal değişimle ilişkisi, avangard ve onun kitlelerle ilişkisi ve sinemasal stratejilerini özel bir biçimde kullanmanın politik içerimleriyle ilgili sorunlar, 1960'larda yeni bağlamlar içinde ve yeni düzenlemelerle bir kez daha geri dönmüştür.

Üçüncü bölüm, Birinci ve Üçüncü sinemayı, ikinciyi ilkinin eleştirisi aracılığıyla daha iyi tanımlamak için hem yapım uygulamaları hem de metinsel stratejiler düzeyinde yan yana getiriyor. Bir yapım tarzı olarak Üçüncü Sinema kolektif ve demokratik çalışma pratiklerine öncülük etmiştir. Özellikle de filmlerin konularını oluşturan insanların katılımını geliştirmeye çalışmıştır. Bu bölüm ayrıca yapıma, dağıtıma ve gösterime egemen olan tekelci sermaye ve/veya devlet müdahalesinin arasına sıkışmış Üçüncü Sinema ürünlerindeki sınırlamaları da inceliyor. Göreceğimiz gibi, Üçüncü Sinema, tehlike ve eleştirinin aşırı örneklerinde 'gerilla film yapımı'na öncülük yapmıştır.

Metinsel düzeyde mücadele ve değişimin açık-uçlu alanı olarak tarihi, sunabilmenin önemini inceliyor ve Spielberg'in *Amistad* (1997) filmini Alea'nın *Son Akşam Yemeği* (*The Last Supper*, 1976) ve Sembene'nin *Camp de Thiaroye* (1987) filmleriyle karşılaştırıyorum. Bu bölüm aynı zamanda 'objektif' yani tarafsız olmaya yönelik her

türlü isteği reddeden Üçüncü Sinema için politik bağlılığın önemini inceliyor. Üçüncü Sinema politik olarak bağlı olduğu için, aynı zamanda insanların politize olma süreçleriyle de ilgilenen bir sinemadır. Bu ikisi el ele gider. Burada Costa Gavras'ın *Kayıp* (*Missing*, 1981) filmiyle Patricio Guzman'ın *Şili'nin Savaşı* (*La batalla de Chile*, 1973-76) filmini karşılaştırıyorum. Birinci ve Üçüncü Sinema'nın diyalektiği, sık sık benzer malzeme (tarih, Şili'de darbe) yönünden birbirlerine yaklaştıkları halde, bu malzemeyi işleyişlerinde farklılaşırlar. Ayrıca estetik stratejiler düzeyinde de süren bir diyalektik vardır. Bu kitapta Birinci Sinema stratejilerine kendi kullanımı açısından yaklaşan çok sayıda Üçüncü Sinema örneğini göreceğiz. Ancak bu diyalektik her iki yönde de işler. Bir Birinci Sinema filmi olan *Indochine*'nın (Régis Wargnier, 1991) çok önemli popüler bellek anlayışını kendi amaçları için nasıl değerlendirdiğini de inceleyeceğim.

Dördüncü Bölüm sinemadaki isyancı (haydut/eşkıya) figürü aracılığıyla İkinci Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki diyalektiği inceliyor. Eric Hobsbawm'ın isyancılık üzerine çalışmasından yararlanarak (ara sıra kadın da olabilen) haydudun öneminin tanımlanan toplumsal yapı hakkında bize anlattıklarında yattığını öne sürüyorum.[1] Burada hem tarihsel olarak, hem de popüler kültürde yeniden işlendiği haliyle popüler kahraman olarak haydudun gizi yatar. Üç filmi ayrıntılı olarak inceliyorum: Türkiye'den *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1997), Hindistan'dan *Haydutlar Kraliçesi* (*Bandit Queen*, Shekhar Kapur, 1994) ve İrlanda'dan *General* (*The General*, John Boorman, 1998). Bir toplumsal eleştiri aracı olarak haydudun mücadelesi aslında savunmaya yöneliktir, yalıtılmıştır, bireyseldir ve toplumsal dönüşüm için gerekli güçten yoksundur.

1 Hobsbawm'ın *Bandits* adlı eseri Türkçe'ye *Sosyal İsyancılar* (Türkçesi: Necati Doğru, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 2. Baskı, 1995) ve *Eşkıyalar* (Türkçesi: Orhan Akalın, Necdet Hasgül-Avesta Yay. 1997) olarak iki kez çevrildi. Sosyal İsyancılar çevirisi Hobsbawm bağlamında doğru bir karşılıktı. Ancak bu kitapta incelenen filmlerde karakterler sosyal isyancıdan çok bireysel isyancı kavramına uyduğu için (*Cezayir Savaşı* filmindeki Ali karakteri hariç) 'bandit' sözcüğünü bir ortak payda olarak 'isyancı' sözcüğüyle karşıladık. Ancak örneğin *Bandit Queen* filmindeki Phoolan Devi söz konusu olduğunda haydut, Yavuz Turgul'un *Eşkıya* filminde dağlarda yakalanan Baran ve arkadaşları söz konusu olduğunda eşkıya kavramlarını kullandık.–*çev.*

Son bölümde, 1960'larda ortaya çıkışının ilk tarihsel dönemindeki Üçüncü Sinema ile onun çağdaş ürünleri arasındaki zamansal diyalektiği inceliyorum. Walter Benjamin'in Tarihin Meleği imgesini kullanarak belleğin politik önemini araştırıyorum. Üçüncü Sinema için kolektif (popüler) bellek önemli bir kaynaktır, aynı zamanda basitçe 'öldüğü' efsanesine karşıt olarak gereklidir de. Bu da beni Üçüncü Sinema ile ilişkili temalar ve ilgi alanları üzerine alternatif ve meydan okuyucu sömürge-sonrası (postcolonial) kuramın kısa bir eleştirisine götürüyor. Üçüncü Sinema'yı E. P. Thompson'un deyimiyle gelecek kuşakların lütfundan kurtarmak için, Solanas ve Getino'nun "Üçüncü Sinema'ya Doğru" adlı manifestolarının ayrıntılı bir analizini veriyorum. Üçüncü Sinema'nın gücünü ve sınırlarını anlamak için onu kendi ulusal ve tarihsel bağlamı içine yerleştiriyorum. Daha sonra müzikal gibi popüler türlerin dönüşümlerini harekete geçirmenin yanı sıra alegori ve hicivin kullanımını değiştirmiş olan Üçüncü Sinema'nın çağdaş örneklerini inceliyorum. Thomás Gutiérrez Alea'nın önemli makalesi "İzleyicinin Diyalektiği"ni göz önüne alarak Üçüncü Sinema'nın kuramsal gelişimine geri dönüyor ve daha sonra Carlos Tabio'nun *Fil ve Bisiklet* (*El elefante y la bicicleta*, 1995) filmini tartışırken genelde Üçüncü Sinema ve özelde de Alea'nın yazısı çevresindeki temaları ve sorunları bir araya getiriyorum.

Tüm toplumsal göstergelerde (yoksulluk, uzun ömürlülük, kirlilik, diyet, teknolojiye, kültüre, tıbba vd. erişim ölçümleri) ülkelerin ve bölgelerin içinde ve de ülkeler ve bölgeler arasında zenginlikler ve fırsatlar bakımından önemli farklılıkların olduğu açıktır. Bir yerdeki bir hükümet programı, başka bir yerdeki bazı yardımlar, en temel konularda kalıcı olan ya da daha doğrusu kötüye giden bu durumun ancak kıyısında kalıyor. Eğer krize yol gösterebilecek bir film pratiğine ve benzer biçimde hem krize hem de radikal bir film pratiğine uygun bir film eleştirisine sahip olsaydık, mevcut bilinci değiştirmeye ve farkındalığı artırmaya küçük bir katkıda bulunmuş olurduk.

1

Eleştirel Pratik Olarak Üçüncü Sinema: *Cezayir Savaşı*'nın Analizi

Üçüncü Sinema nedir? Bu terim, her şeyden önce toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamasını belirtir. Bu tür film yapımı dünya sinemasının verimi açısından bakıldığında küçük, aslında küçücüktür. Yine de Üçüncü Sinema filmleri yapılmış en heyecan verici ve meydan okuyucu filmler arasındadır; bu filmlerin politik ve kültürel önemi, dönemin başlıca tarihsel süreçlerine yakınlıkları ve bu süreçlere karışmalarıyla daha da artmıştır. Üçüncü Sinema belgeselin farklı biçimleriyle ve imgesel filmlerin tarzında çalışabilir. Hem sinemanın geleneksel olarak yapılış tarzına (örneğin, kolektif ve demokratik yapım yöntemlerine öncülük etmiştir) hem de tüketilme tarzına karşı çıkar. Salt eğlenceyi reddeder, ancak sıkıcı bir sinemayı ya da basit polemikler sinemasını kendine yasaklar. Üçüncü Sinema tutkuludur, öfkelidir, mizahidir ve her zaman karmaşıktır. Yine de kuram düzeyinde Üçüncü Sinema, azgelişmişliği karşısında gelişmeye gereksinim duyan; karışıklık ve yanlış anlama karşısında netlik gereksinimi duyan; rekabet eden ve gerçekten düşman kuramlar ve politikalar karşısında savunmaya gereksinim duyan bir anlayıştır. Özellikle 1920'li yıllar Sovyet sinemasında öncüleri olsa da, yaklaşık kırk yıl sonra ortaya çıkmış ve 1959 Küba Devrimi'nden etkilenmiştir.

Başlangıcından itibaren Üçüncü Sinema, tıpkı genelde devrimci praksis gibi, kuram ile uygulamayı birleştirmeye çalışmıştır – özellikle kilit sinemacılar (yalnızca Latin Amerikalılar değil) çeşitli manifestolar yazmışlar ve film yapımının kültürel ve politik içerimleri üzerine kuramsal olarak düşünmüşlerdir. 1960'lı yıllarda Cinema Novo'nun (Yeni Sinema) kurucu üyesi Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha toplumsal ve kültürel adalet konusunda umutsuz olan bir 'açlık sineması'ndan söz etmişti (Rocha, 1997: 59-61). Küba Film Enstitüsü'nün bir dönem yöneticisi olan Julio Garciá Espinosa ise egemen sinemanın teknik ve estetik ölçütlerini reddederek, bunun yerine 'kusurlu sinema'yı savunmuştu (Espinosa, 1997: 71-82). Arjantin'de belgesel film yapımını devrimcileştiren yönetmen Fernando Birri, devrimci bilinci uyandıran/netleştiren ve güçlendiren bir sinemayı; rahatsız eden, şok eden ve gerici fikirleri zayıflatan bir sinemayı; ulusal düzeyde burjuvaziye karşı ve uluslararası düzeyde anti-emperyalist olan bir sinemayı; ve yeni insanların, yeni toplumların, yeni tarihlerin, yeni sanatın ve yeni sinemaların yaratılması sürecine müdahale eden bir sinemayı talep etmişti (Birri, 1997a: 86-7). Ancak çığır açıcı belgeselleri *Fırınların Saati* (*La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, 1968) üzerine kuramsal düşüncelerinde 'Üçüncü Sinema' terimini türetenler Arjantinli yönetmenler Solanas ve Getino'ydu (1997: 33-58).

Her ne kadar kuramsal bir çalışmanın gövdesi olarak kuram, Üçüncü Sinema'nın temel bileşeni olsa da, Birinci Sinema'yı ve İkinci Sinema'yı kavrayışı açısından önemli ölçüde azgelişmiş kaldı. Yalnızca 1960'larda/1970'lerin başında değil, aynı zamanda 1980'ler boyunca Üçüncü Sinema'ya ilginin ikinci dalgasında da (bkz. Gabriel, 1982 ve Pines ve Willemen, 1989) başlıca kaygının bir biçimde hemen ve doğrudan Üçüncü Sinema film yapımına uyan kuram geliştirmek olması anlaşılabilir bir durumdur. Birinci ve İkinci Sinema'nın Getino ve Solanas tarafından anıldıkları sıra ile ticari sinema ve sanat sineması olarak taslağı çıkarıldı (1997: 33-4). Ve bu taslak büyük ölçüde Üçüncü Sinema kuramı içinde kaldı. Bunun artık neden tatmin edici olma-

dığını ve eleştirel bir pratik olarak Üçüncü Sinema'nın, eğer kuramsal olarak gelişecekse, neden Birinci ve İkinci Sinema'ya ilişkin anlayışını neden geliştirmek zorunda olduğunu açıklayacak dört neden vardır.

1) Üçüncü Sinema'yı Üçüncü Sinema ile Üçüncü Dünya Sineması arasında çizilen paralellikten kurtarmak için Birinci ve İkinci Sinema'ya ilişkin daha ayrıntılı ve karmaşık açıklamaya gereksinim duyuyoruz. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya denilen alanla sınırlandırılmamalıdır. Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'lar coğrafi alanlara değil, ama kurumsal yapılara/çalışma pratiklerine, ilişkili estetik stratejilere ve onlarla ilişkili kültürel politikalara işaret eder. Bu nedenle eğer Birinci ve İkinci Sinema'ları karmaşıklıkları içinde anlarsak, Üçüncü Dünya'da Birinci ve İkinci Sinema'lara ve Birinci Dünya'da Üçüncü Sinema'ya sahip olduğumuzu anlamaya daha fazla hazır oluruz.

2) Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'lar kurumsal uygulamaları ve estetik stratejiler dizisini ifade ediyorsa, bunu bu üç sinemanın da ortak bir gönderge (referent) (yani kendilerinin çevresindeki tarihsel, toplumsal dünya) ile ilişki içinde kendine özgü *konumlanışlarını* alması izler. Bu nedenle tüm sinemaların birbirleriyle diyalog, değiş tokuş ve dönüşüm ilişkisi vardır, çünkü her biri aynı kültürel/politik malzeme (örneğin anti-sömürgeci mücadele) üzerinde çalışır, ancak bu malzemeyi farklı, çoğu kez köklü bir biçimde farklı anlamlar ve olasılıklar içinde toplar ve biçimlendirir. Üçüncü Sinema başından itibaren, örneğin Birri tarafından, Birinci ve İkinci Sinema'nın yalnızca bir reddi değil, dönüşümü olarak anlaşıldı.

> 'Ticari' sinema kendi izleyicisini, işleyen bir yöntem sayesinde kazanmıştır. Bunu destekleyemeyiz. 'Dışavurum sineması' en iyi yöntemleri kullanır ve izleyici kitlesine tepeden bakar. Bunu da destekleyemeyiz. Bir kez daha, sanat ile endüstri arasındaki karşıtlık çok kötü bir biçimde çözülür, ancak bu durum, 'dışavurum sineması'nın izleyicisini oluşturan 'seçkin' azınlık için geçerli değildir, çünkü böylesi bir çözüm onlar için mükemmel bir biçimde tatmin edicidir (Birri, 1997a: 88).

Ancak eğer Birinci ve İkinci Sinema'ya ilişkin gelişmemiş bir anlayışa sahip olursak, biz bu diyalektik dönüşümü –Üçüncü Sinema'nın ne olduğunu, ne olabileceğini, diğer sinemaların sunmadığı neyi

sunmak zorunda olduğunu, bunun neden böylesine ivedi olarak gerektiğini ve Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema arasındaki farklılık ve karmaşık değiş tokuş ilişkilerini– anlayamayız.

3) Üçüncü Sinema'yı Birinci ve İkinci Sinema'nın analizi içinde genişletmek aynı zamanda bir karşı-hegemonya hareketi olarak görülmelidir. Bu hareket film incelemeleri içinde, özellikle Lacancı psikanaliz, sömürge-sonrası incelemeler ve postmodernizm içinde dünya gerçeklerinden oldukça uzakta olan bazı paradigmalara karşı çıkmayı hedefledi. Bu kuramsal akımları inceleyen birine Marx ve Engels'in Hegelci felsefenin miras bıraktığı 'genel kaos'un ve 'evrensel karışıklığın' yanında Fransız İhtilali'nin çocuk oyuncağı gibi kaldığı bir devrimi ortaya çıkardığını hayal eden Alman akademisyenlerle ve entelektüellerle alay ettiği *Alman İdeolojisi*'nin ilk sayfaları hatırlatılır (1989: 39). Toplumsal işbölümü içindeki konumları entelektüelleri(,) fikirlerin gücünü abartma ve fikirleri benimsemeyen ya da riayet etmeyen toplumsal güçleri küçümseme eğilimine sokar. Örneğin postmodernizm, kültürel mübadelelere aldırmadan varolabilen maddi bölünmeleri anlamanın aleyhine liberal bir çok-kültürcülüğü ya da melezliği savunur. Aynı biçimde ender olarak toplumsal üretim ilişkilerine bağlı olarak yapılmış olan kaynaklar için mücadelenin nasıl liberal melezlik taraftarlığının aleyhine (eski kozmopolit Sarajevo'da olduğu gibi) köktenci kültürel politikaları (milliyetçilik ve etnik grupçuluk) serbest bıraktığını da anlamak istemez. Sinema üzerine bir kitapta düşüncelerin önemini küçümsemek garip olurdu, ancak iktidar, yönetim ve fikirlerin anlamı, bunların birbirine bağlandığı toplumsal güçlere bağlıdır. Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ya ilişkin bir Üçüncü Sinema analizi bu araçla (film/sinema) gerçekten sosyalistçe, aslında Marksist açıdan ilgilenmenin temelini oluşturmaya ve film incelemelerinin ilgi alanlarını şimdilerde onu sınırlayan oldukça orta-sınıf unsurların ötesine genişletmeye yardım eder.

4) Son olarak, Üçüncü Sinema kuramını geliştirmek neoliberalizmin hegemonyasının karanlık dönemlerinde bir 'operasyon düzenlemek' gibi bir şey olarak görülebilir. Devrimci konjonktür, içinden Üçüncü Sinema'nın doğduğu bir rahimdir ve Üçüncü Sinema, devrimci konjonktürden zamansal ve mekânsal olarak uzak

koşullarda yapılabildiği halde (Üçüncü Sinema'nın örnekleri bugün hâlâ yapılıyor), esin, politik gelenek ve bellek, gericilik ve barbarlık çağında Üçüncü Sinema'yı besleyen göbek kordonudur. Zamanı geldiğinde, olması gerektiği gibi (insan türünün yaşaması buna bağlıdır), Üçüncü Sinema kuramındaki her türlü geçici gelişme, pratik müdahalelerin ardından gelen yeni devrimci altüst oluşlar için küçük bir katkıda bulunabilir.

BİR KEZ DAHA *CEZAYİR SAVAŞI*

Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ların hepsine uyan, yine de ağırlıkla İlk ve İkinci Sinema'nın çekim gücüne kapılmış bir film bulabilseydik, hem bu sayısal kategorilerle adlandırılmış karmaşık kültürel etkileşimleri anlamak için, hem de bu sinemalar arasında ayrım yapmanın teorik ve politik sorunlarıyla karşılaşma riskini gözlemlemek için uygun bir örnek olurdu Pontecorvo'nun hakkında çok yazılan ve bir 'klasik' konumuna yükselen 1965 tarihli *Cezayir Savaşı* adlı filmi böylesi bir metin olarak hizmet edecektir. Bir İtalyan komünisti ve anti-faşisti olarak Pontecorvo, İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalyan faşizmine ve onu izleyen Alman işgaline karşı savaşmıştı. *Cezayir Savaşı* 1965'te, Fransa'dan bağımsızlığını kazandıktan üç yıl sonra, Cezayir hükümetinin minnettarlığı ve yardımlarıyla Cezayir'de çekildi. Böylece, filmin asıl kültürel emekçisi yönetmenin, Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi'nin yaptığı gerilla savaşına ilişkin ilk elden bilgisi ve tecrübesi olduğu gibi, film de doğal olarak Cezayir halkının toplumsal, tarihi ve kültürel ortamında gerçekleştirilmiş oldu. Her ne kadar Robert Stam ve Louise Spence *Cezayir Savaşı*'nı bir 'Üçüncü Dünya' filmi olarak tanımlıyorlarsa da (1985), filmin yapımındaki kilit yaratıcı konumlarda İtalyanlar vardı. Pontecorvo senaryoyu Franco Solinas ile ortak yazdı ve filmi müziği için de Ennio Morricone ile işbirliği yaptı. O halde *Cezayir Savaşı*'nı Üçüncü Dünya ile ilgili bir Avrupa filmi olarak konumlandırmak daha doğru olur. Bu kuşkusuz onun üç sinema kategorimiz içindeki yerini belirlemez. Üçüncü sinema ile Üçüncü Dünya sineması aynı şey olmadığı için (bunu yeniden belirtmekte yarar var),

eğer film otantik bir Cezayir filmi olsaydı da bu otomatik olarak Üçüncü Sinema olarak nitelenmesine yetmezdi. O zaman coğrafya önemsiz midir? Tam değil. *Cezayir Savaşı*'nı coğrafi bakımdan Avrupalı olarak saptamak bize bu film üzerindeki kültürel etkilerin bazı belirtilerini verir. Üçüncü Sinema'nın perspektifinden, yönetmenin görevi bu kültürel etkilerin politik yansımalarının yeterince farkında olmak ve gerekirse onları yeniden işlemeye hazır olmaktır.

CEZAYİR SAVAŞI: ELEŞTİREL ALIMLAMA

Bu filmin eleştirel alımlanışı aslında her zaman karışık olmuştur. Gösterime girdiği dönemde uluslararası film festivallerinde prestijli ödüller kazandı, ama aynı zamanda solcu yazarlar ve yönetmenler tarafından egemen sinemaya benzemekle ve sinema dilini yeterince kullanmamakla eleştirildi. Örneğin Peter Sainsbury, filmi Cezayir devriminin süreçlerini ve politik karmaşalarını incelemeyi engelleyen 'avcılar ile av, aksiyon ve karşı aksiyon arasındaki taktiklerin gerilim dolu mücadelesini' tanımlarken gerilim formatını kullanmakla eleştirdi (1971: 6). Göreceğimiz gibi, bu eleştiride haklılık payı vardır. Yine de insan Pontecorvo'ya, filmini (ve bu birçok yönden önemli bir filmdir) eleştirenleri dramatik aksiyon, anlatı, karakterle özdeşleşme vb. ile ilişkisi nedeniyle reddeden radikal avangard estetik stratejiler arayışındaki zengin burjuva veletler diye reddettiğinde bile sempati duyabilir. Örneğin Fransız dergisi *Cahiers du cinéma*'nın dile getirdiği bu avangard konumdan bakınca Pontecorvo'nun filmi tümüyle 'sistem içinde' varolur.

Pontecorvo'yu eleştirenler, yönetmenlerden biçim sorunlarıyla, sinema diliyle, estetik stratejilerle, anlamlama pratikleriyle çok daha radikal bir biçimde ilgilenmelerini, bu biçimsel işleyişlerin politikasını sorgulamalarını istemişlerdi (Harvey, 1980: 62). Tüm bu istekler, tümüyle geçerli ve gerçekten ivedi sorunlardır ve Üçüncü Sinema'nın yaşamsal unsurlarıdır. Ancak Batılı avangardın bu konuda süregiden başarısızlığının nedeni 'toplumsal anlaşılabilirlik' amacıyla biçimin öz-bilinçli incelenişinden başlı başına biçimin

övgüsüne yönelme eğilimidir. ('Toplumsal anlaşılabilirlik' ifadesi toplumsal dünyayı anlaşılabilir ve anlatılabilir hale getirme tutkusuna gönderme yapar. Bu da sanatsal biçim sorununu, bilmenin ve kavramanın boyunduruğuna koşar. Bu anlatım Paul Willemen'in Üçüncü Sinema üzerine yazdığı başarılı denemede yer alır [1989].) Başlı başına biçimin övgüsü (biçimcilik olarak bilinir) kültürel bir ürünün 'içeriğini" gölgelerken, estetik olgular genel olarak kültürel ürünün içinde dolaştığı politik, toplumsal ve ekonomik koşullardan koparılır. Biçime gerekli dikkat ile biçimciliğin tehlikeli çekiciliği arasındaki gerilimin izleri, Troçki'nin 1920'lerdeki Rus avangardıyla tartışmasına kadar sürülebilir ve bu gerilim 1970'lerdeki radikal sinema kuramı ve uygulamasını bir tür elitist çıkmaz sokağa girmeye zorlar (Harvey, 1980: 108-10).

Üçüncü Sinema, politik olarak egemen sinemaya (ve İkinci Sinema'ya) karşı olduğu halde, biçim ve sinema dili düzeyinde, ne sinemayı sıfırdan yeniden yaratmaya çabalar (buna tarihte çok ilgi duyulmuştur); ne de biçim konusunda tam bir muhalefet konumunu benimser; bunun yerine Birinci ve İkinci Sinema ile ilişkisi diyalektiktir; yani bu sinemaları yalnızca reddetmek yerine onları *dönüştürmeye* çalışır; toplumsal dünyanın bu sinemaların bastırdığı ya da dolaylı yoldan kabul ettikleri yanlarını, boğulmuş potansiyellerini ortaya çıkarmak için çabalar; Üçüncü Sinema pozitif, yaşamı onaylayan ve eleştirel olanı, Birinci ve İkinci Sinema'dan ayırmaya ve onlara daha geniş, toplumsal bağlamda bir anlatım kazandırmaya çalışır ki, bu da Üçüncü Sinema'nın büyük avantajıdır.

Pontecorvo'nun kendisini eleştirenlere yanıtı, biçimciliğin içindeki iki kör noktayı ortaya koymuştur. İlk olarak, 'sistemin' yani kapitalizmin *çelişkili* olduğunu, politik ve toplumsal mücadelenin daha geniş olan dünyasından çıkmamış her türlü kültürel kuram ve uygulamaya açık bir şey olduğunu öne sürmüştür.

> Bir yapımcının para kazanacağını düşündüğü sürece kendi sınıfsal duygusuna rağmen, politik bir film yapacağına inanıyorum. Para kazanacağından eminse, babasının bir hırsız ve annesinin de bir fahişe olduğunu gösteren bir filmi dahi yapacağını düşünüyorum. Bu o andaki duruma bağlıdır. (Georgakas ve Rubenstein, 1983: 95)

Burada Pontecorvo kapitalizmin kısa vadeli çıkarları (para kazanma) ile uzun vadeli çıkarları (kendi geçerliliğine karşı çıkacak fikirleri üretmeme) arasındaki bir karşıtlığı saptar. Bu karşıtlık, Pontecorvo gibi ilerici yönetmenler için ve hatta egemen sinemaya daha yakın olan örneğin Costa Gavras'ın *Kayıp* (1981) ve John Boorman'ın *The Emerald Forest* (1985) filmi için bile 'sistem içinde' önemli bir kurumsal ve kültürel alanı açar. Ancak Pontecorvo'nun belirtmesine rağmen bu tip filmlerin sınırlarının ne olduğu hâlâ sorulabilir: Bunlar hangi anlamları ifade edemezler? Hangi tutkuları destekleyemezler? Politik ve kültürel ufuklarımızı genişletmek, ne olabileceğine ek olarak neyin kabul edilip neyin edilmeyeceğine ilişkin alternatifleri düşünmek, Üçüncü Sinema'nın çok önemli bir bileşenidir. Ufuklarımızın genişlemesi, sinemanın daha büyük toplumsal dünyada değişim çağrısı yaparken neyi yapıp yapamayacağıyla ilgili bir sorundur. Bu nedenle kapitalizmin içinde karşıtlıklar varken, ilerici kültür emekçileri için bir miktar hoşgörü varken, radikal olarak farklı sinemaları ve köklü bir biçimde farklı toplumsal ve politik ilişkileri düşleme gücümüze ket vurmamamız gerekir. Bu anlamda Üçüncü Sinema radikal değişimi bekleyen, günümüzde bu değişimin gücünü barındıran ve geçmişte de bu değişimin nerede filizlendiğini anımsayan ütopyacı bir sinemadır.

Pontecorvo'nun filmini savunurken kullandığı ikinci argümanın da yararları vardır, ancak yine yapılması gereken uyarılar vardır. Pontecorvo devrimci politikalara aktif olarak katılmış olan insanların (Kübalılar, Kara Panterler vd.) filmi oldukça olumlu karşıladıklarını belirtir. Pontecorvo'nun kendi filmi için açıklamaları alçak gönüllüdür. Film, ırkçılık ve emperyalizme karşı mücadelelere katılan bu tür gruplara 'büyük bir yardım olmayabilir, ama bir yardımdır' (Georgakas ve Rubenstein, 1983: 95). Pontecorvo izleyicinin rolünü, onların belirli zamanlarda ve yerlerdeki toplumsal varlıklar olduklarını, sinemasal metin ile ilgilenmedeki potansiyel olarak aktif rollerini belirtirken kesinlikle haklıdır. İzleyicilerin rolü ve onların metinle ilgilenmelerinin doğası, kesinlikle Üçüncü Sinema için merkezi önemdedir. Aslında Üçüncü Sinema aktif izleyici konusu-

nu avangarddan kendisine uyarlamıştır. Erken tarihli bir Üçüncü Sinema manifestosunda Espinosa'nın belirttiği gibi:

> Modern sanatta izleyicinin katılımını daha eksiksiz sağlamaya yönelik yaygın bir eğilim var. Eğer izleyici giderek daha fazla ölçüde katılırsa, bu süreç nerede bitecektir? Mantıksal sonuç izleyicinin bir izleyici olmayı tümüyle bırakması –aslında bırakması gerektiği– değil midir? Bu, aynı zamanda kolektivizme ve bireyciliğe yönelik bir eğilimi gösterir. Evrensel katılımı bir kez kabul ettiğimizde, hepimizin sahip olduğu bireysel yaratıcı potansiyeli kabul etmiş olmuyor muyuz? (Espinosa. 1997: 77)

Üçüncü Sinema'nın modern sanat/aktif izleyici ilişkisinde gerçekleştirdiği dönüşüm, ikisini de koparılmış oldukları daha büyük toplumsal mücadeleler içine yeniden yerleştirir, böylece aktif izleyici artık saf olarak estetik bir etkinliğe dahil olmaz. Pontecorvo'da bu, daha geniş toplumsal bağlama işaret eder.

Yine de eğer metin ile izleyici arasındaki *ilişki* ile ilgileniyorsak, metnin anlam üretimine hangi katkıyı yaptığını sormalıyız. Ve burada *Cezayir Savaşı* kusurlu bulunabilir. Veronica Horwell başka bir yeniden gösterimin ardından bu filmin eleştirisine şu sözlerle başlar: "Bir subayın *Cezayir Savaşı*'nın bir videosunu Kuzey İrlanda'daki subay arkadaşlarına neredeyse bir eğitim filmi olarak gösterdiğini biliyorum; bana onun subay arkadaşlarının da aynısını yaptıkları söylendi" (Horwell, 1997: 9).

Eğer Britanyalı subay bu filmi, başka bir ülkede neden işgalci bir güç olduklarını sormaya başlayacaklarından kaygı duymaksızın çevresindekilere gösterebiliyorsa, o zaman Üçüncü Sinema perspektifinden bu, yardımcı olmayan bir belirsizliği ya da analitik güçten yoksun olmayı gösterebilirdi. Ancak birçok eleştirmen filmin savaş halindeki iki tarafı da gösterebilmesini filmin büyük gücünün bir göstergesi olarak değerlendirecekti. *Monthly Film Bulletin* filmin olağanüstü haklı olduğunu belirtirken (Dawson, 1971: 68), *Time Out* da filmin titiz dengesini övmüştür (Time Out, 1998: 60).

Nesnelliğe bu başvuru, İkinci Sinema'nın eleştirel alımlanışı içindeki bir temadır ve bu Sinema'nın orta sınıftaki temelinin belirtisidir. 'İki tarafı da' görme isteği önemli ölçüde bu sınıfın top-

lumsal konumuna karşılık gelir, çünkü orta sınıf sermaye ile emek arasındadır. *Time Out*'ta yayımlanan ve Mira Nair'in bir Hindistan kentinin sokaklarında dilenen çocuklar hakkındaki *Selam Bombay!* (*Salaam Bombay*, 1988) filmiyle ilgili bir eleştiride "bu filmin tüm karakterlerin yaşamlarını genel bir kapsamın içine soktuğunu, bundan kimin sorumlu olduğuna hiç göstermeden sürekli olarak gençlerin ve benzer biçimde yaşlıların çevresindeki güçlükleri ve tehlikeleri vurguladığını" belirtilir (Time Out, 1998: 751). Bir filmin böylesi bir yoksulluktan sorumlu olanları gerçekten saptaması için ancak Cennet(,) bize yardım edebilir! Bununla birlikte Üçüncü Sinema sorumluya işaret etmeyi, Espinosa'nın sözleriyle *sorunları ortaya çıkaran süreci göstermeyi* isterdi (vurgu benim – M. W.). Ancak bunu yapmak bir pozisyon almayı, bağlanmayı gerektirir. Bu nedenle Üçüncü Sinema'nın İkinci Sinema'ya ve bu tip filmleri içine alan ve yorumlayan eleştirel söyleme göre tamamen farklı bir epistemolojik temeli vardır. İkinci Sinema için dünya hakkındaki bilgi, net bir biçimde bir konuma ya da davaya angaje olmaksızın daha üst bir düzeyde ortaya çıkar. Eleştirmenlerin 'denge', 'nesnellik', 'mesafe' ve buna benzer diğer kavramlarının ardında sanat ve politika ya da sanat ve propaganda arasındaki eski bir ayrım gizlidir. Üçüncü Sinema bu ikiliği yıkar, çünkü onun özelliği bir konuma ya da davaya açıkça bağlanmaktır, ancak kendisini 'propaganda' olarak görmez. Bir davaya bağlanmak, hatta açıkça bağlanmak eleştirel yeteneklerinizi ertelemekle aynı şey değildir; dogma ile aynı şey değildir. Yine Espinosa şöyle der: "Sinemanın yeni poetikası her şeyden önce 'partizan' ve 'bağlanmış' bir poetika, 'bağlanmış' bir sanat, bilinçli ve kararlı bir biçimde 'bağlanmış' bir sinema, 'kusurlu' bir sinema olacaktır. Eksiksiz estetik etkinlik olarak 'tarafsız' ya da 'bağlanmamış' bir sanat ancak sanatı üreten halk olduğunda mümkün olacaktır" (1997: 79).

Bu oldukça çapraşık pasajda Espinosa 'tarafsız' sanatın tarafgirliklerle (toplumsal, ekonomik ve kültürel eşitsizliklerle) dolu bir dünyada zamansız/erken (premature) olduğunu öne sürer. Yalnızca

bu eşitsizliklerin yol gösterdiği, sanatın gerçekten 'bağlanmamış' olduğu düşünülebilir. Sanatı üreten halk olduğunda, sanat artık taraflı ilgilerin peşinde koşmayacaktır. Bu son ütopyacı imge, neredeyse hayal edilemeyecek biçimde dönüşüme uğramış bir geleceği yansıtmayı gerektirir. Buradaki kilit nokta, günümüzde böylesi bir dünyada yaşamıyor oluşumuzdan dolayı sanatın ele aldığı çelişkili toplumsal ilgileri bırakamamasıdır.

Batı'da politik avangardın geri çekilmesi nedeniyle, *Cezayir Savaşı*'nın eleştirel alımlanışı oldukça eleştirel olmayan bir tarzda olmuştur. 1997 yılında Britanya'da yeniden gösterimin ardında Derek Malcolm, filmi, "bu zamana dek yapılan filmler arasında, bir bağımsızlık mücadelesini en iyi anlatan film" olarak tanımlayabilmiştir. Dünyada milyonlarca insana sömürünün en acımasız biçimlerini dayatan Avrupa kültürünün bir parçası olmalarına rağmen, yine de bu kültürün (Avrupa) o milyonların yalnızca bir bölümünün kendilerini Avrupa'nın sömürge yönetiminden kurtarma mücadelesiyle ilgili en iyi filmi üretebilen bir kültür olduğunu bilmek liberal entelejensiya için rahatlatıcı olmalıdır. Kuşkusuz *Cezayir Savaşı*'nın diğer sinemalara ilişkin cehaletle ikiye katlanan Avrupa merkezli küstahlığın şimdiye kadar yapılmış en iyi tanımlanışı olmadığına karşı çıkmak, bunu akla getirebilirdi. Ve yine konuyu daha iyi bilen ve Batı'nın dünyanın geri kalanını nasıl oluşturduğu ve düzenlediği üzerine uzun uzadıya yazan Edward Said bile, Pontecorvo üzerine 'Gerçeğin Diktatörlüğü' konulu *Rear Window* adlı bir televizyon programında bu filmin anti-sömürgeci mücadelede benzersiz olduğunu iddia etti. *Cezayir Savaşı*'nın radikal film tarihindeki yerini doğru bir biçimde saptamak, eleştirel söylem düzeyinde bir 'eleştirel bağlanmayı'gerektirir; yani filmin "gerçekçiliğin" versiyonu gibi olması, ayrıca bunun filmin güdük analitik ve bilişsel gücünün göstergesi olması gibi zorlayıcı niteliklerinin çoğunu bir defada ve aynı anda kesinlikle kabul etmeyi gerektirir.

CEZAYİR SAVAŞI: BİRİNCİ, İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Nasıl çelişkili bir politik ve estetik alanı işgal ettiğini tanımlamak için *Cezayir Savaşı*'nın daha ayrıntılı bir analizini yapalım. Bu film kendi Birinci ve İkinci Sinema unsurlarını ve etkilerini Üçüncü Sinema'nın hizmetine (bir ayağı bu sinemada olsa bile) *dönüştürmeyi* tam olarak başaramayan ödün verilmiş bir metindir. Artık Üçüncü Sinema'yı ayrı kılan dört anahtar kategoriyi saptama konumundayız ve ben *Cezayir Savaşı*'nı bunlar aracılığıyla tartışmak istiyorum.

Tarihsellik

Üçüncü Sinema; tarihi süreç, değişim, çelişki ve mücadele, kısaca tarihin diyalektiği olarak kavramanın araçlarını geliştirmeye çalışır. Tarih büyük bir açıklayıcıdır: Niye biziz, neredeyiz ve kimiz? Willemen, görevini "içimizdeki imge yaratan aracı, tarihin gölgeleri içinden derinlikli ve üç boyutlu görebilmek" için geliştirme ihtiyacı sayan Benjamin'den alıntı yapar (1989: 11). *Cezayir Savaşı*'nda bu tarihsel gölge mizansenden, karakterlerden ve genel olarak anlatıdan kesinlikle silinmiştir.

Filmin sonunda Fransız paraşütçülerin bir FLN (Ulusal Kurtuluş Cephesi) hücresini yok etmesinin ardından bir asker "bu insanlarla 130 yıldır barış içinde yaşadık, bunu yeniden yaşayamamamız için bir neden yok" der. Tarihsel kayıtlar film içinde karşı çıkılmayan bu ifadenin açıkça doğru olmadığını gösterir. Fransızlar Cezayir'i ilk olarak 1830'da işgal ettiler. 19. yüzyılın sonuna doğru göçmen kolonisi uygulamaya, geniş tarımsal arazileri ele geçirmeye ve ihraç mallarını Fransız kapitalizminin gereksinimlere uygun hale getirmeye başladılar. 130 yıldan fazla süre Cezayirliler düzensiz olarak Fransız egemenliğine karşı direniş örgütlediler ve gördükleri yalnızca direnişin acımasızca ezilişi oldu. 1945'te Müttefiklerin zafer kutlamaları Cezayirlilerin bağımsızlık gösterilerine dönüştü. Fransızlar yalnızca Setif'te 45 bin insanı katlettiler (Fanon, 1990: 62). Ancak *Cezayir Savaşı* bu tarihi ve olayı hatırlayacak tarihsel belleğe bile sahip değildir. Bunun yerine, FLN ile Fransız polisi ve ordusu arasındaki

askeri savaşın ilk yıllarını (1954-57) anlatır. Öğrencilerimden birinin öne sürdüğü gibi, eğer film 1954 yılına geçmeden önce 1945 kutlamalarıyla başlasaydı, ne kadar da iyi olurdu. Setif'teki katliam ima bile edilmez (önemli olan Fransız hassasiyetleridir): Fransa'nın demokrasi ve özgürlük adına Nazi egemenliğinden kurtulması ile sömürgelerde egemenliğin sürmesi arasındaki çelişki keskin bir biçimde gösterilebilirdi. Avrupa'nın Aydınlanma gelenekleri ile Avrupa kapitalizminin kirli maddi gereklilikleri arasındaki çelişkiye karşı böylesi bir duyarlılık, Ousmane Sembene'nin *Camp de Thiaroye* (1987) gibi bir filminin merkezi tarihsel imgesidir.

Bu, filmin tarihselliğin ifade edilmesini önermediği anlamına gelmez. Örneğin Ali-la-Pointe'nin bir üç kağıtçı olarak ilk tutuklandığı sahneyi düşünün. Burada ses kuşağı görüntü kuşağıyla senkron bir ilişkiyi benimser. O götürülürken, bir Fransız onunla ilgili ayrıntıları (doğum tarihi, okuma yazma bilmediği) ve çocuk ıslah kurumlarına kadar uzanan ikinci dereceden küçük bir suçlu olarak kayıtlarını okur. Bu sesin zaman ve mekânı, yeni tutuklanan Ali'nin getirildiği mahkemedir. Biçimsel olarak bu başarılı bir ekonomik stratejidir ve bir yandan cezaevindeki Ali'nin bir sonraki sahnesine mantıksal bir geçiş sağlarken, öte yandan çok kısa süreliğine de olsa Fransa'nın sömürge yönetimi altında çok kötü eğitilmiş ve yoksul Cezayirliler için yaşamın neye benzediğini gösteren Ali'nin öyküsünün özetini verir. Sorun, bunun şimdiki zaman için tarihsel belirleyenleri ortaya koymada yetersiz bir an olarak kalmasıdır.

Politikleşme

Üçüncü Sinema için, incelenmesi gereken kilit ilgi alanlarından biri, baskılanan ve sömürülen insanların bu durumun farkına vardıkları ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya karar verdikleri süreçtir. Birri'ye göre devrimci bir sinema her şeyden önce izleyicide politik bilinci uyandırmaya çalışan sinemadır. Sayısız yolla değersiz olduğunuzun size söylenmesi deneyimine kökten bir otomatik yanıt olmadığından –ve kesinlikle, en muhtemel sonuç devrimci bilinç

değil, ama kemikleşmiş bir gizli kendinden nefret olacağından– Cezayir Savaşı'nın başarısız olduğu temel görevlerden biri, bir adi suçlu ve cahil olan Ali'nin bir ulusal özgürlük savaşçısına dönüşmesini yeterince detaylı olarak irdelememesidir. *Camp de Thiaroye*'de tüm film II. Dünya Savaşı'nda Fransa ve sömürgeleri için savaşan Afrikalı askerlerin efendilerine karşı ayaklanmaları sürecinin anlatımına ayrılırken, *Cezayir Savaşı* bu yaşamsal sorunla inanılmaz bir sıkıştırma ve ayıklama (ellipsis) yaparak ilgilenir. Ali'nin davaya bağlanması tutuklanmasının ardından cezaevinde gerçekleşir. Ali diğer tutuklularla birlikte bir hücrede tutulur, ancak onun diğerleriyle diyaloğa girişini görmeyiz. Daha sonra kilit an gelir: Ali'nin politik vaftizi. Bir FLN tutuklusu cezaevinde idama götürülür. Ali "Yaşasın Cezayir" diye bağırır ve bu slogana hücrelerindeki diğer tutuklular da katılır. Yeniden kesme ile Ali'ye geçeriz, artık birden enerjikleşmiş görünür: Bir vahiy onu derinden etkilemiştir. Mahkum olan adamın giyotine götürüldüğü avluya yukardan bakan pencereye sıçrar. Film cezaevi duvarlarına ve hücre pencerelerine birkaç kesme yapar (ancak içerdeki insanları görmeyiz); giyotinin aşağıya inişini duyarız ve birden Ali'nin izleyen yüzünün zum ile yakın-çekimine kesme yapılır. Bu deneyim neredeyse dinsel bir görünüş gibidir. Ali bir dava için ölen kahraman birini görür ve davaya bağlanır. Bunun altı onun cezaevinde geçirdiği zamanın geri kalanını atlayan eksiltiyle çizilir: Bir sonraki sahne beş ay sonra geçer ve Ali FLN'den ilk eğitimlerini almaktadır. Bu, politikleşme sürecinin üst düzeyde bireysel sunumudur. Ne bir politik eylemcilerle etkileşim iması, ne öğrenme, ne sorular sorma söz konusudur, yalnızca anlık vahiy vardır.

Politikleşme sürecinin atlanma tarzı filmin sonunda yeniden ortaya çıkar. 1957 yılında FLN'nin yok edilmesiyle film, başkent Cezayir'de sömürge yönetimine karşı kitle gösterilerinin patlak verdiği 1960 yılına sıçrar. Ancak bu ayaklanmanın başlangıcına giriş noktamız, dış-sesleriyle bize bu protesto dalgasının ne kadar beklenmedik olduğunu, bir sessizlik döneminin ardından bunun

ne kadar anlaşılmaz olduğunu anlatan ve sorunu anlamayan Fransız gazetecilerdendir. İzleyici devrimin dışında konumlandırılır ve devrime dehşete düşmüş Avrupalıların bakış açısından bakar.

Eleştirel Bağlanma

Bu filmin liberal eleştirmenler tarafından her iki tarafa da eşit ağırlık verdiği için beğenildiğini görmüştük. Filmin nesnelliğe yönelik arzusunun kökleri Pontecorvo'nun kendi ulusal (İkinci) sinemasındadır: 1940'ların sonu ile 1950'lerin başındaki İtalyan Yeni-Gerçekçi sinema hareketi. *Cezayir Savaşı*'nın kökeni kesinlikle bir 1960'lı yıllar röportajındadır: el kamerası, grenli siyah-beyaz ham film, zum objektif, teleobjektif; bu arada anlatı düzeyinde geçmişe dönüş (flashback) yapısı basit doğrusal öyküleri, göze çarpmayan kurguyu ve kamera çalışmasını tercih eden Yeni-Gerçekçilere uygun olarak özenle oluşturulabilirdi (Marcus, 1986: 22). Ancak Yeni-Gerçekçiliğin minimum düzeyde yetkili yorumla dünyayı göstermeye yönelik amacı kendisini bu filmin yalın bağlanımında gösterir. Liberal eleştirmenlerin övüyor göründüğü kesinlikle bu yalın niteliktir, çünkü aslında çoğu insan bu filmin 'nesnel' olmadığını, ama Cezayirlilerin davasına sempatik yaklaştığını kabul eder. Bu nedenle filmin tarafında bir 'bağlanma' vardır (ve Pontecorvo bağımsızlık sorununda 'tarafsız' olmayı reddeder), ancak bu o kadar açık değildir. Sorun, bu yalın bağlanmanın aynı zamanda filmin analitik ve eleştirel gücündeki bir eksikliğin belirtisi olmasıdır.

Bu durum Stam ve Spence'nin filmi tartışması aracılığıyla aydınlatılabilir. Onlar bu filmin Birinci Sinema'nın tipik odaklanışını altüst etme tarzını övmüşlerdi. Stam ve Spence Western türündeki, izleyicinin kuşatılmış tren vagonu ya da kalenin içine yerleştirildiği kuşatma mecazının izleyiciyi 'sömürgeci bir perspektifin içine' dikmeye, bir silahın namlusundan bakmaya ve başka bir yerleşimcinin kurşununun hedefini bulduğu sırada Kızılderili'nin atından düşmesini seyretmeye yardım ettiğini belirtirler (Stam ve Spence, 1985: 641). *Cezayir Savaşı* ise tersine izleyicinin bu özdeşleşmesini

tersine çevirir, izleyiciyi 'kuşatılmış ve tehdit edilen ve özdeşleştiği sömürgeleştirilmiş insan' ile birlikte konumlar (Stam ve Spence, 1985: 642). Bu nedenle Birinci Sinema'nın dili (Stam ve Spence bu terimlerden kaçınırlar) biraz değişim geçirmiştir; ancak bu sinema yeni bir içerikle doldurulmuşsa da, aktif hale getirdiği izleyicinin bağlanımının biçimi ve tarzları yeterince değişmemiştir. Stam ve Spence her ne kadar bunun içerdiklerini açmasalar da bu noktayı belirtirler. Avrupalılar gibi giyinmiş Cezayirli kadınların Avrupalıların bulunduğu bir bölgeye bomba yerleştirdiği sahnede, Stam ve Spence izleyicinin nasıl konumlandığını, 'bize ille de politik sempatiden değil, ama sinemasal özdeşleşme mekanizması aracılığıyla görevlerini başarmalarını istettiğini' anlatırlar (Stam ve Spence, 1985: 642). O zaman bu, özdeşleşme politikalarının bilincinde olunmasının istenmediği bir izleyiciliktir; bu büyük ölçüde duygular düzeyinde oluşan bir özdeşleşmedir. Ve yine Üçüncü Sinema'nın başlıca hedeflerinden biri, izleyicinin bilişsel ve entelektüel güçlerini harekete geçirmektir. Willemen'in bize anımsattığı gibi, "kültür endüstrisi duygusallığı düzenlemede aşırı derecede ustalaşırken, anlama arzusunu kasıtlı olarak köreltir" (1989: 13).

Cezayir Savaşı'nda savaş filmi/heyecan filmi türünü yeniden işleyen İkinci Sinema'dan bir şeyler vardır. Askeri/taktik mücadele üzerine sürekli vurgu yapılması, Birinci Sinema'nın metne eklemek için can atacağı karakter gelişimi, kişilik özellikleri, aşk ya da kişisel yakınlık anları için alan bırakmaz. (İkinci Sinema'nın burada başvurduğu kültürel kod örneğin Bresson'un *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* [*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956] filminde çok açık olan belirgin bir minimalizm türüdür.) Savaş karakterlerin yaşamına o kadar egemendir ki, başka hiçbir şey temsilin alanına giremez. Ne yazık ki, başka her şeyi dışlamaya varan askeri/taktik savaşa odaklanma, filmin devrimci mücadele politikalarıyla ilgilenmesine engel olur.

Sarah Gomez'in Küba filmi *One Way or Another* (*De cierta manera*, 1977), kendi sosyo-tarihsel bağlamı içinde bir konum edinen bir metnin, eleştirel bağlanmanın güzel bir örneği olurdu. Bu filmin

Küba devriminin ideallerine ve amaçlarına bağlanmış olduğuna hiç şüphe olmadığı halde, film aynı zamanda Küba'daki sınıf ve cinsiyet mücadelelerinin *sürmesini* araştırması ölçüsünde eleştirel bir tutumu da benimser. Bu müdahale tarzı filmin ne cesaretlendirici propaganda yaptığı, ne de tarafsız objektif gözlemci gibi davrandığı anlamına gelir. *Cezayir Savaşı*'na dönersek, Cezayirli/Afrikalı devrimci bağlanma politikalarını ifade eden ana figür Frantz Fanon'du.

Fanon 17. yüzyıldan beri Fransız sömürgesi olmuş Martinique'te doğdu. Paris'te tıp eğitimi aldı ve psikiyatrist oldu. Fanon burada her ne kadar Fransız eğitim sisteminden geçse ve entelektüel değerini kanıtlasa da, asla bir eşit olarak kabul edilmeyeceğini anlamaya başladı. Siyah derisini gizlemek için beyaz bir maske takıyor olduğunu hissetti. Onun *Black Skin/White Mask* (Siyah Deri/Beyaz Maske) adlı kitabı daha 27 yaşındayken yayımlandı. Metropolitan ırkçılığa tepki olarak Fanon sömürgelerde görev almak istedi ve 1954'te Cezayir'de bir hastaneye tayin edildi. Fanon'un sonradan kaydettiği gibi, bu çok önemli bir yıldı. "Dien Bien Phu'da Vietnam halkının büyük zaferi, açıkça söylersek, bundan böyle Vietnamlıların bir zaferi değildir. Haziran 1954'ten itibaren sömürgeleştirilmiş insanların kendilerine sormaları gereken soru 'Başka bir Dien Bien Phu yaratmak için ne yapmalıyız?' olmuştur." (1990: 55).

Kuzey Vietnam'ı kaybeden Fransa, Cezayir'i kaybetmemeye kararlıydı. Oradaki savaş yoğunlaşırken Fanon'un kliniği hem Fransız, hem de Cezayirli hastalarla dolup taştı. Ruhsal sağlık ile toplumsal bağlam arasındaki açık bağlantı, Fanon'u hastaları tedavi etmek için toplumun değişmesi gerektiği sonucunu çıkarmaya yöneltti. Klinikten istifa etti ve FLN'ye katıldı. *The Wretched of the Earth* (Yeryüzünün Lanetlileri) adlı kitabı 1961'de yayımlandı ve aynı yıl kan kanserinden öldü.

Cezayir Savaşı Fanon'un politik felsefesinin bir bölümünden açıkça etkilenmiştir, ancak bunların Birinci ve İkinci Sinema'nın diliyle kolayca bütünleştirilebilecek olan unsurlar olduğunu ve bu nedenle Fanon'un daha keskin ve radikal düşüncelerinin dışlanmış olduğunu öne sürüyorum. Bu filmdeki Fanoncu temel motif, sömürge ortamı içinde her yana yayılmış olan şiddettir. Fanon Avru-

palı entelektüellere, şiddetin, bir ülkenin başka bir ülkenin kaynaklarına el koyması ve halkını bağımlı hale getirmesi yoluyla sömürge süreci içinde oluştuğunu anımsatarak onları utandırmıştır. Fanon şiddetin, kaçınılmaz olarak sömürgeciliğin şiddetine son vermek için yerli halkın mücadelesinin bir bileşeni olacağını öne sürmüştür. Pontecorvo'nun içine girmek ve incelemek istediğini söylediği bu mantıktı. Filmin daha başında tam Fanoncu bir an vardır. Ali tutuklanmasından hemen önce polis tarafından kovalanır. Bir Fransız genç tarafından çelmelenir. Kaçmaya çalışmak yerine Ali ayağa kalkar ve bu gülen genç Fransıza kafa atar. Ali, psikolojik bir eşikten geçer ve bir savaşçı olduğunu gösterir. Fanon'un belirttiği gibi: "Bireyler düzeyindeki şiddet arındırıcı bir güçtür, onu kendi aşağılık kompleksinden, ümitsizliğinden ve eylemsizliğinden kurtarır: onu korkusuz yapar ve kendine saygısını yeniden sağlar" (1990: 74).

Filmde "Karşılıklı dışlayıcı iki bölgeye" bölünmüş, "iki farklı türün yaşadığı ikiye bölünmüş bir dünya" (Fanon, 1990: 30) halindeki sömürgeleştirilmiş kentin imgesi gibi başka Fanoncu motifler de vardır. Kameranın Avrupa bölgesi –modern arabaların olduğu zengin, modern caddeler– boyunca ve daha sonra da kalabalık başkent Cezayir –eski, perişan, harabe binaları, dar ve kirli sokaklar– üzerinde pan yapışını izleriz.

Ayrıca Fanon'un seveceği türden sömürge sistemi içinde kaybedecek hiçbir şeyi olmayan *lümpen-proletaryaya* gönderme yapan özgürlük mücadelesinin ön safında olan Ali figürünün kendisi vardır. İnsanlardaki kendilerini ve yaşamlarını dönüştürme inancı her devrim için ön koşuldur. Ancak inanç ile romantizm arasında ince bir çizgi vardır. Fanon'un mücadelenin kahramanları olarak "pezevenkleri, serserileri, işsizleri ve ikinci dereceden suçluları" seçmesi (1990: 103) romantik olarak tanımlanabilir, çünkü onların dışlanmış konumları, toplumsal düzenin kıyısında olmaları, onların güvenilir devrimci kapasitelerinin garantisi olarak görülür. Bu, filmin paylaştığı bir romantizmdir. Filmde Cezayir halkının birleşik gücü açıkça ortada olduğu halde, bu kitlesel başrol, Ali'nin merkezde yer almasıyla dengelenir. Film 1957 yılında başlar: Ali'ninki Fransız

ordusunun yok ettiği son FLN hücresidir. Daha sonra bir geçmişe dönüş bizi 1954 yılına ve sokak üçkağıtçısı Ali'ye götürür. Filmin sonunda yeniden, Ali'nin yaklaşmakta olan yok ediliş sürecine geliriz. Bu süreçte Ali'nin komutanı Djafar'ın anlamsızca ölmek yerine davadan vazgeçmesini izleriz. Ancak Ali'nin sahnesi, onun saklandığı yerin havaya uçurulacağı anı bekleyen ve izleyen çatılardaki Cezayirlileri gösterir. Öykünün (tümüne olmasa da) büyük bölümüne Ali aracılığıyla odaklanmakla ve onun davaya bağlanmasının anlatılışına ve askeri/taktik savaşa aşırı odaklanmakla sorun ikiye katlanır ve Ali basit bir biçimde Birinci Sinema'dan bilinen 'sert adam', yani tümüyle politikadan uzak bir savaşçı haline gelir. Ali'nin politik düşüncelerinin ne olduğunu ve mücadele sürecinde bunların nasıl değiştiğini ya da değişmediğini hiç öğrenmeyiz.

Fanon'un politik felsefesinde daha radikal olan unsurlar, şiddet üzerine yazılarında ya da köylüleri veya *lümpen-proletaryayı* kahramanlaştırmasında değil, ancak toplumsal düzenin daha genel eleştirisinde bulunabilir. Fanon özellikle özgürlük mücadelesi içindeki sınıfsal ayrımlar konusunda zekidir. Sömürünün "siyah bir yüz ya da bir Arap görünümü takınabildiğini" öne sürer (1990: 116). O sürekli olarak çoğunlukla orta sınıftan gelen kurtuluş liderlerini halkla uzman elinden çıkmış 'kitlelerin yukardan yönetilmesi gerekir'i kanıtlamak için tasarlanmış söylevlerle değil, kolay anlaşılır bir biçimde iletişim kurmaları konusunda uyarır (1990: 152). Fanon'a göre devrimci parti ile halk arasında (halk toplumun dönüşümüne tam olarak katılsın diye) ilişki kurmaya dayalı bu zor görev can alıcı önemdedir. Fanon'un halkın eğitilmesine ve politikleşmesine duyduğu ilgi, kurtuluşun sağlanmasından sonra olacaklarla ilgili uyarılarıyla bağlantılıdır: "Bunun ulusal bir burjuvazinin ve ayrıcalıklı bir kesimin ortaya çıkışına kesin ve enerjik bir biçimde karşı olmasının gerektiğini yinelemeliyiz" (1990: 163).

Ancak *Cezayir Savaşı* özgürlük mücadelesinde sınıfsal ayrımın önemini kaydetmez. FLN türdeş bir birlik olarak gösterilir. Fanon'un düşüncesinin bu bileşenlerinin tarihsel önemi, Cezayir'de

bir komplonun yoz bir askeri cuntayı yönetime getirdiği 1965'te ne yazık ki, doğrulanmıştır. Irk ayrımcılığı sonrası Güney Afrika'daki hayal kırıklıklarının ardından Fanon'un kitlelerin nasıl elitler tarafından iktidarın dışında bırakıldığıyla ilgili kaygıları yankılanmaya devam ediyor.

Filmin tamamen kaçındığı politik mücadeledeki başka bir anahtar konu cinsiyettir. Filmin en güçlü sekanslarından biri Avrupalı gibi giyinerek bir kafeye ve havaalanına bomba yerleştiren Cezayirli kadınları gösterir. Kadınları askeri ve politik eylemlere dahil eden devrimci mücadelelerde kadınların rolü (dünyanın her yerindeki alışkanlıklar ve gelenekler bu alanı genellikle yalnızca erkeklere ayırır) her zaman çok temel toplumsal cinsiyet sorunlarını gündeme getirir. FLN'nin mücadelede kadınları kullanma isteğinin İslami bir kültür içinde hem kadının eşitliğiyle ilgili yeni düşünceleri, hem de bu konuda direnişi ortaya çıkarmaması anlaşılmazdır. Yine bu film toplumsal cinsiyet rollerindeki sarsıntı yaratan değişimleri kaydetmeyi de başaramaz.

Ranjana Khanna, Üçüncü Sinema'nın erkek egemenliğini sorgulayan bir tarzda cinsiyet politikalarıyla ilgilenmesinin yetersiz olduğunu öne sürmüştür (1988: 13-31). Ancak Khanna'nın izlediği yöntem kusurludur. *Cezayir Savaşı*'nı cinsiyet konusunda Üçüncü Sinema'nın sınırlamalarının bir örneği olarak kullanır. Ancak daha önce öne sürdüğüm gibi, bu film öncelikle bu sinemasal kategoriye ait değildir ve bu nedenle onu Üçüncü Sinema'nın yeterli bir temsilcisi saymak savunulamaz bir konumdur. Khanna'nın sorununun bir bölümü İkinci Sinema'yı neyin oluşturduğunu yanlış kavramasıdır. Doğru bir biçimde bu sinemayı egemen medya tarafından marjinalleştirilen ulusal gerçekliklerle ilgilenmeye çalışan bir sinema olarak tanımladığı halde, yanlış bir biçimde İkinci Sinema'nın "geleneksel sinema tekniklerini kullandığını" öne sürer (1988: 13). Oysa bu oldukça belirsizdir, çünkü tüm teknikler gelenekleri kullanır – ama aslında Khanna Birinci Sinema'nın egemen sinemasal tekniklerine gönderme yapmaktadır. Ancak tarihsel olarak (bir sanat sineması

olarak) İkinci Sinema, Birinci Sinema'ya alternatif ifade biçimleri geliştirmiştir. Khanna'nın bir İkinci Sinema örneği olarak verdiği film onun yanlış kavrayışını gösterir. Khanna, Attenborough'un *Gandhi* (1982) filminin galiba Hindistan ile ilgili olduğu için İkinci Sinema olduğunu öne sürer, oysa açık bir biçimde bu film her şeyden önce (ancak yalnızca değil) gösterdiği ulusal kültürde kökü fazla olmayan bir Birinci Dünya biyografi filmidir. Hindistan İkinci Sinema'sının daha iyi bir örneği *Haydutlar Kraliçesi* (Shekhar Kapur, 1994) olabilirdi. Bununla birlikte *Gandhi* örneği (açık bir biçimde *Gandhi* ile *Cezayir Savaşı* arasında benzer bir fark olduğu için) iki film arasındaki ayrım her şeyden önce Birinci ve İkinci Sinema arasındaki ayrım olduğundan, onun argümanı içinde stratejik olarak Pontecorvo'nun filmini öncelikle Birinci Sinema kategorisine (yanlış) yerleştirmeye yardım etme işlevi görür.

Kültürel Özgüllük

Aslında yukarıdaki kategorilere temsil etmeye çalıştığı sosyotarihsel süreçlere dayanan bir sinema için başvurulmuştur. Ancak ortamın kültürel dinamiklerine dayanma özel bir kategoriyi hak eder, çünkü sinema kültürün parçasıdır ve en büyük katkısı kültür alanında olabilir. Üçüncü Sinema hem kültürel üretimin özgül anlamında (örneğin şarkı, dans, tiyatro, ritüeller, sinema, edebiyat) hem de daha genel anlamda (gündelik yaşamın nüansları) kültüre aşinalığıyla ve yakınlığı ile tanımlanır. Dahası Üçüncü Sinema, kültürün nasıl politik mücadele alanında bulunduğunu araştırır. Tarih, sömürgeciliğin ve emperyalizmin ekonomik kaynaklarla birlikte kontrol etmeye çalıştığı ilk alanlardan birinin, değerlerin ve inanışların ve kimliklerin oluşturulduğu ve yeniden-oluşturulduğu alan olan kültür olduğunu göstermiştir. Yine de Üçüncü Sinema yerli kültürün dar görüşlü bir savunusu değildir: onun sınıfsal farklara ve enternasyonalizme gösterdiği dikkat buna karşı savunmaya yardım eder. Fanon sömürgecilerin kültürünün eleştirel olmayan özümsenmesine karşı uyarıda bulunduğu kadar, yerli kültürün eleştirel olmayan övgüsüne karşı da uyarıda bulunur (1990: 166-99).

Burada Üçüncü Sinema, sömürge sonrası kuramla ve onun melezliğe ilişkin ana anlayışının sınırlarını sezer ve bunlara değinir. Sömürge sonrası kuram aslında çok az pratik uygulaması olan ve büyük ölçüde akademi içinde ortaya çıkmış bir kuram, eleştirel sözlüğünde sınıf bulunmadığı için kendi sınıfsal kökenlerini reddeden bir söylemdir. Üçüncü Sinema ise tersine bir kuram ve uygulamadır; uygulama olarak somut politik mücadeleler içinde yaşamları ve özgürlükleri çoğu kez risk altında olmuş entelektüelleri içermiştir. Bir kuram ve uygulama olarak Üçüncü Sinema, kendi sınıfsal köklerini şaşırtıcı bir kendini yansıtmayla göstererek entelektüellerin konumunu hem emperyal metropol kültürü, hem de onların altındaki kitleler açısından sorgulamıştır.

Cezayir Savaşı ulusal kurtuluş için daha geniş politik mücadelede bir cephe –ve önemli bir cephe– olarak kültürün önemine büyük bir dikkat gösterir. Stam ve Spence Cezayirli kadınların bombaları kontrol noktalarından geçirmek için benimsedikleri Avrupalı görünüşün nasıl sömürgecilerin dolaylı 'bizler' ve 'onlar' ırkçılığını yerli halkın avantajına dönüştürdüğünü tartışırlar (1985: 643-4). Başka bir yerde FLN'nin bir yandan gizli bir İslami düğün hizmeti yaparken, diğer yandan da ortaya çıkma risklerini azaltmak için düğünü şartlara uydurmasını ve kısa tutmasını izleriz. Bir kontrol noktasında bir çocuk, bir Fransız hoparlörüne el koyar ve Cezayirlileri 'korkmamaya' teşvik ederken, kadınlar Araplara özgü zılgıtla yanıt verirler. Ancak Fransız paraşütçülerin Cezayirlilere işkence yapmasını gösteren sahne, Avrupa tarzı ses ve görüntü açısından bunaltıcı bir düzeyde düzenlenmiştir. Görüntü kuşağında Cezayirliler bağlanmıştır, kolları açıktır, çarmıh gibi bir şeye asılıdırlar, başları bir yöne doğru dönüktür; ses kuşağında ise kilise orglarından yükselen klasik bir Avrupa müziği çalar. Çarmıha gerilmenin bu göstergeleri, Hıristiyan acı çekme motifi ve dinsel müzik, tüm bunlar öykü malzemesinden kültürel olarak o kadar uzaktır ki, zaman ve mekândaki özgül bir mücadeleyi tarih dışına iter, öyküyü anti-sömürgeci mücadele hareketlerinden koparıp, zaman dışı bir trajediye, evrensel bir öyküye, insanın durumu ve bu tip depolitize edici estetik anlayışlar üzerine bir yoruma dönüştürür.

Bu bölüm Birinci ve İkinci Sinema'yı bir Üçüncü Sinema perspektifinden eleştirel bir pratiğe uygun kategoriler olarak geliştirmeye çalışmıştır. Örnek olarak *Cezayir Savaşı*'nı kullanarak bir filmin, her ne kadar sonuçta öncelikle bir Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema filmi olarak saptanabilirse de, bu üç sinemayla ilişkili fikirleri, temaları ve stratejileri kullanabildiğini öne sürdüm. Bu kategorilerin amacı, bu fikirlerin, temaların ve stratejilerin bu sinemalar arasında ileri geri mekik dokuması ve bunlar olduğu sırada değişmeleri aracılığıyla bu süreçlerin ya da diyalektik ilişkilerin izlerini sürmeye çalışmaktır. Üçüncü Sinema'nın Birinci ve İkinci Sinema ile ilişkileri azgelişmiş olsa da, Üçüncü Sinema kuramının bir alanı üzerine fazlasıyla yorum yapılmıştır. Üçüncü Sinema 1960'larda ortaya çıktığı halde, onun kuramlarının ve uygulamalarının özellikle iki dünya savaşı arasında Avrupalı Marksistlerin çalışmalarında öncüleri vardı (Burton, 1997 ve Willemen, 1989). Şimdi dönmemiz gereken bu öncülerdir.

2

Öncüler



Bu bölüm 1920'li ve 1930'lu yıllar boyunca önemli kültür düşünürlerinin kuramlarının ve uygulamalarının bazı yanlarını inceleyecek. Bunlar, yönetmenler Sergey Ayzenştayn ve Dziga Vertov, edebiyat eleştirmeni ve filozof Georg Lukács, oyun yazarı Bertolt Brecht ve kültür eleştirmeni ve filozof Walter Benjamin'dir. Tümü Marksistti ve her biri estetiğin politikası konusunda ayrı konumlarlardaydı. Onların çalışmalarında Üçüncü Sinema'nın ilgi alanlarının ve stratejilerinin bazılarını önceden haber veren düşünceleri bulacak olsak da, daha sonra göreceğimiz gibi, Afrika ve Latin Amerika'daki Üçüncü Sinema ile söz konusu Avrupalı düşünürler arasında zamansal ve coğrafi bakımdan sürekliklerin yanı sıra farklılıkların da olduğunu saptamamız gerekir.

Nasıl ki Üçüncü Sinema, ezilenlerin ve sömürülenlerin devrimci mücadelesine bir biçimde değinmeden düşünülemezse, Avrupalı düşünürlerimizin çalışmaları da köklü bir biçimde iki dünya savaşı arasının (1917-1939) devrimci konjonktürü tarafından biçimlendirilmiştir. O halde kısaca bu tarihsel dönemin taslağını çıkarmamız gerekiyor.

KRİZ VE AYAKLANMA

Lenin I. Dünya Savaşı'nı şöyle tanımladı: "Dünyadaki zayıf ülkeleri boğazlamada, İngilizlerin mi yoksa Almanların mı en büyük

(sömürgeci) yağmacı olduğuna, İngilizlerin mi yoksa Almanların mı daha güçlü olduğuna karar vermek için bu büyük, soylu, özgürleştirici ve kutsal savaşta ölen on milyon ve sakat kalan yirmi milyon insanın canını verdiği bir kan okyanusu" (Lenin, 1978: 7).

Katliam son aşamasına girerken, Rusya'da 1917'de iki devrim patlak verdi. İlkinde Çar monarşisine son verildi; ikincisi olan Ekim Devrimi, Çar'ın yerini alan burjuva hükümeti yıktı. İlk kez örgütlenmiş işçi sınıfı, tarih sahnesinin merkezinde yerini almış ve sermayeye *karşı* emeğin çıkarlarını temsil ettiğini iddia eden (ve başlangıçta temsil de eden) bir partiyi (Lenin'in Bolşevikleri) iktidara getirmişti. Bu devrim Avrupa'da (ve gerçekten sömürgelerin çoğunda da) bir devrimci mücadeleler dönemini başlattı. İşçi sınıfının ciddi bir biçimde tehdit ettiği mülk sahibi sınıfların buna yanıtı, işçi sınıfı örgütlerini yok etmek için İtalya'da, Almanya'da ve İspanya'da faşizmin yükselişini kolaylaştırmak oldu.

İşçi sınıfının taleplerine bir tepki olarak faşizme bu yöneliş, kuşkusuz İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Latin Amerika'daki durumun habercisiydi. Bu dönemde egemen sınıflar işçilerin, köylülerin, ilerici grupların ve entelektüellerin sosyalist umutlarını ve arzularını yok etmek için –genellikle özgürlük ve adaleti değil, ama tersine Amerikan sermayesinin çıkarlarını koruma endişesi taşıyan Washington ve CIA'nın desteklediği– orduya yöneldi. 1980'lerin sonunda ve 1990'larda bu rejimlerin çoğu bir tür seçimle temsili kabul etmek zorunda kaldı. Ancak bu yeni demokratik politikalar çok sık olarak ordunun tehdit edici varlığının gölgesinde kalırken (Sakın çizginin dışına çıkma yoksa geri gelirim!), politik olarak onlar kendilerini tümüyle pazar kapitalizmine tabi kıldılar. Son bölümde göreceğimiz gibi tüm bu zorunluluklar bellek sorununu ve bir tür kitlesel bellek yitimi içinde geçmişin unutulup sıfırdan mı başlanacağını, yoksa geçmişin kimliğin yaşamsal bir parçası ve mevcut toplumsal sisteme alternatifler için yaşamsal bir kaynak olarak korunmaya gereksinim duyulup duyulmadığı konusunu gündeme getirir

Üçüncü sinema, pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, geçmişle ilgili olarak ikinci konumu benimser ve böylece, şimdiden çok uzak ve farklı bir zamandaki önemli Avrupalı figürleri anımsatmak, incelemekte olduğumuz sinemanın yöntembiliminin temel bir parçası durumundadır.. Avrupa'da 1920'lerde ve 1930'larda faşizmin yükselişi, kapitalizmi sosyalizmden kurtardı, ancak aynı zamanda 1939'da ulusal rakiplerin savaşa yönelişini hızlandırdı. Bu dönemde Rusya'daki devrim ve onun Sovyetler Birliği içinde bir araya getirdiği uluslar başarısız oldu. Gerçek devrim asla yalnızca politik iktidarın ve devlet aygıtlarının kontrolünün ele geçirilmesiyle ilgili olamaz. Sosyalist devrim ve Üçüncü Sinema'nın kendini yakın hissettiği devrim, politik devrimin *toplumsal* bir devrime genişlemesini gerektirir (Mèszàros, 1995). Bu da yaşamın her yanının dönüştürülmesi ve demokratikleştirilmesi gerektiği anlamına gelir. Toplumun her birimi –her organizasyon, kurum, yapı– insanlık tarihinde şimdiye dek olandan tümüyle farklı bir zeminde (kontrolün çoğunluğa verilmesi temelinde) kendi içsel dinamikleri ve pratikleri ile diğerleriyle olan dışsal ilişkilerini örgütlemek için sıkı bir çalışmaya başlamak zorundadır. Üçüncü Sinema'nın kendini yakın hissettiği bu tür bir vizyondur, çünkü bu girişim yalnızca film yapmakla ilgili değildir, Üçüncü Sinema aynı zamanda sinemanın, geri kalanımız gibi, içinde büyüdüğü kapitalist toplumdan miras aldığı hiyerarşik işbölümünü parçaladığı toplumsal bir küçük evren olan sinema içinde üretim ve tüketim koşullarını değiştirmekle ilgili denemeler yapmıştır. Ne var ki, Rusya'da 1920'lerin sonunda *toplumsal* devrimin olmayacağı açıktı: devrim politik iktidarı ele geçirerek durdu ve bunun başka yerlerdeki devrimlerin başarısızlığıyla ilgisi yoktu. Gelişmesi önlenmiş böylesi bir devrim yalnızca yeni sömürücü seçkinleri üretir.

MODERNİZM, AYZENŞTAYN VE VERTOV

Ancak bu ilk yıllarda, yani 1917'yi izleyen on yılda devrim, çok güçlü kültürel enerjileri serbest bıraktı. Devrimden sonra Rusya

Marksizm ile modernizm arasında olağanüstü bir verimli ilişkiler sahnesiydi (ancak politik öncü ile sanatsal avangard arasında gerilimler ve farklılıklar da vardı). Modernizm film, tiyatro, müzik, edebiyat, tipografi ve mimari de dahil olmak üzere sanat dallarını etkiledi. Çok sayıda akımdan (Kübizm, Dışavurumculuk, Fütürizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük, Konstrüktivizm) oluşan modernizm, devrimin öncesinde ve sonrasında Avrupa'da en önemli coğrafi mekânları Almanya, İtalya ve Rusya olan kültürel pratiklerin heterojen düzeni için şemsiye bir terimdir.

Yine de her zaman olmasa da çok sık olarak modernizm içinde işleyen dört özelliği saptayabiliriz. Bunlar montaj tekniği, kendine gönderme yapma, geçmişten kopma ve moderniteden –özellikle kentten, yeni teknolojiden ve kitlelerden– büyülenmedir.

Montaj, yani farklı malzemeyi yan yana getirme ilkesi modernizmin çeşitli dallarında belirgindir. Teknik açıdan montaj, değişik perspektifleri ilişkilendiren bir silsile; Braque ve Picasso'nun tablolarındaki resim ile gazete kolajları, Fütürist heykellerdeki farklı malzemelerin (cam, tel, metal vb.) bir arada kullanılması, bilinçdışının dilini benimsemeye yönelik Gerçeküstücü girişim, Ayzenştayn'ın görüntüleri alışılmamış art arda getirmeleri ve kurgusu ile bunun maksimum duygusal ve akli uyarımlar için şoku ve çarpıştırmayı öne çıkarmasıdır. Solcu kültür üreticileri montaj ile toplumsal değişim arasında bir bağlantı gördüler. Montajın anlam ve perspektifin *inşasına*, aracın malzemesinin düzenlenmesine yaptığı vurgu, dış dünya ile bir benzerliği, bunun fazlasıyla bir inşa, bir birleştirme olduğunu ve toplumsal devrim aracılığıyla yeni çizgiler boyunca yeniden birleştirilebileceğini akla getirdi.

Ancak montaj yalnızca dış dünya ile bir benzerliği akla getirmedi, aynı zamanda izleyicinin dikkatini sanatsal aracın kendisine ve onun bir araya getirme işlemlerine de yöneltti. Bu nedenle montaj ile metnin yorum yapabilme ya da dikkati kendi yapım tarzının yanları üzerine çekebilme yeteneği arasında yakın bir ilişki vardır. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929)

filmi, bir filmin başlamak üzere olduğu sinema salonunun içinde başlar; bu film *Kameralı Adam*'dan başka bir film değildir. Daha sonra film, filmi birleştirmek için parçaları birbirine yapıştıran bir kurgucu ile *Kameralı Adam*'a geri döndüğümüz sırada o çalışmanın ürünü arasında kurgu yapar.

Modernizmin kendine gönderme yapması, dünyanın bir kopyası ya da edilgin bir yansıması olmayı arzulayan 19. yüzyıl sanatının mimetik (öykünmeci) geleneğinden radikal bir biçimde ayrıldı. Modernist kuralları sinemaya uygulayan Vertov şunu ilan etti: "Şimdiye kadar *film-kamerasını gözümüzün işleyişini taklit etmeye zorladık*. Ve daha iyi kopyaladıkça çekimin daha iyi olduğunu düşündük. Bugünden itibaren kamerayı özgürleştiriyor ve onun kopyalamaktan çok farklı olarak tam tersi yönde çalıştırıyoruz" (1971/2: 53).

Metin bir kopya olmak yerine artık insan emeğinin bir ürünü olarak görüldü. Kendine gönderme yapma izleyicinin dikkatini metnin 'maddiliğine' yöneltti; aslında bu, kodlardan ve uylaşımlardan oluşmuş bir üründür ve özgül koşullar altında oluşmuş bir emek işleminin ürünüdür. Bu nedenle söz konusu yöntem Marksizm ile başka bir modernist köprü oldu. Birincisi, kendine gönderme yapma genel olarak sosyal ve politik bilimlerde yaygın olan kurumsal varsayımların ve prosedürlerin inceleniş türüne paralellik gösterir. İkincisi, kültürel metnin maddi bir metin olduğunu, bir emek sürecinin ürünü olduğunu anlamak belirli bir ölçüye kadar Marksizmin sosyoekonomik materyalizmine uygundur.

Bununla birlikte, Avrupa modernizminde her zaman kendi maddiliğine, film ya da resim olarak kendi statüsüne takıntılı olmaya, kendi gösterenlerinin ötesinde toplumsal dünya ile ilgili olduğunu unutmaya yönelik bir eğilim ve tehlike olmuştur. Ancak Julianne Burton'ın Üçüncü Sinema'nın kendine gönderme yapmasını değerlendirirken öne sürdüğü gibi bu tehlike,

> ne bazı yönetmenlerin film içinde film yapmanın araçlarıyla ilgili *bir şeyler* söylemeye bağlanmasının önemini ortadan kaldırır, ne de ken-

> di yola çıkış noktası olarak filmin özenle oluşturulmasının maddi ve toplumsal koşullarını ele alan eleştirel bir inceleme hattının potansiyel doğruluğunu –hatta gerekliliğini– engeller (Burton, 1997: 158).

Üçüncü Sinema'nın çok sık kullandığı bir kendine gönderme yapma stratejisi, film-içinde-film yapısıdır. Deneyimli bir Üçüncü Sinema yönetmeni olan Jorge Sanjinés'in *The Bird's Singing* (*Para recibir el canto de los pájaros*, 1995) adlı filmi yüksek bir Bolivya platosunda çekim yapan film ekibine odaklanır. 16. yüzyılda İspanyol fatihlerin gelişiyle ilgili bir film yapmak istiyorlardır, ancak And Kızılderilileri ile ilgilenirlerken, hakkında eleştirel bir film yapmak istedikleri sömürgeci egemenliği yalnızca yeniden üretirler. Küba filmi *Fil ve Bisiklet* (*El Elefante y La Bicicleta*, Juan Carlos Tabio, 1995) öyküsünü gezici bir sinema gösterisinin henüz ulaştığı, toplumsal hoşnutsuzlukla kaynayan izole bir adada geçirerek, sinemanın devrimci olasılıklarını inceler. Alternatif olarak Tabio'nun daha önceki filmi *Plaff* (1998), Vertov'un kendi filmine kendi filminin gösterimiyle başlaması fikrini yeniden işler. Bir 'ara yazı' bize *Plaff*'ın Yönetmen Günü'ne[2] yetiştirilebilmesi için çok kısa sürede tamamlandığını söyler. Ancak film başladığında görüntü baş aşağı olur ve tamamen kaybolur. Bu, ekonominin üretim hedeflerinin yapımın niteliğinden daha önemli olduğuna ilişkin sinsi bir kinayedir. Bir dış-ses (gösterimci [makinist]) film makarasının hasar gördüğünü ve tamir edilmesi için Küba Film Enstitüsü ICAIC'a göndermek zorunda olduğunu söyler. Bu arada film ikinci makaradan başlamak zorunda olacaktır.

Kendine gönderme yapmanın işaretini verdiği mimesisten kopma, kültürel geçmişin, onun teknikleri kadar değerlerinin de daha geniş modernist reddinin bir parçasıdır. Yeniyi inşa etmeye modernist vurgu açık bir biçimde Birri'nin yeni insanları, yeni toplumları, yeni tarihleri ve yeni sanatı yaratan bir sinema talebini besler (1997a: 86-7). 19. yüzyılın kültürel değerleri doğayı sanatın arzula-

2 *Filmmaker's Day:* Sinema ilgili bir organizasyonda (festival, yarışma, atölye vb) yalnızca bir yönetmene ait filmlerin gösteriminin yapıldığı bölüm. *–çev.*

ması gereken bir yetkinlik modeli olarak göstermiştir: kendi toplumsal ve doğal ortamıyla uyumlu bir ilişkisi olan 'organik insan', dönemin resmine ve edebiyatına egemen olan bütünleşik, özerk birey düşüncesi vardı. İki büyük dünya savaşı arası dönemde modernistler I. Dünya Savaşı'nın kan denizinde bu tip kültürel değerlerin yok olduğunu hissettiler. 1917 sonrasında Rusya'da birtakım modernist sanatçılar, Fütüristler ve Konstrüktivistler kendi kültürel pratiklerinin yeni gerçek proleter kültürü temsil ettiğini ve geçmişin tüm burjuva kültürünün tarihin çöp tenekesine gönderilebileceğini öne sürdüler. Ancak devrimin, Marx'ın 'tüm ölmüş kuşakların gelenekleri' dediğiyle (1984: 10) köklü bir kopuşun önemine rağmen, Marksizmin geçmişe yönelik tutumu modernistlerinkinden çok daha karmaşık ve nüanslıdır. Bolşevik lider Leon Troçki yeni sanatın ilanının proleter kültüre uygun bir temelde olması gerektiğini belirti: kitleler burjuva kültürünün klasik edebiyatını özümsemek için henüz yeterli boş zamana ve eğitime sahip olmadığından, bunu ilan etmek, şimdinin ihtiyaçları açısından yararsız olduğu için erkendi. Marksizm için geçmiş, yalnızca şimdiden farklı bir geleceğin ortaya çıkmasını engelleyen ölü bir yük değil, aynı zamanda farklı bir geleceğin maddi ve kültürel önkoşuludur. (Bu diyalektik düşüncedir.) Üretici güçler, sermayenin zincirlerinden kurtulduklarında, kaynakları herkese sağlayabilmek için yeterince gelişmedikleri sürece sosyalizm olamaz. Ve yine çoğunluğun kültürel düzeyi *toplumsal* devrimin gerektirdiği tutum, davranış ve aklın tüm karmaşıklıklarıyla ilgilenmek için yeterince yüksek olmadığı sürece sosyalizm varolamaz.

Modernist sürekliliklere rağmen, Üçüncü Sinema'nın geçmişe ilişkin Avrupa modernizminin oldukça dogmatik çizgilerine göre daha karmaşık bir görüşü vardır Bu belki de sömürgeciliğin ve emperyalizmin özgül tarihinin Latin Amerika'daki ve Afrika'daki yerli kültürleri yok etmesi ya da marjinalleştirmesi ve bunun da, Üçüncü Sinema'nın, bu kültürlerin her ne kadar dönüşmüş olsa da, şimdinin gereksinimleri açısından yeniden keşfedilmesi/ortaya

çıkarılması gerektiği yolunda bir duyarlılık taşıması anlamına gelmesi nedeniyledir. Geçmişin yok sayılamamasının başka bir nedeni de çok basit bir biçimde tüm ölmüş eski kuşakların çoğunluğunun birikmiş mücadelelerinin, çektiği sıkıntıların, yaşadığı haksızlıkların ve umutlarının halihazırda kurtarılması gerekliliğidir (Benjamin: 1999: 252). Şili'deki Pinochet'den İngiltere'deki Tony Blair'e kadar sermayenin adamlarının telkin ettiği 'modernleşme' söylemi, kesinlikle insanların bir kurtuluşa mecbur olduklarını unutturmaya çalışmakla ilgilidir. Bu kesinlikle sosyalizmi tarihin çöp tenekesine gönderme ve bizi alternatifin olmadığı bir gelecek ile bütünleştirme çabasıyla ilgilidir. Bu nedenle *Ülke ve Özgürlük*'ün (*Land and Freedom*, Ken Loach, 1995) 1936 İspanyol devrimine geri dönmeden önce kendi döneminin Britanya'sı ile başlaması önemlidir. Film, yeniden başkarakterin cenaze töreninin yapıldığı filmin şimdiki zamanının Britanya'sına dönerek biter. Başkarakterin İspanya'dan mektuplarını ve fotoğraflarını yani tarihin enkazını bulan torununun varlığı geçmişin mücadelelerine ödenmesi gereken bir borcun hâlâ varolduğunu gösterir.

Bazı Rus modernistlerin kitlelere ait bir kültürünün geliştirilmesi gerektiği iddiası doğal olarak moderniteden büyülenmelerinden kaynaklanmıştır; modernitenin karakteristik ikonları (Romantiklerin doğal manzaralarının tersine) kentlerde, (burjuva bireyin tersine) kitlelerde ve (John Ruskin, Thomas Carlyle ve William Morris gibi 19. yüzyıl figürlerinin övdüğü daha ilkel, zanaat emeğinin tersine) yeni endüstüriyel teknolojide bulunuyordu. I. Dünya Savaşı öncesi İtalyan Fütürizmi makine çağını açıkça övdü ve onun etkisi 1917 devrimi sonrasında Rus Konstrüktivizmi sayesinde daha solcu, toplumsal olarak bilinçli bir yöne kaydı. Lunn'un belirttiği gibi, "makine sanatsal yaratım için model ya da metafor haline geldi" (1984: 53). Böylece Meyerhold tiyatroda endüstri çağının hareketlerini ve ritimlerini benimseyen 'biyomekanik' denen bir oyunculuk stilini geliştirdi. Vertov sinemanın 'mekanik göz'ünü övdü:

> Mekanik göz, kamera, insan gözünü önemsizleştirmeyi reddederek, görsel olayların kaosunda yolunu el yordamıyla bulur, hareketin onu çekiştirmesine ya da iteklemesine izin verir, ilerlerken de kendi hareketinin yolunun araştırır. Deneyler yapar, zamanı genişletir, hareketi parçalara ayırır ya da tam aksine, zamanı kendi içine emer, yılları yutar ve böylece normal gözün erişemeyeceği uzun zaman zarflarını şematize eder (Vertov, 1971/2: 56).[3]

Konstrüktivizmin teknolojiden, endüstriden ve kitlelerden büyülenmesi insanın doğal ve toplumsal dünyayı biçimlendirme ve yeniden-biçimlendirme kapasitesinin artırılmasının maddi temeli olan üretim güçlerine yönelik Marksist ilgiyle ifade edilebildi. Ancak Konstrüktivizmin Fütürizmden miras aldığı endüstri ve üretime yönelik daha az olumlu, saf bir biçimde iyimser ve kısmen eleştirel olan tutum da devrimin gerilemesiyle birleşti. Marksizm ayrıca *üretimin toplumsal ilişkilerinin değiştirilmesine* büyük önem verir Üretimin nasıl, neden, nerede ve ne zaman olduğu; sermayenin ve onun hiyerarşik yönetim yapısında değil, üretenlerin kendi kontrolünde olduğu öngörülüyordu. Bununla birlikte Rusya'nın 1920'lerin sonundaki politik bağlamı yüzünden bu heves yokoldu. Konstrüktivizmin endüstri çağına sorgusuz sualsiz inancıyla birleşen bu dışsal politik bağlam, Vertov'un *Kameralı Adam* filminde açıkça görülür. Bu film kentli ve endüstriyel emeğin bir övgüsüdür. Bir (ve birçok) virtüözce sekansta film hızlanır ve bir sigara fabrikasının montaj hattı ile santral memurları arasında almaşık kurgu yapıldıktan sonra, bu kez de eller (daktilo yazan, piyano çalan, makyaj yapan eller, bir bıçağı temizleyen berber, keskinleştirilen bir balta, kamera kullanımına dönüşen el vb.) üzerinde almaşık kurgu yapılır. Yine de işçi sınıfının üretici gücünün ve onun makineye benzerliğinin bu övgüsü emeğin *toplumsal ilişkileri* ile ilgili soruları ortaya atmada başarısızdır: Emeğin işlevlerinin altında yatan işbölümleri ve hiyerarşik komuta yapısı film tarafından çözümlenmeden kalmıştır. 1920'lerin sonunda yapılan bu film toplumsal devrimin artık gündemde olmadığı kendi politik bağlamının tutsağıdır.

---

3 Bu alıntı Dziga Vertov, *Sine-Göz*, Türkçesi Ahmet Ergenç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, s. 19'dan aynen alınmıştır. *–çev.*

Üçüncü Sinema modernizminin, bu modernist çizgilerin teknolojik ütopyacılığı için çok az zamanı vardır (Willemen, 1989: 12). Avrupa modernizmiyle ilişkiler varsa eğer, bu net hatlardan ve geometrik çizgilerden, mekanik hareketlerden ve kişisel olmayan yapılardan çok duyulara seslenen gerçeküstücülük geleneğidir: bu, insan bedenini yeniden denkleme sokan ve öznelliğe, fanteziye ve arzunun çelişkilerine alan açan bir modernizmdir.

Bu oldukça gerçeküstü modernizmin bir örneği *Touki Bouki*'de (Djibril Diop Mambéty, 1973) bulunur. Mori ve kız arkadaşı Anta Senegal'den Fransa'ya gitmeyi planlarlar. Mori'nin gey ve burjuva olan eski sevgilisini ziyaret ederek para ve giysi çalarlar ve uşağı kandırarak kendilerine üstü açık zarif bir araba vermesini sağlarlar (araba Afrika sinemasında Batı modernitesinin çok sık karşılaşılan bir simgesidir). Film daha sonra bir fantezi sekansına geçer. Arabada ayakta durarak bir konuşma yapan Mori'nin çekimlerinin arasına gerçek bir geçit töreni için sıralanan insanların çekimleri yerleştirilir. Böylece film, farklı sahneleri birleştirme yoluyla bir uzamsal devamlılık ya da yakınlık ilişkisi yaratarak 'Kuleşov etkisinden' yararlanır. Tümüyle Batılı giysiler giymiş ve kral gibi el sallayan Mori ve Anta'nın bir yakın-çekiminin arasına resmî siyah Citroën'lerin, atların ve bir bandonun yoldan geçtiği resmigeçitten daha fazla görüntü sokulur. Fantezi sürer ve sahne Mori ve Anta'nın, insanların onları şarkı söyleyip, dans ederek karşılayıp, saygılarını sunduğu köylerine geçer. Sigara içen ve beyaz sömürgeciler gibi davranan Mori ve Anta arabayla ayrılmadan önce etrafa para dağıtırlar. Sekans, Mori ve Anta'nın maddi olarak daha rahat bir yaşam düşünü dramatize eder, ancak bu aynı zamanda Afrika burjuvazisinin ve onların eski sömürge efendilerini taklit etmenin bir parodisi ve eleştirisiyle birleşir.

Rusya'da devrimci modernizmin gelişmesi, artık Stalin'in egemenliğinde olan Komünist Partisi'nin sanat dallarına resmî bir kültürel çizgiyi dayattığı 1932'de sona erdi. Modernist denemelerin olmadığı, kitlelerin kolayca anlayabileceği ve Hollywood filmlerinde olmayan doğru ideolojik içeriğe sahip filmler yapmak adına Sos-

yalist Gerçekçilik denen anlayış dayatıldı (Taylor, 1984). Aslında bu dayatma klasik bir anlatının, bireysel kahramanların ve iyimser öykülerin benimsenmesini içerdi. Biçim, içerik ve izleyici sorunuyla daha karmaşık biçimde ilgilenmek için politik koşullar artık yoktu. Bilinç ve toplumsal gerçeklikte bir değişim arayışı sürerken, militanlık ile eğlence, popüler kültürle ilgilenmek ile izleyici kitlesi arasındaki gerilim, Üçüncü Sinema için merkezi bir konu ve sorundur (Ngangura, 1996). Bu karmaşık bir sorundur ve tek ya da kolay bir yanıtı yoktur. Ancak kültürle ilgili bürokratlar tarafından Sosyalist Gerçekçiliğin dayatılması kesinlikle bir çıkmazdır. Bu, entelektüeller ile kitleler arasındaki eşitsiz kültürel gelişime, finans, sahiplik ve üretimin kontrolü, dağıtım ve gösterim ve Üçüncü Sinema için olasılıkların genişlediği ya da daraldığı değişen politik bağlamlara seslenmesi gereken bir sorundur.

LUKÁCS

1885 yılında Macaristan'da doğan Lukács'ın annesi soylu bir aileden geliyordu ve babası bankacılık dünyasında kıdemli bir konumdaydı. I. Dünya Savaşı öncesi yıllarda Lukács geleneksel bir akademik kariyerin peşinden gitti, kendisini 19. yüzyılın klasik hümanist kültürüne (asla arkada bırakmayacağı bir kültür) verdi. Lukács içinde yaşadığı kapitalist dünyadan, özellikle bireyin izole ve bağlantısız olduğu, başkalarıyla ve genelde toplumla çatışmaya girdiği kapitalizmin dünyasından (bu tüm çalışmalarına egemen olan bir temaydı) köklü bir biçimde yabancılaştığını hissetti.

Hoşnutsuz, ancak içinde yaşadığı dönemde daha iyi bir toplumsal düzeni ortaya çıkarabilecek herhangi bir toplumsal gücü bulamayan Lukács, esin kaynağını nostaljik bir biçimde Yunan epik edebiyatına kadar uzanan Avrupa'nın büyük kültürel mirasında buldu. "Şimdiki zamanın kaçılamaz insan tecridine ve parçalara ayrılmış deneyimine karşı, genç Lukács klasik organik uyumun karşıimgelerine, bütünleşik bir toplum ve doğal dünya içinde yaşayan 'bütünsel insana' inandı" (Lunn, 1984: 92).

I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi Avrupa'nın geçmişin kültürel kazanımlarından ne kadar uzağa düştüğünü gösterdi. Ancak 1917'deki Rus Devrimi Lukács'ın umutlarını yeniden tazelemesini sağladı ve onu Marksizmi incelemeye yöneltti. Marksizmde insanların toplumsal çevreleri üzerinde kolektif kontrol sağlamalarını, bir bütünlük imgesini ve birey ile toplum, düşünce ile gerçeklik arasında, önceleri yalnızca bir estetik deneyim olarak mümkün görünen bir uzlaşma imgesini gördü.

Her ne kadar Lukács 1917 devriminden sonra Macaristan Komünist Partisi'ne katılsa ve daha sonra Sovyetler Birliği'ne göç etse de, kısaca anlatımımın da göstereceği gibi, orada kısa süreliğine gelişen modernist kültürün savunucusu olmadı. Lukács'ın yaşamı boyunca modernist sanatın geri adım atmaz bir eleştiricisi olmasının biri içsel biri dışsal olmak üzere iki temel nedeni vardı.. Dışsal olarak Sovyetler Birliği'nde Toplumsal Gerçekçiliğin yerleşmesi ve Almanya'da Nazizmin yükselişi Avrupa'daki ana coğrafik merkezlerden ikisinde modernist kültürü aniden durdurdu. Bu da özellikle Sovyetler Birliği'nde modernist kültürün örneklerinin ve Lukács'a bu ülkede karşı çıkacak kuramcıların olmaması anlamına geldi. Ancak 1930'lardaki politik iklim modernizm açısından uygun olsa bile, Lukács yine de modernizmi savunamazdı, çünkü onun estetik modeli, daha önce öne sürdüğüm gibi, geçmişteydi.

O halde Lukács'ın burada bize uygun gelen yönü (daha sonra göreceğimiz gibi sorunlu olan) modernizm eleştirisi değil, ama doğalcılığı eleştirmesi ve sanatta gerçekçilikle ilgili kuramıdır. *Cezayir Savaşı* analizimde gördüğümüz gibi, açık bir biçimde gerçekçilik sorunu Üçüncü Sinema için merkezi önemdedir. Lukács gerçekçilik için ilhamını, gerçekçi romanın doğalcılık içinde ölmesinden önceki ilk gelişiminde buldu. Romanın gerçekçi gücünün zirvesinde olduğu tarihler önemlidir: 1789-1848. İlk tarih kuşkusuz aristokratik ve monarşik yönetimin politik ve ahlaki yozluğunu ortadan kaldıran Fransız İhtilali'nin patlak vermesine işaret eder. Olgunlaşan burjuvazi bu devrimin anahtar itici toplumsal gücüydü. *Komünist*

Manifesto'da Marx feodalizmin artıklarını yok etmedeki, bilim ve teknolojiyi geliştirmedeki ilerici tarihsel zaferleri nedeniyle burjuvaziyi övmüştü. 1948'de artık gelişmiş olan işçi sınıfının Avrupa çapında ayaklanmalarıyla karşı karşıya gelen bujuvazinin ilerici bir güç olduğu dönem, işçilerin bastırılması ve taleplerinin cezalandırılmasıyla sona erdi. Bunun yerine burjuvazi ve aristokrasiden arta kalanlar "eski toplumun *mülkiyet, aile, din, düzen* sloganlarını yeniden ele alıp, birliklerine bu sloganları kullandılar ve ..."Bu işaret altında kazanacaksın!" diye bağırdılar (Marx, 1984: 19).

Edebi gerçekçilik, (yazarın isteğinden bağımsız olan) nesnel olarak daha az olanaklı ya da mümkün veya en azından kötü bir biçimde uzlaşmalı hale geldi. Egemen politik ve toplumsal kurumlar, sermayenin toplumun son ve bitmiş biçimi olduğunu iddia etmek için harekete geçtiler. Başka alternatif olamazdı. Bu durum edebi temsilin gözeneklerine sızdı ve gerçekçiliği doğalcılığa dönüştürdü. Devrimci burjuva değişim döneminde gerçekçi roman (örneğin Scott, Tolstoy, Balzac), toplumu bir *süreç* olarak kavramaya özellikle uygun estetik stratejiler geliştirdiği halde, doğalcılık olsa olsa yalnızca zaten bitmiş, tamamlanmış ve değiştirilemez bir toplumun dehşete düşürücü, ama boyun eğmiş bir betimlemesini başarabildi. Ancak bu yalnızca yüzeysel bir görünümdür. Tarih asla sona ermez ve toplumsal dünyanın önemli bir özelliği, onun 'sonsuz bir süreç' içinde olmasıdır (Lukács, 1978: 27). Toplumsal dünyayı sabitlemeye ya da ebedileştirmeye ya da "tesadüfi, kısa ömürlü, şans eseri olgu üzerinden sabitleştirmeye çalışan her türlü temsil, dış dünyanın hemen algılanabilen yüzeyinin yetersiz bir fotoğrafik yeniden üretimidir" (1978: 75).

Cezayir Savaşı eleştirimin bir unsuru, kesinlikle bu filmin ham haldeki gerçeğin ilk elden görünümünü 1960'ların röportaj filmini taklit etmesiyle harmanlamaya aşırı yatırım yapması ve daha derin, daha temel dinamiklere yeterince dikkat etmemesiydi. Lukács'ın toplumsal dünyanın süreç içinde olduğu ve gerçekçi sanatın "toplumu oluşturan daha derin, gizli, aracılık edilen ve hemen algılana-

mayan ilişkiler ağını ortaya çıkarmak zorunda olduğu" düşüncesi (1988: 38) Espinosa'nın Üçüncü Sinema'dan "sorunları ortaya çıkaran süreci göstermesini" istemesinin ön habercisidir (1997: 81).

Lukács'ın ilişkiler ağını (yavaşça) keşfetmeye yaptığı vurgu, geniş bir karakterler alanının dikkatle betimlendiği, ilişkilerinin özenle oluşturulduğu ve romanın onların etkileşimlerinin yoğunluğunu ve anlamını adım adım geliştirdiği klasik gerçekçi romandan gelir. Gerçekçilik için *tek* uygun biçim olarak klasik gerçekçi romana bu bağlılık Lukács'ın kültür eleştirisini sınırlar ve onu Ayzenştayn da dahil modernizmin bütününe düşman yapar.

Ayzenştayn Ekim (*Oktyabr*, 1927) filminde St. Petersburg'un köprüleri çevresindeki katliam sahnesinde egemen sınıfların farklı bileşenleri arasında hızla bağlantılar oluşturur. Montajı kullanan Ayzenştayn nehir boyunca haz peşinde koşan orta sınıf insanları, orduyu ve burjuva basını yan yana getirir. İzleyiciden basının yaydığı 'egemen fikirler', silahlı güç ve toplumsal ayrıcalık arasındaki bağlantıları kurması istenir. Bu kesinlikle "daha derin, gizli ... hemen algılanmayan ilişkiler ağını" ifade eden ustaca bir sekanstır. Ancak Lukács bu sekansın aşırı kaba, fazlasıyla ani olduğunu ve yeterince aracılık etmediğini düşündü; aslında o tanımlanan toplumsal güçlerin arasındaki etkileşimlerin derece derece ve incelikle oluşturulmasını isterdi. Gerçekçi yapıt, karakteri bu etkileşim aracılığıyla tanımlar – çünkü Lukács için bireyleştirme anahtar bir kategoridir.

Doğalcılığın toplumsal güçlerin temelini yeterince anlatamaması ile yakından ilişkili olan, doğalcılığın betimleme eğilimi ve ayrıntı takıntısıdır. Yaşamın yüzeydeki ayrıntılarının kusursuz kaydı, bir yer değiştirme, sorunları yaratan süreçlerin hiçbirini gösterememesinin yerini doldurma olarak okunabilir. Betimleme aynı zamanda bir tür anlatısal tarafsızlık arzusuna yönelik doğalcı eğilimle ilişkilidir. Estetik düzeyde bu çoğu kez kendisini mümkün olduğunca görünmez ya da şeffaf olan bir öykü anlatımı, anlatı oluşturma girişimiyle gösterir. Öykü anlatımı görünmez hale gelir, böylece anlatılan olaylara *bakış açısı* da sözde bir tarafsızlık kazanır.

Lukács, doğalcılığın bu özelliklerinin (temeldeki nedenlerin olmayışı, sırf betimleme olsun diye betimleme, öykü aksiyonunda nötr ya da tarafsız bir bakış açısı) karşısına gerçekçi romanı koydu. Bir model olarak bu romanın birkaç özelliği vardır ve Lukács'ın gerçekçilik kuramının bazı yanları ayrılmaz bir biçimde bu özelliklerle ilişkilidir. Ancak Lukács'ın kuramında onun tercih ettiği estetik modelden ayrı olarak değer verilebilecek ve genel olarak gerçekçiliğin diğer birçok biçimine uygulanabilecek kavramlar vardır. Özellikle iki kavram çok önemlidir: Bunlar tipiklik ve bütünlüktür.

Lukács tipiklik üzerine şunları yazmıştır: "Bir tipi, bir dönemin en önemli toplumsal, ahlaki ve tinsel çelişkilerinin birbirine yakınlaşması ve etkileşmesi tanımlar. ... Tipin yaratılması ve tipik karakterlerin ve tipik durumların keşfedilmesiyle toplumsal gelişmenin en anlamlı yönleri uygun sanatsal ifadeyi elde eder" (1978: 78).

Böylece tipik durum ve tipik karakterle gerçekçilik toplum içindeki anahtar, önemli dinamik güçleri ifade eder. Tipik olan aracılığıyla gerçekçilik "büyük zıt güçlerin birbirine yakınlaştığı" düğüm noktalarını bulur (Lukács, 1978: 142). Tipikliğin günlük dildeki 'tipik' ifadesi ile karıştırılmaması gerekir. Lukács için tipiklik sıradanlıktan, gündelikten, ortalamadan tamamen farklı bir şeydir. Gerçekten de doğalcılığın ayırt edici özelliği gündelik olana takıntısıdır. Ortalama olanın temsilinde önemli toplumsal karşıtlıklar "kendi kesinliklerini kaybederler" (1978: 78).

Ortalama ile tipik arasındaki ayrım birkaç sinemasal örnekle ortaya konabilir. Vittorio de Sica'nın klasik Yeni-Gerçekçi filmi *Bisiklet Hırsızları*'nda (*Ladri di biciclette*, 1948) Ricci'nin içinde bulunduğu kötü durumu düşünelim. *Cezayir Savaşı*'nı tartışırken bu film ve aslında yaşamın acımasız gerçeklikleriyle ilgilenmeye çalışan birçok İkinci Sinema filmi için Yeni-Gerçekçiliğin ne kadar önemli olduğunu belirtmiştim. Yeni-Gerçekçilik ayrıca Üçüncü Sinema yönetmenlerini de etkiledi, ancak bu, kendi doğalcı sınırlamaları nedeniyle köklü bir biçimde yeniden işlenmesi gereken bir estetikti (Hess, 1993). Bu sınırlamalar *Bisiklet Hırsızları*'nda çok açıktır.

Ricci savaş sonrasında İtalya'daki çok sayıda işsizden biridir. İşsizlik kuşkusuz o dönemin toplumsal karşıtlıklarının odağı olan bir alan olduğu için Ricci potansiyel olarak tipik bir karakter olabilirdi. Ancak tipik bir karakter olmak için Ricci, faal olan daha genel toplumsal güçlerin içinde oluşturulmalıydı. Ama o daha başlangıçta kuşkusuz bir biçimde genel kolektiften ayırılır, Ricci'yi ilk gördüğümüzde işçi pazarında yaygara koparanlarla birlikte değildir. Bunun yerine sokaktaki kaldırımda oturan Ricci o insanlardan koparılır ve ismi okunduğunda onu tanıyan birisi tarafından çağrılmak zorundadır. Ricci'ye afiş asma işi teklif edilir ve o da bu işi yapabilmek için rehinciden bir bisiklet almak zorundadır. Bunu yapar, ancak daha ilk gün (Birinci Sinema'nın, İkinci Sinema'daki sıradan insanların yaşamından uzaklığına) bir gönderme anlamına gelecek biçimde Rita Hayworth'un bir afişini astığı sırada) bisikleti çalınır. Filmin geri kalanı oğlu Bruno ile birlikte Roma'da gezinmelerinden ve çaresizce bisikleti aramalarından oluşur. *Kesin(Sonuca götüren)* hiçbir şey olmaz, çünkü Ricci çevresindeki daha büyük toplumsal güçlerden koparılmıştır.

Ousmane Sembene'nin filmi *Xala* (1974) ise durumların ve karakterlerin tipikliğini gösterir. Film, yeni bağımsız olmuş bir Afrika ülkesindeki (Sembene'nin ülkesi Senegal) bir iş adamı ve politik lider (El Hadji) ile ilgilidir. Xala, üçüncü karısıyla evlendiği gece El Hadji'ye darbe indiren iktidarsızlık lanetidir. Bu iktidarsızlık yalnızca cinsel ya da bireysel (Birinci ve İkinci Sinema'nın alanı) değildir, bu onun sınıfının politik ve ekonomik iktidarsızlığını simgeler. Bu durum filmin parlak bir biçimde ekonomik ve satirik olan başlangıç sekansında gösterilir.

Film sokaklardaki ulusal kurtuluş kutlamalarıyla başlar. Kurtuluş liderleri (El Hadji de dahil) Ticaret Odası'nın merdivenlerine çıkarlar ve kalabalık tarafından alkışlanırlar. (İlginç bir biçimde buradaki kurgu liderler ile kalabalık arasındaki yakınlığı, Kuleshov'un yaratıcı coğrafyası tarzında gösterir. Gerçekten kalabalığı ve liderleri aynı çekim içinde görmeyiz – belki de bu,

kalabalık ile liderler arasındaki ilişkilerin bir uzun çekimin/tanıtıcı çekimin göstereceğinden daha belirsiz olduğunun bir belirtisidir.) Yeni Başkan'dan gelen diegetik, ancak eşlemeli olmayan (asynchronic) dış-ses Afrika ülkelerinin kendi endüstrilerini, ticaretlerini ve kültürlerini kontrol etmelerinin ne kadar önemli olduğunu anlatır. Kurtuluş liderleri, üç beyaz iş adamının bulunduğu Oda'daki bürolara girerler. Liderler gayrı resmî olarak bir bürodan Fransız egemenliğinin ikonlarını (askeri çizmeler, şapkalar ve büstler; mizansen doğalcı değildir) çıkarırlar ve onları Oda'nın merdivenlerine yerleştirirler. Kalabalık şarkı söyleyerek, davul çalarak vb. kutlama yapmaya devam eder. Liderler büroya dönerler ve sessiz bir jest ile Fransız sömürgecilerin orayı terk etmesini isterler. Bunu protesto etmeksizin yaparlar (belki de bu anda dış-ses yeni liderlerin, yeni iş adamları olduğunu ve kurtuluş mücadelesinin bittiğini ilan ederek bu durumu onaylar). Sömürgeciler binadan ayrılırken yanlarına ikonlarını da alırlar; liderler içeri girmeden önce kalabalığın yaşadığı keyfi paylaşırlar. Kısa bir eksilti (ellipsis) yapılır ve Fransız görevlilerin geri döndüğünü anlarız. Birincisine emri üzerine kalabalığı geri itmeye başlayan siyah askerler eşlik eder. Başka iki görevli daha ortaya çıkar ve her biri evrak çantaları taşır. Bankanın içindeki liderler artık iş adamı giysileri içindedirler ve resmî akşam yemeği giysileri giyerler (El Hadji'nin düğününe gidiyorlardır). Fransızlar geri dönerken, onlar bir masanın çevresinde otururlar. Her birinin önüne bir evrak çantası konulur. İçine göz atarlar, Brecht'in gestus dediği (toplumsal olarak anlamı olan bir hareket) tarzda başlarını sallarlar ve ellerini koruyucu bir biçimde çantaların üzerine koyarlar. Daha sonra Başkan kendi çantasını açar: çanta para doludur. Protesto eder mi? Hayır. Bunun yerine ayağa kalkar ve devrimlerinin erdemleri üzerine bir konuşma yapar. Fransız bankacılar da dahil, herkes alkışlar.

Bunlar Lukács'ın anladığı anlamda tipik durumlar içindeki tipik karakterlerdir. Tekrar ve tekrar tarihsel kayıt, Fanon'un uyarılarına

kulak asmayan ve iktidara gelen, devleti ve ekonominin sektörlerini ele geçiren siyah kurtuluş liderlerinin kendilerini nasıl yeni seçkinlere, sermayenin canlı örneklerine dönüştürdüklerini gösterir. Devrim yalnızca politik alanla sınırlanır. Bir Üçüncü Sinema örneği olarak *Xala,* yeni seçkinlerin sözcüsü ve propagandacısı olmaz, bunun yerine devrim daha geniş bir toplumsal dönüşümü içermediği için toplumsal olarak o vatandaşlık haklarından yoksun olanların başına ne geldiğini sorar.

Lukács'ın 19. yüzyıl başı edebiyat modelinden çok uzakta, gerçekçiliğin farklı biçimlerine büyük ölçüde uygun olduğunu düşündüğüm diğer kavram, bütünlüktür. Bu kavram küçük evren anlamına gelir. Bir küçük evren daha büyük bir birimin tüm temel özelliklerine sahiptir, ancak daha küçük bir birim içinde kısaltılmış ya da sıkıştırılmıştır. Bu durumda daha büyük birim "yaşamın daha geniş bütünlüğüdür" (Lukács, 1978: 38). Ancak tüm dışsal dünyayı metin içinde yakalamaya ve temsil etmeye çalışmak ne olanaklıdır ne de arzulanabilirdir. Bunun yerine edebi ya da bizim durumumuzda sinemasal olan metin kendi yoğun bütünlüğü içinde yaşamın geniş bütünlüğünü yapılandırmalı ve düzenlemeli, seçmeli ve sıkıştırmalıdır. Toplumsal bütünlüğün bir temsilini başarıp başarmadığını değerlendirmek için bir metne ilişkin sorabileceğimiz basit bir soru, onun çatışan sınıfların ve onların örgütlerinin bir temsilini ortaya çıkarıp çıkarmadığıdır.

Görünüşe bakılırsa *Bisiklet Hırsızları* toplumsal bütünlüğe ilişkin bir şeyleri sunar. Roma'da gezinmeleri boyunca Ricci işsizlerle, işçi pazarıyla, rehincilikle, polisle, kiliseyle, sendikayla, hırsızlarla, işçilerle vd. karşılaşır. Film toplumsal güçlerin ve grupların oldukça geniş bir tuvali gibi görünür. Ancak bütünlük kavramı aynı zamanda başka bir şeyi ima eder: gerçekçi metin yaşamı bir süreç olarak göstermek için bu toplumsal gruplar içindeki ve toplumsal bütünlük *içindeki* (çatışmalı ilişkiler de dahil) karşılıklı bağlantıları ve ilişkileri araştırır. Ancak doğalcılık "hareket halinde olan yaşamın bir temsilini az ya da çok statik koşulların bir betimlemesine" dönüş-

türür (Lukács, 1978: 164). Ve bu da kesinlikle *Bisiklet Hırsızları*'nın sınırlanmasıdır. Ricci tüm bu gruplarla anlık ilişkiler kurar, ancak onlar arasındaki toplumsal ilişkileri dokumaya yönelik bir girişim yoktur. Film onların bir dünyanın birbirinden kopmuş bileşenlerinden başka bir şey olmadığını gösteremez. Film bağlantılar kuramaz, doğalcı estetik içinde her zaman olduğu gibi, kaotik, rastlantılarla, geçici ve süreksiz aksiyonlarla dolu olan yaşamın yüzeyinin altını araştıramaz.

Toplumsal bütünlüğü tasvir etme anlayışının nicel bir anlayış olmadığı vurgulanamaz. Filmin süresi açısından, standart 90 dakikalık süre gerçekçi amaçlar için bir sınırlama değildir. Bütünlüğü resmetme, bir kompozisyon, malzemenin yapılandırılması ve düzenlenmesi sorunudur. Toplumsal olarak anlamlı olan için doğru kompozisyon stratejileriyle ve duyarlılıkla insan 10 dakikada müthiş şeyler yapabilir. Hatalı stratejilerle ve toplumsal olarak ses getirecek olana körlükle, bir film isterse 100 saat sürsün çok az şey yapabilir. *Xala*'dan 10 dakikalık bir sekans bunu gösterir.

Bu sekans El Hadji'nin evlendiği günün ertesinde geçer. Onun ihracat ve ithalat şirketi, sekreteri tarafından açılır. Kadın mekânda 'kötü bir koku' olduğunu fark eder. Dışarıya yapılan bir kesme kanalizasyona kirli sularını döken kadınları gösterir. İçerde havaya sprey sıkan sekreter, kadınlara bakar ve koku nedeniyle onları kınar. Sekreterin itiraz ettiği yoksulluk değil, bizzat kadınların kendileridir. Ancak izleyici bu kokunun yozlaşmayla çok ilişkili olduğundan şüphelenir (El Hadji kamunun parasını kendi düğünü için ayırmıştır). Bu arada genç bir adam sekretere oradaki yerli dildeki (Volof) tek gazete olan *Kaddu* satar. Sekreter çalışmaya başlarken, birkaç dilenci gelir ve dışarıda müzik yapmaya başlarlar. Daha sonra El Hadji arabayla gelir. Sekreterinden Başkan'a telefon etmesini ister. Yeniden dışarıya kesme, daha fazla dilencinin ve sakatın sokaklarda yürümelerini gösterir. Ses kuşağında bir araba kazasını duyarız. Kazanın çevresindeki kalabalığa kesme yapılır. Kalabalığın kenarındaki bir adamın cüzdanı bir hırsız tarafından çalınır.

Başkan'ın El Hadji'nin şirketine gelen arabasına kesme ile geçeriz. El Hadji ona Xala'yı anlatır. Ancak kendisini kimin lanetlediği sorulduğunda, El Hadji yanıt vermez. Bunun yerine ayağa kalkar ve dilenciler ile sakatların çaldığı müziği duyabildiği pencereye gider. Başkan'dan bu 'süprüntü insanlardan' kurtulmasını ister. Başkan bir yere telefon eder ve El Hadji'ye bir büyücü doktora görünmesini tavsiye eder. Daha sonra film kesme ile parası çalınan adama geçer. Adam *Kaddu*'yu satan genç adama paranın, zaten kuraklık çeken köyüne ait olduğunu anlatır. Adam öyküsünü anlatırken, film askerlerle birlikte gelen polislere kesme yapar. Polis ikisini de tutuklar ve hemen dilenciler tarafından kuşatılırlar. Sekans parayı çalan hırsızın bir terzinin dükkanına girmesiyle sona erer. Bir eksilti yapılır ve şık bir iş adamı takım elbisesi giyen ve Texas tarzı bir Amerikan şapka takan adam yeniden ortaya çıkar.

Film coğrafi bir mekânı (El Hadji'nin şirketi ve onun hemen çevresi) kullanarak toplumsal yapının bir kesiti arasındaki etkileşimleri anlatır. Politikanın ve iş dünyasının seçkinleri ihanet ettikleri kitlelere korku ve nefretle tepki verirler ve onlara kendi yozluklarını dayatırlar ('kötü koku' ve 'süprüntü insanlar'). Zenginliğin ve modernitenin (arabalar) ikonlarını hırsla kendilerine mal eden seçkinler Afrika kültürünün en gerici unsurlarına (çok eşlilik ve büyücü doktorlar) sıkıca sarılırlar. Yerli ve uluslararası kültürün en iyisini sentezleyen (*Kaddu* bir gazete biçimini alır, ama Volof dilinde) bir kültüre yönelik ilgi kötü olduğu kadar bir tehdittir de (bu nedenle *Kaddu* satan genç adam tutuklanır). Sokaktaki hırsız, kitlelerden çalan ve daha sonra da zengin ve sömürücü Batı'nın giyim kuşamını taklit eden El Hadji'nin küçük bir çeşitlemesidir.

BRECHT VE BENJAMIN

Modernist kültürü yalnızca entelektüellerin kültürü olarak görmek –Sovyet Sosyalist Gerçekçiliğinin modernist kültürel üretimi yok etme nedeni– hiç diyalektik değildir. Modernizmi kitlelerin kültürüyle temasta olmamakla suçlasa ve modernizmin anlamını

kavramada başarısız olsa da Lukács'ın modernizm eleştirisi çok daha gelişkindir, ancak bu eleştiri eninde sonunda onun kendi estetik tercihlerini desteklemeye hizmet etmiştir. Modernizmin basitçe entelektüellerin kültürel başkenti olarak bir kenara bırakılamamasının nedeni, kentli kitlelerin endüstriyel kapitalizm ve kitle kültürü içinde yaşadıkları deneyimleri ifade etmesidir. Benjamin ve Brecht bunu belki de herkesten daha fazla anlamışlardır. Onlar modernitenin endüstriyel ve kültürel formları içinde yeni olasılıkları araştırırlar: kolektif kimlikler, uzamsal olarak farklı olgular arasında hızla bağlantılar kurma kapasitesi, eleştirel, şüpheci bir tutum, enformasyona yönelik susamışlık, yenilik yönündeki arzu vb. Onlar aynı zamanda modernitenin sosyoekonomik ve kültürel güçlerinin kitleleri duygusuzlaştırdığını, kafasını bulandırdığını ve yönlendirdiğini de anladılar. Kültürel üretim teknolojileri –özellikle kendi dönemlerindeki fotoğraf, film ve radyo– bu potansiyellerin olumlu ya da olumsuz, sosyalist ya da kapitalist/faşist, şu ya da bu yöne itilebileceği ve geliştirilebileceği anahtar alanlardı. Lukács'ın neredeyse yalnızca geleneksel edebiyata odaklanması bu mücadeleye çok az yardım etti. Ancak modernizm, modern hayatta embriyon halinde olan sosyalist bir düşünceyi potansiyel olarak geliştirebilecek bir dizi kültürel olanak ve strateji sundu.

Brecht her ne kadar modernist stratejilerden yararlanmaya hazır olsa da, aynı zamanda popüler biçimlerle ilgilenmeye de hazırdı. Onun gerçekçilik tanımı, *biçimsel* stratejileri özünde gerçekçi ya da gerçekçi olmayan olarak saptamayı reddetmesi açısından ilginçtir.

> Gerçekçi şu anlama gelir: Toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek / şeylerin yaygın görünüşünün iktidarda olanların görüşü olduğunu ortaya koymak / toplumun yakalandığı baskı yapan güçlüklerin en etkili çözümlerini sunan sınıfın bakış açısından yazmak/ gelişme unsurunu vurgulamak / olasılığı somut hale getirmek ve soyut olasılığı ondan çıkarmak (Brecht, 1988: 82).

Bu, hangi estetik stratejilerin kullanılabileceği ya da kullanılamayacağıyla ilgili varsayımlarda bulunmayan politik bir gerçekçilik tanımıdır. Brecht burada Lukács'ın burjuva romanının estetik strate-

jilerine sıkı sıkıya bağlanmasını eleştirir ve bunun yerine tüm kültürel biçimlerin *potansiyeline* çok daha esnek bir tepkiyi önerir. Bu da yine popüler ve modernist biçimlerle ilgilenen Üçüncü Sinema'nın büyük bölümünün melez karakterini önceden haber verir.

1930'lar boyunca Marksist filozof Walter Benjamin, Brecht'in kültürel üretimle ilgili düşüncelerini savundu ve geliştirdi. Brecht'in Epik Tiyatrosu üzerine yazısında Benjamin 'kolay anlaşılır' terimini kullanarak bu tiyatronun ne kadar açık ve iletişim gücü yüksek olduğunu belirtti (1992a: 144) (bu da Espinosa'nın "değiştirebildikleri bir dünyada yaşayan, düşünen ve hisseden" [Espinosa, 1997: 80] aklı başında insanlar için açık bir sinema çağrısını önceden haber verir). Ancak böylesi bir berraklık egemen tiyatro ve sinema için kural olan duygusal ve entelektüel uyarım arasındaki oranı değiştirmeyi gerektirir. Willemen'in belirttiği gibi, "kültür endüstrisi duygusallığı düzenlemede aşırı derecede ustalaşırken, anlamayı ve zihinsel faaliyeti kasıtlı olarak köreltiyor" (Willemen, 1989: 13). Bu Üçüncü Sinema'nın duygusal bir boşluğu arzuladığı anlamına gelmez. Öfke, kızgınlık, tutku duyguları olmaksızın, dünyayı değiştirme arzusu çok az olabilir. Üçüncü Sinema kesinlikle izleyicilerin duygusal ve entelektüel kapasiteleri arasında yeni bir senteze ulaşmaya çalışır. Brecht'in tiyatrosu bu büyük isteği haber verir, çünkü Benjamin'in belirttiği gibi bu tiyatro "Aristotelesçi katharsisi, kahramanın heyecan verici kaderiyle empati kurma yoluyla duyguların arınmasını ortadan kaldırır" (Benjamin, 1999a: 147). Genel olarak Brecht'in Epik Tiyatrosu "empatiden çok şaşkınlık" üretir (1999a: 147), böylece izleyici şunu sorar: Şeylerin gerçekten oldukları hal bu mu? Şeyler nasıl böyle saçma ya da adaletsiz olabilir? Epik Tiyatro yaşamın koşullarının keşfine vurgu yapar.

'Üretici Olarak Yazar'da Benjamin, genel olarak kültürel üretim için Brechtyen düşünceler geliştirir. Benjamin'e göre bir 'üretici' üretim aygıtlarının asimilasyonuna direnen malzeme üreten bir kültür üreticisidir. Yalnızca ticari tüketimi hedefleyen kültür üreticisi ise tersine üretim aracını geliştirmeyi bir ilke sorunu olarak

reddeden ve böylece egemen sınıftan övgü alan birisidir" (Benjamin, 1982: 23). Benjamin konuya politik bağlanmanın her şeyden önce bir 'teknik' sorunu olduğunu öne sürerek başlar. Tekniğin önemini, yani kompozisyon tekniklerini ve geleneklerini ön plana çıkaran Benjamin, daha önce gördüğümüz gibi, modernist kültürün bir teması olan kültürel ürünün özgüllüğünü vurgular. Bu nedenle *Cezayir Savaşı*'nı analizimde Gillo Pontecorvo'nun anti-sömürgeci mücadeleye kişisel bağlanımının önemli olduğunu, ancak filmin kullandığı tekniklerin ve estetik stratejilerin tüm bunların gerektirdiği bağlanımın analitik ve bilişsel potansiyelini zayıflattığını öne sürmüştüm.

Benjamin tekniklerle ilgili argümanını kültür üreticilerine birikmiş teknikler ve araçlar arasındaki bölünmeleri yok etmeyi önererek sürdürür. "Eğer çağımızın edebi enerjisine uygun biçimler bulacaksak edebiyat biçimlerine ve türlerine ilişkin anlayışları yeniden düşünmek zorundayız" (1982: 18).

Bu nedenle Benjamin yeni kitle iletişim araçları biçimlerinden (radyo, film, fotoğraf ve basın) yararlandığı için Brecht'in tiyatrosunu över. Yeni kombinasyonlara ve araçlar ile türler arasındaki ayrımları parçalamaya yapılan bu vurgu, üretim araçlarını yıkmakla ilgili daha büyük bir argümanın parçasıdır. Bu yalnızca kültürel biçim sorunlarını değil, aynı zamanda kültürü üretenler ile onu tüketenler arasındaki ayrımlar kadar, üretim süreci içindeki (tekniklerin farklı rollere ayrıldığı [yönetmen, yapımcı, yazar, kameraman vd.]) iş bölümlerini de parçalamayı içermelidir. Buradaki birkaç tema Üçüncü Sinema'nın ilgi alanlarını haber verir: Üretimin demokratikleştirilmesi, izleyiciyi daha 'aktif' olmaya cesaretlendirme, tekniklerin anlamını ya da politikasını yeniden işlemeye dikkat etme ve onlara 'işlevsel dönüşüm' kazandırma (1982: 22). Brecht ve Benjamin'in ilgisi entelektüellerin politik bilincini dürtmekti ve bu amaçla "üretim araçlarını aynı anda olası olanın sınırları içinde bu aygıtları sosyalizm yönünde değiştirmeksizin desteklememeleri gerektiğini öne sürdüler (1982: 22).

Kuşkusuz herhangi bir dönemde 'olası olanın sınırlarını' neyin oluşturduğu konusunda birçok anlaşmazlık olabilir. Örneğin Pontecorvo *Cezayir Savaşı*'nın yapıldığı dönemdeki olası olanın sınırlarını gösterdiğini öne sürebilirdi. Bununla birlikte ben bu tip bir savunmanın hâlâ tekniğin politikasıyla ve tekniklerin işlevsel dönüşümü için gerekli olanla ilgilenmede başarısız olduğunu düşünüyorum. Ancak *Cezayir Savaşı*'nın olası olanın sınırlarını göstermediğinin ve politik bağlanımın her şeyden önce teknik düzeyinde olduğunun gerçek kanıtı, Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı*'ndan sonra yaptığı *İsyan* (*Queimada*, 1968) filmidir. *İsyan,* Pontecorvo için estetik yönelimde önemli bir değişimdir. Renkli çekilen film epik pervasız serüvenci türünü kullanır ve bunu 19. yüzyıl ortasında geçen, İngiliz ve Portekiz sömürgeciliğinin Karayip'lerdeki şekeri kontrol etme kavgası ile yerli insanların efendilerine karşı mücadelesi içinde anlatır. Diyalog ve aksiyon kesinlikle *Cezayir Savaşı*'nda olmayanı ön plana çıkarır: Ekonomik çıkarlar, burjuvazi, batılı güçlerin politik manevraları ve sömürülenlerin politik bilincinin artması. *Cezayir Savaşı*'ndan farklı olarak bu film belgeseli taklit eden temsil tekniklerini kullanmaz. Bu nedenle *İsyan* kendi durumlarına ve karakterlerine Lukácsçı anlamda büyük bir tipiklik verebilir. Pontecorvo'nun kesin başarısı isyan lideri José rolünde okuma-yazma bilmeyen Kolombiyalı bir şeker kamışı toplayıcısını kullanmak ve onu kuşağının en büyük oyuncusu Marlon Brando'nun karşısında oynatmaktır.

Brando, Portekiz yönetimine karşı yerlilerin isyanını kışkırtmak için Queimada adasına gelen İngiliz ajanı Sir William Walker'ı canlandırır. Bu İngiliz'in, yönetime kukla yönetici olarak melez bir burjuvayı getirmesiyle amaca ulaşılır. Walker adadan ayrılır, ancak İngiliz sermayesine karşı José'nin öncülüğündeki yeni bir isyanı bastırmak için on yıl sonra döner. Walker, José'yi yenilgiye uğratmak için adanın büyük bölümünü yaktırır (Amerika'nın Vietnam'da napalm bombası kullanma politikasına bir gönderme). *İsyan* özdeşleşme tekniğini parlak bir biçimde altüst eder. Danny Peary'nin belirttiği gibi, Brando/Walker filmin ilk yarısı boyunca 'kahramanımızdır.' Pragmatik, entelektüel, zeki. O, gerçekten José gibi, Queimada'daki

siyahların içinde bulunduğu kötü durumdan kaygılı görünür (1982: 43). Ancak izleyici giderek Walker'ın sömürge aygıtları içinde kendi tarihsel ve sınıfsal konumunun üzerine çıkamayacağını ve onun sinik ahlaksızlığının felç oluşunu gizlediğini anlar: Adına savaştığı ekonomik çıkarların iğrenç olduğunu bilir, ancak kendisini siyahların mücadelesine bağlayamaz. Bir yıldız kullanarak yıldız sisteminin eleştirisi, özdeşleşme mekanizmaları, aktörler arasındaki hiyerarşi, izleyicinin göreceli olarak karmaşık olmayan bir yolla güçlü bir ego ideali ile empati kurma gereksinimi, sorunları çözmek için yıldızı anlatıcı unsur olarak kullanmak... Film tüm bu teknikleri açığa kavuşturarak ender başarılardan biri haline geliyor. Ayrıca Pontecorvo *İsyan*'da Cezayir Savaşı'nda gerçekleştiremediği, Brecht ve Benjamin'in savundukları kültürel üretim aygıtlarının 'işlevsel dönüşümünü' gerçekleştirir. 'Üretici Olarak Yazar'da Benjamin 'Yeni Nesnelcilik' denilen Alman kültür hareketinin bir eleştirisini sunar. Alman Dışavurumculuğu'nun öznelciliğine ve fantastik niteliklerine bir tepki olan Yeni Nesnelcilik, işçi sınıfını doğalcı tarzda temsil etmede uzmanlaşmıştır. Böylece kendisini egemen medyanın marjinalleştirdiği ya da ihmal ettiği yaşam alanlarına seslenerek, İkinci Sinema'nın kendisini Birinci Sinema'dan ayırmasına benzer biçimde, 'kitle iletişim araçlarından' ayırır. Ancak Benjamin Yeni Nesnelciliğin fotoğraf üzerindeki etkisini eleştirerek, Yeni Nesnelciliğin bir yandan haber yazımını son moda bir tarza dönüştürürken, diğer yandan da "sefil yoksulluğu son moda, teknik olarak mükemmel bir tarzda işleyerek bir haz nesnesine dönüştürdüğünü" öne sürer (1982: 24). Burada Benjamin niyet ile sonuç, içerik (yoksulluk, yaşanan sıkıntılar) ile biçim ya da teknik arasındaki bir çelişkiyi saptar. Benjamin, Brecht'in teatral seyirliğin tüm donanımını soymaya yönelik stratejisini över. "O adeta kendisini bir podyumla, bir platformla sınırlar. Büyük bir alan gerektiren olay örgülerini reddeder" (1982: 28). Bu da Espinosa'nın egemen sinemanın bir filmin neye benzemesi gerektiğine ilişkin dayattığı teknik standartları reddetmesini haber verir. Birçok Üçüncü Sinema filmi (kesinlikle hepsi olmasa da), göreceli olarak konuşursak, finansal olarak zayıftır, ancak bu

onların kültürel olarak zengin oluşlarına katkıda bulunur. Bu Üçüncü Sinema'nın kültürel üretimin zayıflığını fetişleştirmesi değildir, daha çok girişilen çalışma için neyin uygun olduğu sorunudur. Kültür üreticisi, seyirliğin çevresinde oluşturulan bir aygıtın temelini oluşturan ekonomik ilişkilerin farkında olmalı ve bunun reddedilip reddedilmeyeceğini ya da *İsyan*'da olduğu gibi yapıçözüme uğratılıp uğratılmayacağını sormalıdır.

Birinci Sinema içinde günümüzde yenilik ve deneme için en yoğun alan özel efektler alanı ve endüstrisindedir, yani kesinlikle Birinci Sinema'nın seyirliğini yoğunlaştırmadadır. Aracın bu tek yanlı gelişimini reddeden Üçüncü Sinema'nın, Benjamin'in kültürel üretimin "bitmiş bir sanat yapıtından çok etkileyici/dramatik bir laboratuar" (1982: 29) karakteri kazanması çağrısının haber verdiği çok farklı bir deneysellik duygusu vardır. Benjamin'in yazısı kültür üreticisinden her şeyden önce "üretim süreci içindeki kendi konumu üzerine düşünmesini" ister (1982: 29).

Sonuç olarak bu bölümde Üçüncü Sinema'yı tanımlayan kuramların ve uygulamaların çoğunun 1920'ler ve 1930'ların ortamında önemli Marksistlerin çalışmalarında formüle edilmiş olduğunu gördük. Kimi örneklerde Üçüncü Sinema'nın bu düşünürlerin çalışmalarını ilerlettiklerini de gördük: Örneğin Lukács'ın geçmişin kültürel biçimlerine bağlanması ve geçmişin kültürel biçimlerinden modernist kuşku. Belki de en önemlisi, Üçüncü Sinema'nın 40, 50 yıl ya da daha uzun zamandan beri kitlelerin daha yüksek kültürel düzeyinin, daha ince bir zevkin ve sinemaya aşina olmanın mirasçısı olmasıdır. Kuşkusuz bu hâlâ Birinci Sinema'nın egemenliğindeki bir sinemadır ve bu sinema içine gömülü olduğu ekonomik düzenin ortaya çıkardığı, biriken toplumsal sorunları gözardı edemez. Ve bu belirsiz bir biçimde de olsa kendi içsel sorunlarının, sınırlamalarının ve alternatiflerin varlığının farkında olan bir sinemadır. Bu nedenle Birinci Sinema içinde ilerici film örneklerini bulabiliriz. Bu şimdi ele alacağımız bu tip filmler ile Üçüncü Sinema arasındaki diyalektik mücadeledir (etkileşim, kendine mal etme, müzakere).

3

Birinci ve İkinci Sinema'nın Diyalektiği



Bu bölüm Birinci Sinema'nın Üçüncü Sinema tarafından eleştirisini daha ayrıntılı olarak inceliyor. Filmlerin çoğu zaman Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'dan etkiler taşıdıklarını öne sürmüştüm. Ancak onlar yine de diğer iki sinemanın etkilerini, ister Birinci, ister İkinci isterse Üçüncü olsun, bir sinemanın terimlerine ve ilkelerine dönüştürürler. Bu gerçekten de incelemeyi istediğim diyalektiğin parçasıdır. Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema'yı eleştirisi, filmlerle ilgili estetik sorunlar kadar üretim, dağıtım ve gösterime ilişkin altyapısal sorunları da içerir. Üretim sorunuyla, üretimin nasıl organize edildiğiyle ve amaçlarının ne olduğuyla başlayacağız ve üretim süreci ile film metni arasındaki ilişkiyi inceleyeceğiz. Daha sonra *Cezayir Savaşı*'nda tartıştığım eleştirel terimlerin bazılarını (tarihsel geçerlik, politikleşme, bağlanma ve kültürel özgüllük) kullanan Birinci Sinema'nın estetik stratejilerinin politikasının daha ayrıntılı bir eleştirisine girişeceğim. Son olarak dağıtım ve gösterimle ilgili altyapı sorunlarına eğileceğim.

Üretim İlişkileri

Üçüncü Sinema iş bölümünü ve toplumsal bütünün küçük bir evreni olan sinema endüstrisinin kurumlaştırdığı egemenlik ilişkilerini parçalamaya çalışan demokratik üretim tarzlarının öncülü-

ğünü yapmıştır. Ancak şu sorunun belirlenmesinde üretimin doğrudan bağlamının sınırları konusunda net olmamız gerekiyor: Söz konusu film ya da televizyon metni Üçüncü Sinema'nın bir örneği midir? Bir yapım süreci için daha kolektif, hiyerarşik-olmayan bir tarz geliştirmek mümkündür, ancak bu, ortaya çıkacak filmin bir Üçüncü Sinema metni olacağını kendiliğinden garantilemez. Böyle olması olasıdır, ama hepsi bu kadardır. Şimdiye kadar geliştirilen argümanları hatırlarsak, anahtar sorun, Benjamin'in adlandırmasıyla temsil tekniklerinin devrimci bir politikaya uygun olan tarzda kullanılıp kullanılmamalarıdır. Bir dizi kültürel olanak olarak bu teknikler üretim sürecinden önce zaten vardır. Eğer üretim sürecinde bir dizi özel teknik, politikaları yeterince anlaşılmadan kullanılırsa, o zaman daha demokratik ve kolektif bir üretim tarzının bir Üçüncü Sinema metni üretmemesi pekala olasıdır. Aksine, bir filmin dünyadaki çok yırtıcı bir biçimde sermayenin egemenliğindeki kültür endüstrisinin dişleri arasında yapılması ve hâlâ bir Üçüncü Sinema örneği olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Son bölümde her ne kadar devrimci görüşleriyle tanınmayan insanlar tarafından yapılmış bir Hollywood yapımı olsa da, *Evita* (1996) için durumun böyle olduğunu öne süreceğim. Yine de prodüksiyon süreci herhangi bir garanti sunmasa da, gelişen alternatif üretim tarzları daha büyük bir demokratik proje için hala temel bir katkıdır.

BRİTANYA'DA KOLEKTİF ÜRETİM

İngiltere'de alternatif bir kültürel üretim tarzını geliştirmeye yönelik en uzun soluklu ve en başarılı girişim Newcastle'da bulunabilir. Amber Films kâr etme amaçlı olmayan bir kolektif olarak 1960'lı yılların sonunda kuruldu. Otuz yıldan fazla süredir Amber kuzeydoğunun bölgesel kültürünün derinlerdeki köklerini kaydetmeye çalıştı. Ulusal bir perspektiften Amber büyük ölçüde görmezden gelindiği halde, olasılıkla Britanya sinema tarihinde –uzun ömürlülük açısından– başarılı bir 'stüdyoyu' temsil ediyor. Amber'in çalışması çok çeşitlidir, ancak üretimlerindeki ortak kaygı kuzey-doğu

bölgesindeki kültürün ve işçi sınıfından yaşamların anlatılmasıdır. Amber, yıllar içinde bir fotoğraf galerisi, bir sinema ve (film seti olarak da kullanılan) bir film barı (pub) kurmuştur. Film, televizyon, tiyatro ve fotoğraf alanında çalışırlar. Film çalışmaları başlangıçta yalnızca belgeselle sınırlıydı, ancak giderek repertuarı genişlettiler ve belgesel ile kurmacanın bir karışımıyla denemeler yaptılar. Filmler yerel insanların yaşamlarıyla ilgili olduğu için, Amber onlarla yakın bir işbirliği içinde çalışarak, onları üretim sürecine katar.

Bu Üçüncü Sinema üretim tarzının, Üçüncü Sinema filmleri üretip üretmediği ilginç bir sorudur ve üretimin çeşitliliği nedeniyle belki de genel bir yanıt vermek olanaksızdır. Yapıtlarının çoğunda güçlü bir doğalcılık akımı vardır (örneğin *Seacoal* [1985] ve *In Fading Light* [1989]), ancak aynı zamanda kurmaca-bir-film yapısı içinde kendine gönderme yapan belgesel film *T. Dan Smith* (1987) gibi modernist denemeler de vardır. Örneğin *Dream On* (1991) işçi sınıfının arzularını ifade etmek için gerçeküstücüğü kullanır. Yine de adil olmayan bir genelleme riski içinde, kararlı bir biçimde yapıtlarının bölgesel odağı ve inceledikleri grupların özgüllüğü Üçüncü Sinema'yı tanımlayan politik ve toplumsal anlamı daha kapsamlı olan bir öykü anlatmaya çoğu kez engel olur. Kültürel özgüllük Üçüncü Sinema'nın önemli bir bileşeni olsa da özgüllüğün ve özel olmanın da çağımızın *genel* süreçleriyle yeniden ilişkilendirilmesi gerekir: Tam da kapitalizmin olaylar ve durumlar arasındaki *ilişkilerin* anlaşılmadan kaldığı düşünme ve temsil tarzlarını desteklemesi nedeniyle Lukács'ın gerçekçilik için temel olduğunu öne sürdüğü bir uzlaşma. Üretim tarzının tam kalbindeki emek ile ürettiği ürünler arasındaki *ilişki* sermaye tarafından koparılmış ve ona el konulmuş olduğu için böyledir. Bu nedenle toplumsal ilişkilerimiz (Marx'ın onları tanımladığı gibi) 'şeylerin' görünüşünü üstlenir: Hareketsiz, izole, bizim dışımızda ve kontrolümüzün dışında. "İnsanlar arasındaki kesin bir toplumsal ilişkinin gözlerimizde şeyler arasındaki bir ilişkinin fantastik biçimini üstlendiği" (Marx, 1967: 77) bu durumun bir görünüşü, özgüllükler bize kendi *daha genel* toplumsal anlamlarını iletme mücadelesi verdikleri andır.

Televizyon draması yazarı Jimmy McGovern'in yakın dönem bir denemesi de egemen işitsel-görsel endüstri içinde çalışma pratiklerinin geleneksel tarzlarından duyulan hoşnutsuzluğun bir işaretini verir. *Cracker*, *The Lakes* ve *Hillsborough* gibi televizyon dramalarını yazan McGovern, *Dockers*'ı (1999) yazmak için Liverpool'daki işten çıkarılmış liman işçileriyle işbirliği yapar. Bu, 500 işçinin gündelik işçiler konusunda bir tartışmanın ardından rakip firmadan işçilerin oluşturduğu grev gözcüleri hattını geçmeyi reddetmesi nedeniyle 1995 yılında Mersey Docks and Harbour Company tarafından işten çıkarılmalarından sonraki 28 aylık bir mücadelenin dramatize edilmesiydi. Bu işbirliği her iki taraf için de bir öğrenme deneyimiydi. Liman işçileri ve eşlerinden oluşan yazma grubu drama yazmak için çok önemli beceriler kazandılar. Bu arada McGovern tartışmanın merkezinde yer almış insanların yarattığı bir senaryoyu daha da geliştirebildi. Bu da bu dramaya, McGovern'in diğer çalışmalarından bilindiği gibi, onun tek yazar olarak ifade edilmediği politik bir tutarlılık ve güç kazandırdı. Bu projenin eşsiz kolektif yapısı McGovern'in (ve yine projeye yardım eden Irvine Welsh'in) diğer 14 senaryo yazarıyla birlikte alfabetik düzende listelendiği tanıtım yazılarında (jenerik) görünür.

Dockers'ın oldukça geleneksel süreçlerle yapılsaydı, önemli ölçüde farklı olup olmayacağını şu ya da bu yolla kanıtlamak imkansız olsa da, liman işçilerinin durumunun kendileri tarafından dramatize edilmesinin bu dramaya daha dışardan bir yaklaşımın –sempatiyle yanaşsa da– yakalayamayacağı bir aslına uygunluk kazandırdığını öne sürmek akla yatkındır.

Liman işçilerinin greve ilişkin perspektiflerinin drama içinde nasıl başarılı bir biçimde sonuca ulaştığının iyi bir örneği, bu olayın toplumsal önemine ilişkin anlayışlarıyla ilişkilidir. Bu tartışma medyanın çok az ilgisini çekmiştir, çünkü çok modası geçmiş görünüyordu: Görünüşe göre İşçi Partisi'nin söylemi içinde, gerileyen bir endüstrideki kol emekçilerini yani *eski emeği* içeren bir grev. Bu konu, bir grup öğretmenle konuşmaya giden bir liman işçisinin karısı olan karakterlerden biri tarafından doğrudan işlenir. Liman

işçilerinin deneyiminin nasıl hem işçi sınıfının, hem de orta sınıfın işlerini elinden alan gündelikçiliğin, iş güvenliğinin ve hakların olmayışının bir küçük evreni olduğu saptamasında bulunan bu kadın 'bunun hayal edilebilir en modern tartışma' olduğunu belirtir. *Cezayir Savaşı*'ndan farklı olarak bu drama ayrıca toplumsal mücadeleye katılan kadınların kendilerini ve erkeklerle olan ilişkilerini nasıl dönüştürdüklerini inceler. Kadın ilk defa insanlara seslenmedeki başarısından çok mutlu olarak evine döndüğünde, kocası tam da kendi kimliğinin temel kaynağından –işi– mahrum olduğu anda evde tek başına kaldığı ve kadının alışılmış ev içi rolünü oynadığı için kızgın ve güceniktir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerindeki toplumsal mücadelenin önemi ve kadınların sömürüye karşı mücadeleye katkılarının rolü Üçüncü Sinema için anahtar bir temadır.

Dockers için televizyonda alışılmamış ve bu öykünün başka bir versiyonunda önemsenmeyebilecek olan bir diğer unsur liman işçilerinin sendikası TGWU'nun ve özellikle de onun genel sekreteri Bill Morris'in rolüdür. *Dockers* (işçilerin inandığı) kolektif gücün en önemli ve pratik somut hali olarak sendika ile sendikaların tarihsel olarak güvendiği dayanışmayı ve blokları zayıflatan bir güç olarak *sendika liderliği* arasında ayrım yapmada çok nettir. *Dockers*'ın trajedisinin merkezinde, sendika liderliğinin grevcilere resmen destek vermesi durumunda, grevcilerin haklarını geri alabilecek olmaları vardır. Etkili bir grevin, medyayı İşçi Partisi'nin aleyhine (daha sonra da muhalefetine) döndürebileceğinden ya da sendikanın kaynaklarına sendika karşıtı yasalar aracılığıyla mahkemelerce el konulacağından korkan sendika liderliği liman işçilerini 'gerçekçilik' ve ılımlılık sunağında kurban etmeyi tercih etti. Bu acıklı olaya tepki olarak Bill Morris'in sözcüsü şunu öne sürdü: "Genel sekreter tüm sendikaya açıklama yapmak zorundaydı. Liman işçilerinin yaptığı eylemler sendikanın varlığını tehdit etti" (Gibbons, 1999: 10). Bu argümana en iyi yanıt dramanın kendisinden gelir ve bu onun politik gücünün bir kanıtıdır. Sona doğru liman işçilerinin temsilcisi, liderliğin önerisine rağmen grevi desteklemeleri için delegeleri kazanma umuduyla TGWU kongresinde konuşma yapar.

> Genel sekreter sendikanın yapısı konusunda gürültü yapıyor. Sendikaya dava açılabilirmiş ve sendikanın yapısı zarar görebilirmiş. Sendikanın yapısıymış? Bu nedir ki? Burası (binaya işaret ederek) Genel Sekreter'in lüks konutu mu? Onun lüks arabası mı? Onun kuaförü mü? Hayır. Sendikanın yapısı üyeliktir (alkışlar). Bu sendikanın temel ilkesi nedir? Çoğunluğun gücü birkaç kişiyi koruyacak. Evet, siz çok sayıdasınız ve biz birkaç kişiyiz – ve bizi korumuyorsunuz. Tüm bunlara bir bakın. Tüm bir kurum çoğunluğun birkaç kişiyi koruması ilkesi çevresinde oluşturulmuş ve sizler bu kurumdan gurur duyuyorsunuz, öylesine duyuyorsunuz ki, siz bu binayı, bürolara ve s. .timin telefonlarına sahip olabildiğiniz sürece, 500 liman işçisi mahvolabiliyor. Bizler bir grev gözcüleri hattını geçmeyi reddettiğimiz için işten çıkarıldık. Grev gözcülerinin hattını geçmediğimizi gururla söylüyorum, çünkü geçmişte insanlar bu hatları geçselerdi, ortada bir sendikal hareket olmazdı.

Her ne kadar delegeler liman işçilerini destekleme yönünde oy vermeleri için kazanıldılarsa da, liderlik hayret verici bir kınama davranışı içinde basitçe oylamaya önem vermedi. Sendika liderliğinin sert ve yinelenen eleştirisi ve bunun liman işçileri açısından korkunç sonuçları Ken Loach'un çalışma ve çalışanlara ilişkin politikasını, özellikle de televizyon draması *Days of Hope*'u (*Umut Günleri*, 1972) anımsatır. *Dockers*'ın Amber'in yaptığı çalışmaların bazılarından daha güçlü olan yanı onun özel bir grubun mücadeleleri ile daha genel ülke politikalarının mizanseni arasında bağlantı kurmayı başarmasıdır. Ancak *Dockers* işbirliğine dayalı üretimin gücünün güzel bir kanıtı olduğu halde, bu dramayı yapmak için kullanılan televizyon aygıtı bu çalışma tarzını yalnızca çok az rastlanan temellerde düşünebilir. Sıradan insanların seslerine daha geniş bir izleyici kitlesinin ulaşmasını sağlayan kolektif, işbirliğine dayalı yapımlar düşüncesi basitçe televizyon yapımının toplumsal ilişkileri içine yerleştirilemeyecek bir şeydir. Çünkü bu durum üretimin hiyerarşik tarzıyla, televizyondan kimin sorumlu olduğuyla, iyi televizyonu neyin oluşturacağıyla ve yayın zamanını kazanmak için kabul edilebilir görüşler alanıyla ilgili soruları gündeme getirir.

BOORMAN VE *THE EMERALD FOREST (ZÜMRÜT ORMANI)*

McGovern'in *Dockers*'ın senaryosunun yazılmasına katıldığı kolektif süreç, John Boorman'ın yönettiği *The Emerald Forest* (1985) filminin yapım sürecine benzer. Bu film Brezilya'da bir baraj inşaatında çalışan Amerikalı mühendis Markham ile ilgilidir. Oğlu bir yerli kabilesi tarafından kaçırılan Markham sonraki on yılını onu arayarak geçirir. Markham oğlu Tommy'yi bulduğunda o, yerli kabilenin tümüyle yerlileşmiş bir üyesi haline gelmiştir ve Markham'ın dünyasına geri dönemez. Orman ve Tommy'nin dünyası barajın simgelediği tecavüz edici modernleşmenin tehdidi altındadır ve bu nedenle Markham 'ilerlemeye' yönelik inançlarını ve bağlılığını yeniden değerlendirmek zorundadır. *The Emerald Forest* çevre politikalarına –en azından burada ve şimdi var olan bir sorun olarak (bilim-kurgu filmi *Soylent Green* [Richard Fleischer, 1973] 2022'deki çevre felaketini anlattı)– artan ilgiye dokunan ilk filmlerden biriydi. Bu bizim için yararlı bir metindir, çünkü Boorman bu filmin yapımı üzerine egemen yapım tarzı içindeki bir görüş için temel malzeme sağlayan bir günlük yayımladı.

Günlüğün adı *Money into Light*'tır (Işığa Dönüşen Para) ve bu önemlidir. Çünkü Boorman stüdyo yetkilileri tarafından bir proje için görevlendirilen sözleşmeli bir yönetmen değildir. Tersine, film haline gelen öykü Boorman'ın kişisel olarak isteksiz zenginlerden finansal destek sağlamak için çok çalışıp onlara tahammül ederek bağlanım hissettiği bir öyküdür. Boorman'ın Hollywood'a fazla bir ilgisi yoktur; Los Angeles insan ruhuna ihanet etmiş 'cehennem kadar sahte' bir yerdir (1985: 1-2). Bu nedenle günlük, parayı ve temsil ettiği tüm zayıflatıcı değerleri yalnızca filme değil, aynı zamanda *ışığa*, uçuk, insan bilincinin sınırını aşan ve büyülü bir şeye çevirme mücadelesi hakkındaki bir öyküdür. Ayrıca Boorman bu örnekte Birinci Sinema içinde çalışan bir İkinci Sinema yönetmenidir. Onun sinemasıyla ilişkili temalardan biri geçmişe ait, mitsel ve ruhani olana duyulan ilgidir. Kitabın başından sonuna Boorman

The Emerald Forest filmini kendi sinemasıyla ve onun tematik devamlılığıyla ilişkilendirerek *auteur*'ü temsil eder. "Hepimizin bir ruh manzarası, içinde huzuru değil ama bütünlüğü hissettiğimiz bir mekânı vardır. Benimki ormandır, ama kuzeyin meşe ve kayın ağaçlarından oluşan bir ormandır. *Excalibur*'un (1981) büyük bölümünü Avrupa'da kesilmemiş ve zarar görmemiş çok eski meşe ağaçlarının olduğu bir ormanda çektim" (1985: 50).

Geçmişe ait ve mitsel olana duyulan bu ilgi, Boorman'ın asla kullanmadığı bir sözcük olan kapitalizmin şifreli bir eleştirisidir. Onun son derece yabancı olduğu toplumsal düzeni somut, tarihsel terimlerle adlandırmak, onun bireysel sanatçının kabuğundan çıkmasını ve başka insanların onun dehşete düşürücü bulduğu dünyayı değiştirmek için mücadele ettikleri bir dünyaya girmesini gerektirirdi. Miti kullanması hem uygun bir biçimde 'sanatsal' hem de ticari karşıtı gibi görünmenin çifte avantajına sahipken, aynı zamanda da tarihsel ve kültürel özgüllükten kaçınmasını sağlar. Boorman mitin psikolojik ve politik gerçekçilikten üstün olduğunu ve insan ruhuna gömülü olan arketipleri oluşturduğunu yazar (1985: 22-3). Ancak arketiplerin tarihten üstün olduğu anlayışı toplumsal sorunların tarihsel özgüllüğünü yok etmekten başka hiçbir şeyi sevmeyen Birinci Sinema ile kesinlikle uyumludur, çünkü bu, bunların sermayenin egemenliğindeki bir üretim tarzına özgü sorunlar olmadığını ima eder.

Boorman ilgili ve içten olduğu halde, onun film pratiği Birinci Sinema'nın üretim tarzıyla kötü bir biçimde uzlaşır. Çünkü günlük, onun parayı ışığa çevirme mücadelesine yoğunlaşırken, aslında bu, sermayenin dolaşımının sonu değildir. Marx (1983: 145-53) sermayenin dolaşmasını sonsuz para-meta-para döngüsü olarak ifade eden formülü tanımlar. Bu nedenle Boorman ve film, sermayenin dolaşımının *yeniden paraya dönüşmesi (kâr) için* 'ışığa', (daha az mistik terimlerle, metaya) gereksinim duyduğu bir dizi toplumsal dinamiğin tuzağına düşerler. *The Emerald Forest*'in bir meta olarak bu mantığa uymak zorunda olduğu tahmini kendisini, bu filmin kullandığı ve kendini herhangi bir analize ya da eleştiriye vermede başarısız olan *tekniklere* (Benjamin) kaydeder. Para ışığa. Işık paraya.

Bu nedenle örneğin bu film ötekiyi anlamada tipik Western bölünmesini yeniden üretir. İyi soylu Yerliler, Görünmez İnsanlar ve vahşi Yerliler, Öfkeli İnsanlar vardır. Ve eğer bu basit ikicilik –bu nedenle klasik anlatı yapısı için ikinci doğa– yeterince kötü değilse, Öfkeli İnsanlar siyah iken, iyi Yerliler beyazdır – liberal bir filmin düşünmeden ırkçı stereotipleri üretmesinin güzel bir örneği. Baba ile oğul arasındaki ilişkinin öyküsü en azından 1950'lerden bu yana Hollywood filmlerinde başlıca dayanak olmuş olan Oedipus draması üzerine bir çeşitlemedir. Onların ilişkisi filmin anlatı uzamını doldurur ve onları daha büyük bir toplumsal bütün içinde göstermeyi olanaksızlaştırır. Baraj inşaatı Üçüncü Dünya'daki politik ve ekonomik seçkinlerin Batı'daki politik ve ekonomik seçkinlerle finansal olarak ilişki kurmasının en yaygın araçlarından biridir. (1980'lerin sonunda o zamanki başbakan Margaret Thatcher vergi verenlerin paralarını, ülkenin silahlarını İngiltere'den satın alması karşılığında Malezya'daki çok eleştirilen Pergau Barajı'nın yapılmasına yönlendirmişti.) Baraj projesine Markham'dan daha fazla katılan kimseyi görmeyiz ve faal olan daha büyük politik ve ekonomik belirleyenlere ilişkin bir düşünceye sahip olmayız. Ve yine barajın kapitalist modernleşmenin ekosistemi düşüncesizce mahvetmesini simgelediği düşünülür. Sonunda barajın yıkılması baba ile oğlu birleştirir, böylece açık bir biçimde baba/oğul ilişkisi ile baraj arasında ilişki kurulur, ancak baraj tüm özel sosyo-tarihsel güçlerin dışında var gibi görünür: En azından bu güçler filmde sunulmazlar.

Filmin bu konuyu işlerken, dünyanın geri kalanını temsil eden Batı'nın uzun tarihinde herhangi bir değişikliğe gerek olmadığına ilişkin naif inancı Werner karakterinin gelişiminde semptomatik olarak vardır. Werner editörü tarafından Markham'ın oğlunu arayışını haber yapması için gönderilen bir gazete fotoğrafçısıdır. Werner'in filmdeki rolü tamamen olay örgüsünü ilerletmektir. Baştaki kaçırma olayı ile filmin geri kalanı arasındaki on yıllık kopukluk sonrasında Markham'ı bize tanıtma işlevi görür; ve onun Markham ile ormandaki yolculuğunda, izleyicinin tam ve eleştirel olmayan bir tarzda Markham ile özdeşleşmesine yardım etmeye çalışır, çünkü

Werner alaycı bir sinik, doğal ortama tamamen uyumsuz biridir. Werner görevine çok az ilgi duyan, inandırıcı olmayan bir karakterdir; daha çok yalnızca para için gazetecilik yapıyor gibidir, bu nedenle de böylesine zor bir işin sorumluluğunu üstlenmesi açısından garip bir tercihtir. Kesinlikle ve ilginç bir biçimde Werner Xingu Yerlileri ile röportaj yapmış fotoğrafçı Maureen Bisilliat ile çok az benzer yöne sahiptir. Yerlilere bağlanmış ve koruyucu olan Boorman, Bisilliat'ı bu Amazon kabilesiyle bağlantı kurmak ve buluşmak için kullandı. Bir Üçüncü Sinema filmi Werner karakterini çok daha karmaşık ve kendinin farkında olan biri tarzında kullanabilirdi. Werner tüm bir temsil teknikleri sorununu, Batı'nın dünyanın geri kalanını nasıl tasarladığını ortaya atmak için kullanılabilirdi. Ancak bu, *The Emerald Forest*'in düşünemeyeceği bir öz-bilinçlilik düzeyini gerektirirdi.

JORGE SANJINÉS VE UKAMAU GRUBU

Boorman'ın bir 'sanatçı' olarak gelişimini engelleyen şey kesinlikle bir sanatçı olmanın ne anlama geldiğine ilişkin kendi İkinci Sinema anlayışıdır. Yıllardır Bolivya'daki And Kızılderilileri'nin kültürünü filme almış Ukamau grubunun üyesi olarak yazmış olan Sanjinés, sanatçı kavramının temelini oluşturan seçkincilik ve bireycilik hakkında sert yazılar yazdı. Bu aslında burjuva ideolojisinin, küçümser göründüğü bir parçasıdır. Sanatsal yetenek anlayışının bir işlevi insanları kültürel üretime dahil olmaktan ayırmasıdır. Bu nedenle yaratıcı yönetmen iç demokrasiyi ve dış kaynakları (elbette bu dış kaynakların askeriye gibi bedava ve olumlu halkla ilişkiler için öz kaynakları ödünç alınabilen yerleşik kurumlar olması dışında) küçümsediği için Birinci Sinema'nın üretiminin hiyerarşik yapısına kolaylıkla eklemlenebilir.

The Emerald Forest'ı yaparken Boorman Kızılderili kabilesini kullanmamaya karar verdi. "Bir filmde çalışmaları için onları eğitmek onların yaşam tarzını yozlaştırırdı ve tamamen ahlak dışı olurdu" (1985: 73). Eğer insan Birinci ya da İkinci Sinema üretim tarzı

içinde çalışıyorsa, bu kesinlikle doğrudur, ancak bu kendiliğinden filmin gerçeği değildir. Bunu yapmak, filmi yaşamlarını temsil ettiği insanların baskısına maruz bırakmanın her türlü ahlaki olasılığından uzak tutar. Sanjinés yalnızca konu içindeki insanları 'yaratıcı süreç' içinde bütünleştirmenin sanatçıyı/sanatı burjuva ideolojisinden kurtarabileceğini öne sürer (1997: 62).

Dahası bir senaryo yazarı özne hakkında bir filmi yazmaktan (bastırılmış) öznenin 'etkili aygıtı' olmaya yöneldiğinde, bu durum filmin içeriği kadar biçimini de değiştirir. Sanjinés kolektif bir anlamı yansıtan öykülerin kolektif bir yapım süreci aracılığıyla yapılmış olmasının çok olası olduğunu öne sürer (1997: 63). Sanjinés "köylü oyuncularla ilişkilerimiz hâlâ dikeydi" diyerek (1997: 64), Ukamau grubunun ilk filmi *Akbabanın Kanı*'nı (*Blood of the Condor*, 1969) eleştirir. Biçim sorununu tartışan Sanjinés kendi çalışmalarındaki genel çekimin önemini vurgular. Yakın-çekimin, yönetmenin izleyiciye kendi bakış açısını, kendi gerçeklik yorumlamasını dayattığını öne sürmesi, görünüşte biraz liberal film eleştirmeni Andre Bazin'i anımsatır (1997: 65). Aslında Sanjinés genel çekimi Bazin'in öne sürdüğü gibi sahnenin zengin belirsizliğini ve bütünlüğünü koruduğu için değil, ama kolektifin temsilinin ortaya çıkışını kolaylaştırdığı için savunur. Bu stilistik tercih köylüler ve onların yaşam tarzı tarafından.belirlenmiştir.

> Onların yaşam tarzı bireysel değildir. Onlar gerçekliği her şeyin ve herkesin karmaşık bütünleşmesi olarak anlarlar. ... Bireyci tek başına var olur, her şeyin ve herkesin üzerindedir; diğer yandan Kızılderili yalnızca her şeyle ve herkesle etkileşim içinde var olur. ... Yakın zamanda bir köylünün kendi topluluğundan insanların bulunmasını istediği yerde filme alınan bir röportajı hatırlıyorum, böylece o dedikleri konusunda kendini güvende ve rahat hissedebilecekti. Kendini güvende hissetmek için tek başına olmayı isteyecek sıradan bir yurttaşla tamamen tersi olurdu (1997: 66).

Bu tutumu Boorman'ınkiyle karşılaştıralım. Birinci Sinema kapsamında oldukça cesurca Kızılderililer için altyazılar kullanmanın dışında, Boorman filmin biçiminin/dilinin konuya uygun olması

gerekip gerekmediğini asla düşünmez. Tekniklerle ilgili olarak yazdığı tek konu ormanda çekim yapmak ya da özel efektler kullanmak gibi teknik zorluklardır. Sorun herkesin Sanjinés'in modelini izlemesi ve daha fazla genel çekim kullanması gerektiği değildir, ama Sanjinés biçim ve içerik arasındaki ilişkileri düşünme kaygısı yaşarken, Birinci Sinema içinde çok az manevra alanıyla çalışan istekli İkinci Sinema yönetmeni Boorman'ın yalnızca konuya klasik modeli dayatmak zorunda olmasıdır.

GERİLLA SİNEMASI

Üçüncü Sinema bazen yanlış bir biçimde adını Solanas ve Getino'nun verdiği 'gerilla sineması' ile eşanlamlı olarak kullanılır (1997). Bu terim iki farklı anlamı akla getirir. Bir gerilla sineması metin düzeyinde gerilla savaşının *temsilleriyle* ilgili bir sinema olabilirdi. Üçüncü Sinema 1960'larda ve 1970'lerin başında formüle edildiğinde, devrimci etkinliklerin birçoğu, başta Latin Amerika'dakiler olmak üzere özellikle kırsal alanlarda ama kent merkezlerinde de etkinlik gösteren çok sayıda küçük fakat birbiriyle ilişkili birim halinde çalışan silahlı grup çevresinde gerçekleştiriliyordu. 1959 Küba Devrimi'ne başarılı bir gerilla savaşı öncülük etmişti ve birçok insan tarafından radikal politik faaliyet için bir model olarak görülüyordu (Anderson, 1997). Cezayir'deki FLN'nin gerilla savaşına odaklandığı için *Cezayir Savaşı,* gerilla sinemasının bir örneği olabilirdi.

Bununla birlikte 'gerilla sineması' terimini filmin yapıldığı yapım koşullarını belirtmek için de kullanabiliriz. Sinemacılar politik tehlike ve devletin otoriter yapısı koşullarında çalıştıklarından, çalışmaları ele geçirilebileceğinden ya da sansürlenebileceğinden ya da hapsedilebileceklerinden, onların film çekmelerinin tek yolu gizlilik ve hile yapmaktır. Bu anlamda onların çalışma koşulları gerillanınkine benzer: "Kameranın tüfeğimiz olduğu bu uzun savaşta, aslında bir gerilla etkinliğine girişiyoruz. Bu nedenle bir *film-gerilla* grubunun çalışmasına hem çalışma yöntemleri hem de güvenlik ile ilgili olarak sıkı disiplin kuralları hükmeder" (Solanas ve Getino, 1997: 49).

Üçüncü Sinema'nın bu tanımla sınırlanamayacağı netleştirilmelidir. Üçüncü Sinema gereksinimi, yalnızca askeri diktatörlüklerin yerine bir tür temsili demokrasinin geçmesi nedeniyle ortadan kalkmaz. Tüm dünyada temsili demokrasinin, halk iradesinin gerilemesini ifade etmenin etkili bir aracı olduğu gibi sermayenin toplumsal üretim ve yeniden üretim üzerindeki korkutucu gücünün yayılması olduğu da görülmüştür (Mèszàros, 1995: 673-738). Aynı derecede, devrimcilerin *politik* iktidarı ele geçirdikleri ortamlarda Üçüncü Sinema, devrimin gündelik *toplumsal* yaşama yayılmasıyla ilgili sorunların incelenebilmesinde çok önemli bir araçtır. Gerilla sineması Arjantin, Bolivya ve Şili'deki sinemacıların içinde çalıştıkları politik koşullara bağlı olarak Üçüncü Sinema'nın ilk formülasyonu sırasında önemli olduğu için, bu iki sinemayı eşitlemeye yönelik bir eğilim olmuştur. Daha akla uygun bir biçimde gerilla sinemasını Üçüncü Sinema içinde bir kol olarak görmeliyiz; yoksa gerilla sineması eşittir Üçüncü Sinema değildir.

Gerilla sinemasının klasik bir örneği kısa belgesel *Inside Pinochet's Prisons*'da bulunabilir. 1973'te Şili'de General Pinochet'in başını çektiği askeri darbeden sonra sosyalistler, solcular, sempatizanlar ve diğerleri olmak üzere binlerce insan toplandı ve 150'den fazla cezaevinde tutuldular. Orada işkenceyi, idamı ya da hapsedilmeyi beklediler. Bu faşist diktatörlük koşullarında bir Doğu Alman komünist film grubu Batılı pasaportlarla Şili'ye geldi ve antikomünist, Pinochet yanlısı bir film çekiyorlarmış gibi yaparak bazı cezaevlerine girebildiler. Kameranın ardındaki insanları, röportaj yaptıkları tutukluların kaderinden ayıran tek şey onların gerçek kimlikleri ve amaçlarıyla ilgili bu hileydi.

Inside Pinochet's Prisons belgesel bir anlatım için basit ama şaşırtıcı bir biçimde lirik bir filmdir. Pinochet ile bir röportajdan kısa bölümleri içerir. Film röportajın başlangıcından önce bir anı yineler: Pinochet tertemiz beyaz üniforması içinde sandalyesine yerleşir; kendine çeki düzen verir. Yineleme olarak böylesi bir biçimsel strateji çok net bir biçimde yaratıcı yorumu ön plana çıkarır. Çünkü sinemacıların nesnelliğin ya da tarafsızlığın peşinde olmak gibi bir

iddiaları yoktur. Dış-ses Pinoche'nin, komünistlerle konuşurken, komünizmi yok etmenin ne kadar zor olduğuna ilişkin kameralar önündeki 'anti komünist' sızlanmasının ironisine dikkati çeker.

Pinochet'nin onayıyla bu sinemacılar uçakla kuzeye gidip, iki cezaevini ziyaret ederler. Bu filmle ilgili ilginç olan ve onu bir metin olarak Üçüncü Sinema örneği yapan, kültüre verdiği önemdir. Ses kuşağı şarkıları, müziği ve şiiri kullanır, bu sonuncusu anlatıcının Şili'nin politik tutuklularına yönelttiği bir şiir biçimini alır. Fernando Birri Latin Amerika sinemasının "gerçekliğin dönüştürülmesinin bir poetikasıyla" karakterize olduğu tanımlamasını yapmıştır (1997b: 96). Birri'nin bununla kastettiğinin, sinemanın şiir gibi kendisini adaması ve filmin gösterilmesinin ötesinde dünyanın dönüştürülmesi için gereken türden enerjilerin bir modeli ve oluşturucusu olarak davranıyormuş gibi bir kültürel enerjiyi ve yaratıcılığı ortaya çıkarmasının gerektiği olduğunu düşünüyorum. Bir sinema poetikası anlayışı Birri'nin "ufukların genişletilmesi gereksinimine" yaptığı vurgu (1997b: 96) için merkezi önemdedir. Değerli ama canlı ve yaratıcı olmayan bir film, esin kaynağı olmayacak, motive etmeyecek ve sermayenin gündemine dirense bile sömürülenin kullanması gereken kültürel kaynakları ifade etmeyecek olan bir filmdir.

Ses kuşağında yalnızca kültürü harekete geçirmeyen *Inside Pinochet's Prisons* kültürün cezaevlerinin düzeni içinde politik mücadelenin bir alanı olma tarzına üst düzeyde duyarlıdır. Chacabuco cezaevinde tutukluların bir kilise hizmeti alma fırsatı vardır. Askeri otoritelerin Hıristiyanlığın kendi değerlerini temsil ettiğini ve tutukluların bu hizmete katılarak bir tür yeniden-eğitim programına gireceklerini düşündüklerine kuşku yoktur. Ancak anlatıcının belirttiği gibi, bu hizmet 'kolektif ifade' ve buluşma fırsatını ortaya çıkarır. Dahası, Hıristiyanlığın söylemi sosyalistlerin ağzında dönüştürülür. "Onlar İsa'nın Çilesi şarkısını söylerler ve burada önemli bir mesaja dönüştürürler: iyi insanın acı çekmesi ve kahramanlığı." Solo yapan kişinin darbenin devirdiği Allende hükümetinde çocuk bakımından sorumlu olan doktor olduğunu öğreniriz.

Belgesel empatik olarak kültür sorununu vurgulayarak sona erer ve kültür sözcüğü şunları ima eder: kimlik, inançlar ve değerler. Başka bir cezaevi olan Pisagua'da yetkililer tutuklulara milli marşı söylettirirler.

> Saftır senin mavi gökyüzün Şili
> Saftır senin üstüne esen meltemler
> Ve çiçeklerle süslü tarlaların
> Cennetin mutlu görüntüsü
> Tanrının size bir kale olarak verdiği
> Büyülü beyaz zirveli dağlar değil mi?

Bu, tipik olarak gerçek insanlardan ve gerçek güçlüklerden soyutlanmış ve bunların yerini Tanrının kutsadığı ulusal uyumla birleşmiş kaba bir doğa hayalinin, başkalarına rakip olmanın ve saldırganlığın bir ima olarak 'kale' biçimindeki dağların aldığı muhafazakâr bir marştır. Bu marşın tutuklulara dayatılması kuşkusuz yoğun bir biçimde politiktir, ancak anlatıcının belirttiği gibi onun anlamı bir dönüşüm geçirir: "Marş bir direniş ilahisi haline gelir."

TARİHSEL GEÇERLİK

Marx'ın burjuva ekonomi politikçilerini okumalarındaki en çok yinelenen stratejilerinden biri, bu yazarların kapitalist toplumu 'tarihin sonu', insanlığın tırmanabileceği zirve olarak ve ötesine geçmenin aptallık ya da delilik olduğunu göstermek için nasıl tarihi dondurmaya çalıştıklarını göstermekti. Marx şöyle yazar:

> Ekonomi politik özel mülkiyet olgusuyla başlar; bize bunu açıklamaz. ... Ekonomi politik emek ile sermaye ve sermaye ile toprak arasındaki bölünmenin nedenini aydınlatmaz. Örneğin ücretlerin kâr ile ilişkisini tanımlarken, nihai amaç olarak kapitalistin çıkarını alır, yani açıkladığını sandığını gerçekmiş gibi kabul eder (aktaran Reiss, 1997: 93-4).

Mèszàros bugün bile ekonomistler arasındaki benzer bir eğilimi bulur:

> Sermayenin savunucuları yeniden üretici aracılığın yerleşik tarzı ve yapılarının tarihsel karakterini ve sınırlarını kabul edemezler. Kapita-

> list sistemi alternatifi olamaz diye ölümsüzleştirme isteğiyle sermayenin tarihsel olarak oluşmuş yönetimine dayanan hayli özgül bir sosyo-ekonomik değiş tokuş tarzını, sanki o aslında zaman dışı ve kesinlikle sorgulanamaz, evrensel geçerliliğe sahipmiş gibi tanımlamaya çalışırlar (Mèszàros, 1995: 136-7).

Sermayenin ölümsüzleştirilmesi yalnızca ekonomistlerle sınırlı değildir, aynı zamanda genel kültüre derinden gömülüdür. Şimdinin ölümsüzleştirilmesi şu anlama gelir: Tarih temsil edildiğinde, gerçekte olan biten, tarihsel olarak belirlenmiş (sermayenin egemenliğindeki) bir toplumun basitçe kendisini geçmişe doğru yansıtmasıdır. Kendisini geçmişte bularak şimdi kendisini her zaman olduğuna ve insanlık için başka seçenek ya da yol olmayacağına yeniden ikna eder, çünkü oluşturulduğu haliyle toplum kendi imgelerini zaman boyunca bulursa, nasıl orada olabilir?

Bu tarihsel bir dramanın değişimi gösteremeyeceği anlamına gelmez – aslında klasik anlatı kesinlikle değişen şeylere dayandırılır; anahtar soru, değişimin *nasıl* ve *nerede* olduğudur. Batı kapitalizmi içinde tarihin anahtar faili olarak sunulan bireydir. Üçüncü Sinema'nın sanatçıya ilişkin bireyci anlayışın bir eleştirisini sunduğunu görmüştük. Şimdi ise Üçüncü Sinema kuramı ve uygulamasının birey üzerine varsayılan (ister akademik isterse kitle iletişim araçlarının temsilleri olsun) tarih yazımının bir eleştirisini ve alternatifini nasıl sunduğunu görmemiz gerekiyor. Bireyle başlayan ve biten tarihsel değişim açıklaması sorunludur, çünkü bireyin daha büyük bir toplumsal ilişkiler dizisi içinde nasıl biçimlendiğini ve o ilişkiler ile birlikte nasıl geliştiğini gösteremez.

AMISTAD

Steven Spielberg'in 1997 tarihli filmi 19. yüzyıl ortasında geçer ve nakledildikleri gemiyi (*Amistad*) ele geçiren siyah kölelerin kaderiyle ilgilidir. Her ne kadar mürettebatı öldürseler de, köle sahibi onları yeniden Afrika götüreceğine ikna eder ama bunun yerine geminin yönünü Amerika'ya çevirir. Gemi Amerikan donanması tarafından

ele geçirilir ve köleler cezaevine atılırlar, bu arada çeşitli taraflar kölelerin kime ait olduğu konusunda didişirler. Davaları Amerika'nın güneyinde köleliğin kaldırılması için baskı yapan kölelik karşıtları tarafından üstlenilir. Kaderleri böylece Amerika'nın iç politikalarıyla ve yeniden seçilmek için Güneyli köleci eyaletlerin desteğine gereksinim duyan zayıf bir Başkan ile ilişkilendirilir.

Filmin bazı güçlü yanları vardır. Köleciliği kesinlikle tüm vahşiliği içinde gösterir. Başkarakter siyah köle Cinque'nin isyan öncesinde *Amistad* üzerindeki yolculuğunu hatırladığı geçmişe dönüş sahnesi, insanlara sığır, kargo ya da başka bir meta gibi davranıldığında neler olduğunu açık ve canlı bir biçimde gösterir. Örneğin köle sahipleri yolculuk için yeterince yiyeceğe sahip olmadıklarını anladıklarında, yaptıkları yalnızca birbirine zincirle bağlı elli köleyi güverteden denize atmaktır. Film, çeşitli kesimlerin siyahların kendilerine 'ait' olduğunu iddia ettiği mahkeme sürecinde meta olarak, başkalarının malı olarak köle anlayışını ön plana çıkarır.

Filmin bu anlayışı eleştirisi bunun yerine insan hakları fikrini sunmayı içerir. Ancak insan hakları, bunların verilmediği her bağlamda önemli olduğu halde, liberal insan hakları anlayışı ciddi olarak sınırlıdır. Marx liberalizmin özgürlük anlayışını eleştirdi, çünkü liberalizm özgürlüğü özel mülkiyete sahip olma hakkıyla eşitliyordu. Marx şöyle yazar: "İnsanın sözde haklarının hiçbiri ondan dolayı kendi içine, kendi özel çıkarlarının ve özel kaprislerinin sınırlarına çekilen ve toplumdan kopuk olan egoist insanın ötesine geçmez" (Reiss, 1997: 87).

Şimdi, Marx'ın burada ilgilendiği *aslında* özel mülkiyet (örneğin bir televizyon) değildir, ama emeği sömüren *üretici* mülkiyettir: Fabrikalar, bürolar, toprak, sermaye vd. Liberal insan hakları anlayışı içinde bu mülkiyet ile insanın özgürlüğü arasında bir çatışma yoktur. Bu nedenle bu film için köleliğe karşı mücadele insanın haklarının engellenmesine karşı son mücadeledir. Bu nedenle *ücretli-kölelik*, *iş gücünün* metaya dönüşmesi, baskı ve emeğin sermayeye satılmasını (ya da sermaye tarafından kovulmasını) içeren 'sahiplik' bu filmin anlatısı içinde kabul edilemez.

Amistad'daki tarihsel değişimin faili, *bireylerin* ötekilerin temel insan haklarını anlamalarıdır. Bu, kayıtsızlığın özgürlüğe bir bağlanıma dönüştüğü, yabancıların dost olduğu ve her önemli bireyin kendi temel iyiliğini, kendi temel gücünü anladığı ve (avukatlar ya da politikacılar olarak) kendi mesleklerinin sinizminden ve kendi *özel* zayıflıklarından kurtuldukları bir öyküdür. Böylece ilk olarak davayı Roger Baldwin alır ve bunun aslında bir 'mülkiyet sorunu' olduğunu görür. Eğer kölelerin kimseye ait olmadığını köle olarak doğmadıklarını ve Afrika'dan geldiklerini kanıtlayabilirse, o zaman bu davada meşru mülkiyet hakları söz konusu olmayacaktır. Onu kiralayan köleliğin kaldırılması yanlıları sorunu kavramanın doğru yolunun bu olduğuna inanmadıklarını netleştirirler. Her ne kadar Baldwin kölelerin Britanya'nın kontrolünde olan ve köleliğin yasak olduğu bölgeden (kuşkusuz filmde Britanya'nın ya da başka bir sömürgeciliğin eleştirisi yoktur) yasa dışı yollardan getirildiğini kanıtlamada başarılı olsa da, Güneyli oylar konusunda endişeli olan Başkan tarafından üst mahkemeye götürülür. Bu noktada gizemli bir biçimde Baldwin bir dönüşüm geçirir ve Cinque ile karşılıklı bakışmalarla onunla sevgi bağı kurar ve kölelerin davası insan haklarının daha uygun, köklü düzeyi haline gelir.

Benzer bir dönüşümü eski başkan, hukukçu ve artık Kongre'nin yaşlı bir üyesi olan John Quincy Adams karakteri geçirir. İlk olarak kölelik karşıtlarının köleleri savunması için başvurduğu Adams başlangıçta onları reddeder. Daha sonra ilk mahkemenin temyize götürülmesinin ardından, kölelik karşıtı siyah Joadson (Morgan Freeman) yeniden Adams'a başvurur ve ondan yardım ister. Adams onu yine reddeder, ancak biraz yumuşar. Joadson ayrılırken, Adams birden fikrini değiştirir ve dava ile ilgili sorular sormaya başlar ve daha sonra da önerilerde bulunur. Baldwin'in davayı ikinci kez kazanmasının ardından, Başkan davayı, bize söylendiğine göre, kendileri köle sahibi olan yargıçlarla dolu Yüksek Mahkeme'ye taşır. Bir kez daha Adams'a başvurulur ve o artık kendisini bu davaya tam olarak adamaya hazırdır. Film, onun modası geçmiş eksantrik biri olarak diğer politikacılar tarafından alay edildiğini bilmemizi kesin hale getirir. Böylece kendi tarzı içinde o da, tıpkı genç Baldwin gibi,

kanıtlayacak bir şeyleri olan ve daha büyük güçleri yenecek olan 'küçük birisidir.' Film, Adams'ı Anthony Hopkins'in usta oyunculuğuna maksimum güç kazandırmak için oluşturulmuş bir sahnede Adams'ı (filmin başından sonuna vurgulanan) büyük retorik gücüyle Amerikan devriminin ilerici değerlerini tek başına kurtardığı davayı kazanırken gösterir.

Amistad tarihi, daha büyük toplumsal bağlamdan kopuk bireylerin kararlarının ve eylemlerinin sonucu olarak sunar. Bireyler yaptıkları şeyleri neden yaparlar? Neden sahip oldukları inançlara ve değerlere sahip olurlar? Değişim nasıl meydana gelir? *Amistad*'da değişim, filmin ilgilendiği kadarıyla, bireyler zaten kanıt gerektirmeyen bir durumu, yani insanların köle olmaması gerektiğini anladıklarında ortaya çıkar. Bu nedenle film kendi burjuva liberal değerlerini geçmişe yansıtır. Tipik olarak filmin bulmak için zahmet ettiği tek sorun olan kölelik bir kez kalktığında o zaman toplum şimdiki toplumsal düzenin 'cenneti' içinde kıvrımlarını açacaktır. Film bugüne kadar damgasını vuran ırkçılığın olmadığı bir Amerika'yı bulmayı bile başarır. Şimdi tarihsel olarak düşünmenin başka bir yoluna dönmeliyiz.

TARİH, HEGEL VE MARX

'Diyalektik' sözcüğü aslında çok eskidir (izleri eski Yunan'a kadar sürülebilir) ve çeşitli anlam nüanslarına sahiptir. Raymond Williams Ortaçağ Avrupa'sında bu terimin "tartışma ve fikir mücadelesi sanatı" anlamına geldiğini belirtir (Williams, 1988: 106). Başka bir deyişle, kanıların ve düşüncelerin çatışmasıyla ve tartışma boyunca düşüncenin gelişmesiyle ilgilidir. Alman filozof G. W. Hegel (1770-1831) tarih içinde diyalektik kavramına kesin bir rol vermiştir. Hegel tarihin birbirlerine karşı gerilen ve kendilerini rakip entelektüel düşüncelerde, ahlaki tutumlarda ve hareketlerde gösteren birbirine zıt güçler arasındaki çatışmayla karakterize olduğunu öne sürer (Berlin, 1963: 55). Hegel bu diyalektik anlayışını bir tartışma, çatışan fikirlerin bir diyaloğu olarak görür ve onu tüm insanlık tarihine uygular. Bu mücadele ve gerilim anlayışı, tarih içindeki değişimin açıklan-

ması için gerekli olan dinamik ilkeyi sağlar. Tarih, birbirleriyle etkileşen güçlerin çatışan ilişkileri nedeniyle değişmelerinin sonucudur. Hegel'in döneminde temel çatışmalar ve değişimler (Hegel'in desteklediği) Fransız İhtilali'nin serbest bıraktığı demokratik ve cumhuriyetçi fikirler ile feodal, monarşik geçmiş ile ilgiliydi.

Berlin Üniversitesi'nde okuyan genç Marx tarihsel değişime ilişkin bu görüşten derinden etkilendi. Ancak Hegel'in anlayışında önemli bir sınırlılık vardı. Hegel tarihi çatışan fikirlerin, değerlerin ve inançların sonucu olarak gördü. Hegel (örneğin her yerde monarşilere bir meşruiyet kazandırmış olan Kilise'nin savunduğu batıl inançların tersine) son derece rasyonel olan bu düşüncelerin devlet gibi kurumsal biçimlerde somutlaşacağı daha yüksek bir bilinç için mücadeleyi savundu. Hegel'in felsefesi 'idealistti' – yani tarih en gelişkin, rasyonel düşüncelerin gelişiminin sonucu olarak görüldü.

Ancak Marx 'materyalist' bir diyalektiği geliştirdi. Burada fikirler, değerler ve inançlar sosyoekonomik ilişkiler kadar fiziksel, maddi güçlerin parçası olarak da ortaya çıkarlar. Bu ilişkiler çatışmalıdır (örneğin sermaye ile emek arasındaki çatışma) ve bu nedenle insanların sahip oldukları fikirler, değerler ve düşünceler de çatışırlar. Ancak bundan daha da fazlası, bu diyalektik anlayışı (ve bu Hegel'in kuramında da vardı) yalnızca farklı ve zıt güçler *arasındaki* çatışmaları değil, aynı zamanda onların *içindeki içsel* çatışmaları ve zıtlıkları da içerir (Rees, 1998: 50-51). Bu nedenle emek ve sermaye içsel olarak birbirine zıttır: Her biri kendi karşıtını üretir (emek kendisini sömürecek olanı [sermaye] üretir ve sermaye kendi anti-tezini [ücretli-emeği, kolektif çoğunluğu] temsil eden toplumsal gücü üretir). Benzer biçimde fikirler, değerler ve inançlar da çelişkilidir ve emek ile sermaye arasındaki çatışmalara ilişkin kendi tepkilerini verirler ya da aracılık yaparlar. Tarihle ilgili bu düşünüş tarzı bizden bireylerin davranışlarını ve inançlarını daha büyük sosyoekonomik bağlam içinde *yerleştirmemizi* ve değişimin bireylerin 'zaman dışı' bir ilkeyi anlamalarıyla değil, ama zaman ve mekânda belirli bir noktada düşünülebilecek ve yapılabilecek olanı biçimlendiren çatışan ve çelişen ilişkiler içinde etkinlik gösteren bireyler ve kolektiflerle ortaya çıktığını anlamamızı ister.

SON AKŞAM YEMEĞİ

Amistad'ı (kuramsal çalışmasına son bölümde yakından bakılacak olan) Tomás Gutiérrez Alea'nın Küba filmi *Son Akşam Yemeği* (*The Last Supper*, 1967) ile karşılaştırmak yararlıdır. Bu film 18. yüzyıl sonunda Havana'da siyah köle emeğiyle işletilen bir şeker değirmeninde geçer. Film yukarıda tartışılan Marksist bir tarih yazımına ilişkin düşünceleri geliştirir. Film kölelerin uyudukları mekânın kapılarının gürültüyle açılmasıyla başlar. Melez ustabaşı Don Manuel öfkelidir, çünkü kölelerden biri olan Sebastian kaçmıştır. *Amistad* Cinque'nin aşırı bir yakın-çekimiyle başlarken (tek açıklayıcı güç olarak bireylerin önemini belirtme), *Son Akşam Yemeği* bir kaçışın etkileriyle başlar ve bunu şeker değirmeni için çok daha büyük bir sorunun belirtisi olarak inceleyecektir. Değirmenin sahibi olan Kont kısa bir yokluğun ardından döner ve rahip ile kendisine ait olan siyah ev köleleri tarafından selamlanır. Filmin ilk yarısı boyunca siyahlar neredeyse sessizdirler ve yalnızca beyazlar onlara seslendiklerinde konuşurlar. Onlar aksiyonun arka planında bulunurlar, ancak film bilinçsiz olarak ırkçı bir dramaturgiyi yeniden üretmez. Küçük bir pan hareketi koridorda yürüyen bir kadın köleyi izler, başka bir sahne Kont'un banyosuna eşlik eden köleleri gösterir. Film onların sessiz emeklerinin her şeye dayanak olduğunun ve beyazların inançları ve değerlerini yalancı çıkardığının tümüyle farkındadır. Ancak siyahlar giderek arka plandan ön plana çıkarlar, edilginlikten isyana yönelirler.

Rahip, Kont'a ustabaşının siyahların Kilise'ye gelmesine izin vermediği ve yine ustabaşının sarhoş olarak Hıristiyan olmayan tarzda davrandığı için siyahlara Hıristiyanlığı öğretmenin ne kadar zor olduğu şikayetinde bulunur. Bu arada Kont moral ve tinsel rehber arar ve siyah kölelere Hıristiyanlığı öğretmek için özel bir planı vardır. Ancak ustabaşını kınamayı reddeder, yalnızca onun zor bir işinin olduğunu söyler. Sonuç olarak burada onun sözde inancı ile köle emeğini sömürmek için ekonomik gereklilik arasındaki önemli bir çelişkiyi görürüz. Daha sonra Kont, Don Manuel'e rahibin şi-

kayetini aktarır. Don Manuel 'üretimin' eğer Pazar günleri düzenli olarak izin verilirse, köleleri hafta boyunca daha fazla çalıştırmak zorunda kalacağı anlamına geldiğini söyleyerek karşılık verir. Kont fena öfkelenir. Bu ayrıntıları bilmeyi istemez, yalnızca kölelerin daha düzenli olarak Kilise'ye gitmelerini ister. Onun sağ arkasında başka bir köle sessizce durur.

Daha sonra Kont şeker değirmenine gider ve burada değirmenin sorumlusu Don Gaspar ile karşılaşır. Don Gaspar, Kont'a şekeri rafine etmek için en son teknik yenilikleri ve girişimleri açıklar. Bu da bir bilim insanı olan Gaspar ile rahip arasında yeni tekniklerin sırlarının nereden geldiği konusundaki bir tartışmayı tetikler. Film bu yeniliklerin nedeninin üretimi artırma gereksinimden kaynaklandığını öne sürer. Kont, Gaspar'a yeni bir pres satın almak için bir İngiliz şirketiyle görüşmeler yaptığını söyler ve Gaspar bunun üretimi daha da artıracağını kabul eder. Ancak Kont'a bunun plantasyona daha fazla köle emeği getirmek anlamına geleceği uyarısında bulunur. Kont kayıtsızca omuz silker ve (başka bir plantasyondaki bir isyanı görmüş olan) Gaspar sonunda beyazlardan çok daha fazla siyahın olacağını belirtir. Bu nedenle burada başka bir karşıtlığa sahip oluruz: Bu kez üretimi artırmak ile plantasyonun sosyoekonomik düzenini sürdürmek arasındaki çelişki. Öykü daha sonra zaten süreç içinde olan ve değişim geçiren toplumsal düzenle başlar. Bu noktada Sebastian –gelişen altüst oluşun belirtisi– ortaya çıkar, yakalanmıştır. Don Manuel onun kulağını keser ve köpeklere atar.

Filmin adı İsa'nın havarileriyle birlikte yediği, onları kendi ölümüne hazırladığı ve son öğretilerini bildirdiği son akşam yemeğine gönderme yapar. Filmde Kont Paskalya'dan önceki Pazar günü bu son akşam yemeğini yeniden yaratır, kendisiyle yemek yemeleri için plantasyondan Sebastian da dahil on iki siyahı davet eder ve burada öğretmen İsa rolünü oynar. Rahip uzun uzadıya öğüt vererek kölelere bu olay için hazırlar. Onlara bir ütopya olan Cennetin eşitlik, barış ve bolluk yeri olduğunu anlatır. Ancak yalnızca günahkar olmayanlar oraya gidecektir ve günahkar olmayanlar kesinlikle yeryüzünde tam tersini kabul etmiş olanlardır: eşitsizlik, yoksulluk ve acı.

Akşam yemeğinin kendisi kölelerin bilinçlerinin belirgin değişimler geçirdiği kurnaz bir işlemdir, ancak bu değişimler Kont'un umduğu gibi Hıristiyanlık yönünde olmaz. Başlangıçta köleler bu olay nedeniyle şaşkındırlar, konuşmaya cesaret edemezler. Ancak giderek Kont ile konuşmaya başlarlar. Bazıları onun gözüne girmek için siyah aptal rolünü oynar, bazıları doğrudan yardım ister, diğerleri ise Afrika'da bir kral olan Bangoche gibi hâlâ güçlü bir öz-saygı duygusuna sahiptirler. Şarkılar söylenir, öyküler anlatılır ve özgürlüğün doğası tartışılır. Siyahların anlattığı öykülerin kökleri yaşamın haşin gerçekliklerinin pragmatik tanınmasında ve kabulündedir. Kont'un anlattığı öyküler ise tersine Cennet'e yükselmek için ödenmesi gereken bedel olarak *statükonun* kabulünü öğreten idealist ahlak öyküleridir. Ancak siyahlar acı çekme gerekliliği ahlakına karşı çıkmaya başlarlar; tartışmaya girişirler. Ustabaşına yönelik kızgınlıkları artar ve eğer Cennet'te ustabaşı yoksa neden Yeryüzü'nde olması gerektiğini sorarlar. Kont ile tartıştıkları bu aşamada şikayetlerini kendilerini çalıştıran Kont'a değil, ustabaşına yöneltirler. Ancak gece ilerledikçe Kont da dahil olmak üzere herkes sarhoş olur. Kölelerden biri yiyecek parçalarını Kont'a fırlatmaya başlar. Kont sonunda uyuya kalır. Daha sonra Sebastian iki tanrı olan Doğru ve Yalan'ın bugüne kadar birbirlerinin bedenlerine sahip olmak için başlarını nasıl değiş tokuş ettikleri hakkında bir öykü anlatır. Bu öykü köleleri silkeler ve efendinin kötü olup olmadığını, doğru mu yoksa yalan mı söylediğini tartışmaya başlarlar. Köleler için anahtar soru çok pratik ve ivedi bir konuya doğru kısalır: Efendinin söz verdiği gibi Paskalya öncesindeki Cuma bir gün izin yapacaklar mıdır?

Paskalya'dan önceki Cuma gelir, ancak köleler için izin yoktur. Kölelerin efendinin çalışma olmayacağını söylediğini aktararak Don Mauel'e karşı çıkmasına rağmen, Kont, Don Manuel'e 'üretimin' onun kontrolünde olduğunu söylemiştir. Bir Birinci Sinema filmi sonraki olayların sorumluluğunu kötü niyetli bir bireye yaslandırmayı seçecekken, *Son Akşam Yemeği* ustabaşının davranışlarının değirmeni etkileyen ekonomik gerekliliklerin bir ürünü olduğunu netleştirir. Bu nedenle rahip Kont'a şikayet etmek için koşar,

Kont ona aldırmaz ve kendi ekonomik çıkarlarının tarafını tutar. Don Manuel'in davranışı kuşkusuz bardağı taşıran son damladır ve böylece köleler isyan ederler ve onu hapsederler. Kont'tan adil olmasının istenebileceğini düşünen köleler müzakere için bir delegasyon gönderirler. Ancak o artık Hıristiyanlık öğretilerine tüm ilgisini bir kenara bırakmıştır ve öfkeyle tepki gösterir. Uzlaşmanın imkansız olduğunu anlayan köleler değirmenin büyük bölümünü yakarlar ve Sebastian, Don Manuel'i öldürür.

Filmin son bölümü kaçan kölelerin avlanmasıyla ilgilidir. Başı çekenler, görünüşe göre, Kont'la birlikte masanın çevresinde oturanlardır. Paskalya günü mızrağa geçirilmiş on bir baş vardır. Sebastian tek yakalanmayan kişidir. Filmin son çekimi onu kaçarken gösterir. Tarih bitmez, mücadele sona ermez.

Son Akşam Yemeği din ile sermaye arasındaki çelişkiyle ilgili bir filmdir; Kilise sermayeye uyum sağlar ve feodal dönemde olduğu gibi, karşılığında yeni egemen sınıfa ideolojik bir meşruiyet kazandırır. Kont burada (Lukácsçı anlamda) tipik bir figürdür: Hem dindar bir Hıristiyan olmayı hem de kapitalist bir işletmenin sahibi olmayı arzular. Kendi döneminin çelişkilerini somutlaştırır. Bu aynı zamanda sömürülenin kendi koşullarının bilincine vardığı ve toplumsal düzeni sorgulamaya başladığı süreçlerle ilgili bir filmdir ve sorgulamanın açık isyana dönüştüğü koşulları inceler.

MARKSİST BİR TRAJEDİ TANIMI

Son Akşam Yemeği, Ousmane Sembene'nin *Camp de Thiaroye* (1987) filmine benzer. II. Dünya Savaşı'nın sonunda geçen bu film Fransız sömürge ordusunun parçası olarak savaşmış bir grup Afrikalı askerin artık Fransız ırkçılığına politik tepkinin parçası olma sürecini inceler. Bardağı taşıran son damla, Fransızların geri ödemede Afrikalıları aldatmaya çalıştıkları sırada gelir. Onların isyanına yanıt olarak Fransızlar tankları ve makineli tüfekleri kullanarak isyancıları ve üslerini yok ederler. *Son Akşam Yemeği*'nde olduğu gibi isyan başarısız olur ve acımasızca ezilir. Özellikle Aristocu tra-

jedi tanımları çoğu kez izleyiciye otoriteye meydan okumaya yönelik, zorunlu olarak (trajedi içinde) başarısız girişimlerin yüksek maliyeti anımsatılarak muhafazakâr bir etkiye sahip olarak okunmuştur (Drakakis, 1992: 1-44). Bununla birlikte Üçüncü Sinema içinde trajedi farklı bir biçimde işler. Bu filmler trajedidirler çünkü isyanlar tarihsel olarak erken doğmuşlardır; bunlar başarılı olacak ancak yalnızca önceki kuşakların kendi yaşamlarını feda etmesi pahasına ortaya çıkacak daha sonraki mücadelelerin prematüre olaylarıdır. Bu fedakarlık kapitalizmin ve sömürgeciliğin tarihsel olarak akraba olduğunun ve sömürenlerin yönetimine sömürülenler tarafından karşı konulacağının ilk işaretlerini ortaya koyarlar. Ancak bu ilk, deneme niteliğinde, embriyon halindeki çok küçük, çok izole mücadeleler başarısız olacaktır. Trajedi isyanın, isyancıların/sömürülenlerin kimliğinin ve saygınlığının yeniden onaylanmasının gerekliliği ile egemen sınıflara çok büyük bir avantaj sunduğu tarihsel koşullar arasındaki zıtlıkta yatar. *Camp de Thiaroye*'nin sonundaki katliam daha çok Ayzenştayn'ın *Grev* (1924) filmindeki grev yapan işçilerin vurulması gibidir. İzleyici arındırıcı bir biçimde deneyimlemesi için aksiyonun içine çekilmez, ama bunun yerine olayları uzaktan izler; öfkeyle ama tarihsel sonuçlar çıkarılabilsin diye bir miktar nesnellikle. *Son Akşam Yemeği* başka bir stratejiyi seçer. Bu tarihsel olarak prematüre isyanın trajik sonuçlarına sadık kalır, ancak Sebastian figüründe özgürlük ve bağımsızlığın simgesel bir figürünü korur: Kesinlikle bizden onun kaçışını kelimenin düz anlamında okumamız istenmez. Sebastian geleceğe doğru koşar.

POLİTİKLEŞME VE BAĞLANMA

Yunan asıllı yönetmen Costa Gavras 1960'ların sonunda yeni bir türün ortaya çıkması ve popülerleşmesinden büyük ölçüde sorumludur. Bunun arka planı, bu dönemde dünya çapındaki politik ve toplumsal ayaklanmaydı (Hill, 1997: 131). Bunun toplumsal bir huzursuzluk bağlamı içinde filmin politik rolüyle ilgili bir tartışmayı ortaya çıkarması şaşırtıcı değildi. Gavras genellikle politik heyecan (thriller) filmi denilen türü geliştirmekle bilinir. Bu, heyecan filmi,

kara film, dedektif türü gibi eğlence biçimlerinin yerleşik uylaşımlarını işlemeyi ve bu filmlere politik sorunları gündeme getiren yeni tipten bir öykü içeriği şırınga etmeyi içeriyordu. Örneğin Gavras *Z* (1968) adlı filmi Yunanlı bir milletvekiline yapılan suikast ve bunun sonradan otoritelerce üstünün örtülmesiyle ilgili gerçek bir öyküye dayanıyordu. Bu film Yunanistan devletini, onun gizli mekanizmalarını, açıklanamazlığını ve Amerikan dış politika hedeflerine tabi oluşunu inceler. Hollywood yönetmenleri *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974), *Akbabanın Üç Günü* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975) ve *Başkanın Bütün Adamları* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976) gibi filmlerde bu biçimi kendilerine mal ettiler. Bazı filmlerde bu, komplonun alanı olan şirketlerin ve büyük iş dünyasının rolüdür; diğerlerinde bu, devlet ya da ikisinin karışımıdır. Bu türün yakın tarihli örnekleri arasında *Devlet Düşmanı* (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998) ve bilim-kurgu politika karışımı *Gizli Dosyalar* (*The X-Files*, Rob Bowman, 1998) vardır. Üçüncü Sinema perspektifinden sorun, benimsenen bu biçimlerin toplumsal düzenin karmaşıklıklarını temsil edebilmek için yeterince dönüştürülmüş olup olmadıklarıdır. Birkaç eleştirmenin bu biçimle ilgili şüphelerini özetleyen John Hill bu türün "toplumsal gerçekliklerin ekonomik ve politik açıdan çok bireysel ve psikolojik açıdan açıklanmasını cesaretlendirip cesaretlendirmediğini" sorar. Araştırılan komplonun gündeme getirdiği daha genel sorunlar 'kişiler arası ilişkiler' içinde yön değiştirir (Hill, 1997: 132).

Bu sorunlar başrolünde Jack Lemmon ve Sissy Spacek'in oynadığı Gavras'ın 1981 tarihli Hollywood yapımı *Kayıp* (*Missing*) filminde çok açıktır. Film bu oyuncuların yıldız imgelerinden yararlanır: Muhafazakâr, beyaz yakalı, orta düzey bir yönetici olarak Lemmon; uçuk, hippi, dışlanmış bir tip olarak Spacek. Pontecorvo'nun *İsyan* filminden farklı olarak bu filmde yıldız oyuncu sistemi ve özdeşleşmeye ilişkin alışılmış tarzlarımız yapıçözüme uğratılmaz, bunun yerine başlangıçta bu zıt tipler arasında gerilim oluşturulur ve daha sonra da onlar klasik tarzda araştırmanın akışı içinde bir araya getirilirler. Böylece daha büyük toplumsal ve politik sorunların yerine kişiler arası ilişkiler ön plana çıkar.

Gerçek bir öyküye dayanan *Kayıp* 1973 yılında Şili'de geçer. Film, genç bir Amerikalı olan Charles Horman'ın darbeden kısa bir süre sonra kaybolması hakkındadır. Lemmon, Charles'ın babasını ve Spacek de karısı Beth'i canlandırır. Baba Horman orta sınıf Amerikalının muhafazakârlığıyla, gönül rahatlığıyla dolu olarak ve oğlunun kaybolmasında darbenin sorumluluğuna anlam veremeyerek Santiago'ya gelir. Giderek o ve izleyici CIA ile üst düzey subayların darbede suç ortaklığı yaptıklarını öğrenir ve izleyici Horman'ın yanlış yönlendirilmesini ve hayal kırıklığı yaşadığını görür.

Film, Amerikan dış politikasının emperyalist niteliğini saptamak açısından değerlidir ve hatta bu politikayı iş çıkarlarının korunmasıyla ilişkilendirir. Bu yolla en azından sorunun tipik olmayan birkaç kişinin hatası olduğunu (*Devlet Düşmanı*'nın sıkıntılarından biri) öne sürme tuzağına düşmez. Ancak *Kayıp* kendi politik hedefini politikayla ilgisiz bir tarzda oluşturur.

Horman ile Beth arasındaki ilişki de bize Charlie ile babası arasındaki ilişkiyi anlatmanın bir yolu olarak kullanılır. Her ne kadar Horman'ın muhafazakâr bakış açısından Beth ve Charlie 'radikaller' olarak görülse de, Charlie ile babası arasındaki gerilimin klasik anlatı yapısından dolayı politik olmaktan çok kuşaklar arası bir gerilim olduğu netleşir. Film Beth ve Charlie'nin masum, neredeyse naif niteliklerini (çocuk oyuncaklarına, öykülerine ve resimlerine olan eğilimleri) öne çıkarır. Onların öyküsünün, kesinlikle Şili toplumunun politik hayatına gerçekten katılmadıkları için trajik olduğu ima edilir. Katılsalardı, belki de Charlie kaderini hak edecekti. Bu iki masumun sunulması için esas olan, Charlie ve Beth'in içinde yaşadıkları toplumun daha büyük olaylarından yalıtılmış bir mülteci hayatını yaşamalarıdır.

Şili'de 1970'lerin başlarında politik olarak masum çok az Şili'li vardı: İster sol ister sağ isterse arada olsun herkes yoğun politik dönemlerden geçtiklerini biliyordu. Bu nedenle bu politik heyecan filminin zayıflığı, coğrafi-kültürel açıdan Şili'de geçen ama Şililileri köklü bir biçimde kenara iten bir öyküyü anlatan bir Hollywood yapımı olduğunu düşündüğümüzde ikiye katlanır. Horman ve Beth'in

8 mm çekilmiş bir barbekü partisinin filmini izledikleri sahnede buna dikkat çekilir. Charlie ve bir arkadaşının, birinin basit aptalca bir söylemle diğerini devrimin erdemlerine ikna etmeye çalıştığı Şilili köylüler gibi poz verdiklerini görürüz. Tıpkı *The Emerald Forest*'taki Werner figürünün filmin kendi temsil tarzlarını herhangi bir eleştiriye ya da düşünceye maruz bırakamamasını göstermesi gibi, *Kayıp*'taki bu sessiz an da filmin ötekiyi karmaşıklık, tarih ya da kültürel özgüllükle sunamaması sorununa dikkat çeker. Şili devrimi aptallar tarafından yapılmadı, köylüler ezilenlerin önemli bir kesimini oluştursalar da öncelikle bir köylü devrimi de değildi. Devrim her şeyden önce üst düzeyde politikleşmiş, sınıf bilinçli işçiler tarafından yapıldı.

DEVRİM VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

Eğer Üçüncü Sinema eleştirel kapasitesini koruyacaksa, kendisini, nasıl tanımlanırsa tanımlansın ilerici bir yönetimle basitçe aynı çizgiye getiremeyeceğini öne sürmüştüm. Sembene'nin *Xala* filminde sömürge yönetiminin sona ermesinden sonra siyah milliyetçi liderlerin iktidara gelmesinin sıradan siyahların yaşamlarında bir iyileşmeye yol açmadığını görmüştük. Üçüncü Sinema politik iktidarın ele geçirilmesinin ardından gelmesi gereken daha köklü *toplumsal* dönüşümlerle aynı çizgide olmalıdır. Başka hiçbir yerde bu durum Şili örneğinde olduğundan daha açık değildir ve solun belleğine kazınmalıdır. Salvador Allende 1970'te iktidara geldiğinde, Sosyalist Parti ve Komünist Parti'nin en büyükleri olduğu sol partilerin koalisyonu Halk Cephesi'nin (Unidad Popular) başındaydı. Allende demokratik yollarla seçilen ilk Marksist olarak selamlandı ve Şili uluslararası planda kapitalizm içinde gelişen kurum ve kuruluşlar aracılığıyla sosyalizmi başarmanın bir modeli olarak görüldü. Parlamenter demokrasiyi askıya almaya (1920'lerde ve 1930'larda Avrupa'da olduğu gibi), işçilerin ve genel olarak ilericilerin örgütlerini ezmek için faşist kaba gücü kullanmaya hazır olan hem ulusal, hem de uluslararası sermaye ise böyle düşünmüyordu.

Darbenin hemen ardından uçakla Şili'ye giden gazeteci Neal Ascherson şunları anımsıyor:

> Uçakta Mercedes Benz'in temsilcisi olan bir Alman bana şöyle dedi: "Şimdi ekonomi yeniden yükselişe geçecek. Telefonda bana fabrikanın hâlâ çalıştığını söylediler; generaller haftada beş gün çalışmayı kaldırdılar ve sabah 8:30'dan sonra gelen her işçiyi işten çıkarabiliyorsunuz (Ascherson, 1998: 9).

Her ne kadar Allende egemen sınıfları Şili burjuva demokrasisinin anayasası ve yasaları içinde çalışacağına ikna etmek için elinden geleni yaptıysa da, o yasalar ve anayasa egemen sınıf tarafından tahrip edildi, çünkü Şili toplumu içindeki deprem çatlağını yaratan başlıca güç mücadelesi, başlıca kavga konusu parlamentonun dışında emek ile sermaye arasında yaşanıyordu. Sermayenin grevlere yatırım yaparak, fabrikaları kapatarak, kamyonları kilitleme yoluyla nakliye ağını ele geçirip ekonomiyi sabote ederek Halk Cephesi'ni zayıflatmaya çalıştığı her defasında, emeğin karşısına üretici kaynaklar üzerinde kontrol ve sahipliğe ilişkin anahtar temel sorun çıktı. Ve işçi sınıfı kendi haklarını, güçlerini ve kolektif, demokratik kontrol tarzlarını iddia ederek benzer biçimde yanıt vermeye başladı. İşçilerin komiteleri ve topluluk örgütleri aşağıdan yukarıya doğru örgütlenmeye başlayarak ortaya çıkmaya başladılar. Üçüncü Sinema'nın bir bileşeni ve yeniden-temsili için bir kanal olduğu toplumsal yaşamın daha geniş ve köklü dönüşümü, embriyon halinde, buradaydı.

ŞİLİ'NİN SAVAŞI

Generaller ve temsil ettikleri ekonomik çıkarlar tarafından yok edilmeden önce bu toplumsal dönüşümün, alternatif bir geleceğin embriyosunun kaydı olan Patricio Guzman'ın belgesel filmi *Şili'nin Savaşı*'na (1973 yılında çekildi, ancak izleyen üç yılda Küba'da kurgulandı) sahip olduğumuz için çok şanslıyız. Bu film süre giden devrime, tartışmalara ve etraflarındaki dünyayı ve kendilerini değiştiren insanların arzularına kaptırır. Bu belgesel biçimi uzun süreden beri uzmanların, profesyonellerin ve otoritelerin konuşma-

larıyla ilişkili olmuştur. Bu biçim, sıradan insanları yalnızca toplumsal ya da politik şiddetin kurbanı olduklarında ya da alternatif olarak eğlence, gündelik yaşamın politikadan uzak sunumu olarak kendi referans çerçevesinin içine çekme eğilimindedir. Gündelik yaşam sıradışılaştığında ve yoğun biçimde politikleştiğinde ortaya çıkan fırsat *Şili'nin Savaşı*'nın içine atladığı alandır.

Bu belgesel Allende hükümetinin askeri darbe öncesindeki son yılı olan 1973 yılında Şili'deki yoğunlaşan sınıf mücadelesini inceler. Burada kendisinin 'halkın hükümeti' olduğunu iddia eden bir hükümet olması gerçeğine rağmen *Şili'nin Savaşı* olaylara hükümetin bakış açısından bakmaz. Bunun yerine Allende hükümeti ile işçi sınıfı arasındaki alanı araştırır. Emekçi halkın Allende'ye büyük ve açık bir saygı ve sevgi duymasına rağmen film aynı zamanda onların hükümete yönelik giderek artarak hissettiği sabırsızlığı ve hayal kırıklığını ortaya koyar. İşçi sınıfını Allende hükümetinin soluna iten iki ana sorun vardır: halkın silahlandırılması ve 'halk iktidarı' sorunları.

Şili'nin Savaşı'nın ikinci bölümü Haziran 1973'teki hükümete bağlı askerler tarafından bastırılan askeri darbeyle başlar. Açılış sekansına Allende'nin Eylül darbesinde öleceği La Moneda sarayı olan hükümet merkezine tek bir alayın nasıl saldırdığını anlatan dış-ses egemendir. Ancak Temmuz'da ordu ikiye bölünür ve isyancı askerler tecrit edilir. Dış-ses geliştikleri sırada olayları tanımlar. İsyancı birlikler ile hükümete bağlı birlikler arasında sokak çatışması vardır. Ayaklanma yenilgiye uğratılır ve La Moneda sarayının dışında kitleler toplanır. Çeşitli askeri ve hükümet yetkilileri kalabalığı dağıtmaya çalışır ve dış-ses geleneksel belgesel biçimine özgü olan resmiyet içinde bir güven türünü benimser. Bize "Savunma Bakanı José Tohá olası tehlikenin karşısında ortamı sakin tutmaya çalışıyor. Bu işte ona General Pickering yardım ediyor" denir. Otorite figürlerinin dış sesleri ile kalabalığın "savaş ve halkın iktidarını yarat" gibi şarkıları arasında belirgin bir uyumsuzluk vardır.

Daha sonra yaz olayları geliştikçe film giderek kendisini halkın görüntülerinin ve seslerinin temsilini vermeye adar. Bir grup kadın

halkın silahlandırılmasının gerekliliğini tartışır, böylece ordu işçi sınıfı semtlerine ve fabrikalara sahip olmadıkları silahları arama bahanesiyle bir dizi kışkırtıcı saldırı başlatırken bile, hükümetin yapmış olduğu kazanımları koruyabilecek ve genişletebileceklerdir. Tekrar ve tekrar göstericiler bir halk milisi oluşturmak için hükümetten kendilerine silah vermesini talep ederler. Ancak Allende hükümeti kendisini işçi sınıfının hem ideolojik olarak hem de pratikte meydan okuduğu özel mülkiyet ilişkilerini korumaya adamış orta sınıftan subaylarla dolu orduya bağımlı kılan burjuva anayasasına kesinlikle bağlı kalır.

Bu, Allende hükümeti ile işçi sınıfı arasındaki ikinci anahtar bölünmedir: Tekrar ve tekrar mitinglerde, tartışmalarda ve gösterilerde 'halk iktidarı' için ayaklanma çağrısını görürüz. Birçok endüstride kontrolü ele alan işçi sınıfı hem fabrikalar hem de çevrelerini kontrol etmek için organlar oluşturmuştur. Bu klasik bir devrimci ikili iktidar durumudur: Politik ve ekonomik iktidarın eski biçimleri hâlâ yerindedir, ancak ekonomik ve politik iktidarın yeni ortaya çıkan, embriyon halindeki sosyalist biçimleri tarafından bunlara meydan okunur. Ancak Allende hükümeti iktidarın eski biçimlerine bağlı kaldı ve işçilerin yeni ortaya çıkan kontrol organlarına yönelik tutumlarında kararsızdı.

Şili'nin Savaşı'nda bu gerilimleri gösteren bir sahne vardır. Gerçekten bu Ken Loach'un *Ülke ve Özgürlük* (*Land and Freedom*, 1995) filmindeki önemli bir sahneyi hatırlatır. Burada POUM (Workers Marxist Unity Party) tarafından faşistlerden kurtarılan köydeki insanlar toprağın tümünün mü yoksa bir bölümünün mü kolektifleştirileceğini tartışır. Daha sonra ayrılacak (yeterince önemli bir durum) ve Komünist Parti'ye katılacak POUM üyelerinden biri ılımlı olmayı önerir ve radikal kolektifleştirmenin Cumhuriyetçi hükümetin meşruiyetine zarar vereceğini ve İspanya'nın hükümetin yardımına gereksinim duyduğu dış kapitalist güçlerle ilişkilerine hasar vereceğini öne sürer.

Şili'nin Savaşı'nda bir mitingde o dönemde işçilerin kontrolünde olan endüstrilere ne olacağını tartışma çağrısı yapan bir sendika yet-

kilisi tarafından neredeyse tümüyle aynı argüman ortaya atılır. *Ülke ve Özgürlük*'teki kurmaca karakter gibi bu delege de İsviçre sermayesinin işçilerce kamulaştırılmasının devletin borcunu idare eden ve İsviçre'nin de bir üyesi olduğu Paris Kulübü ile Şili'nin ilişkilerine zarar verebileceği endişesini yaşar. *Ülke ve Özgürlük*'teki kurmaca karakter gibi bu delege de böylesi bir radikalizmin Allende hükümetinin meşruiyetine zarar vereceği kaygısını yaşar. Mitinge katılan ve kuşkusuz anaakım bir haber kuruluşunun montaj odasında kesilecek olan bir tutku, belagat ve sağlam bakış açısıyla konuşan bir işçi karşı argüman öne sürer. Eğer sendika yetkilileri, hükümet yetkilileri ve Başkan işçi sınıfına ve aşağıdan yukarıya demokrasiye inanmıyorlarsa, o zaman halk iktidarının örgütlerini oluşturmanın pek işe yaramayacağını iddia eder. Bürokrasi sorunuyla, gücün yukardan aşağıya doğru dağılmasıyla, politikanın ve karar alma mekanizmalarını 'uzmanların' ellerine bırakan iş bölümüyle nasıl mücadele ettiklerini anlatır. Onun konuşması mitinge katılanlardan büyük alkış alır ve tutkuları sınırlı olanların yeni toplumsal, ekonomik ve politik iktidarı düşünemeyeceklerini akla getirir.

Şili'nin Savaşı taraflı bir belgeseldir. Sermaye ile emek arasındaki uzlaşmaz mücadelede 'iki tarafı' da anlamayı amaçlamaz. Bu mücadelede orta yol yoktur. Sermaye ile emek arasında orta yolu benimsemek onların temel uzlaşmazlıklarını inkar etmektir ki, bu da böylesi bir orta yol konumunun gerçekten 'dengeli' olmadığı, tersine aslında sermaye ile varlığının kaynağı olan emek arasındaki temel çıkar çatışmasını da inkar etmek zorunda olan sermayenin ufku içinde hareket etmek anlamına gelir. Ancak emeğe bağlanan bir konumu benimsemesine rağmen *Şili'nin Savaşı* aynı zamanda devrimin nasıl ilerletileceği konusunda sol içindeki farklı konumları ve tartışmaları da inceler. Böylece film liberal belgesel uygulamasının politik bağlanım eşittir dogma denkleminin safsata olduğunu gösterir.

KÜLTÜREL ÖZGÜLLÜK VE POPÜLER BELLEK

Üçüncü Sinema'nın ayırt edici özelliklerinden birinin kültür sorununa verdiği önem olduğunu görmüştük. Kültürün kimliğin,

inançların ve değerlerin oluşturulduğu çok önemli bir alan olduğunu iyi bilen Üçüncü Sinema, kültüre bir mücadele alanı olarak müdahale eder. Kitlelerin demokratik bir kültürünün ifade edilme tarzlarından biri popüler bellektir. Önemli bir yazısında Teshome Gabriel popüler bellek ile Üçüncü Sinema arasındaki bağlantıların bazılarını inceler. Gabriel popüler belleğin şarkılarda, öykülerde, şiirde ve müzikte nasıl canlı kaldığını (dolayısıyla *Inside Pinochet's Prisons* için bu biçimlerin önemini) anlatır. Popüler belleğin sözlü ve resmî olmayan doğası çok önemlidir, çünkü basılı sözcüğün (gazeteler ve kitaplar) ve resmî tarihi yayan eğitim kurumlarının dışındadır.

> Resmî tarih geçmiş aracılığıyla geleceğin önünü alma eğilimindedir. Tarihçiler metnin basılı sözcüğüne ayrıcalık verirler – bu onların hukuk kuralı olarak işlev görür. Resmî tarih ötekileri sürekli olarak marjinalleştiren bir 'merkezi' talep eder. Bu yolla ideolojisi insanların kendi tarihini ya da tarihlerini oluşturmalarına engel olur (Gabriel, 1989: 53).

Yukarıdan aşağıya doğru tarihin tersine, popüler bellek (örneğin *Amistad*'ın yaptığı tarzda) geçmişe yönelerek geleceğe yaklaşmaz. Geçmişi sabit ve uzak olarak değil, tüm mücadelelerin kazanıldığı (yine *Amistad*) bir şimdiyi onaylamaktan çok, hâlâ sürdürülmesi gereken mücadeleleri besleyen, şimdinin değişen gereksinimlerine uygun ve çok yönlü olarak işler. Popüler bellekteki öyküler sabit ve kapalı değil, açık uçludur, uyarlanabilirdir ve değişir. Bu nedenle burada Üçüncü Sinema'nın açık uçluluğuyla bir yakınlık vardır. Hem Üçüncü Sinema hem de popüler bellek ayrıca bireylerin içinde yaşadıkları dünya ile köklü bir biçimde bağlantılı olduğu bir tarihi öne çıkarırlar. Tarihi yapan birkaç önemli birey değil, halktır.

INDOCHINE

Birinci Sinema'nın Üçüncü Sinema'nın özgül bir yanını –sözlü kültür ve popüler bellek– nasıl kullandığının, ama onun devrimci potansiyelini muhafazakâr bir temsile nasıl dönüştürdüğünün bir örneğini tartışarak Birinci ve Üçüncü Sinema arasındaki diyalek-

tiği incelemek istiyorum. Fransız filmi *Indochine* (Régis Wargnier, 1991) genelde Güneydoğu Asya'daki ve özelde de Vietnam'daki Fransız sömürge egemenliğinde geçen epik bir Birinci Sinema aşk hikayesidir. Film, Avrupa'da olduğu kadar sömürgelerde de ekonomik krizin yaşandığı bir dönem olan1930'lu yıllarda geçer. Ulusal kurtuluş mücadelesinde öncü örgüt olarak Vietnam Komünist Partisi bu on yılda ortaya çıkmıştır.

Öykü bir aşk üçgeni oluşturur. Güçlü, bağımsız bir kadın olan Eliane Devries (Catherine Deneuve) büyük bir kauçuk plantasyonunu yönetir. Genç deniz subayı Le-Guen ile tutkulu bir ilişkisi vardır. Le-Guen daha sonra Eliane'nin evlatlık aldığı Vietnamlı kızı Camille'e aşık olur. Eliane'nin sömürge hiyerarşisi içinde etkili konumu Le-Guen'in Tonkin Körfezi'ndeki uzak bir ileri karakola gönderilmesini sağlar. Ancak Camille onun konforlu, güvenli ve yüksek burjuva dünyasını terk eder ve Le-Guen'i bulmak için yola çıkar. Yoksulluk ve kargaşanın hüküm sürdüğü bir ülkenin içine dalar. Bu arada Le-Guen Vietnam'daki Fransız varlığının iyileştirilemez düzeyde yozlaşmış olduğunu anlamıştır. İleri karakoldaki subaylar yoksulluk ve umutsuzluğun egemen olduğu kuzeyden işçilerin güneydeki plantasyonlarda çalışmak üzere köle olarak satıldığı köle pazarına dahil olurlar. Camille'in kitlesel halk hareketinin içine çekildiği yer burasıdır. Le-Guen ve Camille buluşurlar ve edilgin bir biçimde seyreden Vietnamlıların önünde bir dram sergilenir. Le-Guen, Camille'i hapisten çıkarır ve emrinde olduğu Fransız subay tarafından azarlanır. Camille arkadaşı olan bir kadının suda ölü olarak yattığını görür. Bir kavga patlak verir, bir silah yere düşer, Camille onu alır ve Fransız subayı vurur. Vietnamlılar akın akın cezaevine doğru gelir ve Fransızlar tarafından yeniden sindirilmeleri gerekir.

Cinayetten aranan iki aşık kaçmaya başlar. Camille'in artık Komünist Parti için çalışan bir arkadaşı onları Çin'e götürecek olan Komünist bir tiyatro grubuna katılmalarını sağlar. Bu grup Vietnam'da devrimci oyunları sahneye koymuş ve yerel toprak sahiplerine karşı ayaklanmaları desteklemiştir. Teshome Gabriel, popüler belleğin ve Üçüncü Sinema'nın harekete geçirdiği sesleniş ve alımlama tarzları

arasındaki 'anlamlı devamlılığı' araştırır. "Bu devamlılık hem yönetmenin hem de izleyicilerin icracılar ve yaratıcılar olarak ikili rol oynadıkları metnin oluşturulmasında sorumluluğun paylaşılmasından oluşur" (1989: 62).

Indochine Üçüncü Sinema/popüler bellekteki bu 'ikili rolün' hafif bir pırıltısını sunar, çünkü tiyatro izleyicileri devrimci özneler haline gelerek, dünyayı performansın ötesinde yeniden yaratırlar. Yüzyıllardır Vietnam popüler kültürüne derinden yerleşmiş olan gezici tiyatro Fransız otoritelerin şüphelerinden uzak durabilir. Ta ki Camille ve Le-Guen'i arayan Fransız komiser, tiyatro gruplarının rolünü anlayana ve bölgedeki tüm sanatçıların tutuklanması emrini verene kadar. İronik bir kültürel mücadele anlayışıyla komiser bu operasyona kod adı olarak Molière Operasyonu adını verir (ve *Cezayir Savaşı*'ndaki paraşüt birlikleri komutanının bir operasyona Şampanya Operasyonu adını vermesini hatırlatır).

Bu arada Camille bir erkek çocuk doğurmuştur (öykü geçmişe dönüş içinde Eliane tarafından Camille'in oğluna anlatılır). Ancak Le-Guen bebekle birlikte tutuklanır. Burada filmin popüler belleği en cüretli seferber edişi başlar. Eliane'nin dış-sesi daha yalnızca birkaç haftalık olan bebeğin güneye yolculuk sırasında Vietnamlı kadınların memelerinden nasıl beslendiğini anlatır. Bir kadının bebeği beslediğini gördüğümüz sırada kamera izlemek için gelen insan kalabalığına doğru pan yapar. Eliane bize şunları söyler: "Çinhindi kadınları her durakta seni besledi. İşte efsane böyle başladı. ... Seninle birlikte. Sayısız kadın seni beslediklerini söyledi, hatta yaşlı olanlar bile, hatta asla görmediklerin bile."

Gerçek ya da hayali olsun, kitlelerin katılımı bir öyküyü, bir efsaneyi ortaya çıkarır. Bu popüler folklor tiyatro grupları tarafından sürdürülür ve daha yukarıya taşınır. Köle pazarındaki sahneyi ve Vietnamlı köylüler için yeniden canlandırılan kaçınılmaz öldürülmeyi izleriz. Öyleyse bu durumda; bizden bırakın özgürlük mücadelesine aktif olarak katılmayı, Fransız kültürünü özümsemiş bir Fransız deniz subayı ile bir burjuva kadının Vietnamlı kitlelerin erkek ve kadın kahramanı olabileceğine inanmamız istenir; bizden köle pazarında tek bir subayın öldürülmesinin kitleleri mücadelenin ön cephesine

sevk ettiğine; bu iki insanın bebeklerinin kitlelerin kolektif göğsünde, kendi çocukları her taraftaki açlık, yoksulluk ve felaketten ölürken bile, kucaklanıp beslenirken insanların toplanmalarına ve merak içinde izlediklerine inanmamız istenir. Bu bize Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema arasındaki diyalektiğin her iki yönde de işlediğini gösterir. Üçüncü Sinema kendi davası için Birinci ve İkinci Sinema'nın bileşenlerini kendine mal edebilir ve dönüştürebilir, ancak *Indochine*'da ise Üçüncü Sinema'nın bileşeni olan popüler bellek iki burjuva apolitik romantiği desteklemek için tersine çevrilir.

DAĞITIM VE GÖSTERİM: SERMAYE VE DEVLET

Kayıp, *The Emerald Forest*, *Amistad* ve *Indochine* gibi filmleri özellikle sorunlu hale getiren yalnızca onların kendi sınırlılıkları değildir, aynı zamanda bunların alternatif ve rekabet eden öykülere göre çok daha fazla kitlesel izleyiciye açık olmaları anlamına gelen alımlanma koşullarıdır. Radikal sinemacıların filmlerini izleyicilere ulaştırmada yaşadıkları güçlük sürekli, yapısal ve kalıcı bir sorundur. Birri şöyle der:

> Bu gerçektir ve biz bu durumu suçlarız – filmler ya da halkımız nedeniyle değil, ama filmlerin yabancı yapımcıların, her şeyden önce Kuzey Amerika sinemasından olanların ulusal-karşıtı ve sömürgeci çıkarlarıyla ilişkili hem ulusal hem de uluslararası dağıtımcılar ve gösterimciler tarafından sistematik olarak boykot edilmeleri nedeniyle (1997a: 90-1).

Kültürel üretime erişme daha ucuz ve daha hafif kayıt aracı teknolojisinin gelişmesiyle daha kolaylaştığı halde, kültürel ürünleri dağıtmanın ve izleyiciye ulaşmasının araçları olan dağıtım ve gösterim tekelci sermayenin kontrolündedir. Birri devam eder:

> Gösterimciler ve dağıtımcılar ulusal olarak üretilmiş filmleri sürekli engellemelerini izleyicinin neyi izlemeyi istediğini seçme hakkına başvurarak haklı gösterirler. Ancak bu serbest piyasa safsatası küçük bir detayı atlar: Bir filmi tercih edecek izleyiciyi için filmin ilk olarak gösterilmesi gerekir ve genel olarak ulusal filmler gösterilmez ya da çok kötü koşullarda gösterilir (1997a: 91).

Bu marjinalleştirmeye karşı koymak için Sanjinés ve Ukamau grubu *Akbabanın Kanı*'nı elektriksiz köylerde göstermek için taşınabilir bir jeneratörle Latin Amerika turuna çıktılar. Büyük ölçekli politikleşme döneminde devrimci sinemanın izleyici sayısı artar. Sanjinés, Ukamau grubu için etkileyici izleyici sayıları verir: "Topladığımız istatistiklere dayanarak ve kırsal kesimdeki köylüler arasında filmlerimizi dağıtma işini hesaba katarak, yalnızca bir yıl içinde yaklaşık olarak 340 bin işçi, köylü ve öğrencinin grubumuzun filmlerini görmeye geldiğini hesaplıyoruz" (1997: 69).

Benzer biçimde *Fırınların Saati*'ni (*La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, Octavio Getino, Fernando E. Solanas, 1968) tamamlayan yönetmenler, sendikalar ve örgütler aracılığıyla film için 'paralel dağıtım ağlarını' araştırmaya başladılar (Getino, 1997: 103). Ancak Üçüncü Sinema için sorun, tekelci sermaye radikal sinemayı ona aldırmayarak gömmeye çalışırken, devletin muhalif sinemaya nahoş bir ilgi gösterebilmesidir. Devletin sinema endüstrileri üzerindeki doğrudan ya da dolaylı etkisi dünya çapında yaygındır. Hollywood bile yabancı pazarlarda kendi yararına kampanya yapmak ve baskıya başvurmak için Amerikan devletine gereksinim duyar. Ve Hollywood'un zaten bunaltıcı egemenliğinin olduğu pazarlarda, çeşitli mekanizmalarla (vergiler, alternatif kamu gelirleri, ödüller, festivaller, kotalar vb.) yerli endüstrileri koruma ve cesaretlendirmede devletin rolü dünyadaki ulusal sinemaları desteklemede çoğu kez çok önemlidir (Johnson, 1993: 204-8). Ancak Üçüncü Sinema için devletin rolü sorunlu bir gereklilik olarak görülmelidir. Kuşkusuz devletin politik rengi fark yaratmaz. Örneğin 1973 sonrasında Arjantin'de iktidara yeni bir demokratik hükümetin gelmesiyle Perónist soldaki Getino ve diğerleri egemen film endüstrisine katıldılar. Getino filmleri sınıflama kurulunun başına getirildi ve o da kurulu çok geniş ilgi alanlarına sahip gruplara açarak ve yalnızca pornografik filmlerin kesilmesi ya da yasaklanmasını sağlayarak daha ilerici bir hale getirdi (Getino, 1997: 106). Getino, öncülü-

ğüne yardım ettiği film uygulamasının (gerilla sineması) gerekliliğini öne sürmeye devam eden soldaki bazıları tarafından eleştirildi. Getino haklı olarak yeni hükümetin önceki asker yöneticilerin yasaya aykırılıklarıyla karşılaştırınca muazzam bir halk desteğine sahip olduğunu iddia etti. Ancak aynı zamanda Getino'nun daha militan bir sinemayı reddetmesi, Şili'de büyük bir halk desteğine sahip ilerici bir hükümet olması gerçeğine rağmen, *Şili'nin Savaşı*'nın gösterdiği *toplumsal* devrimden çok burjuva politik yönetimle aşırı özdeşleşmenin bir belirtisidir. Arjantin kuşkusuz generallerin geri dönmesiyle Şili'nin kaderini paylaştı. Üçüncü Sinema'nın kendisini sonunda devletin sindirmek zorunda olduğu politik devrimi daha geniş toplumsal devrime doğru genişletmeye yönelik Marksist tutku ile aynı çizgiye getirmesi zorunludur (Mèszàros, 1995: 464).

Devlet ile sinema arasındaki karmaşık ve aslında paradoksal ilişkilerin bir ders kitabı niteliğindeki örneği *Herod's Law* (*La ley de Herodes*, Luis Estrada, 1999) adlı bir Meksika filmidir. Meksika yetmiş yıldan fazla süre Kurumsal Devrimci Parti (PRI) tarafından yönetilmiştir. Meksika devleti Octavio Paz'ın tipik Latin Amerika devletini 'iyiliksever, insan yiyen dev' olarak tanımlamasına çok iyi uyar (Johnson, 1993: 204). *Herod's Law* 1940'larda geçen bir politik yozlaşma öyküsüdür, ancak açık çağdaş koşutluklara sahiptir. Bu yozlaşmada politik suikasta karışmış olan PRI'ın adını açıkça verir. (Eski başkan Sanisas de Gortari şimdi firaridir ve yaygın olarak suikastlara karıştığına inanılmaktadır, bu arada kardeşi de uyuşturucu parası aklamaktan cezaevindedir) (Cox, 2000: 5). Bu film National Culture and Arts Council aracılığıyla hükümetten mali yardım aldı, ancak konseyin onayladığı senaryo çekimler sırasında PRI adının dahil edilmesi için değiştirildi. Dahası, orijinal senaryo kötü adamların cezalandırıldığı geleneksel bir mutlu sona sahipken, bitmiş filmde yozlaşma zirveye çıkar (Moore, 1999).

Devletin film dağıtımcısının (IMCINE) ellerinde *Herod's Law,* sınırlı gösterim, gösterimleri erteleme, hatta görüntülerin net olmadığı gösterim de dahil olmak üzere çeşitli kirli hilelere maruz kaldı. Filmin halka ulaşmasını sabote etmeye yönelik bu girişim-

lere yaygın bir protesto IMCINE'nin kendi küçük şirketi dağıtsın diye filmi yönetmenine vermesiyle sonuçlandı: filmin unutulması için tasarlanmış bir hareket. Ancak gizemli bir yardımsever devreye girdi ve yönetmene filmin ülke çapında gösterime girmesi için 250 kopyayı finanse etmeyi teklif etti. *Herod's Law* sonuçta eleştirel ve popüler bir başarıydı. Ancak bu gizemli yardımseverin, başkan adayı Meksika'daki Coca-Cola'nın eski yöneticisi olan sağcı muhalefet partisi PAN olduğuna ilişkin spekülasyon vardı. Bu doğruysa, o zaman solcu bir film sağcı parti olan PAN tarafından seçimlerde işe yarayacağı umuduyla diğer sağcı parti PRI'ın desteğini azaltmak için kullanılmıştır (Cox, 2000: 5). Ve gerçekten de PAN Temmuz 2000'de başkanlık seçimlerini kazandı.

Bir yanda tekelci sermaye ve diğer yanda da devletin arasında sıkışan Üçüncü Sinema açık bir biçimde çok küçük bir fırsat alanı içinde varolur. Buna rağmen Üçüncü Sinema rekabete, emek üzerinde hiyerarşik yapısal kontrole, sorumsuz seçkin kontrolüne ve hepsinden önemlisi değişim değerine dayanan bir sistemin reddi olan işbirliğine, demokrasiye, sorumluluğa ve kullanım değerine dayanan çalışma pratikleri geliştirmiştir (Burton, 1997). Üçüncü Sinema sistem içindeki karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların ortaya çıkardığı toplumsal huzursuzluk nedeniyle vardır. Egemen Birinci Sinema bu karşıtlıkları ve sermayenin yönetimiyle ilgili yaygın endişeleri çoğu kez kabul eder ve hatta direniş bile gösterir. Ancak daha önce gördüğümüz gibi, tamamen sermayenin toplumsal ilişkileri içine gömülü olduğu için Birinci Sinema'nın temsillerinin ciddi ve köklü sınırlamaları vardır. Bu bölümde Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema eleştirisini inceledik ve bu eleştirinin sunduğu bazı alternatiflere değindik. Bir sonraki bölümde İkinci Sinema'nın Birinci ve Üçüncü Sinema ile ilişkilerini ve farklılıklarını inceleyeceğiz.

4

İkinci Sinemanın Diyalektiği: İsyancı

Bu bölüm İkinci Sinema'nın özgül yanlarını Birinci ve Üçüncü Sinema ile ilişkili olarak inceliyor. Burada İkinci Sinema'nın kimi yönlerden Birinci Sinema karşısında bir ilerlemeyi temsil ettiği, ancak Üçüncü Sinema'nın açık toplumsal analizine yetişemediği tartışılacaktır. Bu tartışmaya İkinci Sinema'daki isyancı figürü aracılığıyla odaklanacağım. Bu figür, üç sinema arasındaki diyalektiği incelemede bize yardımcı olacaktır, çünkü sinemadaki isyancının Birinci Sinema'da (gangster gibi) 'kuzenleri' ve belirtileri vardır ve Üçüncü Sinema'daki kitlelerin isyanının, isyancı figürünü –bireysel, dışlanmış yalnız– zorunlu olarak tarihin çöp sepetine gönderen bir isyanın habercisi olarak görülebilir. Sinemadaki isyancının genel bir incelemesini verip tanımladıktan sonra isyancının üç sinemasal temsilini daha ayrıntılı olarak incelemeye devam edeceğim: *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1997), *Haydutlar Kraliçesi* (*Bandit Queen*, Shekhar Kapur, 1994) ve *General* (*The General*, John Boorman, 1998).

TARİHSEL İSYANCILAR VE SİNEMADAKİ İSYANCILAR

Sinemadaki isyancılar çoğu kez (*Haydutlar Kraliçesi* ve *General*'de olduğu gibi) gerçek tarihsel figürlere dayandığı için, film eleştirisinin isyancılık olgusunun tarihsel kökenleri ile bunların sinemada yeniden temsil edilmeleri arasındaki ilişki hakkındaki yeterli bir

anlayışı formüle etmeye çalışması çok önemlidir. E. J. Hobsbawm'ın *Sosyal İsyancılar* adlı kitabı bu açıdan yararlıdır. Bir tarihçi olsa da Hobsbawm tarihsel kanıtın oldukça geleneksel kaynaklarıyla olduğu kadar, şarkılardaki ve öykülerdeki isyancının folklorik temsiliyle de ilgilenir. Bu şarkılar Hobsbawm'ın adlandırmasıyla 'sosyal isyancıyı' över. Sosyal İsyancılar "halk tarafından kahramanlar, savunucular, intikamcılar, adalet savaşçıları, hatta belki de özgürlüğün liderleri ve her zaman hayran olunan, yardım edilen ve destek olunan insanlar olarak görülürler" (1969: 13).

Daha da önemlisi, tarihsel olarak isyancı köylü toplumlardan çıkarken, isyancının cazibesi her zaman "kendi yerel ortamından çok daha geniş olmuştur" (1969: 112). Halk söylencelerinden edebiyata ve daha sonra da film ve televizyon gibi 20. yüzyılın endüstriyel kültürel biçimlerine kadar isyancının sürekli bir büyüsü olmuştur. Bu yalnızca bir geçmişe özlem sorunu değildir. Daha önemlisi, isyancı ütopyacı ümitlerin deposudur: Bir tür adalet hayalini gerçekleştirendir (1969: 113). Bu nedenle geçmişe ait olan farklı türden bir gelecek umudu için bir araç haline gelir. Robin Hood'a gönderme yapan Hobsbawm şunu belirtir: "Ortaçağ ormanlarından televizyon ekranlarında görünmeye kadar kalan şey özgür ve eşit insanlar grubu, otoriteden zarar görmeme ve zayıf, ezilmiş ve aldatılmış insanların savunulmasıdır" (1969: 113).

O halde sinemadaki isyancının, tıpkı eski şarkıların isyancıları övmesi gibi, gerçek tarihle garip bir ilişkisi vardır. Film eleştirisi (gerçek yaşam figürlerine dayandığında bile) isyancının sinemasal temsiline başvurmamalı ve onu tarihsel kanıta karşı değerlendirmemelidir. Çünkü bu temsil olgusu daha köklü bir tarihsel gerçekliğin kanıtıdır: isyancının isyan ettiği toplumsal eşitsizlik. Bu nedenle sinemadaki isyancının anlamı gerçek isyancıları ortaya çıkaran ve onun temsili biçimlerini ortaya çıkarmaya devam eden tarihsel *duruma* bağımlıdır. Sinemadaki isyancı üzerine değerlendirme bu durumun önemine dayanmalı ve isyancının yaşamındaki eylemlere ve kötülüklere, *ampirik ayrıntılara* yönelik temsilde doğruluk saplantısı haline gelmemelidir.

İSYANCI VE GANGSTER

Sinemadaki isyancı tipi gangster ya da banka soyguncusundan ayrı tutulmalıdır. Gangster, Fanon'un deyişiyle, kapitalist servete ulaşmaya çalışan ve grotesk parodi içinde olsa bile, burjuva değerleri taklit eden bir asimilasyon yanlısıdır. Birinci Sinema'da *Halk Düşmanı*'ndan (*Public Enemy*, William Wellman, 1931) *Scarface*'e (Brian de Palma, 1983) kadar çok sayıda bu tip figür vardır.

İsyancı ise tersine toplumsal düzenle bütünleşmeye çalışmayan, ama onun kenarlarında yaşayan, bu düzenin temel varsayımlarını sorgulayan bir kişidir. İsyancı zenginliğin değil, ama intikamın, adaletin ya da yalnızca yaşamanın peşindedir. Gangster figürüne zıt olarak, isyancı *ezilenlerle* ilişkisini sürdürür. Gangster ise tersine politik bir tıkanıklığı temsil eder; açgözlülüğü, bencilliği ve kıran kırana kapitalist rekabet değerlerini kabul etmesi, çoğu kez olduğu gibi kendisi yoksul, marjinal bir geçmişten gelse bile, ezilenlerle herhangi bir dayanışmayı önüne geçilemez biçimde zayıflatır.

Gangsterin halkın mücadelesiyle politikleşmiş bir ilişkiyi ifade edememesi *Mapantsula* (Oliver Scmitz, 1988) adlı Güney Afrika filminin açık temasıdır. Bu film ırk ayrımı rejiminin son yıllarında yapılmıştır. Luis Estrada'nın *Herod's Law*'ın yapımında yaptığı gibi, bu sinemacılar da rejimin sansür aygıtından filmin yapısını gizleyerek kurtuldular. Güney Afrikalı otoriteler filmin geleneksel bir gangster filmi olduğuna inandılar, oysa *Mapantsula* ('adi hırsız' anlamına gelir) önemsiz bir suçluyu politikleşmeye iten süreci (*Cezayir Savaşı*'nın atladığı konu) inceler ve bunun haritasını çıkarır.

Bu filmin anlatı yapısı, bu değişim sürecini vurgulamak için tasarlanmıştır. Film zamandizinsel olarak ortaya konan iki bölüme ayrılır. Bir bölüm Panic lakaplı gangsterle başlar. Panic kasabanın başlangıçta düşman olduğu militanlarıyla dolu olan polis hücrelerine getirilir. Anlatının diğer bölümünde Panic'in yakalanmasına yol açan olayları görürüz. Bunlar kira artışlarına karşı yükselen bir protesto hareketini, kız arkadaşının işten çıkarılmasını ve tanıdığı genç bir eylemcinin polis tarafından öldürülmesini içerir. Bu deneyimler

(doğrusal bir anlatı yapısının gerektireceği gibi) tek başlarına onu politikleştirmez, çünkü o bu hücrelere kendisinin hâlâ yalnız ve sert bir adam olduğunu düşünerek gelir. Ancak geçmişe dönüş anlatısı, onu bir eylemci olan Duma ile ilişkili olduğunu gösterecek bir sahte itirafı imzalamaya zorlayan polis tarafından dövüldüğü ve işkence edildiği sırada, giderek bu deneyimler üzerinde düşünülmeye başlanmasına olanak sağlar. Son sahnelerde Panic'e polis ile protestocular arasındaki çatışmanın video görüntüleri gösterilir. Görüntülerde kısmen olup bitene ilişkin artan ilgisi ve bilinci nedeniyle, kısmen de rastlantı sonucu Panic de vardır. Ancak şimdi kendisinin ve protestocuların görüntülerini izlerken ve önünde polisin hazırladığı itirafı varken, o da mücadeleye katılır ve polisin itirafı imzalamasını istemesine yönelik yanıtı kesin olarak 'hayır' olur.

O halde sinemadaki gangster toplumsal eşitsizliğe apolitik bir tepki olarak görülebilir. Gangster o çok korkunç 'Yenemiyorsan, onlara katıl' deyiminin hayali karşılığıdır. İsyancı ile gangster arasındaki bu ayrım, gangster nadiren devrimci kitlelerin safına katıldığı için tarihsel bir gerçekliğe sahip görünür. "Sosyal isyancılığın ise tersine devrime, toplumsal bir protesto olgusu olmaya bir yakınlığı vardır" (Hobsbawm, 1969: 84). 19. yüzyılda Kübalı haydut Manuel Garcia lider José Marti'yi destekledi; Pancho Villa Meksika devrimine katıldı ve Mao'nun Kızıl Ordu'su büyük ölçüde eski haydutlardan oluştu (Hobsbawm, 1969: 89-91). Bu nedenle *Baba II*'de (*Godfather II*, Francis Ford Coppola, 1974) Michael Corleone 1959 devriminin zirvesinde kendi mafya iş ilişkilerini Küba'ya taşımaya kalkıştığında, devrimci güçlerin kendi davalarıyla özdeşleşmekten başka bir şey hissetmemesinin ne kadar müthiş olduğunu kabul eder.

Mapantsula bencil adi hırsızdan bilinçli politik insana geçişin izlerini sürüyorsa, Britanya silahlı soygun filmi *Face* de (Antonio Bird, 1997) kendi öncülü olarak ters yörüngeye sahiptir. Bir zamanlar sosyalist ve eylemci olan Ray İngiltere'de solun on yıldan fazla süredir devam eden yenilgilerinin ardından politik mücadeleden çekilir. Artık bir banka soyguncusu olan Ray suçluların kardeşliği içindeki paradoksal sadakat kodunun bile Thatcher/Major yıllarının

açgözlülüğü nedeniyle aşındığını görür. Hâlâ politik mücadele içinde olan annesiyle karşılaşan Ray zenginden çaldığı halde yoksula vermediğini kabul eder. Kadın serttir ve onun eylemlerinin –her iyi gangster filminin merkezi bir teması olan– kapitalizmin aynaimgesi olduğunu söyler. Bir düzeyde *Face* birincisi bir Amerikan türünü Britanya bağlamına yerleştirerek ve ikincisi de çoğu gangster filminde dolaylı kalan kapitalizm-karşıtı eleştiriyi açıkça yaparak gangster filminin şifresini çözen bir Üçüncü Sinema örneğidir. Çünkü gangster Mammon'un (hırs ve servet tanrısı) hükmettiği toplumsal düzene asimile olmayı istese de, onların yörüngelerinin (kapitalistin işi ile gangsterin işi arasındaki benzerlik) anlatısı bu düzenin eleştirisi için potansiyel bir alanı açar.

İSYANCI VE BİRİNCİ SİNEMA

İsyancının Birinci Sinema'da en popüleri Western türündeki kanun kaçağı olan bir karşılığı vardır. Western'deki kanun kaçağı ile sosyal isyancılık arasındaki ilişki spagetti Western türünü Brezilya'da geçiren bir İspanyol/İtalyan ortak yapımı olan *O Cangaceiro*'da (1969) dolaylı olarak kabul edilir. Aynı yıl Glauber Rocha daha çok bilinen *Antonio das Mortes*'i yaptı. Bu film de tarihsel olarak Brezilya'nın ünlü isyancılarının (*cangaceiro*) diyarı olan kuzey-doğu Brezilya'nın kurak bölgelerinde (*sertão*) geçer. *Antonio das Mortes* hayli stilize bir 'spagetti Western' duygusuna sahiptir. Öykünün gelişimi Antonio'nun kendisini haydutları avlamak için kiralayan askeri rejimin bir ajanından bir isyancıya dönüşmesi boyunca ilerler. Kanun kaçağı ile kanun uygulayıcısı arasındaki benzer bir mücadele Sam Peckinpah'ın *Pat Garrett and Billy the Kid* filminin (1973) merkezinde yer alır. Filmin kahramanı kanun kaçaklığının otantik yaşamını seçmiş olan Billy'dir, oysa Garrett kanunun aracı olmayı tercih etmiştir. Filmin Garrett'in tercihiyle ilgili ve Garrett karakterinin çok iyi bildiğiyle (ve pişman olmasıyla) ilgili sorun, yasanın Chisum gibi büyük toprak sahiplerinin ve tren yolu şirketlerinin çıkarlarını temsil etmesidir. İsyancı, romantik bir figürdür, çünkü onların

itaat ettikleri 'yasa' dışardan zorla uygulanan değil, toplumsal olarak uzlaşılan yasadır. *Pat Garrett and Billy the Kid*'de Billy'nin hem beyazların hem de Meksikalıların, sıradan insanların sempatisine ve desteğine sahip olduğu açıktır. Ancak *Antonio das Mortes*'den farklı olarak haydut ile sıradan halk arasındaki ilişkiler belirsiz bir biçimde tanımlanmış görünür; haydudun ezilen insanlarla ilişkili olmasından neredeyse hiç sözedilmez, bu durum tıpkı Robin Hood efsanesinin çeşitli yeniden temsillerinde olduğu gibidir, çünkü Robin Hood gerçekte hiç terk etmediği egemen feodal sınıftan gelir.

İSYANCI VE İKİNCİ SİNEMA

İkinci Sinema, ezilenlerle bu ilişkiyi onaylar. Bu yolla isyancı (ister Hollywood'un küresel ürünü isterse de yerel/ulusal versiyon olsun) Birinci Sinema'nın görmezden geldiği ulusal gerçeklerle ilgilenmeye mükemmel bir biçimde uygun hale gelir. İsyancı zorunlu olarak geçmişe aittir, 'geçmişin' toplumsal ilişkileriyle ilgili iyi ne varsa (örneğin özerk yerel topluluklar) aşındırmış ve (yoksulluk ve erkek egemen yapılar gibi) kötü ve baskıcı olanları ise dokunmadan bırakmış modernleşme nedeniyle isyan eder. Tarihsel olarak isyancılık:

> kabile ve akrabalık organizasyonu evresi ile modern kapitalist ve endüstriyel toplum aşaması arasında bulunan, ancak akrabalığa dayalı toplumun dağılması ve tarımsal kapitalizme geçiş evresini de içeren her türlü toplumda var görünüyor (Hobsbawm, 1969, 14).

Kapitalizmin ortaya çıkması sömürüyü yoğunlaştırıp, toplumsal tabakalaşmayı artırır ve bu da isyancılığın yeni bir dönemini başlatırken, hemen "ekonomik gelişme, etkili iletişim ve kamu yönetimi" yerleşmiş ve isyancılık için koşullar azalmıştır (Hobsbawm, 1969, 15). Modernleşme açısından isyancılığın geçmişe ait niteliği, Fanon'un anti-sömürgeci mücadelede kültürel geleneklerin geri kazanılmasını bir gereklilik ama tamamlanmamış bir uğrak (moment) olarak tartışmasını hatırlatır. İsyancı ütopyan isyanın önemli bir deposudur, ancak isyancının geçmişe ait niteliği onları Birinci ve İkinci Sinema'ya teslim eder. İsyancı bir isyancı olarak kalamaz

ve Fanon'un deyişiyle kitlesel özgürleşime ilişkin modern politik fikirlerin kültürel geleneklerin yeniden işlenmesiyle birleştiği 'kavga evresine' ulaşır. İsyancının durumunda bu yeniden işleme radikal olmak zorundadır; bunun bireysel ya da küçük grup veya toplumsal dışlanmışların isyanından kolektif politikleşme ve mücadeleye doğru diyalektik bir dönüşüm olması zorunludur.

Bu bakış açısından isyancının gerilla savaşçısını ya da teröristi haber veren ya da bunlara doğru evrilen bir *ebedi*-figür (ur-figure) (ilkel bir arketip) olduğu açıktır. Özellikle 1970'li yıllarda İtalya'da Kızıl Tugaylar, Almanya'da Baader-Meinhof grubu ve ABD'de Weathermen gibi solcu gruplar kendilerini kent isyancıları olarak oluşturdular: yasadan kaçan, ama kent toplumu içinde temsil ettiklerini iddia ettikleri sömürülen sınıflarla çok az ilişkisi olan ya da hiç olmayan gizli örgütler. Chabrol'ün üst-sınıf bir genelevden Amerikan büyükelçisini kaçıran (İspanyol anarşistleri tarzında adı Nada olan) solcu teröristleri konu alan *Nada* adlı filmi, politik mücadeledeki bu açmazın belki de en iyi sinemasal tanımlamalarından biridir. Film grubun araçları ile amaçları arasındaki aşılmaz uçurumu ve ideolojik karmaşayı gösterirken, devletin Nada üyelerinden daha da acımasız olduğunu ortaya koyar. *Time Out*'taki yazının şaşırtıcı bir netlikle belirttiği gibi: "Çıkar ve yozlaşma dünyasında yaşanabilir bir hayatın küçük sığınaklarını oluşturmak için toplanan Nada üyeleri her şeye rağmen kahraman haline gelirler" (1998: 593).

Eğer isyancının bir evrimi kitle toplumu içinde faaliyet gösteren izole grubun (ya da hatta bireyin) politikası içinde olduysa, başka bir evrim daha vardır. Tıpkı isyancının geleneksel olarak başkalarını koruduğu köyleri benimsemesi gibi, Filistinliler, Kuzey İrlanda'daki Katolik azınlık ve Chiapas'daki Meksika köylüleri de benzer biçimde silahlı gruplarla (Filistin Kurtuluş Ordusu, İrlanda Cumhuriyet Ordusu ve Zapatistalar) simbiyotik ilişkilere girmişlerdir. Bunlar baskı altındaki insanların güçlü devlet örgütlerinin karşısındaki zayıflığını ve tecridini simgeleyen koruyucu tepkilerdir. Bunlar gerçek tarihte, İkinci Sinema'daki isyancının devrimci bir alternatifin trajik yokluğunun belirtisi olduğu politik bir tıkanıklığı simgelerler.

EŞKIYA

Haydut anlamına da gelen *Eşkıya* Yavuz Turgul'un 1997 tarihli ünlü (her ne kadar uluslararası sanat çevreleri amaçlandığı için Fransız ve Bulgar sermayesi tarafından ortak yapılsa da) Türk filminin adıdır. Öykü 35 yıl hapiste kaldıktan sonra serbest bırakılan Baran'a yoğunlaşır. Jandarmalar tarafından diğer eşkıya arkadaşlarıyla birlikte Cudi dağlarında yakalanmıştır ve cezaevi yıllarının bedeli o hariç tüm eşkıyaların hayatına mal olmuştur. Baran'ın canlı kalmasını sağlayan neden, yakalanmadan önce görünüşe göre kendisini reddeden bir kadına olan aşkıdır. Birinci Sinema kuşkusuz aşkı bir tema olarak kullanacaktır, ancak aşkın ve karşılıksız arzunun Baran'ın yaşadığı gibi başlıca araç haline gelmesi sonucu tipik bir İkinci Sinema filminde aşk metafizik bir düzeye yükseltilir.

Baran dağlara ve köydeki evine geri döner. Köyü, yarısı boşalmış, harabe halinde ve geri kalanını da suya gömülmüş olarak bulur. Bir hayalet gibi harabelerde yaşayan ve kalan tek kişi olan yaşlı bir kadın Baran'a herkese baraj yapılacağı için köyü terk etmesinin söylendiğini anlatır. *The Emerald Forest*'ta olduğu gibi baraj yıkıcı modernleşmeyi temsil eder: Değişim yukardan dayatılır, danışma pek söz konusu değildir ve kırsal kesim insanlarının, aşırı kalabalık ve yoksulluktan geçilmeyen kentlere göçünün sonucu Üçüncü Dünya'nın her yerinde rastlanılan bildik bir öyküdür. Yaşlı kadın Baran'a o cezaevine girdikten sonra, kötünün zafer kazandığını ve zayıf olanın ezildiğini söyler. Baskılanmış insanlarla güçlü bir bağı olan biri olarak eşkıyanın romantik bir figür olduğuna kuşku yoktur. Bu romantizmin eşkıya figürüne kapitalist modernleşmeye karşı çıkma olanağı sağlama avantajı vardır. Bu romantizmde eksik olan şey, eşkıyalığın özgüllüğü, onun toplumsal ve ekonomik kökenleri ve eşkıyayı ortaya çıkaran acımasız koşulların onu nasıl acımasız hale getirdiğidir. Bu romantizmin bir de toplumsal cinsiyet boyutu vardır. Örneğin *Haydutlar Kraliçesi*'nin bu tür bir romantizmden kaçınması dikkat çekicidir. Bu nedenle eşkıyanın dışlanmış, asosyal yapısının erkeğin toplumsal düzenden özerk

olma fantezilerinin ifadesi olarak anlaşılması gerekir. Yaşlı kadının başkalarının kurşunlarından korusun diye Baran'a verdiği muska insanın içinde yaşadığı toplumsal düzeni aşma (kuşkusuz Üçüncü Sinema'nın hedefi olan dönüşümden çok farklı bir aşma) fantezisinin bir göstergesidir.

Baran bulunduğu yeri polise söyleyen Mustafa'yı bulmaya gider. Aşk, filmin metafizik düzeye yükselttiği bir tema ise, daha sonra Mustafa'nın devreye girişiyle artık iki tema daha kullanılır: bekleme ve ihanet. Mustafa'nın bu yıllar boyunca Baran'ı beklediğini öğreniriz. Suça batmış Baran'ın ortaya çıkışı onun kendisi için vermesini beklediği ölüm cezasında şimdilik bir rahatlama gibi bir şeydir; günahlarının cezasını çekmese de onları açıklayabilecektir. Baran, Mustafa'dan asıl rakibinin, Mustafa'nın yaptıklarının ardındaki kişinin eskiden en iyi arkadaşı olan Berfo olduğunu öğrenir. Berfo'nun aşkı Keje'yi elde edebilmek için Baran'dan engel olmamasını istediği ortaya çıkar. Berfo başlık parası olarak eşkıyaların çaldığı parayı kullanmış ve isteksiz Keje, babası tarafından Berfo'nun kucağına itilmiştir. Mustafa'dan Berfo ve Keje'nin İstanbul'da olduğunu öğrenen Baran oradan ayrılır. Bekleme motifi Berfo ve Keje karakterlerinde yeniden üretilir. Bir an için bu temanın neden İkinci Sinema için uygun olduğunu düşünmeye değerdir. Bir yaşam durumu olarak bekleme düşüncesi Birinci Sinema'ya hakaret olurdu. Birinci Sinema'nın doğrusallığı, anlatıya bağlı ve modernist ilerleme ilkesi içine gömülü oluşu, yaşamın her yana yayılan askıya alınışı olarak beklemenin yapısal olarak imkansız olduğu anlamına gelir. Beklemek yaşam karşısında esasen bir boşluğu, bekleyenler tarafında bir anlamı ya da özü olan eylemin askıya alınmasını akla getirir. Yine bu temalar Birinci Sinema için fazlasıyla metafizik, fazlasıyla kavranamazdır.

Baran, eski ile modern arasındaki ayrımı daha çarpıcı olarak yansıtan İstanbul'a gider. Burada Baran caddelerde karşıdan karşıya geçme mücadelesi verir ve televizyonun nasıl işlediğini anlamaya çalışır. İstanbul'a giderken ikinci dereceden genç bir adi suçlu olan Cumali ile arkadaşlık kurar. Cumali İstanbul'daki bir orta düzey suç şebekesi patronu olan Demircan için uyuşturucu kuryeliği yap-

maktadır. Polis tren istasyonunda onu beklerken, Cumali çantasını Baran'la değiştirir ve ondan çantayı Demircan'ın garajına ve merkezine götürmesini ister. Baran bunu yapar ve sonraki olayları önceden haber vererek Cumali'yi dövülmekten ya da daha kötüsünden tam zamanında kurtarır. Bunun karşılığında Cumali onun harap bir oteldeki odasının parasını öder ve Baran Cumali'nin yoksulluk dolu semtinin içine çekilir.

Baran oteli vurdum duymaz ve acımasız bir toplumun kıyısında yaşayan başka yaşlı insanlarla paylaşır: Pezevengi tarafından dövülen yaşlı bir fahişe; kapitalizmden de komünizmden de eşit derecede nefret eden bir Rus göçmeni olan Andrei Mişkin; düzenli bir iş bulmak için fazlasıyla hasta olan yaşlı doktor Kemal (daha sonra kendini asacaktır). Film, toplumun sanatçılarına davranış tarzını daha büyük bir durumun belirtisi olarak gören Mishkin aracılığıyla kültür üreticilerinin adına matem tutarak kendi alanına gönderme yapar. Bu arada Cumali ismini babasının Yılmaz Güney'in filmlerindeki bir karakterinden aldığını söyler. Popüler bir oyuncu ve yönetmen olan Güney politik militanları saklamaktan 1972'de hapsedildi ve 1974'te sağcı bir savcıyı vurarak öldürmekten yeniden cezaevine girdi. Güney'in cezaevinden yönlendirerek iki film yapması ünlüdür: *Sürü* (1978) ve *Yol* (1982); ikinci film sürgünde tamamlanmıştır.

Bu kendi alanına gönderme yapma ve kültüre yapılan metinlerarası göndermeler İkinci sinemanın özelliğidir. Birinci sinema ise tersine sanatçının bireyselliğinin ön plana çıktığı biyografik filmler hariç kültür sorununa seslenmekten aşırı derecede kaçınır. Ancak *Eşkıya*'nın Türkiye'de sanatçının marjinalliği ve kötü muamele görmesi üzerine yorumu da (İkinci Sinema için) tipik bir biçimde sanatçının toplumsal yeriyle ilgili somut özgüllükten yalıtılır. Sanatçı tümüyle modern toplumun umutsuz yaşamının içine çekilir.

İhanet teması özellikle Cumali karakteri çevresinde oluşturulur. Cumali, sahte kardeşi cezaevinde olan Emel'e aşıktır. Bu "kardeş"in kaçma şansı yoktur, ancak güvenlik düzeyi düşük bir hastaneye nakledilmek üzere görevlilere rüşvet vermek için paraya gereksinimi vardır. Cumali ona parayı bulacağına söz verir. Bunu gerçekleştir-

mek için Cumali ve çetesi tehlikeli Demircan'la anlaşır. Cumali'nin çetesindekilerin sırıtan yüzleri ve sinirli gülüşleri, amaçlarının çok farklı olduğunu gösterir. Bir düzeyde Cumali, Emel'in sahte kardeşinin kaçışını finanse etmek için bir miktar uyuşturucuyu çalarak Demircan'a ihanet eder. Kardeşi diye tanıttığı kişi aslında onun aşığıdır ve hapisten kurtulur kurtulmaz, Emel onunla kaçar. Öfkeli Cumali kentte onları arar, bir otel odasında bulur, her ikisini de öldürür, böylece bir aile trajedisini tekrarlar. Geçmişte Cumali'nin babası da üvey annesi tarafından aldatılmış ve o da karısını ve birlikte olduğu adamı vurmuştur.

Filmdeki ihanetin bu döngüsel ve yaygın niteliği, tıpkı aşk ve bekleyiş gibi, ihaneti metafizik bir düzeye yükseltir. İhanet insanın durumunun parçası haline gelir; toplumsal ve tarihsel belirlenmelerin ötesine geçen bir genellik olarak ihanet bir veri olarak yalnızca erkeklerin ve kadınların ilişkilerinin içinde dokunur. Baran ve Berfo, Cumali ve Emel: Karakterlerin değiştirilemez bir biçimde içine çekildikleri bu yoğun ihanet modeli ihanete kader niteliği kazandırır.

O halde İkinci Sinema, tıpkı Birinci Sinema gibi, toplumsal ve tarihsel özgüllüğe direnir. Birinci Sinema karşısında ulaştığı duygusal ve psikolojik karmaşıklık düzeyine ve İkinci Sinema'nın yaşamın Birinci Sinema'nın bastırdığı o alanlarını araştırarak kendisini Birinci Sinema'dan farklı kıldığı gerçeğine rağmen, İkinci Sinema kendi özel öykülerini her parçası Birinci Sinema kadar mitsel olan insan durumunun öykülerine dönüştürür. Birinci Sinema *bireylerin* kendi koşullarını değiştirme kapasitesini olumlar ve onaylarken, İkinci Sinema daha karamsar olma eğilimindedir, bu yüzden döngüsel yapılar ve motifler, psikolojik yıkılmaların yinelenmesi ya da yaygın olması önemlidir (Bordwell, 1979).

Kuşkusuz Baran'ın öyküsü Cumali'ninkiyle paralel akar. İstanbul'un sokaklarında Berfo'yu ve Keje'yi arar. Sokak düzeyinde kent ona cezaevini anımsatır; ancak otelin çatısına çıktığında ve İstanbul'un tepelerine baktığında, burası 35 yıl öncesi bildiği dağların niteliğini üstlenir. Cumali, Demircan'ın adamları tarafından sokakta vurulduktan sonra ölümüne kan kaybettiği yer otelin çatısıdır

(bu da onu onursal eşkıya haline getirir) ve eşkıyanın da kaderiyle karşılaşacağı yer kentin çatılarıdır. Ancak onun yürüyerek arayışı boşunadır. Berfo'yu haberlerde göründüğü televizyon aracılığıyla bulur. Artık başka bir ismi olan Berfo çok zengin ve güçlü biri olmuştur. Haber Berfo'nun yasal ve yasadışı finansal etkinlikleri arasındaki kirli ilişkileri ima eden soruları içerir.

Demircan her ne kadar Baran'a artık tüm eşkıyaların kentte olduğunu söylese de, filmin kendisi eşkıya ile şehirde yaşayan 'gangsterler' arasında ayrım yapar. Altta Cumali ile çetesi gibi ikinci derecede önemli hırsızlar ve pezevenkler yer alır; orta seviyede Demircan'ın organize suç çetesi vardır; en üstte ise yasal ve yasadışı sermayenin iç içe geçtiği Berfo bulunur. Ancak Berfo'nun suç içeren faaliyetleri haberlerde yalnızca ima edilir ve film Berfo'nun iş etkinliklerini daha fazla incelemez. Belki de bu, büyük iş dünyası, yasa ve yasadışılığın arasındaki kirli ilişkilerin, filmdeki suç faaliyetlerinin diğer her alanından daha da fazla olarak, dikkati kapitalizmin toplumsal ve tarihsel özelliğine çekeceği içindir. Berfo'nun iş ilişkilerinin incelenmeyip yalnızca ima edilmesi nedeniyle Berfo herkesin bir ölçüye kadar arzuladığı bir dünyada yerini alır: Bir kez daha yaşamın özel bir bileşeni genel bir insanlık durumuna, ama o durumdaki toplumsal ve tarihsel belirlenmelere bakmadan, yükseltilir.

Baran pişmanlık duymayan Berfo'yu tekerlekli sandalyeye bağlanmış ve amfizemden acı çekerken bulur. Bu arada Keje 35 yıldır konuşmamıştır. Güney'in *Sürü* filmini tartışırken Krepsin dikkatimizi Keje'nin içine yerleştirilebileceği kültürel olarak özel imgeye çeker:

> *Sürü*'de Berivan karakteri güçlü bir biçimde Türk folk kültüründe yinelenen bir motife dayanır. Bu kültürde sevilen kadın çoğu kez Tanrı'nın, bir peygamberin ya da Anneliğin bir metaforu olarak kullanılır. Sık sık konuşmama ya da sessiz kalma duyarsızlık ya da haksızlık yüzünden kadının acı çekmesi nedeniyle kadının incindiği gerçeğini simgeler. Yaralı sevgilisinin acısını derinden paylaşan folk şairi ondan tek bir sözcük bile olsa kendisiyle konuşmasını isteyerek onun dikkatini ve bağışlayıcılığını diler (Krepsin, 1983: 5).

Benzer biçimde Keje'nin suskunluğu ülkenin, İstanbul'un sokaklarında açıkça görülen acı çekişini simgeler. Daha doğrudan doğruya olanı, yaraların ve kederin kaynağının Berfo olmasıdır. Keje'ye yıllarca kendisiyle konuşması için yalvaran yine Berfo'dur. Berfo, Keje'ye aşkını ilan eder, ancak sevgisini Keje'nin karşılık vermesini olanaksız kılan ihanet davranışları içinde yaşar. Baran karşısına çıktığında Keje'nin sorduğu ilk soru, eşkıyaların öldüklerinde yıldızlara dönüştüklerinin hâlâ gerçek olup olmadığıdır. Bu da Baran'ın yaklaşan ölümünü haber verir, ancak aynı zamanda eşkıya figürü çevresinde, onu toplumsal ve tarihsel özellikten daha da koparak, başka bir metafizik söylemi oluşturur.

Cumali, Demircan tarafından ele geçirildiğinde ve bir miktar uyuşturucuyu çaldığı için ölümle tehdit edildiğinde, Baran yardımını istemek için Keje'ye gider. Birlikte Berfo'nun iş merkezine giderler, eşkıya yüksek teknolojili şirket binasının bağlamı içindeki büyük uyumsuzluğa bakar. Berfo, Baran'a bir çek verir ve karşılığında Keje, Berfo ile kalma sözünü verir. Ancak çekin karşılığı yoktur. Bir kez daha Berfo, Baran'a ihanet etmiştir, ama bu kez ihaneti Keje'nin yaşamının nasıl Cumali'ninkiyle eşdeğerde olabileceğini anlayamadığı içindir. Sonuç olarak Cumali ölür. Baran onun intikamını alır, Berfo'yu öldürür ve Demircan'ın garajına gelir, adamlarından yarım düzinesini vurur, daha sonra merdivenlerden yukarıdaki büroya çıkar ve korkudan titreyen Demircan'ı öldürür. Otele geri döndüğünde fahişesini döven pezevenk ona çarpar ve Baran iyi bir nedeni olsa da kaza sonucu onu da vurur. Burada bir Birinci Sinema çözümüne benzer bir şeyler vardır ve gerçekten zayıfın intikamını alan bu sert adam anaakım Türk sineması içindeki popüler bir figürdür.

Ancak final sahneleri İkinci Sinema'nın metafizik tarzına geri döner. İstanbul'un çatılarında eşkıyanın şansı yoktur. Polisle kısa bir çatışmanın ardından büyülü muskasını kaybeder. Polisin yaylım ateş açtığı sırada çatının kenarına doğru giderken, gece gökyüzünde havai fişekler patlar. Çatının kenarına gider ve gecenin içinde kaybolur. Pencereden bakan Keje gökyüzünde kayan bir yıldız görür ve

daha sonra film kesme ile Cudi dağlarındaki yaşlı kadına döner ve o da parlayan bir yıldıza, eşkıyanın elveda demesine bakmaktadır. Eşkıyanın bu ölümsüzleştirilmesi aynı zamanda eşkıyaların ölümden muaf olduklarına ilişkin folklorik gereksinime dokunma olarak görülebilir. Bu, Hobsbawn'ın öne sürdüğü gibi, "halkın tarafını tutanların yenilemez oluşuna yönelik arzuyu ifade eder" (1969: 43).

HAYDUTLAR KRALİÇESİ

Birleşik Krallık televizyon şirketi Channel Four ile ortak yapılan *Haydutlar Kraliçesi*'nin (*Bandit Queen*, Shekhar Kapur, 1994) Batılı film pazarlarında çok az Hint filminin başardığı bir etkisi oldu. Filmin Batı'da olumlu karşılanmasını olasılıkla Channel Four tarafından hesaplanmış olan üç faktör belirledi: *Haydutlar Kraliçesi*'nin gazete değeri vardı, film estetik olarak Batılı 'gerçekçilik' anlayışlarına uygundu ve cinsiyetin merkeziliğinin ve kadınların baskılanmasının Batı'daki izleyicilerde Hindistan'daki yaşamın diğer alanlarının yapmayacağı kadar yankısı vardı.

Filmin gazete değeri aslında Mala Sen'in yazdığı öykünün 1980'lerin başında Hindistan'ın en ünlü haydudu olan Phoolan Devi'nin yaşamıyla yakından ilişkili olmasıdır. Onun cezaevinden salınmasıyla aynı dönemde filmin tamamlanması rastlantısal olarak gerçek haydut ile sinemadaki haydut arasındaki bağlantıyı sürdürdü; bu arada filmin Hindistan'da yasaklanması, Devi'nin filme yönelik baştaki düşmanlığı (daha sonra uzlaşıldı) ve Devi'nin otoritelerle süren sorunları gibi sonraki olaylar bu konunun (ve tabii ki filmin) medyada bolca yer almasını sağladı.

Filmin Batılı pazarlarda başarılı olmasının ikinci nedeni Üçüncü Sinema perspektifinden çok daha önemlidir. Estetik açıdan *Haydutlar Kraliçesi* çok rahat bir biçimde İkinci Sinema gerçekçiliği geleneği içinde bulunur. Daha önce gördüğümüz gibi birçok metafizik unsuru bir araya getiren *Eşkıya*'dakinden daha güçlü ve açık bir gerçekçiliktir bu. *Haydutlar Kraliçesi* oyunculuk stili, mekânların kullanılması, ışık, kurgu, tüm zamansal yapı ve hepsinden önemlisi şiddetin ve cinsel istismarın grafik tanımlanışı açısından güçlü bir biçimde

'gerçekçidir.' Aslında gerçek Phoolan Devi'nin filmde kendisini canlandıran karakterin çok açık bir biçimde gösterilen aşağılanmalara ve şiddete maruz kalmasını gördüğünde filmden irkilmesine yol açan bu son özelliktir (Sen, 1994). Bu film kesinlikle Hindistan'da açıklık açısından yeni bir ufuk açtı, ancak şiddet ve seks (ve onların ilişkisi) tarihsel olarak İkinci Sinema'nın uğraştığı ve böyle yaparak tartışmalı hale getirdiği tabular olmuştur (Birri, 1997a: 88). Bir Üçüncü Sinema perspektifinden açıklık sorunu ve değeri toplumsal ve tarihsel bir analiz sorunu ve değeriyle birleştirilmemelidir.

Batılı bir perspektiften *Haydutlar Kraliçesi* Hindistan'da bazen 'Bollywood' olarak bilinen Bombay merkezli egemen sinema endüstrisine karşı değerlendirildiğinde gerçekçilikte bir atılım olarak görüldü. Amerikalı bir eleştirmenin belirttiği gibi: "Büyük bir sinema endüstrisinin aptalca müzikalleri, sıradan pembe filmleri ve kaba aksiyon filmlerini ürettiği Hindistan'da harika görüntülemenin, güçlü prodüksiyon değerlerinin ve kaçınılmaz toplumsal eleştirinin olduğu *Haydutlar Kraliçesi* ender bir örnektir" (Guthmann, 1995).

Hindistan'da alternatif film geleneklerinin olmadığını varsayan bu naif cahillik, 'ilerici' Birinci Sinema'da bulunan estetik tercihlere garip bir biçimde uyan övgü terimleri nedeniyle ikiye katlanır. Bu eleştirmen Hollywood'dan Bollywood'a Birinci Sinema'nın temel ilkelerini sorgulayan Kumar Shahani gibi bir yönetmeni bulsa, nasıl da şaşırırdı:

> Giriş, gelişme ve sonucun olduğu klasik mekanik yapı 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan dramatik bir yapıdır. Fizik biliminin yöntembilimiyle yakından ilişkilidir – neden-sonuç zinciri. Bildiğim kadarıyla bilim günümüzde bunun ötesine geçiyor ve değişimlere uyum sağlıyor. Gerçek algılamalarla ilişkili yeni yollar bulunmalıdır. Ritwikda ve Kosambi epik biçimi incelememi sağladı. Siz de bunu her yerde görüyorsunuz. Bu biçim, insanların onu yanlarında eve götürebileceği tarzda bilinçlerine giriyor (Baghdadi ve Rao, 1995: 109).

Bu epik biçimin ilk önemli kuramcısı ve uygulayıcısı kuşkusuz doğrusal nedensellikten çok montaja benzeyen daha gevşek bir yapısal ve zamansal organizasyona dayanan bir biçimi tasarlayan Brecht'ti.

Epik biçimde çalışan başka bir yönetmen de Ketan Mehta'dır. Onun *Bhavni Bhavai* (1981) adlı filmi kast sisteminin bir eleştirisini sunmak için (akrobasi, drama ve müziğin bir sentezi olan) Bhavai oyunculuk stilinden, çizgi filmden ve Gujarat folk resimlerinin renklerinden yararlanır. Mehta'nın daha sonraki filmi *Mirch Masala*'da (1986) Batı sinemasından çok Latin Amerika sinemasına daha yakın olan benzer folklorik gelenekleri, alegoriyi ve büyülü bir gerçekçiliği kullanır (Baghdadi ve Rao, 1995: 29-40). *Haydutlar Kraliçesi* gibi *Mirch Masala* da erkek egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, ama gerçekçiliğin doğalcı geleneklerine alışkın Batılı film eleştirmenlerinin olumlu olarak görmelerinin mümkün olmadığı tarzda bir eleştirisidir. Pontecorvo'nun iki filmi *Cezayir Savaşı* ve *İsyan* ile ilişkili olarak gördüğümüz gibi, Batılı film eleştirisi belirli biçimsel stratejileri, daha iyi olan diğerlerine göre daha değerli bulmaya çok hazırdır, ancak bu, böyle estetik tercihleri destekleyen varsayımlar üzerinde çok az eleştirel düşünceyle yapılır.

Haydutlar Kraliçesi'nin Batı'da olumlu karşılanmasını kolaylaştıran üçüncü faktör toplumsal cinsiyetin merkezde olmasıydı. Örneğin Hindistan politikalarına ya da modernite ile gelenek arasındaki gerilimlere odaklanan bir Hint filminin yeterli sayıda izleyiciye ulaşmak için mücadele etmesi gerekirdi. *Haydutlar Kraliçesi* yalnızca toplumsal cinsiyetle ilgilenmez, aynı zamanda kast baskısı sorunuyla da ilgilenir ve filmin en güçlü yanı kadınlara baskı uygulayan acımasız erkek otoritesini tanımlamasıdır. Bu sorun da Batı'daki toplumsal cinsiyet mücadelesinin yakın tarihindeki oldukça önemli bir konuydu. Filmin eleştirel alımlanışının bazı örneklerinde bu konuda Batı'nın ileride oluşuyla ilgili bir üstünlük duygusu olduğu açıktı. "İronik olarak, bu sorun, tüm eşitsizlikler durduğu halde, Batılı sinema seyircilerini kendi toplumlarının ne kadar ileride olduğunu düşünmeye yöneltir. Burada tanımlanan alternatif düşünülünce, belki de biz düşündüğümüz kadar kötü değilizdir" (Rosenberg, 1995).

Bu üç faktör –gazete, estetik ve toplumsal cinsiyet sorununa yakınlık– bu filmin neden Channel Four'dan finansal destek aldığını

ve bu desteğin neden filmin Batılı pazarlardaki eleştirel başarısıyla geri ödendiğini açıklamaya yardım eder. Bu, *Haydutlar Kraliçesi* için son yargı değildir, tersine filmin elde ettiği çok olumlu tepkilerin bazıları üzerinde düşünmeyi başlatır.

Haydutlar Kraliçesi kesinlikle Hindistan erkek egemenliğinin, kadınları hapsetmedeki aşağılık rolünün ve kast sistemiyle iç içe geçmesinin acımasızca suçlanışıdır. Bu 3000 yıllık toplumsal hiyerarşi altta olanları yoksulluk, aşağılanma ve acı çekmeden oluşan bir yaşama mahkum eder. Elit kastlar yoksul insanı fiziksel ve ruhsal olarak kirli görür ve bu nedenle onlar için terim 'dokunulamaz'dır. Bu dokunulamazların artan politik gücü, örgütlülüğü ve güveni kendi toplumsal yerleri için kendi tercih ettikleri (ve oldukça doğru olan) terimde açıktır: *dalit*, 'ezilen' anlamına gelen Hintçe bir sözcük (Burke, 1999: 37-43). Bu nedenle bir kadın ve bir *dalit* olmak toplumsal merdivenin en aşağısında olmaktır.

Hindu dinsel yazılarından bir alıntı filmi başlatır ve kast sisteminin değerlerine ve bu sistemin yanlış ucunda bulunanların gönderildikleri değersiz yaşama ilişkin bir fikir verir: "Hayvanlara, davullara, kara cahillere, alt kasttan olanlara ve kadınlara vurmaya değerdir." Bu alıntının ardından kameraya konuşan başkarakterin diegetik[4] olmayan cepheden bir çekimi gelir (kimi yönlerden ilk dönemin sinema klasiği *Büyük Tren Soygunu*'nun [*The Great Train Robbery*, 1903] diegetik olmayan son çekimini anımsatır): "Ben Phoolan Devi, siz kız kardeş s...iciler." Bu durumda bir yandan Hindistan toplumuna yüzyıllardır gömülü olan geleneğin tüm ağırlığını hissederiz öte yandan da film, bu geleneğe uysalca boyun eğmeye direnen güçlü bir karakteri öne sürer. Film, çocukluğundan beri güçlü bir biçimde bağımsız çizgiye sahip bir isyancı olan Phoolan Devi'yi ön plana çıkarır. Bireye yapılan bu vurguyla filmin bağlamsal güçleri oldukça zayıflar.

Phoolan'ın meydan okuyuşunun tarihsel kökenlerine ilişkin de bir fikir verilir. Filmde onun annesine yakın olduğu imaları vardır,

4 *Diegesis*: Bir anlatı filminde filmin öyküsünün geçtiği evren. *–çev.*

ancak belki de daha önceki zamanlarda ekilmiş isyan tohumlarını kızına geçirmiş olan annesi hakkında hiçbir şey öğrenmeyiz. Annesi 1930'lu ve 40'lı yıllarda olgunlaşmış olmalıdır. Bu Hindistan için çalkantılı dönemlerdi: Hangi hareketler, politikalar ve değişimler onu etkiledi? Asla bilmeyiz ve bu nedenle bir olası açıklama, tarihsel bağlamlaştırmanın bir yolu bize kapatılır.

Bununla birlikte film, Hint erkeklerinin yıkıcı bir portresini sunar. Filmin ilk yarısı bir tecavüzler döngüsünden oluşur. Jenerik sekansında Phoolan'ın bir inek ve paslı bisiklet karşılığında kocası Puttilal'e satılışını görürüz. On bir yaşındadır. Puttilal ona tecavüz eder. Puttilal'in annesi onun çığlıklarını duyar ve sessizce evden sıvışır. Kadınların ezilişindeki diğer kadınların suç ortaklığı filmdeki başka bir temadır. Phoolan anne-babasına geri döner. Jenerikten sonra babası yüksek-kast Thakur'ların egemenliğindeki köyün reisi olan Ashok, artık genç bir kız olan Phoolan'ın üzerine çullanır. Kuzeni Kailash'ın yanında kalmaya gider. Kailash'ın yerel haydutlarla ilişkileri vardır ve onlara destek olur. Burada film köylüler ile haydutlar arasındaki simgesel ilişkileri inceleme fırsatını kaçırır. Kailash'ın bu ilişkilerinin nedeni hiçbir zaman açıklanmaz. Film, gerçek Phoolan Devi'nin cezaevi günlüklerine dayanmasına rağmen dış-ses anlatımdan yararlanmamanın sorunlarını yaşıyor görünür. Kailash ve haydutlar, tıpkı genç kızın annesi gibi, dış-ses anlatımla sunulabilirlerdi. Filmin başkahramanın öznelliğiyle kısmi ilişkisine, filmin *Cezayir Savaşı* ve İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile ilişkili olarak karşılaştığımız 'nesnel' gerçekçilik tarzına bağlanmasının damgası vurmuş gibi görünür.

Kailash olay örgüsünde yalnızca Phoolan ile haydutlar arasında ilişki kurma işlevi görür. Kailash'ın karısı Phoolan'ı kıskanır ve onu ayrılmaya zorlar. Köyüne dönen Phoolan polisler tarafından görünüşte haydutlarla ilgili olarak sorgulanmak için tutuklanır. Ancak polisler aynı zamanda ona tecavüz eder ve döverler. Kefalet ücreti köyün reisiyle ilişkili olan Thakur'lar tarafından ödenir. Onlarla giderse daha fazla cinsel şiddetin kendisini beklediği açıktır ve bu nedenle köydeki evine döner. Ancak Thakur'lar onu kaçırması karşılı-

ğında Babu Gujjar'ın liderliğindeki haydutlara para verirler. Gujjar da ona defalarca tecavüz eder. Bu tecavüz döngüsü 1980'de Behmai köyünde üç gün boyunca süren toplu tecavüzle zirveye çıkar. Bu tecavüzlerin yapılmasındaki rutin tarz ve etkili yasal koruyucuların olmaması bu tip cinsel şiddetin yerleşeceğini, yaygınlaşacağını ve sıradanlaşacağını ima eder. Bununla birlikte sonradan izleyeceğimiz bir sahne sayılmazsa, filmin Phoolan Devi'ye odaklanması bu toplumsal ve cinsel gücün yalnızca ona yöneltilişini görmemiz anlamına gelir. Ayrıca bu cinsel saldırıların Phoolan'ın kişisel militanlığına yönelik tepkiler olduğu duygusu vardır; onun cezalandırılmaları ruhunu ezmek içindir. Bu durumu 1996 yılında olmuş bir olayla ilgili aşağıdaki haberle karşılaştırın.

> 30 yaşındaki köylü kadın Bhuli Devi, orta-kuzeydeki Bihar eyaletindeki Samastupur bölgesindeki küçücük bir köyün kenarındaki bir tarlada çıplak duruyor. O bir toprak sahibinin tarlasından dört patates çalmakla suçlanmış ve bu nedenle elbiseleri çıkarılmış ve birkaç saat boyunca iddia edilen suç alanında ayakta durmaya zorlanmıştır. Hava çok sıcak. Onu suçlayanlar, hakim ve jüri ona gülüyorlar. Onların başında kadının ailesinin geçiminin bağlı olduğu çiftçi var (Burke, 1999: 38).

Phoolan, Ashok'un ona tecavüz etmeye çalışmasından sonra köyün ileri gelenleri tarafından yargılanır, hem o hem de zavallı ailesi Thakur kastının açıkca belli gücü önünde yaltaklanmak zorundadır. Ancak kast farklılıklarının, sosyoekonomik ilişkilerin, kast ile mülkiyet arasındaki ilişkilerin görülebilir olmasına rağmen, yukarıdaki haberde çok açık olan mülkiyet ve güç filmde görünmez. Köye bakılabilir ve yalnızca aslında mülkiyet ilişkileri açısından homojen olan kast tarafından bölünmüş insanlar görülebilirdi.

Film, kast sorununu sosyoekonomik dinamiklerinden ayırmasına rağmen, özellikle Phoolan haydutlara katıldığında kast ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkileri incelemede daha iyidir. O ve Kailash haydutlarla buluştuklarında, Devi ile daha alt kasttan olan haydut Vikram Mullah birbirlerinden hoşlanırlar. Bu yüzden o haydutların lideri değildir. Haydutlar Thakur'ların emri üzerine Devi'yi kaçırdıklarında, bu eyleme Babu Gujjar liderlik eder. Onun sürekli Phoolan'a

tecavüz etmesi Vikram'ın daha alt kastın isyanını harekete geçirmesine ve Babu'yu öldürmesine neden olur. Vikram'ın kast sisteminin altında olması Phoolan'ın içinde bulunduğu kötü durumla özdeşleşmeyi kolaylaştırır. Adamlarına "Kadınlara saygı göstermeliyiz" der.

Hindistan haydut mitolojisinde haydut krallığı içinde kast sistemi yer almaz. Aslında açıkça vardır. Kıdemli bir haydut lideri Vikram'ın çetesini ziyaret eder ve Vikram'ın gözlerindeki nefreti görerek onu uyarır. Ayrıca Vikram'ın çeteye bir kadını dahil etmesi de ilgisini çeker. Ancak Vikram ve Phoolan birbirlerine aşık olmuşlardır. İlk birlikte oluşları ve Phoolan'ın ilk karşılıklı istenerek yapılan cinsel deneyimi oldukça endişeli, gergin ve zor bir ilişkidir (örneğin adama tokat atar), önceki tüm şiddet dolu davranışların damgasını taşır. Gerçekten kastın olmadığı bir haydut çetesini oluşturduktan sonra film, çete bir köye yerleştiğinde haydutluk ile ezilenler arasındaki yakın ilişkiyi daha fazla gösterir. Çalınan paranın yoksullara dağıtılması ve ilahlara sunulmasının karşılığı olarak köy halkı haydutları korumaya yemin eder.

Bununla birlikte haydut krallığı içinde ezilenin bu isyanı kırılgan ve zayıftır. Çetenin gerçek lideri Thakur haydut lideri Sri Lam'dır. O ve erkek kardeşi Lala Ram cezaevinden bırakılırken, polis şefi artık alt kasttan birinin ve bir kadının sorumlu mevkide olması skandalını tartışır. Sahne kanun adamı ile kanun kaçağının bu yeni ve tehdit edici gelişmeyi ezmede sahip oldukları yakın ortak (kast) çıkarını oluşturur. Hobsbawm tarihsel olarak haydudun toplumsal durumunun belirsiz olduğunu belirtmiştir. Haydut her zaman yerel güçlerle işe yarar ilişkiler ve ittifaklar kurmak zorundadır. Haydutlar olarak ne kadar başarılı olurlarsa, o oranda diğer güçlü gruplarla ve örgütlerle karşılıklı yarara dayalı iç içe geçen ilişkileri geliştirmekten sorumlu olurlar (Hobsbawm, 1969: 79-81).

Haydutlar Kraliçesi'ne geri dönersek, Sri Lam ile polis şefinin arasındaki karşılıklı olma durumu bu sahnenin sinemasal stratejileriyle vurgulanır. Sahne Sri Lam ile Lala Ram'ın arkasında başlar, kamera onların oturup polis şefiyle durumu tartışmalarını görüntüler ve Sri Lam polis şefine çetesi üzerinde yeniden kontrol sağ-

layacağını söylediği sırada geriye kayar. Kamera 180 derece döner ve mizansen odanın dışındaki koridora değişir. Koridorun sonunda birkaç polis bir kadını döverler. Film daha sonra kesme ile polis şefini Vikram üzerinde kontrol sağlayabileceklerine ikna eden haydutların cepheden çekimine geçer, bu arada arka planda biraz odak dışında dayak atma devam eder. Bu yolla Vikram'ın kast isyanı, toplumsal cinsiyet sorunu ve polis şefi ile Sri Lam'ın 'normalliği' yeniden sağlamada sahip oldukları ortak çıkar kusursuz bir biçimde aktarılır. Bu, erkek acımasızlığının sonucunu anlamada başka bir kadını gördüğümüz tek andır.

Sri Lam'ın çeteye dönüşü hemen gerilimlere neden olur. Daha sonra nehirde yıkanırken Vikram vurulur. Sri Lam açıkça bu suikast girişiminin arkasındaki kişidir, ancak Phoolan, Vikram'ı şehirdeki bir doktora ulaştırmakla daha fazla ilgilidir. Orada bir odada saklanırlar. Kent modernitenin çeşitli gösterenlerine sahiptir. Güneş gözlüklü Phoolan üstte olduğu halde sevişirler. Daha da cesaret bulan Vikram onu tümüyle çıplak görmeyi ister; ona "Kentte yaptıkları gibi" der. Çıplak beden konusundaki –aşıklar arasında bile– bu geleneksel tabu (Batılı) izleyiciyi Phoolan'ın son aşağılanmasının dehşetini değerlendirmeye hazırlar. Kentten ayrılarak Phoolan'ın anne-babasının yanına giderler. Babası hâlâ onun kocası Puttilal'e dönmesini ister. Buna kızan Phoolan kabul eder, ancak aklında uzlaşmadan başka şeyler vardır. Ayrı yaşadığı kocasını bir tüfeğin dipçiğiyle acımasızca döver.

Ancak Sri Lam'ın Vikram'ın yaşamına kastetmeye yönelik başka bir girişimi bu kez başarılı olur. Bir kez daha Phoolan dövülür ve kendisini üzerinde güç uygulayan silahlı adamlarla kuşatılmış bulur. Sri Lam, Phoolan'ı üç gün boyunca toplu tecavüze uğrayacağı Behmai köyüne götürür. Sri Lam daha sonra Phoolan'ı tümüyle soyar, onun aşağılanan ve dövülmüş bedenini köy meydanında sergiler ve bu sözde 'Vadilerin Kraliçesi' ile alay eder. Aşağılamayı ve kadınlara verilen uysallık rolüne onu zorla döndürmeyi tamamlamak için ona köyün kuyusundan su çekme emrini verir. Sri Lam'ın tek hatası (kendi bakış açısından) Phoolan'ı öldürmemesidir.

Çetin sınavdan geçen Phoolan, Kailash'ın yardımıyla Virkam'ın eski arkadaşı Man Singh ile buluşur. Birlikte bölgedeki haydut liderini görmeye giderler. Bu lider Man Singh ile Phoolan'ın başka bir çete kurmalarına onay verir. Bu politik bir karardır, çünkü haydut lideri Phoolan'ın alt kastlar arasındaki desteğinin ne kadar olduğuna dikkat eder. Danışmanına "Bir kadın ne yapabilir ki?" diye sorar.

Phoolan'ın yanıtı büyük bir kasabaya cesur bir saldırı yapmaktır. Burada çok kısaca sosyoekonomik bir ilişki olarak sınıfa ilişkin bir anlayışı görürüz. Esnaf umutsuzca mallarını gizlemeye ve dükkanlarını kapatmaya çalışır, bu arada haydutlar yoksullara korkacak bir şeylerinin olmadığını anlatır. Daha sonra Sri Lam'ın Behmai köyünde bir düğüne katıldığını öğrenen Phoolan kendi intikamını almak için çeteyi götürür. Ancak Sri Lam bulunamaz ve Phoolan'ın su çekmek zorunda kaldığı kuyunun önünde, avluda toplanmış köyün erkekleri onu vermeyeceklerdir. Phoolan'ın öfkesiyle birlikte gerilim tırmanır ve adamları kendiliğinden ateş etmeye başlarlar. Tarihsel kayıt o gün 22 erkeğin öldürüldüğünü gösterir. İlk kez (en azından uzun süredir) üst kast Thakur'lar büyük ölçekte bir intikam alıcı şiddetin ucundadırlar. Köydeki katliam polisin büyük ve acımasız tepkisine neden olur. Onun çetesi giderek yok edilir. Katliamdan iki yıl sonra Phoolan otoritelere teslim olur. Teslim oluş törensel bir olaydır. Büyük bir kalabalık polis hatlarının ardından 'Yaşasın Phoolan Devi' şarkısını söyler. Filmin yazarı Mala Sen "Binlerce insanın orta Hindistan'ın çorak bölgesi olan Chambal Vadisi'ni çapraz geçen tozlu patikalarda birkaç mil yürüyerek, yaşayan bir efsaneyi kısa bir süre görmek için toplandığını" belirtir (1994: 6).

Ancak filmin kendisi Phoolan ile ezilenler arasındaki ilişkiye gerçekten adil davranmaz. Film öylesine acımasızca her şeyi Phoolan aracılığıyla bir noktada toplar ki (iki tanesinin çok kısa olduğu ve onun olmadığı yalnızca üç sahne vardır) izleyici onun yoksullarca nasıl görüldüğüne ilşkin bir fikre sahip olmaz. Adının şarkı biçiminde söylendiğini görürüz, ama uzaktan. İzleyicinin kendi kadın kahramanlarını görmek için Chambal Vadisi'ndeki tozlu patikalarda yürüyen insanların bir bölümüyle birlikte sahneye 'girmesi'

ne kadar da etkili olurdu. Böylesine bir noktada toplama onların onunla özdeşleşmesinin politikasını ortaya çıkarırdı. Philip French şunu öne sürmüştür: "Mala Sen ve Shekhar Kapur, Phoolan'ın kariyerini Francesco Rosi'nin Marksist klasik *Salvatore Giuliano*'da (1961) benzer bir toplumsal isyancının yaşamıyla yaptığı biçimde, tüm toplumu açımlamak için kullanırlar" (1995: 9).

Tam tersine, daha önce gördüğümüz gibi, film kast bölünmesinin sosyoekonomik boyutlarını neredeyse önemsemez ve Phoolan Devi'nin kuşkusuz olağanüstü, ancak hâlâ toplumsal boyutlarıyla anlatılabilir öyküsünün bireysel boyutlarını öne çıkarır.

GENERAL

John Boorman'ın *General* (*The General*, 1998) filmi sinemadaki isyancıyı tartışmak açısından özel bir filmdir. Film, *Haydutlar Kraliçesi*'nin kırsal ve dağlık bölgeleri yerine 1980'lerin ve 1990'ların başındaki Dublin'de geçer. *Eşkıya* büyük ölçüde İstanbul'da geçer, ancak Baran geleneksel eşkıya bölgesinden gelir. Ayrıca *General* hırsız ve suçlu çetesinin patronu, gerçek yaşam figürü Martin Cahill'e dayanır. İpuçlarını bu gerçek tarihsel referanstan alan eleştirmenler *General*'i bir gangster filmi olarak sınıfandırırlar. Ancak benim iddiam bu selüloit (sinemadaki) Cahill'in bir gangster değil bir isyancı olduğudur. *General* filmini gangsterin dinamiklerinden çok isyancının tarihsel durumu oluşturur. Filmin sadık olduğu ve böyle anlaşılmasına aykırı olan bu derin tarihsel gerçekliktir. Bazı eleştirmenler gerçek Cahill'in şiddete selüloit Cahill'den daha fazla eğilimli olduğunu ortaya koyacak belirli ampirik ayrıntıların yokluğundan rahatsız oldular (Mullin, 1998: 6). Ancak bu da isabetli değildir. Film bir dizi sınıfsal dinamiği aktarmak için Cahill ile isyancının tarihsel durumunun yerini değiştirir. Ortaya çıkan sorun, bu yer değiştirmenin nasıl ortaya çıktığıyla ilgilidir. Bunda üç faktör vardır: Boorman'ın *auteur* 'kuralı',[5] filmin siyah-beyaz çekilmesinin anlamı ve İrlanda ile Dublin'in gerçek mekânlarının filmi doldurma tarzı.

5 Yazar burada *auteur* kuramındaki yönetmenin filmden filme belirli temaları ve teknikleri geliştirerek kullanmasını kastediyor. *–çev.*

İsyancının geçmişe ait bir figür olduğunu ve bu nedenle Boorman gibi modern-öncesine (*The Emerald Forest*) ve mitsel olana (örneğin 1981 tarihli filmi *Excalibur*) ilgi duyan bir yönetmen için doğal mıknatıs olacağını görmüştük. Boorman'ın ilk uzun metrajlı filmi *Point Blank* (1967) modernitenin son hali ile arkada bıraktıkları arasında beklenmedik bir diyalektiği dokuyan bir külyutmaz gangster/heyecan filmidir. Lee Marvin, bir para aklama operasyonu sırasında ihanete uğrayan ve ölmesi için terk edilmiş Alcatraz cezaevine bırakılan Walker'ı canlandırır. Walker'ı görünüşe göre ölümcül biçimde yaralı olarak Alcatraz'da bırakan ihaneti anlatan jenerik-öncesi sekanstan sonra, Walker'ı adı kötüye çıkmış ada cezaevinin çevresinde dolaşan bir turist teknesinde görürüz. Hoparlörden turist rehberinin bize tehlikeli sular nedeniyle buradan hiç bir kaçışın olmadığını söylediğini duyarız. O zaman Walker birkaç kurşun yarasından sonra bunu nasıl başardı? Yanıt kuşkusuz onun bunu yapmamış olmasıdır. Walker amansız isteğiyle ("Paramı istiyorum") suç örgütünü tedirgin etmek için geri dönen bir hayalettir (ancak film asla gerçekten doğaüstüne dönmez). Walker'ı bir düzeyde hayalet olarak okumaya davet edildiğimiz için, onun Örgütün güvenlik sistemine girebilmesi şaşırtıcı değildir. Bu hayalet niteliği, Örgütün şık giyimli yöneticilerinin hiyerarşisiyle diğer herhangi bir büyük şirket gibi olduğu bir dünyada onun geçmişe ait, modası geçmiş olduğunun altını çizer. Üç yöneticinin yanlarında neden çok miktarda para taşımadıklarını anlayamaz. Para ekonomisinin kapitalist modernleşme nedeniyle dönüşüme uğraması (bankalar, para transferleri, çekler, kredi kartları) onu geride bırakmıştır. Göreceğimiz gibi, *General*'de de Cahill'in parayla benzer bir biçimde modası geçmiş bir ilişkisi vardır.

Cahill figürünün üzerinde isyancının haritasını çıkarmayı belirleyen ikinci faktör Boorman'ın bu filmi siyah-beyaz çekme kararıdır. Bir eleştirmen bunun öyküyü santimantalleştiren filme 'çekici bir doku' kazandırdığını belirtir (Williams, 1998: 8). Bu filmde karakterin biraz romantikleştirildiği doğrudur, ancak *Eşkıya*'da gördüğümüz gibi, bu en azından erkek haydudun durumunda alışılma-

mış bir durum değildir. Ancak romantikleştirme ılımlıdır ve eğer film gerçek bir yaşamın edilgin bir yansıması olarak görülürse, tek önemli sorundur. Bununla birlikte siyah-beyaz film kullanmaktan çıkan daha önemli bir etki vardır. Boorman kararından bahsederken şöyle der:

> *General*'de çok sayıda sokak sahnesi vardı ve ben renkleri, çağdaş dünyanın çok sayıda parlak plastik rengiyle boyanmış sokakları kontrol edemezdim: sarı anoraklar, tuğla kırmızısı Toyota'lar, mavi neon ışıkları. Siyah-beyazda, film düşün, belleğin durumuna yaklaşır, izleyicinin bilinçdışına ulaşır. Siyah-beyaz filmlerde çoğu kez mitsel bir boyut vardır. Bu filmler bilinen ama yabancı bir dünyayı, bitişik bir gerçekliği gösterirlerdi (Boorman, 1998: 4).

Point Blank'ta geçmişe ait bir figür olan Walker'ın bir düzeyde geçmişten gelen bir haydut olduğu için başarılı olduğunu öne sürmüştüm. Ancak *General*'de film Cahill'in çevresine daha eski bir dünyayı sarmak zorundadır. Bunu yapmak için film 1980'lerin/1990'ların Dublin'ini, sürekli olarak dikkatimizi çeken 'parlak' renkleriyle modern kapitalizmin nesne dünyasının varlığına ve görülebilirliğine perde çekerek geçmişe götürmek zorundadır. Siyah-beyaz filmlere yapılan gönderme, bu filmin kendi malzemesini nasıl zaman içinde geriye götürmeye, bir yaşamın ya da dönemin edilgin bir belgesinden çok, koşut bir 'bitişik gerçekliği' oluşturmaya çalıştığını ima eder.

Fredric Jameson'ın postmodern nostalji üzerine argümanını *General*'e uygulama yanılgısına düşmek kolay olurdu. Jameson'a göre böylesi bir nostalji, tarihle tek ilişkisi "yapay bir imge kültürü içinde. ... Gerçeği artık toplumsal olarak marjinalleştirmenin göstergesi olarak aslına uygun olmama" olan bir toplumun geçmişe dönük modasıdır. (1992: 218). Boorman'ın stratejileri ise tersine kesinlikle bastırılan bir tarihe ifade kazandırmak için tasarlanır. Boorman'ın *auteur* kuralı ve filmi siyah-beyaz çekme kararı, geçmişe ait olanı modernin içinde (yeniden) oluşturma, yani isyancının içinde ortaya çıkabileceği tarihsel koşulları oluşturma yönünde çalışır. Bu işlemin yapbozunun son parçası mekânın kendisinden

gelir: Dublin ve İrlanda. Bu ülke Batı Avrupa'nın parçası olduğu halde, bazı bölgeleriyle Güney Avrupa'nın görece geri kalmışlığını, kapitalist modernleşmeyi geciktirmede rol oynayan Katolikliğin süregiden toplumsal etkisini, ulusal bölge olarak zayıf ya da bölünmüş olmayı ve çok yakın zamanlara kadar ağırlıklı olarak kırsal ekonomiyi paylaşır. Bu görece geri kalmışlık haydudun gelişebildiği koşulları yaratır. Bir yanda soyulacak zenginler vardır, ancak diğer yanda da Cahill'in kurnazlığıyla mücadele etmek açısından açıkça ve fazlasıyla taşralı, amatör olan ve gelişkin olmayan teknoloji kullanan polis gücü vardır. Bu nedenle bu film 20. yüzyılın sonunda bir kent ortamında haydudun tarihsel durumunu yeniden yaratabilir.

General, Martin Cahill'in ölümüyle başlar. Tarih Ağustos 1994'tür. Dublin'in varoş çatılarının üzerindeki bir vinç çekimi evinden çıkan gösterişsiz Cahill'i bulmak için ahşap çitlerin ve zarif bahçelerin olduğu sokaklardan birine doğru alçalır. Cahill kot ve deri bir ceket giymiştir. Gösterişsiz Renault 5'ine biner, ancak arabayı çalıştırırken, çalılıklardan bir suikastçı çıkar ve ateş ederek onu öldürür. Karakola kesme ile geçilir ve burada sevinçle "Tango One halledildi" diye ilan edilir. Yeniden cinayet mahalline dönülür, basın mensupları toplanır ve Müfettiş Kenny'ye polisin sorumluluğu üstlenen İRA ile söze ya da yazıya geçirilmeyen bir anlaşma içinde olduğu suçlamaları üzerine sorular sorarlar. *Haydutlar Kraliçesi*'nde olduğu gibi, gerçek haydut yasanın her iki yanında olanların da düşmanıdır. Sondan başlayarak film, polise ve askeri nitelikli bir örgüte yönelik bu düşmanlığı açıklamanın öne çıkan amacını ortaya koyacaktır. Bu aynı zamanda filmin haydudun geçmişe ait bölgesini yaratmak için olayları daha da geçmişe götürmeye yardım eden geçmişe dönüş yapısını kullanmasını gerektirir.

Geçmişe dönüşte Dublin'in yoksul semtlerinin dar geçitlerinde ve yaşadığı evler boyunca kucak dolusu çalınmış ganimetle hızla hareket eden 15 yaşındaki Cahill'e gideriz. Garda (İrlanda polisi – ç.) tarafından takip edilir, ancak onun bölgesine girdiklerinde polislere orada yaşayanlar kendiliğinden saldırarak engel olurlar. Bu ilk geçmişe dönüş, Cahill'e kendi kimliğini duyumsatan ve aslında

polis yetkililerine yönelik düşmanlığını tüm amacı haline getiren sınıfsal köklerini oluşturmak için zorunludur. Genç Cahill'in yardımına gelen Hollyfield sakinleri haydut figürünün özelliği olan mekân ve insanlarla özel ilişkiyi sağlar. Cahill ve çetesi daha sonra futbol takımına arkasında Hollyfield United yazan formalar veren bir mücevher şirketine cüretli bir saldırı yapacaklardır.

Hollyfield ile bu yaşam boyu özdeşleşmeye rağmen, bu bölge fiziksel olarak mahvedilir ve sakinleri yeni evlere yerleştirilir. Cahill cezaevinden çıkarak Hollyfield'e döner ve buldozerlerin çalıştığını görür. Her ne kadar artık gençlik aşkı Frances ile evli ve çocukları olsa da evinden taşınmayı reddeder. Yerel otoritelerin bu güç kullanımı onun için çok aşırıdır. Buldozerlerin enkaz haline getirdiği evlerle çevrili bir karavana kesme yapılır. İlginç bir biçimde, bir İrlanda bayrağı rüzgarda hafifçe dalgalanır. Cahill, polis, bir rahip ve yerel otorite figürleriyle kuşatılmış karavanı bulmak için ortaya çıkar. Onu ikna etmeye çalışırlar, ancak onlara karşı gelir. "Siktirin gidin – çünkü hepiniz yoksulları eziyorsunuz; kahrolası sivil uşaklar ... kahrolası rahipler – evimden siktirin gidin."

Onu destekleyen ve koruyan bölgenin, kendi türünün ve yerin bu savunusu, tıpkı haydut ve onun köyle kurduğu karşılıklı yarar ilişkisi gibidir. Bir sonraki sahnede Cahill bir akşam eve döner ve karavanını yanarken bulur. Bir sonraki sahneye kesme yapılır ve Cahill yanan karavanının yanına kurmuş olduğu bir çadırdan çıkar. Otoritelerin neredeyse danışma söz konusu olmaksızın yukardan-aşağıya ilerleme ve sorumsuz değişim adına toplulukları mahvetme planları *The Emerald Forest* ve *Eşkıya*'da karşılaştığımız tecavüz edici modernleşmenin bir simgesi olarak baraj yapımına benzer. Cahill'in eylemi kendi bireysel ve büyük ölçüde simgesel doğasıyla sınırlı olduğu halde tümüyle anlaşılabilirdir ve hiçbir biçimde irrasyonel değildir.

Film Cahill'in bir hırsız olarak giderek başarılı olan kariyerini anlatarak sürer. Onu büyük bir evin çevresinde sürünürken görürüz, başındaki madenci lambası yolu aydınlatır ve buzdolabının içindekiler ona yardımcı olur (yiyecek her zaman hayduta ödenen baçın önemli bir parçasıdır). Bir kocanın karısıyla paylaştığı yata-

ğından çıkıp, hizmetçi kızın odasına girdiğini görür. Burjuva evliliğinin ikiyüzlülüğüne yapılan bu gönderme, Cahill'in kişisel ilişkilerinin beklenmedik ve geleneksel olmayan bir dönüşüme uğrayacağı sonraki olayları haber verir. Cahill ve Frances'in kız kardeşi Tine birbirlerini severler ve çocukları vardır. Ancak Cahill, ne Frances'i terk eder ne de ilişkisinden vazgeçer. Üçü arasında her şey açıktır, kabul edilmiştir ve dürüstçedir. İki kardeş bir adamı severler. Bir adam iki kız kardeşi sever. Burjuva kültürüne bu hakaret Cahill'i polise açıklanamaz hale getiren birçok şeyden yalnızca biridir. Filmin sonuna doğru onun evini kontrol altında tutan polislerden biri sorar: "Dün gece hangi kız kardeşle yattın?" Yanıt: "Seninkiyle."

Cahill'in çetesini büyük ölçekli soygunlara dahil etmesi ona 'General' lakabını kazandırır. Haydutlara genellikle bu tip lakaplar verilir. Önemli Brezilyalı *cangaceiro* Virgulino Ferreira da Silva 'Lampiao' (Kaptan) olarak bilinirdi. İzlediğimiz ilk banka soygunu Frances'in Cahill'i banliyöde bir ev satın almaya ikna etmesinin sonucu olarak yapılır. Bu onun sınıfsal duyarlılıklarını incitir. "Daha sonra da golf oynarsın artık" der. Ancak Frances onu ikna eder: "Ben hâlâ onlara karşıyım." Yine de Cahill'in yasa dışı olarak elde ettiği servetin bu alçakgönüllü harcanışı kendisini rahatsız eder. O empatik olarak sistem tarafından özümsenme yanlısı bir gangster gibi değildir. O parasını tüketici çılgınlıkları içinde harcamaz (daha sonra "Şeylere sen sahip değilsin, onlar sana sahip" diyecektir) ve parasını şirket kapitalizminin yapacağı gibi pazarlara da yatırmaz. Bunun yerine parasını İrlanda'nın kırsal bölgesinde saklar. Paraya karşı bu geçmişe ait tutumla Cahill, çarpıcı bir biçimde *Point Blank*'teki Walker'a benzer. Ancak Frances bir ev bulduğunda, satıcı parayı nakit almayacaktır. Cahill bankaya girer ve bir bankacının ödeme emri karşılığında seksen bin poundu elden çıkarır. Daha sonra iyi bir mazeret sağlamak amacıyla Müfettiş Kenny ile konuşmak için karakola gittiği sırada adamlarına o bankayı soydurur. Banka çalışanlarından biri bankanın soyulduğu haberini verirken, Cahill, Kenny'ye "bankaların elde ettiği kârın rezillik" olduğunu söyler.

Filmin defalarca ifade ettiği bu sınıfsal perspektif, filmi *Haydutlar Kraliçesi* ya da *Eşkıya*'ya göre bir Üçüncü Sinema örneğine daha yakın hale getirir. Alfred Beit'in resim koleksiyonunu çalmak için araştırma yapan Cahill, Frances birisinin bu zenginliğe nasıl ulaştığını sorduğunda, bu büyük servetin kaynağını açıklar. Beit Güney Afrika'da bir elmas madenine sahiptir. Burada 'siyahlar' kıymetli taşları arayıp çıkarırlar ve yutmadıklarından emin olmak için X-ray ışınlarından geçirilirler. Legal kapitalist ticaret, Cahill'in etkinliklerini çalınan para açısından çok küçük ve kapitalist sömürü karşısında olumlu gösterir. Cahill her zaman çetesinin çaldığı paranın eşit olarak dağıtılmasında ısrar eder.

Ancak Cahill'in başarısı onu IRA ile çatışmaya sokar, çünkü IRA, planladığı ancak daha sonra çok zor olduğu için vazgeçtiği O'Connor işine Cahill'in çetesinin cesurca saldırarak elde ettikleri paranın yarısını ister. Cahill bu kabadayılığı reddeder. Daha sonra Sinn Fien'in kontrol ettiği topluluk, halkı Cahill'e ve onun popülerliğine karşı kışkırtır. Yerel insanların temel gereksinimlerini sağlamasına yardım etmesi için Cahill'in bilardo salonunda kuyruğa girdiğini görmüştük. Adamlarından birine "Bu benim vergileri ödeme yolum" diye açıklar.

Beit işinden sonra polis Cahill ve adamlarını gece gündüz izlemeye başlar, ancak gizemli bir biçimde Cahili'e suikastın yapıldığı sabah polis ortalarda yoktur. Ona taş atmaları ve onun çok sevdiği güvercinlerini öldürmek için bahçeye bir kakımı bırakmalarıyla polisin taşralılığı ortaya çıkar. Cahill'in polisin gelişkin olmayan teknolojisini kurnazlıkla atlatmasındaki basitlik olağanüstü komiktir. Çalınmış resimleri saklaması gereken, ancak sürekli polis takibinde olan Cahill yalnızca bir arabaya biner ve birkaç saat kırlık bölgelerde araba kullanır. Arabanın benzini bittiğinde, yedek bidondaki benzinle depoyu doldurur. Polisin yedek benzini yoktur ve benzinleri bittiğinde, Cahill yoluna devam eder.

Cahill'in görüşme yapmak zorunda olduğu diğer önemli örgüt onun eski bir ustanın resimlerini sattığı Ulster Volunteer Force'dur. Buluştuklarında UVF Kraliçe'ye bağlılığını açığa vurur. Yine

Cahill'in tepkisi böylesi bir özdeşleşmedeki sınıfsal ilişkileri ortaya çıkarır. Kraliçeye alaycı hayranlığını ifade eden Cahill "onun ataları öldürüldü ve işkence gördü ve yapabildikleri her kahrolası şey ellerinden alındı. Ve o vergi ödemez. O benim kahramanım" der.

Cahill ayrıca tıpkı haydut gibi bir bir dışlanmış, bir asidir. Her türlü kurumsal otoriteye, polise, ticaretin ve tüketimciliğin dünyasına, burjuva değerlere, milliyetçilik ve kraliyete bağlılığa karşıdır. Grup kimliğiyle tek olumlu ilişkisi Hollyfield bölgesindeki geçmişiyle güçlü sınıfsal özdeşliğidir. Ancak giderek artan bir biçimde onun bu bölgeden eski arkadaşları polis tarafından birer birer vurulurken, bunun çok azı gerçekten geçerli olan hayali bir ilişki olduğu görülür. Bu nedenle *General*'i alegori (yani özel bir öykü aracılığıyla daha büyük tarihsel öyküyü anlatıyor) olarak ve İrlanda'nın kendi emperyalist komşusuyla sorunlu ilişkisine egemen olan burjuva ulusal kimlik politikalarına (Kraliyetçilik ve Cumhuriyetçilik) sınıf-temelli bir alternatifin *yokluğuna* alegorik bir yas olarak görmek en iyisidir.

Bu bölüm isyancının kültürel ve simgesel boyutunu, onun bir yanda gangster figüründen ve diğer yanda kitlesel mücadeleden farklı oluşunu incelemiştir. İsyancının temsilinin tarihle bir ilişkisinin olduğunu, ancak bunun söz konusu olan tek tek isyancıların yaşadığı hayatların ampirik ayrıntılarıyla daha az ilişkili olduğunu öne sürdüm. İsyancının ifade ettiği tarih daha yapısal ve dönemseldir, sınıflı toplumların, karışık ve eşitsiz gelişmenin, kır ile kent arasındaki tarihsel gerilimlerin, sömürü ve baskının bir tarihidir. Bu nedenlerle bir Üçüncü Sinema kuramı isyancı figürüyle ilgilenmek zorundadır. İsyancının bu bölümde incelediğimiz İkinci Sinema'daki örneklerinde, geçmişe ait isyancı Üçüncü Sinema'nın değişim için bilişsel ve duygusal kaynakları keşfetme ve insanları bununla donatma çalışması haline getirdiği toplumsal eşitsizliklere gelecekteki kolektif direnişi önceden canlandırır.

5

Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği



Üçüncü Sinema'nın diyalektiğini inceleyen bu bölüm günümüz ile Üçüncü Sinema'nın 1960'lar ile 1970'ler arasında ortaya çıktığı ilk tarihsel uğrak (moment) arasında diyalektik bir ilişki kurmaya çalışıyor. Bu da Üçüncü Sinema'nın kuramsal ve politik potası olarak Latin Amerika'ya odaklanmayı gerektirir. Hem o zamanki ve şimdiki Üçüncü Sinema uygulamaları, hem de o zamanki ve şimdiki Üçüncü Sinema kuramı açısından diyalektik bir ilişki kurmaya çalışıyorum. O zaman ile şimdi arasındaki diyalektik bir ilişki, hem film uygulamaları hem de film kuramı düzeyinde, bizi kuram ve uygulamadaki yeni tarihsel bağlamların neden olduğu dönüşümler kadar geçmişle de ilişkilendiren devamlılık silsilesini onaylar. Bu dinamik, bu bölümde tartışılan ve Üçüncü Sinema'nın stratejilerindeki, ilgi alanlarındaki dönüşümleri ve süreklilikleri şu ya da bu biçimde gösteren filmleri açıklar. *Yolculuk* (*The Voyage*, Fernando Solanas, 1990) ve *Miss Amerigua*'da (Louis R. Vera, 1994) alegori ve satir değişimlerini, *Evita* (Alan Parker, 1996) ve *Dolar Mambo*'da (Paul Leduc, 1993) müzikaldeki türsel dönüşümleri inceliyorum.

Üçüncü Sinema'nın ilk tarihsel uğrağını ve kuramsal yönelimini incelerken Solanas ve Getino'nun 'Towards a Third Cinema' adlı ufuk açıcı yazılarına odaklanacağım. Ayrıca bu ilk uğrak ile daha çağdaş kuramsal ve pratik ilgiler arasında köprü işlevi gören Tomás Gutiérrez Alea'nın 'The Wiever's Dialectic' (İzleyicinin Diyalektiği) adlı 1980'lerde yazdığı bir makaleyi inceleyeceğim. Bu yazı, film çeken bir yönet-

menin önemli bir kuramsal ifadesini içerir ve Ayzenştayn ve Brecht'in (ikisinin de Alea üzerinde önemli etkileri vardır) yazıları kadar önemlidir. Ancak bu yazıya diğerlerine oranla daha az ilgi gösterildi. Bu belki de 'Avrupa merkezciliğin' kültür eleştirisine egemen olmasının bir sonucuydu. Bu bölümü Küba'nın yeterince uygun bir biçimde 1995 yılında sinemanın yüzüncü yılının kutlanışına katkısı olan *Fil ve Bisiklet* adlı filmin analizi üzerinden Üçüncü Sinema'nın ana temalarını ve konuların bir araya getirerek bitireceğim.

BİR BELLEK FELSEFESİ

Geçmişle bu diyalektik ilişkiye karşı, birçok çağdaş politik ve kuramsal konum bir tür unutmayı savunur ve bu nedenle bir karşı-strateji olarak belleğin önemini ortaya koymak zorundayız. Toplumsal, politik ve ekonomik bir güç olarak modernizmin başlıca varsayımlarından biri, geçmişi arkada bırakabileceğimiz, bırakmamız gerektiği, geleceğe bakabileceğimiz, bakmamız gerektiği ve atalarımızın peşini bırakmamış olan çatışmaları ve sorunları çözmek için ilerlemeye güven duyabileceğimiz, duymamız gerektiğidir. Walter Benjamin, Paris incelemesinde dolaylı olarak 19. yüzyılın toplumsal tarihinde ilerleme anlayışına duyulan bu kör inancı anladı; bu inanca göre her şeyin daha iyi olacağının kaçınılmazlığı içinde toplumsal sorunlar endüstriyel, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sayesinde çözülecekti. Çağın en son ürünlerinin, yeniliklerinin ve mucizelerinin sergilendiği dünya fuarları ilerleme denen bu dünyasal dinin 'kutsal mabetleriydi' (Buck-Morss, 1989: 87-95).

Can alıcı bir biçimde, gözlerin hep geleceğe dönük olduğu bu bakış açısı, geçmişi, şimdiye ilişkin hiçbir şey sunmayan, hiçbir kaynak sağlamayan, hiçbir ders vermeyen birşey olarak görür. Marksist bir perspektiften bu tutum son derece sorunludur. Birincisi, en son kuşakları geçmişin adaletsizliklerini ve ihanetlerini unutmaya ikna etmeye çalışır. Benjamin'in belirttiği gibi:

> Sosyal Demokrasi işçi sınıfına gelecek kuşakların kurtarıcısı rolünü vermenin uygun olduğunu düşündü, bu yolla onun en büyük gücünün enerjilerini kesti. Bu eğitim işçi sınıfının nefretini ve fedakârlık

> ruhunu unutmasına yol açtı, oysa ikisi de özgürleşmiş torunlardan çok köleleştirilmiş ataların imgesinden beslenir (Benjamin, 1999a: 252).

İkincisi ve belki de daha önemlisi, ilerlemenin kaçınılmazlığı inancı açık bir biçimde naiftir. Endüstriyel, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, kâr etme dinamiklerinin öncelikli ve insan türünün büyük çoğunluğunun çıkarlarının önemsiz olduğu sermayenin toplumsal ilişkilerinin tuzağına düştükleri sürece asla ütopyacı vaatlerde bulunmayacaklardır.

Üçüncüsü, toplumsal, politik ve ekonomik modernleşmenin aslında gizli bir biçimde çok geleneksel, oldukça yerleşik ve (Marksist bir bakış açısından) modası geçmiş bir şeylere bağlı olduğu açıktır: sermayenin sürekliliği iddiası. Bu çok önemli açıdan modernleşme hiç de değişmeyle ilgili değildir.

İleriye bakmaya, ilerlemeye kör inanca ve özel mülkiyetin savunulmasına karşıt olarak Benjamin farklı bir tarih felsefesi formüle eder ve bu felsefeye metaforik ifade kazandırmak için Paul Klee'nin bir resmini kullanır. Klee'nin 1920 tarihli bir meleğin resminde (*Angelus Novus*) Benjamin 'tarihin meleğini' bulur:

> Yüzü geçmişe dönük. Bizim olaylar zincirini gördüğümüz yerde, o yıkıntı üzerine yıkıntı yığan ve bunları onun ayaklarının önüne savuran tek bir felaketi görüyor. Melek orada kalıp, ölüleri uyandırmayı ve tüm parçaları yeniden bir araya getirmeyi isterdi. Ancak Cennet'ten bir fırtına esiyor; fırtına kanatlarına öylesine bir şiddetle yetişiyor ki, melek artık onlara yaklaşamıyor. Bu fırtına karşı konulamaz biçimde onu arkasını döndüğü geleceğe doğru itiyor, bu arada önündeki yıkıntılar yığını gökyüzüne doğru büyüyor. Bu fırtınaya ilerleme diyoruz (Benjamin, 1999a: 249).

Tarihin meleği arkasını döndüğü geleceğe, onun ne getireceğini bilmeden gider. Onun gelecekle ilgili yanılsamaları olamaz, çünkü ilerleme denilen fırtına tarafından geleceğe doğru itilirken, şimdinin her zaman yıkım, viranlık ve ölüm üzerine inşa edildiğini yeterince net bir biçimde görür.

Benjamin bu satırları 1939 yılında, faşizmin yükselişinin tüm Avrupa üzerinde büyük bir gölge oluşturduğu İkinci Dünya Savaşı'nın

öncesinde yazdı. Koşullar Benjamin'i ilerleme olanağıyla ilgili aşırı karamsar (melek 'tek bir felaketi görüyor') hale getirdiyse de, bu hâlâ çağımıza uyan bir tarih felsefesidir. Arjantin için 'Towards a Third Cinema'ya ilham kaynağı olan politik ve toplumsal değişim umutları, Isabel Perón'un sağcı ve giderek otoriterleşen rejiminin açıkça faşist niyetleri olan askeri bir darbeyle yıkıldığı 1970'lerin ortasında sona erdi. 1975 ile 1981 arasında 10 bin ile 30 bin arasında insan 'kayboldu.' Arjantin'de bu yıllar devletin solculara işkence yaptığı ve öldürdüğü 'Kirli Savaş' olarak bilinir. Arjantinliler için günümüzdeki sorun geçmişi unutup 'ilerlemek' mi yoksa geçmişi anımsayıp yapılan yanlışlar için adalet istemek midir? ya da istemek sorunu mudur?. 20 yıldan fazla süredir her Cuma günü başkanlık sarayının önünde toplanan Plaza de Mayo Anneleri için sevdiklerini kaybetmek unutulamaz. Ölüler kurtarılmalı ve yalnızca simgesel olsa da tanıyarak, anımsayarak ve pişman olarak tüm haline getirilmelidir. Bu arada çağdaş, burjuva demokratik Arjantin'deki politik ve ekonomik seçkinlerin, şu gazete haberinin belirttiği gibi, başka bir gündemi vardır: "Kendisi de beş yıl boyunca hapis yatmış olan Başkan Carlos Menem geçmişi incelemenin dikkati ekonomide reform yapma ve Arjantin'i bir yatırım cenneti yapma görevinden başka yöne çekeceğini anladığını netleştirmiştir" (Scott, 95: 9).

Şilili yazar Ariel Dorfman geçmişi unutmak isteyenlerin yalnızca generaller ve girişimciler olmadığını, aynı zamanda belleğin şiddetten doğrudan ya da dolaylı bir biçimde acı çekmiş olanlar için de üzücü olabileceğini belirtmiştir (Dorfman, 1997: 21). Patricio Guzman'ın adı çok önemli olan belgeseli *Şili: İnatçı Bellek* (*Chile, la memoria obstinada*) Pinochet sonrasında ulusal ilerleme ve birliğin yüzeyinin altında hâlâ fokurdayan bölünmeleri gösterir. İlginç bir biçimde Guzman neyin anımsandığı ile nasıl anımsandığı konusunda bir tartışmayı teşvik etmek için daha önceki filmi olan *Şili'nin Savaşı*'nı kullanır. Gençlerin filmi izlemesinden sonra, Pinochet'nin gerekli olduğunu söyleyenler ile hangi ilerleme türünün tiranlık ve cinayet üzerine kurulu olduğunu soranlar arasında başlayan bir tartışmayı izleriz. *Şili'nin Savaşı*'ndaki yaşça daha büyük öğrencileri izleyen ve darbe sırasında çocuk olan öğrenciler farklı bir tepki

verirler. Burada bir anlaşmazlığı değil, ancak kendilerinin ve kendilerinden büyüklerin bastırmış olduğu trajedinin anlaşılmasından ortaya çıkan ortak acıyı izleriz.

Belleğin acısı, bir Channel Four, Arjantin ve Meksika ortak yapımı olan *Siyah Çiçekler*'in de (*Un muro de silencio*, Lita Stantic, 1992) temasıdır. Birçok ortak yapımda olduğu gibi, öykü bir yabancının farklı bir toplumun ve kültürün içine girdiği ve onu anlamaya çalıştığı bir yolculuğu içerir. *Siyah Çiçekler*'de Britanyalı bir yönetmen olan Kate Benson (Vanessa Redgrave) yaşlı bir Arjantinli solcu olan Bruno'nun yazdığı senaryoyu çekmek için Arjantin'e gelir. Film içindeki bu film Kirli Savaş sırasında geçer ve Bruno'nun uzakta yaşayan bir arkadaşı olan Sylvia'nın yaşamına dayanır. Sylvia'nın bir eylemci olan sevgilisi güvenlik güçleri tarafından kaçırılmış ve öldürülmüştür. Film projesinden haberdar olduğunda Sylvia daha yeni evlenmiştir ve geçmişi unutmak istemektedir, ama bu film projesinin acılı anıları uyandıracağını anlar. Film daha sonra iki öykü çevresinde oluşturulur: Kate Benson'un kendi filminin bağlamını anlamak için geçmişi anlama çabası ve Sylvia'nın (Benjamin'in Meleğinden farklı olarak) gözlerini kararlı bir biçimde geleceğe odaklama çabası. Ancak filmin sonunda Sylvia (sevgilisinin kaybolduğu sırada hamile kaldığı) küçük kızını alarak ordunun bir işkence merkezi olarak kullandığı eski terk edilmiş binaları görmeye gider.

Ariel Dorfman'ın belirttiği gibi, acı veren şeyler bastırılabilir, ancak her zaman başka biçimlerde yeniden yüzeye çıkar. Ve bu durum bireyler için olduğu kadar kolektif, genel bellek için de geçerlidir. Geçmiş arkada bırakılamaz ve onu baskılamanın insanı geçmişe, yaşanan acıların ve şiddetin kabul edilmesinden çok daha güçlü ve hasar verici biçimde bağlama eğilimi vardır. Bu tip bağların çoğu kez zorlanımlı (compulsive) yineleme biçimi alması nedeniyle, en kötü senaryo tarih açısından kendini yinelemek olurdu. Dahası Dorfman kimliğimizi, Şilililerin ve Arjantinlilerin düşünmeye özendirildikleri kimliği şimdiki zamanda oluşturmanın bir yolu olan böylesi bir genel unutmanın kapitalizmle ve serbest pazarla kesin ve sorgusuz uzlaşma anlamına geldiğini öne sürer (1997: 21). Ve yalnız onlarla değil. Ortak yapım olarak finanse edilişiyle ve farklı

izleyicilere (Latin Amerikalılar ve Birleşik Krallık) seslenişiyle *Siyah Çiçekler* gibi bir film bizim Şili ve Arjantin'de olanların tarihsel olarak zararlı etkileriyle ilişkili olduğumuzu akla getirir (Grant, 1997). Yine de Birleşik Krallık'taki There Is No Alternative (TINA – Alternatif Yok) Thatcher'dan itibaren Başbakanların amentüsü ve Şili'deki Pinochet darbesi de sonradan Thatcherizmin uyguladığı Amerika kaynaklı ekonomik politikaların laboratuarı olur.

KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

Eğer Üçüncü Sinema'yı geçmişte kalmaktan kurtaracaksak, o zaman onu şimdinin büyük alçakgönüllüğünden kurtarmalıyız. Bu bir ikili eleştiriyi gerektirir. Çünkü Üçüncü Sinema kuramı ve uygulamasının ilk dalgasına, 1960'lar ve 1970'lerde egemen olan kültür emperyalizmi çevresindeki bağımlılık kuramı ve anlayışları güçlü bir biçimde damga vurdu. Bu paradigmalar Batı ile dünyanın geri kalanı arasındaki ilişkileri yapılandıran eşitsiz politik, toplumsal ve ekonomik dinamikleri açıklamaya çalıştılar, bu arada kültür emperyalizmi o güç ilişkileri içinde kültürün önemiyle özel olarak ilgilendi. Birçok örnekte aydınlatıcı olsa da kültür emperyalizmi modeli birkaç nedenle sorunlu olarak görülmüştür. Kısaca bunlar:

a) kültürel etkileri politik ve ekonomik ilişkilerden ayrı olarak okumaya yönelik bir eğilim vardır;

b) 'çevre' uluslara egemen olan 'merkez' uluslar (özellikle Birleşik Devletler) anlayışı, ulusal kültüre ayrıcalık tanımak, belirli bir biçimde ulusalın sınıf, cinsiyet ve bölge gibi diğer parçalara nasıl bölündüğüne değinmediği için ulusallık sorununu eleştirmekte başarısız olur;

c) ulusal kültürün aşırı homojen olduğu izlenimine bağlı kalmak, uluslararası kültürel alışveriş ve etkileşimlerin daha karmaşık bir modeli üzerinden düşünmekte başarısızdır. Çünkü bunların tümü kötücül değildir ve çoğu ulusal kültürün parçası haline gelmiştir; ve ayrıca tüm kültürel alışverişler aralarındaki belirgin bir eşitsizlik olsa da tek yönlü değildirler;

d) kültür emperyalizmi anlayışı basit olan Batılı kültür ürünlerini tüketenlere belirgin bir edilginliği ve/veya yanlış bilinci yükleme eğilimindedir ve medya ürünlerini doğrudan yerel ortamlara uygun hale getirme yoluyla yerlileştirme olasılığını açıklamada başarısızdır;

e) kültür emperyalizmi modeli yalnızca bir sektör (Batı) ile başka bir sektör (dünyanın geri kalanı) arasındaki, bu sektörlerin *içindeki* eşitsiz politik, toplumsal ve kültürel ilişkileri bastıran eşitsizlikleri görme eğilimindedir.

Örneğin; İngiltere'nin büyük ölçüde ABD'nin kültür emperyalizminden etkilendiği öne sürülebilirdi. İngiltere'nin ekonomik politikası istihdam, yasa ve düzen gibi diğer alanlarda olduğu gibi güçlü bir biçimde ABD'nin ideallerinden etkilenirken, ABD dış politikasına da bir itaat kültürü vardır. Ve kuşkusuz daha özgül bir anlamda 'kültür' Hollywood'un İngiliz sinema sektörüne egemenliğinde çok açıktır. Kültür emperyalizmi modeli politik ve ekonomik örneklere karşı bu sonuncu örneği (kültür) okumaya iterdi. Hollywood filmlerinin Britanya seçkinlerinin gözdesi olan ABD'nin politik ve ekonomik modellerinin peşinden gitmeye rıza göstermeye yardım ettiğini öne sürerdi. Yasa ve düzeni sağlayanların Hollywood filmlerinde sahip olduğu sert imge ile bu alandaki giderek artan otoriter politikalar arasında tematik ilişkiler olabileceğini düşünmek olasıdır. Ancak birinin diğerinin kabul edilmesini ve gerçekleştirilmesini güçlendirme işlevini gördüğü yerde *rastlantısal* ilişkilerin olduğunu öne sürmeyi düşünmek tümüyle başka bir şeydir. Dahası, böyle bir yorum çoğu kez ilk başta göründüğünden büyük ölçüde daha karmaşık ve değişken olan filmlere adil davranmada başarısız olma eğilimindedir ve bu da yasa ve düzeni sağlayanları basitçe ve su götürmez bir biçimde desteklemeyen izleyiciler tarafından okunma olasılığına kapı açar.

İkili bir eleştiri yapılmasının zorunlu olduğunu öne sürmüştüm, çünkü içinde Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı ve incelenmesi ve problematik hale getirilmesi gereken yalnızca bu eleştirel paradigma değildir. Her ne kadar dünyanın resminin zorlukları ve eşitsizliği çoğu kez kültür emperyalizmi modeli için çok fazla malzeme sağlasa

da, politik, toplumsal ve ekonomik eşitsizlikleri saptamanın ve bazen aşırı basit bir biçimde bu *maddi* gerçeklikler ile kültürel akışlar ve değişimler, kültürün sağladığı kimlik ve anlamlar repertuarı ile farklılık (ya da başka türlülük) arasında bir *ilişki* olduğunu öne sürmenin hâlâ büyük yararı vardı. Ve bir *ilişkiyi* oluşturmaya yönelik bu girişimin, bu tip maddi eşitsizliklerin oluşturulan her türlü model içinde biçimlendirmek için fazlasıyla karmaşık ve tarafsız olan çok sayıda dinamiğin ve akışın olduğu bir dünya resmi lehine neredeyse yok olduğu daha yeni moda paradigmalara yeğlenebilir olduğunu öne sürerdim. Daha eski kültür emperyalizmi paradigmasının yerini almış olan anahtar paradigma sömürge sonrası (postcolonial) kuramdır. Her ne kadar burada sömürge sonrası kuramla doyurucu biçimde ilgilenmeye yer olmasa da, sömürge sonrasının etkili edebiyat eleştirmeni Homi K. Bhabha'nın bir yazısına odaklanarak bu kuramın temalarının ve sorunlarının bazı özelliklerini vermeyi istiyorum.

SÖMÜRGE SONRASI KURAM: ARAÇLAR VE AMAÇLAR

Bhabha'ya göre: "Sömürge sonrası eleştiri, modern dünya düzeni içinde politik ve toplumsal otorite için mücadeleye katılan kültürel temsilin eşit olmayan güçlerine tanıklık eder' (1999: 190).

Bu beğeniye değer bir istektir ve fazlasıyla kültür emperyalizmi modeli içindedir. Ancak sorun, sömürge sonrası eleştirinin bağlı olduğu yöntembilimlerin bu istekle büyük ölçüde çatışma içinde olmasıdır. Sömürge sonrası kuram içinde (zorunlu olarak ona özgü olmasa da) değerli olan unsurlar vardır. Ulusal kimlik için çok önemli olan "otantik bir 'geçmişin' devamlılığı istekleri"nin eleştirisi, her ne kadar Marx yüz yılı aşkın bir süre önce *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire*'de aynı noktaya parmak bastıysa da, çok iyi yapılmıştır. Göç ve yer değiştirmeyle ilişkili olan uluslararası kültürel akışa yapılan vurgu da kültür emperyalizminin ulusal modelini sorunlu hale getirmeye yardım eder. Bhabha'nın 'dönüştürüm' anlayışı kültürel malzemenin zaman ve mekân boyunca dönüştüğü aktif süreçleri ön plana çıkarmada çok etkili olmuştur. Ancak bu kazanımlar çok büyük politik ve ders niteliğinde kayıpları getirir.

Sömürge sonrası kuram (anlamın farklılıkla ortaya çıktığını öne süren dilbilimsel kuram olan) post-yapısalcılıktan ve (tüm plastik, esnek ve değişen malzemesiyle birlikte kültürün [post]modern çağın sınırsız ve kucaklayıcı gücü ve modeli olduğunu öne süren) postmodernizmden etkilenmiştir. Bu iki etki de üst düzeyde görecelidir ve ilerici bir değişim politikasını organize etmede fazla temel sağlamaz ve ikisi de felsefi anlamda idealisttir (fikirler, değerler, inançlar ya da [tercih edilen terimi kullanırsak] *söylemler* son açıklama ufkunu oluşturur).

Bhabha'ya göre ana proje dönüştürüm alanı (bu alanı eşitsiz biçimde oluşturan toplumsal, ekonomik ve politik güçleri marjinalleştirmesinde kararlı bir biçimde kültürel bir odağı ve gündemi oluşturan alan) olarak uluslararasını incelemektir. Bu kültürelci odak kolayca yeniden yönlendirilemez, çünkü mantıksal olarak yöntembilimden ortaya çıkar. Post-yapısalcılığın peşinden giden postmodernizm anlamın farklılıkla, dolayısıyla kuram içindeki *öteki*nin ya da ötekiliğin (alterity) öneminden ortaya çıktığını öne sürer. Anlamın yalnızca *x* ile *y* arasındaki farklılık nedeniyle (bu nedenle birbirlerine bir tanım getirmeleriyle) ortaya çıkmaması, aynı zamanda farklılığın zaman ve mekânda herhangi bir anda olandan farklı olmanın doruğunda olan özne ya da nesnenin *içinde* olması çok önemlidir. Bu da anlamların, değerlerin ve inançların radikal bir olasılığını sunar ve sonuç, "kültürel ve politik yargıda çok büyük bir belirlenemezciliktir" (Bhabha, 1999: 192). Bhabha 'farklılığın' tarih yazımına nasıl sızdığına bir örnek olarak Hortense Spillars'dan alıntı yapar (1999: 196): "'kölelik' dediğimiz kültürel sentez, uygulamada ve anlayışta asla türdeş ve bütüncül değildir."

Üçüncü Bölüm'de tartıştığım Alea'nın *Son Akşam Yemeği* filminin sonunu yeniden yazmak için bu 'görüşü' kullanalım. O filmde Küba'daki bir şeker plantasyonunda sömürülmelerine karşı isyan eden köleler vardı. Şimdi rahibin müdahale etmek için acele ettiğini, Bhabha ve Spillars'ın okunmaktan sayfa kenarları yıpranmış yazılarını taşıdığını ve uğradıkları adaletsiz davranışların köleliğin yalnızca bir 'yüzü' olduğunu ilan ettiğini ya da daha iyisi 'köleliği'

tırnak işaretleri içinde yazmak için parmaklarını kullandığını hayal edebiliriz. Rahip isyanın yaşamı oluşturan fokur fokur kaynayan çeşitlilik ve farklılıklara mitsel bir dayatma olduğunu söylerdi. Rahip onların yaşam koşullarının 'köleliği' oluşturabilecek çok sayıda ayrı olasılık alanında yalnızca bir örneği gösterdiğini öne sürerdi.

Bhabha "mücadele eden öznelliklerin ... ikili karşıtlık politikasını yok etme girişiminde yetki kazandıklarını" yazar (1999: 196), ancak her şeye farklılık hükmettiğinde, mücadelenin hangi zeminlerde olabileceği net değildir. (Yeri gelmişken, Marx uzun süre önce kendi anahtar yöntembilimsel ilkesi olarak farklılık yerine diyalektiği kullanarak ikili karşıtlığı yapıçözüme uğratıyordu.) Bu yöntembilim içinde yeterince uzun ve sert dayanışma ve karşıtlık çizgileri nereye çizilebilir? Bhabha aşağıdaki pasajda sömürge sonrasının politik bir konumu nasıl harekete geçirdiğine ilişkin anlayışını formüle eder:

> Bu, failliğin bir zemini gerektirdiğini öne sürerek otoritenin bütünlüğünü biricikleştirir, ancak o zeminlerin bütünlüğünü gerektirmez; hareket ve manevrayı gerektirir, ancak devamlılığın ve birikimin geçiciliğini gerektirmez; yön ve olası sonu gerektirir, ama teolojiyi ve holizmi gerektirmez (Bhabha, 1999: 201).

Burada devamsızlığa ve olasılığa dayalı bir konuma zemin kazandırmaya çalışırken Bhabha'nın söyleminden fışkıran tüm baskıları, bükülmeleri ve yumuşamayı görürüz. Bhabha bireysel ve kolektif faillere eylem için zemin kazandırmak için *özel* bir örnekte gerekli olan otoriteyi harekete geçirmeye çalışır. Ancak eğer eylem için bu otorite diğer örneklerle bir *devamlılığa* sahip değilse, o zaman burada bu kadar takdir edilen 'biriciklik' zorunlu olarak en yüksek etik ilke olmayabilir diye bu kaba oportünizm kuramı suçlanabilirdi. İnsan muhalefetteyken bir politikayı ya da konumu ifade eden politikacıların yalnızca iktidardayken başka bir politikayı ya da konumu benimsemek için 'biriciklik' anlayışıyla rahatlamış göründüklerini görebilir. Şöyle diyeceklerdir: "O zaman söylediklerim ile şimdi söylediklerimi nasıl karşılaştırabilirsiniz? Onlar tek tek biricik anlardır."

Bhabha daha sonra üzerinde tek bir sorunda ya da tek bir anda bir konum oluşturduğu zeminlerin tüm hale gelmesinin gerekmediğini öne sürerek devam eder. Bir kez daha bu oportünist, pragmatist ve kariyerist bir rahatlama nefesi alır. Ancak postmodernist ilke sürdüğü sürece bu konumla ilgili paradoksal bir şeyler vardır. Postmodernizm kendisini düşüncede uzaktan da olsa 'mutlakçı' olan her şeye düşman olarak düşünmeyi sever, ama o zaman "yaşamın tümünün kültürün belirlenemezci özelliklerine sahip olarak anlaşılması gerekir" önermesinden daha mutlakçı ne olabilir? Son olarak Bhabha her zaman hakkında bilinecek bir şeylerin olduğunu anlamadığınızı kabul etmeye çok benzeyen 'olası son'un gelmesini ister. Hiç de radikal değil. Ne de teolojiyi reddetmekte çok eşsiz bir şeyler vardır, bu arada 'holizm'i reddetmek de alternatif tıptan yeşil politikalara ya da Marksizme kadar her şeyde oldukça holistik (bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiye odaklanma) bir sonun çeşnisidir.

O halde sömürge sonrası kuramla ilgili sorun, onun farklılığa ve özel olana yönelik diyalektik olmayan bir yaklaşıma sahip olmasıdır. Bu, kuramı farklılık ve özel olanın içinde yıkar, onları fetişleştirir. Daha önce gördüğümüz gibi, farklılığın peşinde olmak radikal değişimle ilgili bir politikayı destekleyemez. Bu aynı zamanda kendi tek yanlı ilkesiyle son derece çelişkilidir, çünkü farklılığın peşinde olma yalnızca her şeyi aynı temel ilkeye uydurmaya çalışan kaba idealizm üzerine bir öncül olabilir ve belirsizliğin aynı temel özelliklerine sahiptir. Politik olarak bu eski liberal hümanist kültürel geleneğe önemli ölçüde benzer bir konumla sonuçlanır. Bu eski liberal hümanist gelenek (baş harfi büyük Kültür) de üst düzeyde diyalektik değildir, ancak başka yönde, evrenselliğe yöneliktir. Terry Eagleton'ın belirttiği gibi:

> Kültürün bağrına bastığı özel değil, ancak çok farklı bir hayvan olan bireydir. Gerçekten birey ile evren arasında doğrudan bir ilişkiyi arar. Bir şeyin biricikliğinde dünyanın ruhu son derece yakından hissedilebilir; ancak bir şeyin özünü açığa vurmak onun rastlantısal özelliklerini çıkarıp atmak anlamına gelir (Eagleton, 2000: 55).

Burjuva liberal eleştirmenlerin *Cezayir Savaşı* ile ilgili hoş bir biçimde rahatlatıcı buldukları da buydu. Bu filmin 'nesnelliği' olarak algıladıkları, taraf tutarak durumun özel oluşu içinde debelenmediğini söylemenin başka bir yoludur: Onlara göre film 'insanın durumu' ile ilgili bir ifade oluşturarak bunun ötesine geçti: açık bir biçimde sömürgeciliğin, sömürünün, direnişin, tarihsel bağlamların, İslami kültürün vd. temel özellikleri içinde boğulmayı istemeyen bir anlayış.

Diyalektik düşünce ise tersine bu kutupsallıkları çözmeye çalışır. Evrenselin içinde özel olanı ve özel olan içinde evrenseli bulmaya çabalar. Birincisinin bir örneği, Solanas ve Getino'nun Üçüncü Sinema manifestosunda *özel* ulusal-sinemasal belirleyenlerin ne olduğu sorumda örtük olarak bulunuyor. Ancak ben yine de bu manifestonun bugün bile bizim için uygunluğunu düşünerek, onların metinlerindeki (tarihsel olarak belirlenmiş) 'evrensel' dersleri bulmaya çalışacağım.

"ÜÇÜNCÜ SİNEMA'YA DOĞRU"YU BAĞLAMA YERLEŞTİRMEK

Solanas ve Getino'nun ufuk açıcı yazısı "Üçüncü Sinema'ya Doğru"yu doğru bir biçimde değerlendirmek için, bu metni Arjantin'in ulusal bağlamı içine ve özellikle de bu ülkedeki sinema endüstrisinin tarihi içine yerleştirmek zorundayız. Ulusal bir popüler edebi klasikten uyarlanan *Amalia* (Enrique Garcia Velloso, 1914) gibi ilk sessiz uzun metrajlı filmler döneminden itibaren Arjantin, kökleri ulusal kültürde bulunan ve anarko-sendikalist sendikaların ezilmesiyle ilgili olan ve *Juan sin ropa* (*Çıplak Juan, 1919*) gibi politik ve toplumsal eleştiri yapan bir dizi filmi de içeren ilerici bir Birinci Sinema'ya sahip oldu (Barnard, 1986: 145-7). Bu ilerici Birinci Sinema 1930'lu yıllarda 'altın çağ'ını yaşadı ve daha sonra bu sinemanın yerini, sinema endüstrisine büyük sermaye ve Arjantin'in genişleyen orta sınıfından gelen yönetmenler egemen olduğu için daha burjuva ve Avrupalılaşmış bir sinema aldı (Barnard, 1986: 44-5). Bu sınıfsal değişim ve Avrupa klasikleri yönündeki coğrafi-kültürel yeniden yönelim Arjantin sinemasının hem ülke

içinde, hem de bir süre Hollywood ile başarılı bir biçimde rekabet ettiği tüm Latin Amerika'da izleyicisini kaybetmesiyle sonuçlandı.

1940'ların ortasında Perón yönetiminde Arjantin devleti orta sınıf değerlerinin ve Avrupalı kaynakların egemenliğinin sürdüğü film yapımını giderek düzenlemeye ve yüreklendirmeye girişti. Sinema endüstrisine devlet müdahalesi, Perón yönetimine son veren 1955 yılındaki askeri darbenin ardından yoğunlaştı. 1957'de askeri hükümet ticari-olmayan sinemayı desteklemek için Ulusal Sinema Enstitüsü'nü kurdu. Bu kurum ticari baskılardan bağımsız olduğu halde, devletin hamiliğine fazlasıyla bağımlıydı. Bu İkinci Sinema esin kaynağı olarak Arjantin edebi kaynaklarına geri döndü, ancak hem seçkinciydi hem de hiçbir şeye itiraz etmiyordu (Birri, 1997a; Dagron, 1986). 1963'te yeni bir askeri hükümet iktidara geldi ve generallere karşı artan muhalefet ve direniş bağlamında yaygın olarak sansür uygulandı.

Bu, Solanas ve Getino'nun gizlilik koşullarında çalışan bir gerilla film grubu olan *Cine Liberacion*'u kurdukları (1966) o dönemde ne Birinci Sinema'nın ne de İkinci Sinema'nın ülkeyi yıkıntı haline getiren toplumsal ve politik çatışmalarını anlatmayı istemedikleri, isteyemedikleri bir bağlamdı. Bu grup 1968'de çığır açan, ülkeninhali belgeseli *Fırınların Saati*'ni yaptı ve 1969'da da *Tricontinental* dergisinde 'Üçüncü Sinema' terimini türettikleri eşit derecede çığır açıcı kuramsal düşüncelerini yayımladılar.

"Üçüncü Sinema'ya Doğru" adlı yazı ilerici bir Birinci Sinema'nın önceki on yıllarda yok edildiği ve otoriter bir devlete aşırı bağlı bir auterist İkinci Sinema'nın da ömrünün sonuna geldiği gerçeğini yansıtır. Ulusal bağlam içindeki bu özel ve ivedi koşullar Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın diyalektik olmayan formülasyonlarına zararlı etkide bulundu. İlk ikisi ya ölüdür ya da ölmek üzeredir ve Üçüncü Sinema için sağlayacakları kaynaklar ya yoktur ya da çok azdır. Yazarların modeli etkileşimin ya da karşılıklı dinamiklerin olmadığı üç ayrı sinemayı sunar. Bu onların döneminin özel koşulları nedeniyle anlaşılabilir olmasına rağmen, eğer o özel geçici ve coğrafi bağlamın dışında bir kuram ve uygulama olarak Üçüncü Sinema'yı sürdürmekle ilgileniyorsak, bir sınırlamadır.

ENTELEKTÜELİN ROLÜ ÜZERİNE

Solanas ve Getino'nun ufuk açıcı yazısının en güçlü yanlarından biri, bu yazının yazarların ait oldukları tabakanın toplumsal yerini göstermesidir: entelektüeller. Getino'nun daha sonraki bir yazısında yorumladığı gibi, onlar kendilerini "isyancı hareketlere katılan ve işçi sınıfının kültürel ve politik geleneklerinden etkilenen orta sınıftan entelektüeller" olarak gördüler (1997: 102). Bu nedenle doğrudan dışsal politik ve ekonomik kontrolün daha gizli etki ağlarına olanak sağladığı yeni-sömürgecilik içinde orta sınıfın geleneksel rolünün ne olduğunu sormak önemliydi. Durum gücün başka yerlerde eşitsiz toplanması anlamında hâlâ sömürge ile ilgilidir: Dünya Bankası, IMF, Wall Street borsası gibi finans kurumlarının merkezleri; Latin Amerika'da etkinlik gösteren çok uluslu şirketlerin yönetim kurulu odaları ve Batı'nın başkentleri, özellikle de Washington.

Bu tip uluslararası güç odakları, doğru bir biçimde çıkarlarının uluslararası sermayenin çıkarlarıyla nasıl da kenetlenmiş olduğunu anlayan ulusal burjuvazi aracılığıyla Arjantin yaşamını etkiledi. Burjuvazinin, büyük sermayenin gerçek sahiplerinin altında:

> kültürel yeni-sömürgeciliğin en iyi müşterisi olan ve hâlâ da öyle olmaya devam eden orta-sınıf vardır. Onların kararsız sınıfsal konumu, toplumsal kutupsallıklar arasındaki tampon konumu ve *uygarlığa* erişmedeki daha geniş olanakları emperyalizme bazı Latin Amerika ülkelerinde büyük önem kazanan bir toplumsal destek zemini sunar (Solanas ve Getino, 1997: 38).

Solanas ve Getino'nun emperyalizm olarak Arjantin'de çok açık olan toplumsal ve ekonomik eşitsizliklere, ülkenin sahip olduğu ama yeterince kullanamadığı ulusal kaynaklara ve bu durumun ortaya çıkardığı hoşnutsuzluğu kontrol altına almayı gerekli bulan politik otoriteryanizme gönderme yaparlar. Orta-sınıfın medyaya, eğitime, politikaya, yönetime ve kültürel aygıtlara egemen olması bu durumu normalleştirmede, sömürge olmaktan çıkmaya yönelik her girişimi ("ulusal kurtuluş savaşı" [Solanas ve Getino, 1997: 37])

tarafsızlaştırmaya, kendine katmada, kontrol altına almada ya da yok etmede çok önemli bir rol oynar.

Solanas ve Getino'ya göre doktorun, bilim insanının, kültür üreticisinin, öğretmenin, hatta rahibin ulusal ve uluslararası olarak egemen politik ve ekonomik güçlerle aynı safta olması gerekmez. Onlar bunun yerine bağımlı ve sömürülen sınıfların, işçilerin ve köylülerin safında olmayı seçebilirler. Aslında özgürlük teolojisi –yoksul ve ezileni Cennete gideceğine ikna ederek sömürge egemenliğine yardım etmesi için ihraç edilen– dini fikirlerin yerlileştirilmesi yolunun klasik bir örneğidir ve kökleri varolan toplumsal yapıların (militan rahipler sayesinde) aleyhine dönebilecek bir tarzda yoksulun yaşam deneyimlerindedir.

II. Dünya Savaşı sonrasında orta-sınıftan bir azınlık giderek daha fazla radikalleşiyordu. 1950'lerin ortasında Arjantinli devrimci Che Guevara –kendisi yoksullaşan saygın bir orta-sınıf ailedendir– Latin Amerika'da yolculuk yapıyordu. Bu yolculuk, Buenos Aires'deki kültürlü metropolitan çevrelerin dışındaki Latin Amerikalı yaşamın korkunç yanlarını görmesini sağladı. Bu dönemde tıp öğrencisi olan Guevara, 'çok iddialı bir kitap' diye nitelediği *Latin Amerika'da Doktor'un Rolü* başlıklı kitabın planlarını yapıyordu. Kitap asla tamamlanmadıysa da, bazı bölümlerin taslakları kalmıştır. Aslında Guevara devrimci doktorun rolünü ayrıntılı olarak planlıyordu. Bu rol halkın gereksinimlerini öğrenmeyi, sınıf bilincini yükseltmeyi, gündelik hayatta sağlıklı olmanın önemini vurgulamayı ve en önemlisi otoritelere karşı halkla aynı safta olmayı içeriyordu (Anderson, 1997: 135-6). Bu Solanas ve Getino'nun haritasını çıkardığı gibi kültür alanında üretim yapanların rolüne çok benzer. Paul Willemen'in belirttiği gibi, Üçüncü Sinema bir halk sineması ya da basitçe halk için sinema değildir. Kaçınılmaz olarak tartışılması gereken sınıfsal ilişkiler vardır. "Bu bir ve aynı anda politik ve sanatsal nedenlerle sosyalist aydınlar olarak kendi sorumluluklarını üstlenen ve kendi çalışmaları aracılığıyla toplumsal anlaşılabilirlik üretimini başarmaya çalışan entelektüellerin yaptığı bir sinemadır" (Willemen, 1989: 27).

Ancak toplumsal anlaşılabilirlik, Brecht ve Benjamin için olduğu gibi, bir 'keşfetme' sürecidir (Solanas ve Getino, 1997: 47); bu yalnızca izleyicinin karmaşık düzenleme ve ifade tarzlarıyla ilgilenme yeteneğine çok az güven duyan (Birinci Sinema) bir popülizmin içine batma olamaz (Solanas ve Getino, 1997: 47). Üstün bir (orta-sınıf) bilgi konumundan gerçekler çok az miras bırakılabilir. Entelektüeller çok erken yaşta içselleştirmiş oldukları varsayımların ve değerlerin çoğunu sorgulamaya hazır olmalıdırlar. Bunlar arasında (oldukça yardımsever babacan olgular da dahil) kendi kültürel geçmişlerinin seçkinciliği, kendi uzmanlığını destekleyen özel söylemlere bağlılıkları, sanatı ekonominin yanı sıra politikadan da koparmaları, halkın mücadelelerine uzak oluşları, uyumculukları, başkaları aleyhine maddi ve kültürel statülere ve rekabete bağlılıkları ve ilişkiler kurmayı reddetmeleri, her sorunu ayrı olarak ele almaları ve böylece mevcut toplumsal düzenin desteklenemezliğinin açık hale gelmesinden kaçınmaları vardır. Brecht ve Benjamin gibi Solanas ve Getino da orta-sınıf içindeki ilerici unsurları kendi sınıflarından kopmaya ikna etmeye çalışıyorlardı. Ancak Benjamin'in belirttiği gibi, siz sınıfınızı terk edebildiğiniz halde, toplumsal sınıfınız sizi kolayca terk etmez (Benjamin, 1982), bu nedenle Benjamin karşılıklı öğrenme sürecine vurgu yapar. Bu sorunlar (akademisyenler de dahil) entelektüellerin rolünü ve dünyadaki çağdaş kültür kuramı ve uygulamasının hatlarını anlamak için hâlâ büyük önem taşımaktadır.

ULUSAL SORUN

Solanas ve Getino'nun yazısı bir düzeyde farklı coğrafi-tarihsel bağlamlardan –ister politik ister ekonomik ister kültürel isterse estetik olsun– kolayca ve eleştirel olmayan biçimde model ödünç alma isteğidir. Onlar Latin Amerika'yı *Fırınların Saati*'nde röportaj yapılan Arjantinli bir yazarın söylediği gibi "her şeyden çok uzakta" olarak görürken, Avrupa'yı uygarlığın merkezi olarak değerlendiren Arjantinli entelektüellerin düşünce yapısına ve Batılı eğilimlere kölece ve sorgulamaksızın bağlılığı eleştirirler. Avrupa merkezli dü-

şünceleri ve modelleri kendiliğinden benimsemekten çok *eleştirel olmayan* biçimde benimseme, Arjantinli kitlelerin popüler kültürü, deneyimleri ve yoksullaşması açısından bir utancı gösterir. Dahası Solanas ve Getino bunun Arjantin'in ulusal koşullarına sıkı kurallar koyan ve uygunsuz olan değerleri dayattığını öne sürerler:

> Çağımız tezden çok hipotez, süreç içinde çalışma çağıdır; bir elde kamera, diğer elde taşla yapılan bitmemiş, düzensiz, şiddet dolu çalışmalar çağı. Bu tür çalışmalar geleneksel kuramsal ve eleştirel ölçütlere göre değerlendirilemezler (Solanas ve Getino, 1997:49).

Bu değerlendirme çarpıcı bir biçimde anti-dogmatik ve açık-uçludur ve Benjamin'in, Brecht'in kültürel pratiğini "bitmiş bir sanat yapıtından çok dramatik bir laboratuar" olarak savunmasını hatırlatır (1982: 29). Ancak asla kendiliğinden uluslararası etkileri reddetmedikleri halde, Batı kültürüyle *verimli* ilişkiler olasılığı kabul edilmez ve kuramlaştırılmaz. Kavramsal tıkanma ulusal sorun çevresinde döner. Solanas ve Getino'nun etkilendiği özgül işçi sınıfı geleneği sömürgeciliğe son verme döneminde birbiriyle çatışan iki büyük ideoloji olan ulusalcılık ve sosyalizmi birleştirmeye çalışan sol kanat Peronizmdi. "Yeni-sömürge durumunda iki kültür, sanat, bilim ve sinema anlayışı birbiriyle rekabet eder: *egemenlerin anlayışı ve ulusun anlayışı*" (1997: 35).

Sistemleri ve yapıları düzenleyen burjuvazi ve orta-sınıfla ilgili sorun aslında bunların otantik olarak ulustan olmamalarıdır. Bu yalnızca çeşitli sınıfları ve egemen sınıfa ait olmayan sınıf kesimlerini bir araya getirmez, aynı zamanda eğer seçkinler ulusun yaşamına daha fazla yönelir, onun gereksinimlerine seslenirse, o zaman onların fazla sorun oluşturmayan seçkinler olduğunu ima eder. Bu kuşkusuz sol Peronizm'in stratejisini ve politik alanını açar, ancak aydınlanmış politik ve ekonomik seçkinlerin yönetiminde sosyalizm ile ulusal yeniden inşa arasındaki çelişkiler 1970'lerin ortasında bu Peronist projeyi iptal ettirdi.

O halde bir yandan Solanas ve Getino'nun gerçek bir ulus olma yönündeki arzuları, kendi kuram ve uygulamalarını etkileyebilecek

uluslararası etkilerin analizini engeller. Her şeyden önce ulus anlayışı ve Afrika ve Latin Amerika'nın ulus-devletlere bölünmesi, bu bölgelerdeki Avrupa kaynaklarından ve egemenliğinden ortaya çıkar (Sreberny-Mohammadi, 1997: 52-3). Diğer yandan gerçek bir ulus olmanın yakın olması, ulusu *zaten* oluşturan içsel tarihsel dinamiklerin analizini engeller. Bu kültür emperyalizmi modeliyle ilgili tipik bir sorundur (Golding ve Harris, 1997: 5). Daha önce gördüğümüz gibi, Arjantin'de Birinci ve İkinci Sinema'nın gelişmesi dışarıdan modellerin etkilerini ve 'içsel' dinamikleri içeren ikili bir sürecin ürünüydü: sinema endüstrisinin sağlamlaştırılması, ikinci kuşak orta-sınıf yönetmenlerin akını ve ulusal bir İkinci Sinema'nın gelişmesi için devletin müdahalesi. Ve İkinci Sinema 1960'ların sonunda Arjantin'de açmaza girdiği halde, (hem Arjantinli hem de uluslararası olan) İkinci Sinema kültürü için kurumsal alan, *Fırınların Saati*'nin biçimsel ve deneysel niteliği için açıkça bir önkoşuldur.

Ulus-devlet gerçek bir tarihsel güçtür. Birkaç yüzyıldır bir yandan sınırlı bir bölge içindeki toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel güçleri biçimlendirmek için egemen tarz haline geldi ve diğer yandan da bu bölgeyi sermayenin küreselleştirici dinamikleriyle birbirine sardı. O halde ulus Bhabha'nın öne sürdüğü gibi yalnızca bir mit değildir (1999: 191). Bununla birlikte "ulus" kendi dinamiklerini açıklamaya yeterli bir kategori değildir. Bu anlayış için merkezi olan (ve Üçüncü Dünya sömürge-karşıtı güçlerinin anlaşılabilir tarihsel nedenlerle büyük ölçüde yatırım yaptıkları) özerklik ideali, uygulamada tüm ulusların uluslararası dinamikler içinde bütünleşmesini kabul edemez. Seçkinlerin kendi davranışları üzerinde uluslararası bir belirleyenler bağlamını kabul etme derecesi (günümüzün Avrupa içinde politik ve ekonomik bütünleşme sorununun gösterdiği gibi) bağımsızlık idealini yalancı çıkarır. ABD bile kendi müdahaleci dış politikası nedeniyle uluslararası olaylardan özerk değildir. Ulus-devletin küresel bağlamdan bağımsız olma varsayımı içsel farklılıklara (sınıf, bölge, toplumsal cinsiyet vd.) seslenmeye isteksiz oluşuna uyar. Her ne kadar *Fırınların Saati* haklı olarak 'evrensel' değerlere ve kültüre başvurma tarzının sınıfa özgü değerleri

ve kültürü gizlediğini eleştirse de, film bu eleştiriyi ulusal kültür ve değerler anlayışının ötesine genişletmez.

Üçüncü Sinema için ulusal sorun bu nedenle sorunlarla doludur. Ulus gerçek bir tarihsel güç olduğu, hem müdahalelerini yaptığı kültürel bir bağlam, hem de bu müdahaleleri gerçekten 'anlattığı' bir kültürel kaynaklar matrisi sağladığı için bu sorun görmezden gelinemez (Willemen, 1989: 20). Diğer yandan onun idealleri ulus-devletlerin gerçekten işleyişlerine uymaz ve ulus-devletlerin işleyişleri de sosyalizmin ve Üçüncü Sinema'nın bulmaya çalıştığı üretim tarzındaki temel dönüşüme uymaz.

KURMACA VE BELGESEL

Solanas ve Getino'nun tüketim kapitalizmini eleştirisi, kültür emperyalizmi eleştirisine benzer bir yorumdur (Tomlinson, 1991: 122-39). Bu onların analizlerindeki en sorunlu düşünüş tarzlarından biridir. Solanas ve Getino'ya göre, "çağımızın en değerli iletişim aracı olan filmler yalnızca sinema endüstrisinin sahiplerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye tahsis edildiler" (1997: 33).

Kültür kuramı haklı olarak böylesi bir ekonomik indirgemecilikten uzaklaşmıştır. Sorun bu indirgemeciliğin, sermayenin yatırım yaptığı gözetim ve kontrol aygıtlarına rağmen, kendi manevra alanına sahip olabilen kültürel emeğin özgül niteliklerini hesaba katmamasıdır. Filmin sermayenin ekonomik çıkarlarına indirgenmesi nedeniyle gözden kaçan başka bir konu da izleyicidir. Onların tutkularıyla, korkularıyla, endişeleriyle, umutlarıyla ve arzularıyla ilgilenilmesi zorunludur ve bunların hiçbiri sermayenin egemen olduğu bir toplum içinde içerilemez ya da sorunsuz bir biçimde karşılanamaz. Solanas ve Getino'nun yazısında olmayan çok önemli bir kategori ütopyacılıktır: popüler kültürün şimdikinden daha iyi bir yaşama yönelik gerçek duyguları ve arzuları kullanma tarzı. Birinci Sinema'nın Solanas ve Getino'nun burada hesaba kattığından daha çelişkili olduğunu kabul eden bir modeli bir kez oluşturduğumuzda, o zaman Birinci Sinema da Üçüncü Sinema için potansiyel bir kaynak olur.

Egemen sinemanın fantezisinin ve kurmacasının karşısına "devrimci sinemanın belki de ana temeli olarak" belgesel sinemayı koyarlar (Solanas ve Getino, 1997: 46). Bunun ardından mantıksal olarak Birinci Sinema'yı problemli homojenleştirmeleri gelir (bu her iki yönetmenin de oldukça hızlı bir biçimde yeniden değerlendireceği bir konumdu). Ancak belgesel, kültürel eğitimin tüm kanallarının, kesinlikle haberlerin ve enformasyonun dağılımını da içeren daha geniş bir eleştirisiyle potansiyel olarak uyuşmadığı için belgesele değer biçilmesi de sorunludur (1997: 38). "Gerçek olmayanın hüküm sürdüğü bir dünyada, sanatsal dışavurum kod, gösterge dili ve satır aralarında fısıldanan mesajlarla dil, kurmaca ve fantezi kanallarından iletilir" (1997: 46). Ancak kod ve fısıldanan mesajlar üzerine olan bölüm, gizli gündemleri ve hayli seçici olmaları nedeniyle günlük haber medyasına çok uygulanabilir olmasa da, eşit derecede halkın ilgilerinin geçici ve tarafsızlaştırıcı benimsenişi olarak görünür; burada onların *sormadıkları* sorular sorduklarından daha önemlidir.

Belki de Solanas ve Getino'nun belgesel filmi başlıca sinemasal strateji olarak tercih etmelerinin dönemin özel tarihsel koşulları nedeniyle mantıklı olduğunu söyleyebiliriz. Alea'nın belirttiği gibi, "toplumsal sarsıntı dönemlerinde gerçeklik gündelik karakterini kaybeder. ... Değişimin dinamikleri, gelişmenin eğilimleri ... görece sakin dönemlere göre daha doğrudan ve açık bir biçimde ortaya çıkar" (Alea, 1997: 129). Alea bu koşullarda şimdiki zamanın ivediliğiyle ilgilenme yeteneği sayesinde belgeselin peşine düşülecek ideal strateji olduğunu iddia eder. Bu kuşkusuz belgeselin kameranın önünde kendini açan gerçek dünyayı edilgince kaydettiği anlamına gelmez. Bu da bir kültürel emek faaliyetini ya da Birri'nin deyişiyle dünyayı anlaşılır kılmak için gerçekliğin dönüşümünün poetikasını gerektirir. Bu görüşü kabul eden Solanas ve Getino kullanılan biçimler, stratejiler ve alt-türler konusunda kural koyucu olmayan değerli bir açıklığı gösterirler. "Bir dizi estetik çalışma kuralı saptamak saçma olurdu" (1997: 47). Kurmacaya karşı belgeseli sorunlu

bir biçimde değerli bulmalarına rağmen, belgesel biçimi içinde farklı stratejilere açık olmaları, kendilerinin oluşturduğu kurmaca/belgesel ikiliğini yapıçözüme uğratmaya başlar. Çünkü farklı belgesel stratejilerine açık olma (Kübalı belgesel yönetmeni Santiago Alvarez'in yapıtlarında olduğu gibi) genellikle kurmaca ve genel olarak kitle kültürüyle ilişkili olan imge ve geleneklerini kullanma olasılığı içinde giderek değişir.

DİYALOJİK METİN

Solanas ve Getino'ya göre Birinci Sinema genellikle "ekranda doğan ve ölen kendine yeterli sımsıkı yapılar" oluşturur (1997: 41-2). Birinci Sinema "19. yüzyıl sanatının, burjuva sanatının devamıdır: İnsan yalnızca edilgin ve tüketen nesne olarak kabul edilir" (1997: 42). Burada Solanas ve Getino Üçüncü Sinema'nın yinelenen ilgi alanlarından birine işaret ederler: izleyicinin Birinci sinemadan nitelik olarak farklı yollarla ilgisini çekmek ve teşvik etmek. Birinci Sinema'da izleyiciler kendilerini tarihin yapılışına katılanlar olarak düşünmeye davet edilmezler. Birinci Sinema izleyicileri filmin 'sımsıkı kapalı yapılarının' içine çeker ve onların filmin dışındaki gerçek dünyayla olan toplumsal, kültürel, politik ve ahlaki bağlantılarını koparır. *Amistad* ile ilgili daha önceki tartışmada (Üçüncü Bölüm) bu sürecin çarpıcı bir örneğini bulmuştuk. Bu film izleyicinin geçmişin mücadelelerinin oluşturduğu tarihsel sürecin edilgin alıcısı olduğunu akla getirir. İzleyicinin filmle ve tarihin oluşumuyla ilişkisi, eğer *Amistad* gösterdiği tarihin insanlığın tüm sorunlarını çözmediğini ve birçok ısrarlı ve çağdaş sorunların tohumlarının geçmişte ekilmiş olduğunu, tarihin hâlâ bir mücadele alanı olduğunu söyleseydi, farklı olurdu.

Fırınların Saati'nin yönetmenlerine göre, böylesine sımsıkı, kendini kapatan bir yapı, askeri yönetim bağlamı içinde bu filmi izleyerek politik bir ifadede bulunan izleyiciye bir hakaret olurdu. Solanas ve Getino düşüncelerin bir 'ateşleyicisi', tehlikeli koşullarda bir araya gelmenin bir 'bahanesi' olarak film anlayışını geliştirirler. Filmin bölümlere ayrılması bu nedenle filmin herhangi bir noktada

durdurulmasını ve ortaya atılan sorunların tartışılabilmesini kolaylaştırabildi. Bu film "*kendi özgürlüğünü diğerlerine, yaşamın başlıca kahramanlarına tabi oluşta ve bağlayışta aradı*" (1997: 54).

Steve Neale *Fırınların Saati*'ni eleştirmiş ve filmi zararlı bir biçimde Godard sinemasının modernist uygulamalarıyla karşılaştırmıştır. Neale için bu filmle ilgili sorun, filmin konumuna ve analizine "filmin kendisinin içinde karşı çıkılmamış ve bunların sorgulanmamış olmasıdır. Bu nedenle tartışma *yalnızca* durumu ve izleyicinin kendisinin doğasını izlemenin bir işlevi olabilir" (1984: 441).

Neale'nin konumu 1960'ların sonu ile 1970'lerdeki avangardın etkilediği Batılı kültür kuramı içindeki egemen bir konumdur. Ancak bu aynı zamanda daha sonraki postmodernizmin göreceliğini ve metinciliğini (textualism) haber veren bir konumdur. Neale'nin tercihi sonuçta gerçekleri argüman ve kanıtla ifade etme olasılığını radikal bir biçimde yalancı çıkaran sinemasal stratejilerden yanadır, çünkü "görüntülerin ve seslerin herhangi bir kombinasyonu bir anlamı ve bir gerçeği yansıtmaktan çok *inşa eder*" (1984: 440). Göreceliğe teslim olmuş bir kuramda, 'açıklama' terimi yalnızca filmin temsil ettiği dünyayla ilişkisinin bir tanımlanışı olarak olumsuz anlamda kullanılabilirdi. İnşa anlayışı her eleştirel düşünce için önemlidir, çünkü tüm söylemlerin çok önemli ontolojik durumunu genişlettiğinde, otomatik, kendiliğinden onay vermeyi engeller ve o zaman şüphesiz bir *inşayı* diğerine karşı tercih etmenin zeminleri (burada ve postmodernizmde olduğu gibi) ortadan kalkar. Basit ontolojik iddiaların ötesine geçmemiz (tüm söylemlerin doğası onların inşa edilmiş olmalarıdır) ve epistemolojik sorular sormamız gerekir (Bu inşa dünyaya ilişkin bilgimize ne ekliyor? İnşanın sahip olduğu gerçek değer nedir?).

Bununla birlikte *Fırınların Saati*'ni izleyen öğrencilerden gelen en yaygın olumsuz tepkiye (çağdaş kültür kuramı içindeki egemenliğine rağmen) görecelik değil, ama göreceliğin yok etmeye çalıştığı daha eski hümanizm egemendir. Bu gelenek akademi dışında hâlâ egemendir. Neale'nin kuramsal konumu, eğer her bir konum diğer inşalar üzerinde epistemolojik iddiaları olmayan bir inşa ise, eğer

duyulardan bağımsız olarak varolan gerçek dünya ile daha iyi bir ilişki yoksa, o zaman politik bağlanımın nedensiz ve şüpheli görünmesi gerektiğidir. Geleneksel hümanizm için ise tersine, duyulardan bağımsız olarak varolan gerçek dünyaya ('objektif' dünya) erişim uzmanlar ve profesyonel seçkinler (doktorlar, gazeteciler, belgesel yönetmenleri) tarafından kolayca başarılır ve onların konumunu belirleyen kurumsal, kültürel ve toplumsal faktörlerin birazcık incelenmesini gerektirir. Burada bilgi, partizanlığın üzerine yükselen, toplumsal mücadelelerin çevresinde dolaşıp duran ve onlarla ilişkide (yanlış) bir tarafsızlığı koruyan 'nesnellik' ile eşitlenir. Burada biraz bilginin ve gerçeklerin nedensiz doğasıyla ilgili rölativistin kuşkuculuğu vardır, ancak görecelilikte olduğu gibi, burada bağlanmış film yapımından şüphe edilmesi gerekir, çünkü o açıkça kabul edilmiş bir konumdan konuşur.

Fırınların Saati'nin, Üçüncü Sinema filmlerinin çoğu kez yaptığı gibi (örneğin *Şili'nin Savaşı*) birbiriyle çatışan seslerin ve görüşlerin alanını kendi temsil alanı içinde kaynak olarak kullanmadığı doğrudur. Bu filmin, dikkatin film aracı içinde anlamları oluşturma koşullarına çekildiği kendine gönderme yapma isteği de yoktur. Yine de Neale'nin tartışmanın filmin içinde kaydedilmediğini, ama yalnızca izleme koşullarında varolduğunu öne sürmesinin yanlış olduğunu düşünüyorum. Bunun ardına düşmeye değerdir, çünkü burada söz konusu olan, filmlerin bir konumu belirleyip belirleyemeyecekleri, direnip direnemeyecekleri, davalara ve düşüncelere açıkça bağlanmayı gösterip gösteremeyecekleri ve dogmatik ve kapalı olarak görülüp görülmeyecekleri sorunudur.

Film ile izleyici arasındaki bir diyalog düşüncesi Sovyet edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'in kuramına başvurur. Bakhtin dile ve edebiyata (Birinci Sinema gibi) biçimsel yaklaşımları bir hayli eleştirdi. Ona göre bu yaklaşımlar sanat yapıtını "sanatçının araştırmasının dışındaki söylemin, meydanların, caddelerin, kentlerin ve köylerin, toplumsal grupların, kuşakların ve dönemlerin açık alanlarındaki söylemin toplumsal yaşamından" (1992: 259) koparma eğilimi taşıyordu.

Söylemi gündelik yaşamın içine yeniden yerleştirmeye çalışan Bakhtin dilin, konuşmanın ve diğer iletişim biçimlerinin her zaman dolaşımda olan dillerle ve diğer söyleyişlerle doğrudan ya da dolaylı diyalog halinde olduğu düşüncesini kullandı ve geliştirdi. Bakhtin'in söylediği gibi:

> Toplumsal olarak özgül bir ortamda özel bir tarihsel dönemde anlamını ve biçimini kazanmış canlı bir söyleyiş, bir söyleyişin verili nesnesi çevresinde sosyo-ideolojik bilinç tarafından dokunmuş binlerce canlı diyalojik silsileye karşı yenilenebilir; toplumsal diyaloğa aktif bir katılımcı olabilir" (Bakhtin, 1992: 276).

O zaman *Fırınların Saati*'ni bir dizi avangard biçimsel stratejiye karşı tartarak değerlendiremeyiz. Bu kesinlikle yapıtı "öğeleri kendilerinin ötesinde hiçbir şeyi kabul etmeyen kapalı bir sistemi oluşturan, sımsıkı kapalı ve kendine yeterli bir bütüne" (Bakhtin, 1992: 247) dönüştürmektir ve hem Bakhtin, hem de Üçüncü Sinema bu yaklaşımı reddeder.

Bunu söylemek biçimsel sorunların önemsiz olduğu anlamına gelmez. Filmin bölümlü yapısı zaten belirtilmiştir, ancak bu, filmi yapılandıran ve modernist montaj uygulaması olan ilkeyi canlandırmanın yalnızca bir yanıdır. Film izleyicinin yalnızca onay vermek zorunda olduğu dikişsiz bir argümanlar ağı dokumaya çalışmaz. Aksine bazılarının diğerlerine göre daha zorlayıcı olduğu argümanlardan oluşan bir yamayı inşa eder. Bu film Arjantin'in daha kapalı, kesin bir açıklamasını kolaylaştırabilecek eksiksiz bir 'tarihi", doğrusal bir kronolojiyi de oluşturmaz.

Bununla birlikte *Fırınların Saati*'nin neden diyalojik bir metin olarak görülebileceğinin başka anlamlı nedenleri vardır. Birincisi Arjantin toplumuna büyük bir 'yanıttır' (Bakhtin'in gözde bir sözcüğü). Ordunun, kilisenin, burjuvazinin, entelektüellerin, genel olarak ortasınıfın, sendika liderlerinin, politikacıların, uluslararası ticaretin vb. acımasızca eleştirisidir. Toplumun birçok yanını sorgulayan bir filmin izleyicide filmin eleştirisine engel olacak bir ruh halini yüreklendirmesi olası değildir. Geleneksel hümanist nesnellik iddialarına yanıt olarak, insan toplumun önemli kurumları hakkında böylesine

radikal eleştirel düşünceyi cesaretlendiren bir hükümet raporunun ya da bir haber programının son kez ne zaman olduğunu sorabilir.

Dahası bu eleştirel tutum yer değiştirmiş bir öfkeye (örneğin ırkçılığın kaynağı), akıl dışı önyargıya ya da temelsiz varsayımlara dayanmaz, ama akılcı (mantıksal, tutarlı, bağlamlaştırılmış ve kavramsallaştırılmış) bir biçimde öne sürülür ve kanıtla desteklenir. Film en genel terimler dışında incelediği sorunlara somut çözümlerin ne olabileceğini belirtmez, ancak genel olarak ne yapılması *gerektiğiyle* ilgili bazı sonuçlara varmak için argümanlar ve yeterli kanıt sağlar, hatta film doğru bir biçimde *nasıl* sorununu gerçek dünyada çözmeleri için izleyicilere bırakır.

Bakhtin bir yapıtın stilinin "(konuşmanın bütünlüğü içinde) aynı diyalog içinde diğer yanıtlarla karşılıklı ilişki tarafından belirlendiğini" öne sürer (1992: 274). Bu da bizden yapıtı onun sosyo-tarihsel bağlamı içine yerleştirmemizi talep eder ve bunu yapabildiğimizde filmin geleneksel hümanist tarafsızlık ve nesnellik hilesine ağır bir yanıt olduğunu görürüz. Ve bu ayrıca filmi çok büyük bir toplumsal ivedilik anında dilin, anlamın ve (sinemasal) iletişimin yapıçözüme uğratılmasını fetişleştiren orta-sınıf lüksüyle uyuşmaz hale getirir.

ALEGORİ VE SATİR

Ancak günümüzde dönemlerin toplumsal ivediliği tümüyle farklı bir düzenin ivediliğidir. Bu, sermayenin egemenliğine büyük ölçekli muhalefetin ortaya çıkardığı toplumsal sarsıntıların ivediliği değil, ama daha çok muhalefetin yokluğu ve krizi oluşturan mevcut toplumsal sistemin kendini gizlediği normalliktir. Ortaya çıktığı baştaki devrimci bağlam yok olduğunda Üçüncü Sinema nasıl yaşayacaktır? Yanıt Üçüncü Sinema'nın karşı-devrimin uzun gecesinde alegoriyi kullanmanın yararlı olduğu bir stratejiyi benimsemesidir.

Üçüncü Sinema'nın alegoriye yönelmesi birbirine bağlı iki niteliği içerir. Alegorik bir anlatı daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dö-

nüştürülür ya da tercüme edilir. Bu dönüştürülen öyküye daha büyük ahlaki ve politik dersler kazandırmak için izleyici öykünün hemen yakınındaki daha büyük sorunlarla ilişkisinin şifresini çözmek zorundadır. Bu nedenle alegorik bir anlatı (daha büyük) bir öyküyü çeşitli nedenlerle öykünün güçlükle anlaşılabileceği bir bağlamda anlatmaya uygundur.

Hollywood'dan çıkan böylesi bir alegorik film örneği Cohen kardeşlerin *The Big Lebowski* (1998) filmi olabilir. Bu film 1991 Körfez Savaşı'nın bir alegorisi olarak görülebilir. Film ana öykünün arka planında medyada gösterilen bu savaş sırasında geçer. Ancak ana öykü tümüyle bağlantısız olarak yüzeyde görünür. Öykünün içinde 1960'ların bir eylemcisinden yoğun bir biçimde uyuşturucu ve içki kullanan bir kalıntıya dönüşen eski bir eylemci olan 'Dude', Vietnam Savaşı'nın delirmiş bir gazisi olan bowling arkadaşı Walter ve karısı görünüşe göre kaçırılmış olan Bay Lebowski vardır. Ancak hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Gerçekten, çeşitli politik göndermeler ve çağrışımlarla dolu bu film kısmen görünüşte karşıt politik ideolojiler arasındaki örtüşmelerle ve markalar ile gerçek dünya arasındaki zıtlıkla ilgilidir. Saddam Hüseyin'e benzeyen birinin Dude'a bowling ayakkabılarını verdiği güzel bir fantezi sekansında Dude'un Wagner tarzı bir operada oynadığını görürüz (Wagner'i Batı'nın Saddam'a 'yeni Hitler' etiketi takması kadar kolay bir biçimde faşizmle ilişkilendirebilir miyiz?). Opera daha sonra 1930'ların bir Busby Berkeley tarzı kadın dansçıların koreografisiyle harmanlanır (Bu New Deal [Yeni Düzen] kolektivizminin bir övgüsü müdür? Faşist bir kitlesel koordinasyon estetiği mi? Diğer yanı korku ve endişe olan kadın biçiminin erkek egemen bir övgüsü mü? Korku ve endişeye gelince, Dude sonunda büyük iğdiş edici makaslar kullanan figürler tarafından kovalanır: daha sonra karşılığını savaşa katılmış kasılan maço erkeğe ve ulusal mertliğin ya da tehlikede olduğu görülen iktidarsızlığın simgelerine dönüşen bir görüntü).

Filmin büyük bölümü kaçırılmanın gerçekten olup olmadığı ve kaçıranlar ile kurbanın kim olduğu çevresinde döner – tüm bunlar Körfez Savaşı'nın arkasındaki karanlık politikalarla ilişkili çok ivedi

sorulardır. Dude'a tuttuğu tarafın 'devrimi' kaybettiğini söyleyen milyoner Lebowski'nin ölmüş karısının servetiyle geçinen ve yeni karısının ortadan kaybolmasını, ölmüş karısının bir milyon dolarlık yardım vakfını zimmetine geçirmek için bir fırsat olarak kullanan başarısız bir işadamı olduğu ortaya çıkar. Film sağcı şovenizmin, ister Bay Lebowski'nin durumunda olsun isterse Ortadoğu petrol üretimini kontrol etme gereksiniminde olsun büyük iş çevrelerinin gizli çıkarlarını nasıl anlayamadığı üzerine alegorik bir derstir.

Ancak film ne Körfez Savaşı'nın bir alegorisi olarak pazarlandı ne de profesyonel eleştirmenler filmi böyle gördü. Bunun yerine bir Cohen kardeşler filmi ve onların popüler film kültürünü zekice, biraz tuhaf yeniden işlemelerinin bir başka örneği olarak düşünüldü. Alegorinin etkili olması için, onun içinde algılandığı bağlam, anlatmak zorunda olduğu daha büyük öyküye bu kadar kapalı olamaz. Sinema endüstrisinin göreceli olarak daha az ticari olduğu, simgesel ve doğalcı olmayan bir temsil (örneğin büyülü gerçekçilik) geleneğinin olduğu ve daha güçlü bir organize toplumsal kargaşa geleneğinin olduğu Latin Amerika'da alegori çok etkili olabilir.

Louis R. Vera'nın filmi *Miss Amerigua* (1994) Paraguay'ın askeri diktatörlükten demokrasiye benzeyen bir düzene geçişinin alegorisini küçük bir kasaba dekoruna daraltır ve süren politik yozlaşmaya ilişkin derslerini bir güzellik yarışmasıyla ilgili öyküsüne dönüştürür. *Siyah Çiçekler*'de olduğu gibi, baskıya karşı bellek, geçmişteki haksızlıklara karşı şimdiki umutlar sorunu büyük önem kazanır. Film Evaristo'nun mutlu gençliğinin, bir köylü ve eylemci olan babası bölgedeki ordu komutanı Augusto Banderas tarafından öldürüldüğünde mahvolmasıyla başlar. Evaristo, Banderas'ı yüzünden yaraladıktan sonra kasabadan kaçar.

Film, yirmi yıl atladıktan sonra güzellik yarışması adaylarının değerlendirildiği günde yeniden başlar. Demokrasiye geçilmesine rağmen, artık Albay olan Banderas hâlâ etkin bir biçimde kasabayı yönetir, basına ve radyo istasyonuna sahiptir ve bu arada yerel politikacıların gözünü korkutur. İlerleme, büyük amaç, demokrasi

ve ulusun övgüsünün bir göstergesi olarak güzellik yarışması düzenlenir ve hükümet yetkilileri de yarışmayı izler. Ancak her şey geçmişi baskılama üzerine kurulurken Albay, oğlunun nişanlısı Maria'ya statü kazandırmak için yarışmanın sonucuna hile karıştırmaya çalışır. Evaristo'nun beklenmedik yeniden ortaya çıkışı (Nikaragua'da Sandinista'ların safında savaşmıştır) bastırılmışın geri dönüşü gibidir: Uzun yıllar Albay'ın yüzünde kalan yara yeniden kanamaya başlar. *Miss Amerigua* kuşkusuz değindiği konuların hakkını gözetmeyen küçük bir çalışmadır. Evaristo'nun kız kardeşi Rosa bu açıdan ilginç bir karakterdir. Film *Siyah Çiçekler*'in incelediği politik eylemdeki toplumsal cinsiyet ayrımına değinir. 1970'li yıllarda çoğu kez erkekler yeraltı gerilla savaşına katılırken, eşleri, sevgilileri ve anneleri acı çekmek, 'ortadan kaybolanlar' için adalet aramak, kendi yaşamlarını sürdürmek, geride bırakıldıkları için öfke duymak vb. için arkada bırakıldılar. Bu içerlemelerin bazıları Albay ile yatan Rosa'da çok açıktır. Ancak tüm bunların Evarista'nın kız kardeşiyle ilişkisini nasıl karmaşık hale getirdiği, Evarista'nın gençlik aşkı Maria ile yeniden birleşmesi ve Albay sorununun güzellik yarışmasındaki silahlı çatışmada ölmesiyle çözülmesi lehine bir kenara bırakılır.

Daha sağlam bir alegori Fernando Solanas'ın *Yolculuk* (*The Voyage*, 1990) filminde bulunabilir. *Miss Amerigua* gibi Solanas'ın filmi de satiri kullanır. Satirin retorik stratejisi var olan jargonların, sofulukların(orthodoxies) ve güç iddialarının saçmalığını ortaya koymaktır. Alegori gibi satir de mevcut konjonktüre mükemmel bir biçimde uyar. Çünkü serbest pazar ekonomisine yönelik günümüzdeki çılgınlıktan daha saçma olan ama yine de çok az karşı çıkılan nedir?

Yolculuk, Latin Amerika politikalarının ve ekonomilerin kurumsal yozlaşması üzerine, babasını arayan 17 yaşındaki Martin'in yolculuğuyla birleştirilen bir dizi alegorik ve satirik kısa öykü çevresinde oluşturulur. Film fazlasıyla bir pan-Amerikan öyküsüdür, Arjantin'in dondurucu güney ucundan Meksika'ya uzanır. Bu epik

(Brechtyen anlamda 'epik') yapı Martin'in babasının çizdiği ve ona gönderdiği çizgi roman anlatılarla iç içe geçer. Bu öykülerde kamyon şoförü Americo İncomplete, kayıkçı Somebody Rows ve diktatörlüğün ve şimdi de neoliberal ekonominin karanlık günlerinde umudun sesini temsil eden büyük bir davulu çalan Tito gibi mitolojik karakterler vardır. Martin yolculuğunda bu karakterlerin çoğuyla karşılaşacak ve böylece özel yolculuğunun alegorik niteliğini yükseltecektir. Tıpkı *Fırınların Saati*'nin geçmişi göstermek için çizimleri ve portreleri kullanması gibi, *Yolculuk* da İngiliz emperyalizminin ilk döneminden örnekler gibi geçmişin görünümlerini tanımlamak için çizgi romanı kullanır.Film, Martin'in babasından ayrılmış olan annesi ve onun Martin'in sürekli kavga ettiği yeni kocasıyla birlikte yaşadığı Arjantin'in güneyindeki karlı bir adada başlar. Çatışmalı aile yaşamının temsili doğalcı olduğu halde, Martin'in okulunun tanımlanışı farklı bir düzendedir. Okul, duvarlardaki geçmişteki askeri liderlerin resimlerinin düzenli bir biçimde parçalanmış olduğu bir tür terk edilmiş tesis gibidir (pencereler, ısıtma sistemi ve çatıda bacalar yoktur). Gençlerin aldığı eğitim onların içinde yaşadıkları (*Fırınların Saati*'nden bilinen bir tema) koşullara (hem yerel hem de ulusal) uygun değildir ve kurumu öğrencilere bağırıp çağırarak opera tarzında şarkı söyleyen asker kökenli Garrido yönetir. (Bu bir fahişenin Arjantin'in kırsal kesimindeki bir kasabada müşterilerine hizmet verdiği bir sahnede opera söylenen *Fırınların Saati*'ni anımsatır. Operada aktarılan romantik aşk ve güçlü duygular düşüncesi ironik bir biçimde fahişe ile erkekler arasındaki ilişkinin perişan doğasıyla yan yana getirilir ve aynı zamanda da [Arjantinli seçkinlerin çok değer verdiği] Avrupalı yüksek kültürün yoksulların yaşamına uymaması üzerine bir eleştiridir.)

Filmin alegorik stratejisi adanın sert bir biçimde eğimli olduğunu gördüğümüzde açığa çıkar. Pazar ekonomisiyle ilişkili türbülans, inişler ve çıkışlar metaforu eğimli adaya uygundur. Bu strateji film boyunca yinelenir. Yolculuğu sırasında Martin Arjantin'in petrol rezervleri nedeniyle Britanya ve Amerikan sermayesine satılmış olan bölgesi 'Yeni Patagonya'ya gelir. 'Ülkenin satılması' metaforu

burada bir politikayı açıkca gösterir. Peru'da Dış Borç Toplama kamyonları kırsal kesimde dolaşırlar ve zaten yoksul olan köylüleri daha da yoksullaştırırlar. Brezilya'da herkes periyodik olarak sıkmak zorunda oldukları kayışlar ve kuşaklar takar (harfi harfine yorumlarsak yalnızca 'kemer sıkılmaz', aynı zamanda İMF'nin yürüttüğü Yapısal Ayarlama Programları ile gerçeküstü bir benzerlik söz konusudur). Meksika'da Dizleri Üzerindeki Ülkeler Örgütü'nün (ABD'nin finanse ettiği Organisation of American States'in [OAS] bir parodisi) bir toplantısı vardır ve burada delegeler modern dünyada tek geçerli politik konum olarak diz çökmeyi överler (ve tabii ki bunu diz çökerek yaparlar). *The Big Lebowski*'den farklı olarak, filmin videoda pazarlanmasının iç kapakta yönetmenle yapılan bir röportaj aracılığıyla bu filmin politik bir alegori olduğunu netleştirdiğini belirtmeye değerdir.

Filmin en iyi bölümlerinden biri *Fırınların Saati*'ndeki liman kenti üzerine olan bölümü güçlü bir biçimde anımsatan Martin'in Buenos Aires'e gelişidir. Martin babasının ebeveynlerini ararken, kenti fiilen sular altında kalmış bulur. Kayıkla yol alınır, 1973 gelgitinde Şili'den Arjantin'e gelen ve Martin'in bindiği kayığı kullanan kişinin adı Somebody Rows'dur. Eğimli ada gibi akan sular da neoliberalizmin egemenliğini gösterir.

Geleneksel olarak alegori, çoğu kez kendi göstergeleri ve anlamları için doğayı kullanmıştır ve *Yolculuk* fazlasıyla bu gelenek içindedir. 19. yüzyıl Paris'ini incelerken Walter Benjamin, Baudelaire'in şiirinde doğanın alegorik kullanımını anlattı. Benjamin'in kendi şiirsel düzyazısı sermayenin *tarihsel* dinamiklerine dikkat çekmek için metaforik olarak doğayı kullanmaya çalıştı. Burada modernitenin keskin kenarı olan ve artık açıkça kitle kültürü çağında garip görünen 19. yüzyıl alışveriş pasajları üzerine yorum yapar:

> Miocine ya da Eocine kayalarının o çağlardan canavarların damgalarını taşıması gibi, günümüzde pasajlar da kaybolmuş bir canavarın fosil kalıntılarını içeren mağaralar gibi kent manzarasına yayılıyor: Avrupa'nın son dinazoru, kapitalizmin emperyal-öncesi çağının tüketicisi (Benjamin, 1996b: 540).

Doğal fosil anlayışı, doğanın buzul çağına ait yavaş gelişimine zıt olarak kapitalizmin yüreklendirdiği tümüyle *farklı* ve daha hızlı tarihsel gelişimi belirtmek için kullanılıyor. Sermayeyi savunanlar *statükoyu* meşrulaştırmak için 'doğal düzen' anlayışını kullanmaya çalışırken, Benjamin ise tersine sermaye ile doğa arasındaki yarığı belirtmek ve okuyucuyu bu toplumsal düzenin özgüllüğüne ve onun toplumsal dönüşümlerinin hızına duyarlı hale getirmek için doğa imgelerini kullanır. Benzer biçimde *Yolculuk* da doğayı toplumsal dünyayı doğallaştırmak için değil, ama onun saçmalığını belirtmek ve böylece onun doğal olmadığını göstermek için kullanır.

Bu doğa-dışılaştırma stratejisi (klasik bir modernist ve Brechtyen hareket) önemlidir, çünkü Buenos Aires sekansının ortaya koyduğu gibi, insanların, içinde bulundukları tuhaf ortamlara rağmen, politik ve ekonomik yaşamın 'normal' kurallarını reddetmek yerine kabul ettiği (bu nedenle sistemin sürdürüldüğü) açıktır. Artık satılan toprak değil, su parselleridir ve bu arada diğerleri de turistlere kendilerini "Güney'in Venedik'i" olarak satmanın yararlarını düşünürler. Medya, saçmanın benimsenmesi ve normalleştirilmesi stratejisinin başlıca örneğidir. Televizyondaki gelgit tahmincisi izleyicilere güneydeki suların yalnızca boyun seviyesine kadar yükselecekken, daha uzak güneyde ise burun seviyesinin üzerine çıkacağını gülümseyerek anlatan biridir.

Buenos Aires'in merkezinde kamera tilt hareketleriyle, tıpkı *Fırınların Saati*'nde olduğu gibi parlayan şirket binalarına bakar. Martin'in lağım kokusundan midesi bulanır. Somebody Rows'un belirttiği gibi, günde dört milyon bok lağıma gitmektedir. Bir kadının önceki gün gelmediği için lağımcıyı azarladığını görürüz. Butiğinin zarar edeceğinden endişelidir. Bu da *Fırınların Saati*'ndeki *küçük burjuvaziyi* hatırlatır. *Fırınların Saati* bu sınıfın değişimin gerekli ama olanaksız olduğu bir dünyada nasıl her zaman ağlayıp sızlandığını gösterir.

Kentin merkezinden geçen Martin ve Somebody, başkan Dr. Frog'un medya ile hazırlıksız olarak yaptığı röportaja tanıklık

ederler. Dr. Frog'un (kurbağa) adının ima ettiği gibi, o benimsemenin politik simgesidir (ıslak giysiler içindedir ve paletleri vardır). Burada politik söylemin klişeleri ve medyanın etkisiz doğası üzerine bir satiri görürüz. Sular çekilecek mi diye sorulduğunda Dr. Frog "öngörülen düzeyin biraz üzerinde kalacak" yanıtını verir. Tutkulu seçim kampanyası sloganını yineler ('Arjantinliler, Bunun İçin Yüzün') ve medyadan "durumu bozmamalarını" ister. Maiyetinde generaller, bürokratlar ve bir piskopos olduğu halde gürültülü alkışlar arasında ayrılır.

Fırınların Saati'nde bize Buenos Aires'i tanıtan dış-sesin nefes kesici bir gezi filminin canlı tonu vardır. Ancak sermayeye egemen olan sınıf çıkarları üzerine eleştirel bir yorum olan anlatıcının konuşmasının gerçek *içeriği* bu tona kontrpuan oluşturur. Bu, anlatıcının gerçeklik ile seçkinlerinin kendilerini algılamalarını gösteren söylemler arasındaki uçurumun eleştirisi için parodiyi kullanan diyalojik yapısının güzel bir örneğidir. Bu da ilginç bir biçimde bağlamın akıl dışılığını ve insanların kullandığı söylemlerin yetersizliğini göstermek için inanılmaz derecede yeni birçok ciddi söylemi kullanan *Yolculuk* ile benzerlik taşır.

Generallerin yönetiminin yerini seçime dayalı politikaların aldığını onayladığı halde, *Fırınların Saati*'ne metinlerarası göndermeler Latin Amerika'da yanlış olanlar açısından temel süreklilikleri akla getirir. Küresel kapitalizm, yeni-sömürgecilik, yerli burjuvazi ve onun politik seçkinleri yaşam için gündemi oluşturur. İki film de satiri kullanır, ancak *Yolculuk* ayrıca popüler kültürle verimli bir ilgilenmeyi gösterir. Ancak bu filmde eksik olan, şeylerin değişebileceğine ilişkin güçlü bir duygunun olmamasıdır. Martin'in yolculuğunun kendini keşfetme yolculuğu, Latin Amerika üzerine alegorik bir yorum olduğu düşünülür. Filmin sonunda Martin kendine yardım etmesi gerektiğini öğrendiğini ilan eder. Bu sonuca nasıl vardığı tamamen bir gizemdir, çünkü o kendi durumlarının saçmalığını büyük ölçüde edilgin bir biçimde kabul eden insanların edilgin bir gözlemcisi olmuştur. Gördüğümüz birkaç direniş

anı (örneğin Dış Borç Toplama kamyonlarına bir saldırı ya da militan bir rahibin emeğin metalaşmasını kınaması) Martin üzerinde ayırt edilir bir etki yaratmaz. Lukácsçı tarzda söylersek, Martin'in karşılaştığı insanlarla herhangi bir sürekli ilişki kurmasının, deneyimlerinden bir şeyler öğrenmesinin ve sonuç olarak değişmesinin kanıtı pek yoktur. Yolculuk yaptığı yerlerin gerçeküstü niteliğine rağmen, toplumsal ilişkiler doğalcı bir filmdeki kadar durağan görünür. Aslında filmin görünüşte iyimser sonuna (Martin yeniden babasıyla bir araya gelir) rağmen, film çok büyük bir karamsarlıkla oluşturulur. O ve bizim karşılaştığımız tüm kişisel ilişkiler geçicidir, uzlaşmazdır ya da zaten bozulmuştur. Üçüncü Sinema filmlerinin hatalı iyimserlikten kaçınması gerekir ve Üçüncü Bölüm'de tarihsel trajedinin tanımı gereği iyimser olmadığını zaten görmüştük. *Yolculuk*'ta kişisel bir düzeyde olsa bile ilişkiler bozulduğunda ya da ihanete ve bencilliğe dayandığında değişimin nerede ortaya çıkabileceğine ilişkin pek anlayış yoktur. Tüm bunlar kuşkusuz dönemlerin çok zor politik ortamlarını yansıtır – bu, kabul edilmesi gerektiği halde, zor dönemler nedeniyle ne değişimin ne de Üçüncü Sinema'nın mümkün olduğuna ilişkin karamsar sonuçlardan sakınılması gereken bir olgudur.

TÜRSEL DÖNÜŞÜMLER: MÜZİKAL

Üçüncü Sinema kuramı ve uygulamasının 1960'lardaki ilk dalgası her şeyden önce İkinci Sinema ile Üçüncü Sinema arasındaki, sonuncunun sanat sinemasının etkileyiciliğini ve bu sinemanın özellikle belgesel türü aracılığıyla ulusal gerçekliklerle kısmen ilgilenişini kitlesel politik mücadeleye bağlanan bir sinema içinde dönüştürmeye çalıştığı bir diyalektikle tanımlanabilir. Ancak çok hızlı bir biçimde Üçüncü Sinema *uygulaması* Birinci Sinema ile ilgilenmeye başladı (Humberto Solas'ın 1969 tarihli filmi *Lucia* bu açıdan çığır açan bir örnekti), ancak *kuramı,* Birinci Sinema'yı baştaki reddinin ötesinde fazla bir şey geliştirmedi. Kuram ile uygulama arasındaki bu çatallaşma birkaç nedenle pahalıya mal olmuştur. Bu

ise Birinci Sinema ile ilgilenen Üçüncü Sinema filmlerinin çoğu kez Üçüncü Sinema filmleri olarak *kabul edilmemesi* anlamına gelmiş ve karşılığında da Üçüncü Sinema'nın geçmişe ait olduğu görüşünü yüreklendirmiştir. Birinci Sinema ile ilgilenme günümüzde daha da önemlidir. Birinci Sinema'nın devrimci mücadelelerin büyük ölçüde gerilemesiyle birleşen kültürel ve ekonomik hegemonyası böylesi bir ilgilenmeyi gerekli kılıyor. Bu tip bir ilgilenme Üçüncü Sinema için zorunlu olarak bir uzlaşma değildir, ancak müzakere edilmesi gereken tehlikeler ve sorunlar vardır. Birinci Sinema'yla kuramsal olarak ilgilenmenin başarılı olması çok mümkündür (ancak kuşkusuz bu garanti değildir ve kuram ne sanatsal yaratıcılıkla aynı şeydir ne de yaratıcılığın antitezidir).

Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema ile bir ilgilenişi Birinci Sinema'ya yabancı olan bir şeyleri (ilerici politikalar) dayatmayı içermez. Üçüncü Sinema'nın popüler kültürle ya da kitle kültürüyle ilişkisi, bu kültürün *potansiyel* eleştirel güçlerini genişleten ve geliştiren ve kendi ütopyacılığını sınıfsal ilişkilerle ve sermayeye gerçek ya da potansiyel muhalif güçlerle ilişkilendiren diyalektik bir ilişki olmalıdır. Müzikal güçlü bir ütopyacı duyarlılığı olan böylesi bir kitle kültürü örneğidir (Dyer, 1981). Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema'yı kuramsal olarak değerlendirmek zorunda olmasının başka bir nedeni, yalnızca ara sıra olsa da, egemen sinema endüstrisinin içinden filmlerin Üçüncü Sinema yönündeki gizli eleştirel potansiyeli geliştirmeleri ve bu nedenle Birinci Sinema ile ilgilenmenin ne iyi niyetli düşünme ne de zorunlu olarak uzlaşma olduğunu göstermeleridir.

Evita gibi bir müzikal Üçüncü Sinema ile bazı şaşırtıcı bağlantıları ortaya koyar ve bunun, senaryonun ortak yazarı olan Oliver Stone hariç olmak üzere, film yapımıyla ilgili ilkelerin hiçbirinin, radikal olarak politik filmler şöyle dursun, açıkça politik filmi yapmada bir işlevinin olmamasıyla hiçbir ilişkisi yoktur.

Bu filmin Üçüncü Sinema'nın kusurlu bir örneği olarak görülebilmesinin iki nedeni olduğunu düşünüyorum. Birincisi, film Andrew Lloyd Weber'in ve Tim Rice'ın 1974'te yazmaya başladık-

ları sahne müzikaline dayanıyordu (ancak 1978'e kadar sahnelenmedi). Bu tarihsel bağlam çok önemlidir. *Evita* 1930'ların sonu ile 1940'larda toplumsal olarak çalkantı yaşayan Arjantin'de geçebilir, ancak 1970'lerdeki Britanya üzerine kodlanmış bir düşünme olarak görülebilir. 1970'lerin ilk yarısında patlak veren şiddetli çatışmalar işçi sınıfının ve özellikle de madencilerin o zamanki muhafazakâr Başbakan Edward Heath'i 'Ülkeyi kim yönetiyor?' temasıyla seçim çağrısı yapmaya zorlamasıyla sonuçlandı. Yanıt açık bir biçimde Heath'in yönetmediğiydi, çünkü İşçi Partisi radikal bir sol manifestoyla 1974 seçimlerini kazandı. Eva Duarte'nin yoksul bir aileden gelip Arjantin'deki en güçlü kadın olması ve 1946'da işçi sınıfının büyük desteğiyle Başkan seçilen Albay Juan Domingo Perón ile evlenmesiyle ilgili bir öykünün açık bir biçimde sınıf çatışmasının sürdüğü Britanya'da bazı büyük yankıları vardı.

Bir Üçüncü Sinema metninin göstermek ve Üçüncü Sinema kuramının tüm filmlerde aramak zorunda olduğu niteliklerden biri, tarihsel bağlamla ilişki içinde (Benjamin'den bir kavramı kullanırsak) *gözenekli olma* kapasitesidir. Gözeneklilik, Birinci Sinema'nın Solanas ve Getino'nun yakındıkları sımsıkı kapalı oluşuna kontrpuan oluşturur. Ancak Birinci Sinema bile gözenekli olabilir. Örneğin 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında birkaç Hollywood Western'i gözeneklerini Vietnam'ın tarihsel bağlamına açtılar. *Ulzana's Raid* (Robert Aldrich, 1972) beyaz insan-Kızılderili çatışması biçiminde tasarlanan iyi ile kötü arasındaki sınırları bulanıklaştırır. *Bozgun* (*Missouri Breaks*, Arthur Penn, 1976) daha da radikaldir ve baştan sona Batı mitolojisinin ardında gizlenen şiddet ve sadizmin bir eleştirisini (ve Marlon Brando'nun olağanüstü oyunculuğunu) sunar.

Şaşırtıcı bir biçimde sahne müzikali *Evita*'nın yirmi yıl sonra bir Hollywood filmine dönüşmesi yalnızca orijinal eserin toplumsal ve politik olarak yüklü niteliklerini korumaz, aynı zamanda bunları sinemaya özgü niteliklerin yardımıyla daha da geliştirir. Filmin kalabalık sahneleri kitleleri bir sahne müzikalinin her zaman yapmaya çalışacağı tarzda tarihin sahnesine getirirken, filmin kullandığı

almaşık kurgu toplumsal ve politik çatışmalara yine sinemaya özgü olan bir vahşet kazandırır. Aynı zamanda bu sahne müzikali filme Birinci Sinema içinde alışılmamış olan bir şeyler getirir. Öyküdeki anlatıcının adı Che'dir ve müzikal türü çoğu kez doğrudan ya da dolaylı olarak sinema izleyicisine seslenir, oysa anlatıcının sahne müzikali *Evita*'da kullanılma ve filmde de sadık bir biçimde yeniden üretilme tarzı alışılmamıştır ve biraz Üçüncü Sinema sesleniş biçimine benzer. Bu soruna aşağıda yeniden döneceğim.

Evita'nın bir Üçüncü Sinema filmi olarak görülebilmesinin ikinci nedeni, tarihsel bağlam ya da iki aracın (sahne ve film) iç içe geçmesi nedenlerinden çok türseldir. Üçüncü Sinema perspektifinden Birinci Sinema'nın temel ve sürekli sorunlarından biri toplumsal ve tarihsel sorunları bireysel davalara ve çözümlere indirgemesidir. Bu örneğin insanların politik mücadelesinin öyküsünü Amerikan klasik anlatı yapısının bireyci çerçevesi içinde anlatmaya çalışan *Panther* (Mario Van Peebles, 1995) gibi bir filmin önemli bir yapısal zayıflığı ve çelişkisidir. Ancak müzikal türünün genellikle daha koral ve kolektif bir niteliği vardır. Birinci Sinema müzikalleri içinde topluluk tipik olarak bir gösteri düzenlemek üzere uyumlu bir birlik içinde bir araya getirilir. *Evita* tek bir topluluğu bir araya getirmekten çok çatışma halindeki sınıfsal toplulukları göstererek bu koral niteliğin bir Üçüncü Sinema dönüşümünü başarır. Böylece Evita'nın öyküsü kolektif güçlerin bağlamı içine yerleştirilir.

Örneğin Perón, Evita'yı yüksek sosyeteye takdim ederken, 'Perón'un Son Sevgilisi' şarkısı burjuvazinin ve ordunun bu sınıfsal fazlalığa (Eva) olan direnişini ortaya koyar. Ve bunun sorun çıkaran bir ya da iki kaba birey olmadığı, ama *tüm* bir sınıfın züppeliği ve önyargısı olduğu açıktır. Sahne Avrupalılaşmış hasır şapkalı burjuvazinin toplandığı polo oyunuyla başlar. Şarap masalarında otururken ya da oyunu izlerken Che'nin Eva'ya karşı tutumlarıyla ilgili sorularına toplu yanıt verirler. Che biz izleyicilere seslenir ve burjuvazi de hem ona, hem bize seslenir. Eva'ya belirli bir direnişe neden olabilir mi diye sorduğunda, dönerler ve şöyle yanıt verirler:

"Kesinlikle, fark etmenize sevindik." Daha sonra şarkı sürerken, onlar kolektif olarak izleyiciye seslenirler: "Kimse onu Harrods'da görmeye itiraz etmez, ama kuyumcu tezgahının ardında, önünde değil." Eva ve Perón sahnenin içinde olsalar bile (şarkı sürerken birkaç kez Eva'ya kesme yapılır), onlar kolektif şarkıya yanıt vermezler ve bu da bize etkili bir biçimde onların görüşlerinin aslında açık bir biçimde ifade edilmediğini, ama sessizce fısıldandığını ya da sözsüz kabul edildiğini anlatır. Che'nin buradaki performansı ilginçtir. Bu sahne için üst sınıfın giysilerini ve tarzını benimsediği halde Che açık bir biçimde onlardan ya da onlarla değildir. Kuyumcu tezgahıyla ilgili şarkı sözüyle birlikte kesme ile kameraya bakan Che'nin yakın-çekimine geçeriz; parodi tarzında bir puro içer ve sanki "Onların kendi üstünlüklerine ilişkin güçlü bir duyguyla yanıt vereceklerine güvenebilirsiz" der gibi başını öne eğer.

Daha sonra sahne Arjantin toplumundaki diğer önemli toplumsal güce değişir: ordu. Che tarafından takdim edildikten sonra subay kesimi Eva'nın fazlasıyla güçlü olabileceğine ilişkin endişeler yaşamaya başlar ve burada şarkı sözleri toplumsal züppelikten doğrudan güçlü kadın düşmanı eğilimlerin olduğu politik temalara değişir. Daha sonra film resmî akşam giysileri içinde Perón ve Eva masalarına doğru giderken burjuvazinin şarkı söylemeye devam ettiği üst sınıf restorana bir köprü olarak resmigeçit yapan askerlerin birkaç çekimini kullanır. Sonra biz Arjantin halkını ihmal eden hükümetlere saldıran bir konuşma yapmak için platformu bir radyo yıldızı gibi kullanan Eva'ya kesme ile geçerken, anlatı gelişir. Yürüyen birliklerin çekimi üzerinde şarkı sürerken, kesme ile politikacıların ve generallerin Eva'nın tehlike olmaya başladığı temasını işledikleri kabine toplantısına geçeriz. Görüntü kuşağı kesme ile işçi sınıfı içinde (mitingler, yürüyüşler vb.) kendi güç merkezlerini oluşturan Perón ve Eva'nın çekimlerine, daha sonra yeniden "Oldukça alt sınıftan, incelikten yoksun ve kaba birileri kabul ve takdir edildiğinde, her şey çok kötü olacak" diyen yüksek burjuvaziyle sona ermeden önce kaygılı egemen güçlere geçer.

Polo oyunundan orduya, kabineye, Perón ve Eva'ya ve sendikalara ve yeniden burjuvaziye yöneliş tarzımızda açık olan şey, müzikal türünün filmin bu kolektif güçleri ulusal bir çatışma panoramasının içine çekmesine olanak sağlayan zamansal ve mekânsal ilişkilerin belirgin bir akıcılığını kolaylaştırdığıdır. Sekansın dinamizmi kurgudadır. Ordu ve burjuvazi kolektifleri mizansen içinde oldukça durağan düzenlemeler içinde genellikle otururlar. Bu da onların onayladıkları katı sınıf ilişkileri açısından anlamlıdır.

Film yalnızca kendisini bir Üçüncü Sinema filmi olarak sınıflandıran Arjantin'deki sınıf mücadelesine ilişkin bir farkındalığı göstermez, aynı zamanda kadın kahramanına ihtiyatla ve eleştirel olarak yaklaşır. Bir film yorumcusu şöyle yazar: "Madonna'nın etkileyici oyunculuğuna rağmen, birazcık da olsa onun için ağlamaya asla ayartılmayız ve sonuçta bu da filmi başarısız yapar" (Time Out, 1998B 263).

Tersine yıldız oyuncu sistemini kullanmasına rağmen film, izleyicinin Eva karakteriyle özdeşleşmesini öylesine karışık hale getirir ki, Birinci Sinema tarzında eleştirel olmayan bir santimantalizme dalmayız. Bu, yorumcunun filmi değerlendirme ölçütü olarak duygusal katarsise dogmatik bağlılığı, *farklı* bir şeyler yapmak için yola çıkmanın bir başarısızlık olmadığını kabul etmeyi tümüyle yadsır. Açık bir biçimde izleyicinin sahnedeki ego-idealiyle basitçe özdeşleşememesinin nedeni anlatıcı Che'nin rolüdür. Film Evita'nın resmî cenaze töreniyle ve caddelerde yas tutan ve ağlayan kalabalık dalgasıyla başlar. Bu, film yorumcusunun açık bir biçimde arzuladığı (ve 'Kalplerin Kraliçesi' denilen Prenses Diana Spencer'in ölümünden sonra Britanya'da da sergilenen) özel, bireysel duygusal rahatlamayla ilişkili olan kitle, halktır. Ancak filmde bu gözyaşı dökme boş bir barda oturan ve güçlü bir biçimde şüpheci olan Che tarafından yalancı çıkarılır. "Oo, bu ne sirk, bu ne gösteri. Arjantin bir aktrisin ölümünün ardından büyük bir gayretle çalışmıştır. ... hepimiz çıldırdık, tüm gün ve tüm gece gözyaşı döktük."

Filmin başından sonuna Che, Eva'nın iktidara gelmesini ve ün kazanmasını değerlendirdiğimiz sorgulayıcı, öfkeli ve alaycı bir filtre işlevi görür. Onun ülkenin anası ve arkasında bıraktığı yoksulların savunucusu olabilmesinin kapsamını sorgular. Eğer film Che'nin anlatımı olmaksızın yapılsaydı, o zaman izleyici çok daha açık bir biçimde kadın kahramana hayran olmaya davet edilirdi. Şüphesiz filmin zayıflığı, Perón ile otoriteryanizmin (Perón, Mussolini'nin bir hayranıydı), ulusalcılığın (Peronizm Arjantin'in Britanya ve Amerikan sermayesine bağımlılığını *azaltmaya* çalıştı) ve sosyalizmin (Perón cömert toplumsal haklarla ve refah programlarıyla işçi sınıfını kazandı) garip karışımı olan Peronizmi eşit derecede eleştirmemesidir. Sınırlı toplumsal seçenekleri olan Eva'nın karşısına (gerçek devrimci olan) Che'yi koyan filmde bir toplumsal cinsiyet kör noktası vardır. Yine de buna ve tarihsel ve politik dinamiklerin bazılarının anlaşılmaz kalması gerçeğine rağmen *Evita* başarılı bir müzikal ve Hollywood'dan çıkan ender bir Üçüncü Sinema örneğidir.

Paul Leduc'un 1971 tarihli, koyu kahverenginin ağırlıkta olduğu bir yarı belgesel yarı drama filmi *Reed: Insurgent Mexico*'yu (*Reed, México insurgente*) renkli, stilize ve cafcaflı müzikali *Dollar Mambo* (1993) ile karşılaştırmak, Üçüncü Sinema'nın İkinci Sinema ile diyalektiğinin Birinci Sinema ve genelde popüler kültürle ilgilenmeyi nasıl değiştirdiğini net bir biçimde gösterir. Ancak bu biçimsel farklılıklara rağmen kültürel ifade, ordu ve politik egemenlikle ilgili kaygılar fazlasıyla Üçüncü Sinema geleneği içinde kalır. Kendi alanına gönderme yapan jenerik sekansı *Fırınların Saati*'ne saygısını sunması ve parodisiyle bunu kabul eder. *Fırınların Saati* kışkırtıcı sloganlarla, dünyadaki radikallerden ve devrimcilerden alıntılarla ve ısrar eden bir eşlikçi gibi davullarla siyah ekrandan zumla uzaklaşma ile başlar. *Dollar Mambo*'da siyah ekranda *geriye doğru* zum yapılmadan önce jenerik yazıları görülürken, ses kuşağında benzer davul sesleri vardır. Ancak yazıların parlak canlı renkleri ve davullara eşlik eden sintizayzır *Fırınların Saati*'nin katı militanlığına göre geleneksel olarak daha eğlendirici kültürel biçimleri akla getirir.

Yeni-sömürgeciliğin klasik analizi olan bu filmle bu metinlerarası bağlantı, Eylül 1989'da Panama'nın ABD ordusu tarafından işgali nedeniyle son derece ikna edicidir. Körfez Savaşı'nda olduğu gibi, ABD seçkinleri için sorun, desteklediklerı diktatör General Noriega'nın daha fazla bağımlı hale getirilememesiydi. Noriega'nın Nikaragua'daki karşı-devrimcileri finanse etmek için ABD'nin uyuşturucu kaçakçılığına karıştığı bilgisini ABD Başkanı George Bush'a karşı bir güç olarak ülke içinde kullanacağı belli oldu (Tisdall, 1991: 4). ABD müdahalesi her ne kadar resmî ABD istatistiklerine göre sivil zayiat 300'den az olsa da, birkaç yüz sivilin öldüğü hava bombardımanını içerdi (Tisdall, 1991: 22). ABD saldırısı Panama'da etkili ve egemen olmanın uzun tarihinde yalnızca en son olaydı. ABD gemileri 1903'te Kolombiya askerlerinin Panama'ya müdahalesini önledi ve hemen itaatkar yerel seçkinlerin Panama Kanalı'nın inşa edileceği bölgenin kontrolü ve sahipliği için hakları yalnızca ABD'ye verdiği bir anlaşma imzalandı. Kuzey Amerikalı komşusunun Panama'nın üzerine yoğun bir biçimde düşen gölgesi ve Panamalı (politik, askeri ve ticari) seçkinlerin çıkarlarının ABD seçkinlerinin çıkarlarının birleşmesi nedeniyle ülkenin Latin Amerika'nın en eşitsiz toplumu olarak sayılması şaşırtıcı değildir.

Dollar Mambo hem 1989 işgaline özel bir tepkidir, hem de aynı zamanda filmin adının ABD parasını Latin Amerika dansıyla yan yana getirmesinin akla getirdiği gibi, kültür emperyalizminin ve daha genel olarak kültürel egemenliğin bir alegorisidir.

Film Panama Kanalı'nda geçer ve başlıca iki mekân vardır: devleti temsil eden büyük bir demir atmış gemi ve Panama Bar adlı bir kabare. Bu gemiye hem açık bir biçimde tüccar (gemide Sony, Casio, JVC, AIWA, Pioner vd.'nin ürettiği mallar stoklanmıştır) hem de 'güvenlik' ile ilgili olan (yani silah taşırlar, duvarlarda 'Aranıyor' posterleri vardır ve 'yıkıcıların' fotoğraflarına sahiptirler) bakımsız görünüşlü gangsterler sahiptir. Gemi şiddetin ya da şiddet tehdidinin, hiyerarşi ve genel pespayeliğin mekânı iken, kabare barı ütopyacı topluluğu temsil eder. Hangi türden olursa olsun patron ya da

hiyerarşi yoktur. İster gösteri için prova yapsınlar isterse bunun için dans etsinler, gemideki gangster karakterlerde hiç olmayan bir yaratıcılığı, enerjiyi ve duyarlılığı gösterirler.

Neredeyse hiç diyaloğun (konuşma ya da şarkı) olmaması *Dollar Mambo*'yu özel yapar. Yalnızca filmin başında ve sonunda vantrilok ile kuklası arasında bir diyalog vardır. Kukla 'hiçbir şey' hakkında konuşmak ister, ancak bunu sessizlikle eşitlemez ve hiçbir şey hakkında konuşmanın bir şeyler hakkında konuşmayı gerektirdiğinde ısrar eder. Böylece bizler sözcüklerin anlamsız, önemsiz olabileceğini ve konuşulması gereken gerçekten önemli şeyleri önemsiz gösterebileceğini anlarız. Film farklı bir stratejiyi yeğler, kendi öyküsünü iletmenin bir yolu olarak harekete, jeste, kostüme ve nesnelere odaklanır.

Öykünün merkezinde Panama Bar'da dans eden siyah bir kadın ile gemide ayak işlerini yapan bir İspanyol erkek arasındaki aşk vardır. Adam gemide saklanan elektronik eşyalardan bazılarını çalarak servetin alçakgönüllü bir yeniden dağılımını organize eder ve onları kabareye verir. Ancak bu Amerikan işgalinin orantısız tepkisine neden olur. Açık bir biçimde bu, batılı sermaye yabancı pazarlarda kesintiye uğramakla tehdit edildiğinde, askeri gücün nasıl onun 'düzenini' restore etmeye çağrıldığıyla ilgili bir alegoridir. Ve böylece Amerikalılar bir gece helikopterler ve silah gücüyle gelirler. Film saldırının ölçeğini doğalcı bir biçimde tanımlamaya çalışmaz. Bunun yerine yüzleri gaz maskelerinin ardına gizlenmiş bir düzine kadar askerin iplerle yere inişini ve kadınların şimdiden işgalci askerlere hizmet eden fahişelere dönüştüğü bara girişini görürüz. Daha sonra kesme ile oturan askerlerin bir gösteri istedikleri sahne alanına geçeriz. Amerikalı askerler (kuzey doğu Brezilya'nın egemen siyah dini *maes de santo*'nun yüksek rahibelerinden alınmış [Hopkins, 1996: 13]) bir Carmen Miranda tarzı tropik meyveden şapkalı travesti dansçıya yaptıkları gibi, Meksikalı dansçıları, ateş göstericilerini ve tangoyu reddederler ve küfür ederler. Kültürel farklılığın bu reddi Panama (ve genel olarak Latin Amerika) için-

deki, hem dans grubu içinde, hem de siyah kadın ile İspanyol erkek arasındaki ilişki sayesinde görülen siyah ve İspanyol kökenli insanlar arasındaki kültürler arası dinamikle karşıtlık oluşturur.

İşgalcinin kültürünün giderek mizansene egemen olmaya başladığını görürüz. Bardaki bir pan hareketiyle canı sıkkın ve evini özleyen askerlerin kendilerini eğlendirmesini izleriz. Bir tanesi kadınların posterlerine bakar: Rita Hayworth, June Allison, Madonna; ülke dışındaki Amerikan askerinin uzun bir tarihi vardır. Başka bir asker bir basketbol topunu çevirir. Uzay kıyafeti giymiş üçüncüsü odada dolaşır. Sahne perdelerinin üzerinde artık büyük dolar baskıları vardır. Başka bir asker biraz sarhoş bir biçimde trompetle ulusal marşı çalar; başındaki süvari şapkası Western türüyle, öncülükle ve Manifest Destiny (Amerika'da beyazların Batı'ya doğru kaçınılmaz yayılması anlayışı – ç.) ile metinlerarası bir bağlantı oluşturur. Ters dönmüş bir masanın üzerine boya ile Grenada 83 yazılıdır.[6] Başka bir asker kokain hazırlar ve balerinlerin giydiği çok kısa bir etek giydiğini göstermek için ayağa kalkar. İki asker kavga ederler, bir diğeri öfkeyle merdivenlerden iner ve hemen dışarı çıkarken, bir Darth Vader maskesi ve gümüş kanatlar takan başka biri içeri girer. Zeminde biri kırmızı, diğeri canavar iki yüzü olan bir robot dolaşır.

Kostüm ve nesnelerin önemli ölçüde ön planda olduğu yoğun biçimde kodlanmış bu mizansen Sembene'nin sinemasını hatırlatır. Burada göstergelerin garip bir yan yana getirilişi Amerikan popüler kültürü ile yüksek kültürünü (bale) şiddet, egemenlik ve emperyalizm bağlamı içinde ifade eder. Daha sonra siyah kadın bara girdiğinde, bu göstergeler kokteyliyle karşılaşır ve tepkisi –kısmen eğlenir, kısmen karşı koyar– durumun kararsızlığını yansıtır. Askerler ona çeşitli şirin görünümlü oyuncaklar –pille işleyen kemerli bir oyuncak gerilla, üzerinde komik bir yüzün olduğu bir balon– verirken, temkinli bir şekilde gülümser ve daha sonra durumdaki tehdidin daha fazla farkına varır (askerler hâlâ gaz maskelidirler).

6 ABD'nin 1983 yılında Grenada'daki meşru sosyalist hükümeti devirmek için adayı işgal edişine gönderme yapılıyor. *–çev.*

Daha sonra göz alıcı bir sekansta, belden altına karacı üniforması, yukarısına donanmanın beyaz üniformasını giymiş üç asker girer. Onların atletik senkronize dansları ve caz müziğinin eşliğiyle *Dollar Mambo* ordu ve donanmayla ilgili (genellikle Gene Kelly'nin başrolde olduğu) 1940'ların ve 1950'lerin müzikallerine metinlerarası bir gönderme yapar. Ancak *Anchors Aweigh* (George Sidney, 1944). *On the Town* (Stanley Donen, Gene Kelly, 1949) ve *South Pasific*'ten (Joshua Logan, 1958) farklı olarak bu filmde müzik ve dans eşitsiz güç ilişkilerine katılır. Denizcilerin/askerlerin (her iki organizasyonu da doğal olmaktan çıkaran bir kostüm yan yana gelişi) ve benzer biçimde kadın kahramanın klasik müzikal filmin zararsız metinlerarası referans noktası ile bunun içinde *tercüme edildiği* yeni bir bağlam arasında bulunuşunu izleriz.

Amerikalılar kadına yönelik göz koyucu niyetlerini netleştirdikleri anda, kadının erkek arkadaşı içeri girer. Dans aracılığıyla tanımlanan bir kavga çıkar. Sayıca fazla olan askerler adamı etkisiz hale getirir, onu dolar perdeleriyle bağlar ve kadına tecavüzü izlemeye zorlarlar. Onlarla oynayacağını düşünmelerini sağlayarak aldatan kadın, askerlerden birinin bıçağını kapar ve intihar eder. Ancak kadının kendini öldürme tarzı ilginç ve grotesktir. Bıçağı derisine saplayarak iç organlarını dışarı çıkarmadan önce bıçağın ağzıyla göğsünden aşağıya doğru vücudunu çizer. Bedenini korkunç hale getirme tarzı korku türünün unsurlarını ve bu türün bedenden ve iç organlardan büyülenişi akla getirir. Ancak buradaki intihar açıkça politik bir eylemdir. Zaten küçümsenerek davranılabilen kültürel öteki olduğu için kendisini ötekileştirerek Amerikalıların yaptıklarında örtük olanı açık hale getirir.

Filmin final sahnesinde kabare bara geri döneriz. Daha önce Amerikalı askerlerin yerel gangsterlerin gemisini koruduğunu görmüştük ki, bu durum Amerikan emperyalizminin yozlaşma ve sömürü ile yerel seçkinleri nasıl birbirine bağladığının altını çizer. Şimdi ise masalardaki yerel gangsterlerin kabareden keyif almalarını ve kokain çekmelerini görürüz. Ancak daha önce kabare yerel ve

Latin Amerika kültürünün özelliklerinin bir ifadesiyken, şimdi oraya Amerikan kültürü egemendir. Sahneye çok büyük ABD bayrağı egemenken, kostümler Amerikan ikonografisini kullanmıştır (bir denizci üniforması, travestinin daha önceki Carmen Miranda'ya saygısının yerini alan ABD bayraklı bir şapka). Eski kültür emperyalizmi paradigmasındaki sorunlar ne olursa olsun, bunu tamamen reddetmek kültürel akışları ve politik, ekonomik eşitsizlikle ve fiziksel baskıyla bir ilişkisi olan değişimleri görmeyi reddetmektir. *Dollar Mambo* bize eğer kültürün içinde üretildiği ve tüketildiği *bağlam* ulusal ve uluslararası egemenliğin birbirine kenetlenmesinin bağlamıysa, o zaman kültür emperyalizmi modelinin meşruiyetinin büyük bölümünü koruduğunu hatırlatır.

İZLEYİCİNİN DİYALEKTİĞİ

Thomás Gutiérrez Alea'nın önemli makalesi *İzleyicinin Diyalektiği*'nin bir versiyonu *Jump Cut* dergisinde 1980'lerin ortasında üç bölüm halinde yayımlandı, bu arada daha kısa bir versiyon da Michael T. Martin'in *New Latin America Cinema* adlı derlemesinde yer aldı. Ancak derlemede Alea'nın yazısı üzerine görece kısa bir *yorum* vardır (örneğin Espinosa'nın oldukça muğlak 'kusurlu sinema' anlayışından daha az) ve bu, Alea'nın yazısı Üçüncü Sinema kuramına önemli bir katkı olduğu için acınası bir durumdur. Hâlâ egemen sinemayı bir 'hatalı yanılsamalar' (doğru yanılsama diye bir şey olabilir mi?) alanı ve "gerçekliğin temsilcisi" (Alea, 1984: 19) olarak gören eski ve basitleştirici Marksist paradigmadan etkilense de, seyirlik ve izleyicilik, biçim ve içerik, duygu ve akıl kavramları çevresindeki tartışma sinemanın daha karmaşık, gerçekten diyalektik bir açıklamasını sunar.

Alea'nın yazısı 'seyirlik' ve 'izleyicilik' kavramlarıyla oynar ve onları inceler. O bir seyirliği "gerçekliğe ilişkin sahip olduğumuz alışılagelmiş imgede" kesinti olarak anlar (1985: 48). Kuşkusuz o her şeyden önce sanatsal çalışmanın ürünü olarak seyirlikle, yaşamın akışında bir tür 'kesinti ya da ara' olarak sinemaya gitme eylemiyle ve bir seyirlik olarak filmin kendisiyle ilgilenir. "Sanatsal seyirlik, *gündelik*

gerçekliğin alanına (sürekli olarak durulmuş ve görece sakin olanın alanı) *olağanüstü* bir an, bir kopma olarak girer (1984: 21).

Bununla birlikte gerçekliğin kendisini devrimler, gösteriler ya da alışılmamış doğal olaylar biçiminde 'kesintileri' gösterebileceğini belirtir. Küba devrimiyle ilişkili olarak Alea iktidarın ele geçirilişinde ve onun hemen ertesinde gerçekliğin bir seyirlik olduğunu ve gerçeklik, görülür ve dramatik bir biçimde değiştiği için, filmi organize etmekle ilgili çok köklü bir biçimde düşünmeksizin sokağa çıkıp, eylemleri ve olayları kaydetmenin *neredeyse* yeterli olduğunu öne sürer. Michael Chanan'ın *The Cuban Image* adlı kitabında insanların bir sinemanın üzerindeki Warner Bros. tabelasını söküşünü gösteren bir fotoğraf vardır (1985: 97). Burada seyirlik olarak gerçeklik, Birinci Sinema seyirliklerine uygun gösteri (exhibition) alanını dönüştürür. Seyirlik olarak gerçeklik ABD-Küba ilişkilerindeki, özel mülkiyetin kamulaştırılmasındaki, sinemanın yeni türlerinin yayılması için koşulların oluşturulmasındaki vb. değişimin dramasını kameraya teslim eder.

Ancak böylesi dakikası dakikasına anlar tanımı gereği kısa ömürlüdür. Güçlerin çatışması yatıştığında ve gündelik rutinler geri döndüğünde (farklı rutinler ama yine de rutinler), o zaman toplumsal gerçekliği oluşturan temel ilişkiler yaşamın yüzeyinde (hiç değilse de) o kadar görülür olmaz. Alea "yönetmenin karmaşık bir ortama daldığını" ve bu nedenle onların dünyasını anlamak için "sağlam bir kuramsal ölçüte" gereksinim duyduğunu" öne sürer: Romantik bireyci tarzında "yalnızca bir kamera ve duyarlılıklarıyla donanmış olarak" sokağa çıkamazlar (1984: 18).

Toplumsal yaşamın yüzey özellikleri ile daha derinde yatan nedensel ve toplumsal ağlar arasındaki Marksist ayrım burada çok önemlidir. Birincisi, İkinci Bölüm'de Lukács'ın kuramıyla ilgili olarak gördüğümüz gibi, bu ayrım yaşamın temel toplumsal ilişkilerinin içine yeterince işlemeyen doğalcı estetiğin eleştirisine kapıyı açar (örneğin *Haydutlar Kraliçesi*'ni eleştirim de bu yöndeydi). Alea'nın sinema dili kuramı, bu dilin gerçekliğin parçalarından oluşmasıdır. O "bunun yalnızca bir renkler, hatlar, sesler, dokular

ve biçimler sorunu olmadığını" öne sürer (1984: 21). Bu daha eski sanat tarihi söyleminin eleştirel vokabüleri türüdür, ancak böylesi bir biçimcilik aynı zamanda çağdaş göstergebilimin, yapısalcılığın, post-yapısalcılığın, farklı terimleri kullansalar da, temel dayanağıdır. Alea'ya göre bu aynı zamanda "nesneler, kişiler, durumlar, jestler ve konuşma tarzları" sorunudur (1984: 21). Bunlar tabii ki kodlanırlar, ancak yalnızca kod, yalnızca görüntü ve yalnızca gösterenler değildirler; anlamlarını gerçek toplumsal pratiklere gömülü oluşlarından çıkarırlar. Bir film "her zamanki yananlamlarından ve gündelik yaşamdan bağımsız... kurmacanın bağlamı içinde yeni bir anlam yüklenmiş" (1984: 21) bu tür toplumsal olarak yankısı olan göstergelerin çok sayıda parçasından oluşur. Tıpkı Benjamin'in bir kesintiler dizisi, bir bağlamsızlaştırma ve yeniden bağlamlaştırma dizisi olarak kotasyonlar/alıntılar işlemiyle ilgilenmesi gibi, Alea'nın sinemasal gösterge kuramı da filmin çok sayıda kotasyondan oluşan büyük bir alıntı türü olduğu anlayışına dayanır. Sinemasal göstergeler birbirleriyle yeni ilişkiler içine girinceye dek gerçeğin daha zengin, daha derinden kavranışına sahip olmaya başlamazlar.

> Film gerçekliğin görünümleri arasında bağlantı kurar ve sürprizler ya da gündelik yaşamda yüksek karmaşıklık düzeyleri ve insanların gündelik yaşamda bu tip ‚şeyleri görerek doymaları nedeniyle hafif ve donuk olan ilişki türlerini üretir (Alea, 1984: 21).

Ve başka yerde:

> ... ekranda o gerçekliği, bir seyirliğin oluşturucu parçasını gördüğümüzde, ona yeni gözle bakarız ve ondaki yeni anlamları keşfedebiliriz. Bu karşılaşma ve sonunda yeni anlamın 'açığa çıkışı' gerçekliğin karşısında bir 'yabancılık' tutumunun kaynağından daha fazlası değildir (Alea, 1985: 50).

O halde sorun, film türleri arasında kesin ayrımlar yapmak değil, tüm film yapımında örtük olan bilişsel potansiyeli geliştirmek sorunudur. Kavrama ve bilgi sorununun ardından izleyiciyle ilişkili olarak biraz daha gidelim. Alea aktif ve pasif izleyicilik arasındaki her türlü basit ayrımı reddeder. Bakmak, gözlemek edimi, bilgi ve

bilinç kendi başlangıç noktası olarak bakma (duyusal bilinç) anına sahip olana kadar temel bir edimdir (1985: 48). Bakmak öznenin gerçekliği, ona göre davranmak için, değerlendirmesinin ve içselleştirmesinin yoludur. Bazı seyirlikler eleştiren ve sorgulayan bir içselleştirmeyi yüreklendirirler, böylece özne dünyada onu daha iyi olan için değiştirmek üzere davranabilir. Bu kuşkusuz Üçüncü Sinema'nın teşvik etmeye çalıştığı seyirlik ve izleyicilik tipidir. Bu nedenle her ne kadar aktif ve pasif izleyicilik arasında basit bir ayrım olmasa da, bazı izleyicilik tarzlarının filmin sımsıkı kapalı dünyasının ötesinde bağlantıların kurmasının neredeyse hiç mümkün olmadığı ve diğerlerinde ise (Üçüncü Sinema) izleyicinin filmi "gerçekliği anlama sürecinde bir aracı olarak kullanmasının daha mümkün olduğu" (Alea, 1985: 48) bir süreklilik vardır.

İnsanlar sinemadan çıkıp, yeniden kendi toplumsal ve bireysel yaşamlarıyla karşılaştıklarında, film izleyiciye toplumsal yaşama katılması, kendilerini ve çevrelerini değiştirmesi için ne kadar katkı yapar? Böylesi bir katkıyı yapmaya çalışırken film yalnızca popüler formlar içinde toplumsal ya da politik içeriği süsleyemez. Bu Sovyet Sosyalist Gerçekçiliğinin ve daha yakın dönemde Costa Gavras'ın politik heyecan filmlerinin stratejisiydi. Bu, popüler biçimlerin kullanılamayacağını söylemek değildir –gördüğümüz gibi kullanılabilirler– ancak bunlar basitçe ilerici içeriğe eklenemezler, yeniden oluşturulamazlar. Bir kez daha Brecht ve Benjamin'e gönderme yaparsak, bunlar işlevsel bir dönüşüm geçirmelidirler.

İlerici içeriği basitçe politik içerimleri anlaşılmamış olan biçimlere 'enjekte' etmedeki güçlük, bunun biçim ve içeriğin diyalektik olarak ilişkili olmalarından çok ayrı olduğunu düşünen bir strateji olmasıdır. Biçimsel stratejiler görme *biçimlerinin* ve içeriğin çevresindeki anlamlar repertuarını biçimlendirmenin kristalleşmesidir. Bu arada içerik, kullanılan biçimsel stratejilere ilişkin sorular sorar: Bu biçimsel stratejiler bu karmaşık içeriği sunma görevi için yeterli midirler?

Alea'nın savunduğu gibi, biçim ile içeriği ayırmak aynı zamanda izleyiciye güvenmemektir ve onlara "kolay sindirmesi için bir tür

ideolojik hasta yemeği" verme üzerine teorize edilir. Üçüncü Sinema ise tersine karmaşıklık ile netliğin birleştiği ve seyirliğin izleyiciye uygunluğunun hissedildiği ve anlaşıldığı *açıklık* için çabalar.

Alea'ya göre diyalektik bir sinema gerçekleri yüksekten söyleyen bir sinema olamaz; 'mesajları' dağıtmamalıdır. Çünkü izleyici böylesine kapalı bir seyirliğin içinde ilgileneceği bir alanı nasıl bulabilirdi? Alea 'açık' bir seyirlik ister, ancak 'açık'lıkla "belirsizliği, tutarsızlığı, eklektizmi, gelişigüzelliği" kastetmez (1997: 129). Bu önemli bir netleştirmedir, çünkü belirsizlik kültürel uygulamaların ve (Bhabha ve Neale'de gördüğümüz gibi) kültür kuramının liberal kavramsallaştırılması içinde 'açık' bir metnin anlaşılmasının baskın yoludur. Bu tip belirsizlik bir görüşü benimsemekle, partizan bir sinemayla uyumlu değildir. Seyirlik, izleyiciyi dünyayı karmaşık haliyle anlamaya ve yalnızca sinemasal seyirliğin bitmesinden sonra onların bu dünyaya katılımı aracılığıyla bu karmaşık dünyanın eşitsizliklerine ve adaletsizliklerine seslenebileceğini anlamaya yüreklendirmesi anlamında açık olmalıdır. Bu yüzden diyalektik bir sinema özel ya da kolayca başarılan çözümler yerine bir 'yol', 'eylem için bir rehber' sunar. Bir yolculuk metaforu uygundur. Birinci Sinema'da film bittiğinde, yolculuğumuzun tamamlandığını duyumsarız. Üçüncü Sinema'nın açıklığı her şeyden önce olası bir eylem alanı olarak tarihe yönelik açıklıktır ki, bu da filmin yalnızca sinemasal seyirliğin ötesine geçen bir yolculuğu sahneleme işi olduğu anlamına gelir. Bu, izleyicinin dünyanın yapısı hakkında belirli sonuçlar çıkarabildiği, ama ne dünyayla ne de bunun içindeki kendi konumu, fikirleri ya da değerleriyle ilgili rahatlık duyduğu ya da kendinden hoşnut olduğu bir seyirliktir.

Bu karmaşık, açık-uçlu, ama bağlanmış sinema çok önemli olan özdeşleşme sorununa seslenmelidir. Egemen sinema içinde özdeşleşme, izleyicinin seyirliğin diegetik dünyasına girmesi güçlü bir biçimde duyguya dayalıdır ve tutucu bir biçimde yerleşik toplumsal ilişkileri desteklemek için kullanılmıştır.

Bunu göstermek için kişisel bir anekdot aktarabilirim. Bir zamanlar daha önce hiç tanışmadığım ve bana yeni bir cezaevi filmi olan Tom Hanks'in başrolde oynadığı *Yeşil Yol*'un (*The Green Mile*, Frank Darabont, 2000) kendisini nasıl gözyaşlarına boğduğunu anlatan bir kadınla konuşmuştum. Filmin 1930'lu yıllarda iyi kalpli bir gardiyan ile idama mahkum saf bir siyah arasındaki arkadaşlığı anlatmasına rağmen, ABD'nin hâlâ (ağırlıklı olarak siyah) mahkumları idam ettiğini belirttim. Kadın ölüm cezasının çok iyi bir şey olduğunu ve 'burada' da (İngiltere) olması gerektiğini söylerken başını çevirdi. İzleyici film nedeniyle gözyaşlarına boğulmuştu, ancak devletin cinayet işlemesiyle ilgili sorunları düşünmemişti. Kuşkusuz *Yeşil Yol* özellikle santimantal bir filmdir, ancak bir eleştirmenin *Evita*'ya tepkisinde gördüğümüz gibi, duygusal olarak etkilenme gereksinimi çoğu insan için filmleri değerlendirmenin baskın ölçütüdür.

Kapitalizm tipik olarak kapasitelerimizi ve ilişkilerimiz *tek yanlı olarak* geliştirir. Worldwatch'ın yakın tarihli bir raporuna göre küresel çapta yaklaşık 1.2 milyar insan açlık çekerken, 1.2 milyar insan aşırı şişmanlıkla (obezite) boğuşuyor. Bu nedenle egemen sinemanın eleştirel yetilerimizi değil de tek yanlı olarak duygusal tepkilerimizi geliştirmesi şaşırtıcı değildir. Alea, Brecht ve Ayzenştayn'ın sinemada duygu ile akıl arasında diyalektik bir ilişkiyi formüle etmeye çalışan kuramlarından yararlanır. Brecht aklın tarafını tuttuğu halde, bu tutum asla duygusal bağlanımın tümüyle karşısında değildi (bu nedenle onun yabancılaştırma stratejileri izleyici özdeşleşmelerinin ve hazlarının temelini yeniden değerlendirebilsin diye onları seyirlikten uzaklaştırır). Bu arada Ayzenştayn özellikle sinemasal deneyimdeki duygulandırma yeteneğiyle ilgilendi, ancak bu duygusal uyarımı eleştirel olarak düşünmenin hizmetine sunmaya çalıştı.

Üçüncü Sinema duygusal bağlanımları reddedemez, çünkü tutkusuz, bir öfke duygusu olmadan dayanışma duygusu, seyirliğin dışındaki dünyayı değiştirme arzusu olamaz. Ekrandaki ötekiyle özdeşleşme aynı zamanda "izleyicilerin bir *öteki* içinde –karakter-

de– yaşamak için kendilerinden uzaklaştıkları, kendileri olmaya son verdikleri" bir kendini dönüştürme işlemidir. "Bu ana, arzulanabilir bir değişim öncülünü oluşturana kadar özel ilgi duyulur" (Alea, 1985: 51).

Alea burada değişime (ve dayanışmaya) yönelik *gizli* arzunun özdeşleşme sürecinde örtük olarak var olduğunu belirtir. Özdeşleşmenin kökleri duyguda olduğu için onu çok zorlayıcı hale getiren bir doğrudanlığa ve canlılığa sahiptir. Ancak diyalektik devreyi tamamlamak için, benliğin seyirlik içindeki hayali dönüşümü seyirliğin dışındaki dünya ile yeniden ilişkilendirilmelidir. Film "izleyicinin öteki gerçekliğe –onları bir süre dikkatlerini başka yöne çeken seyirlikle ilişki kurmaya iten gerçeklik– dönüşüne yardım etmelidir. Bu bizim seyirliği göreceli hale getirmek ve onu filmin alçakgönüllü bir müdahale yaptığı daha geniş toplumsal ve tarihsel gerçekliğin bir bileşeni olarak kendi uygun yerine göndermek için en iyi biçimde donanmış akılcı, muhakeme edici ve eleştirel yetilerimizdir.

KÜBA VE *FİL VE BİSİKLET*

Küba sosyalizmin adası, çağdaş kapitalizmin egemenliğinden bir sığınak değildir. 1959 devriminden önce Küba'nın başlıca ekonomisi şekerdi ve yoğun bir biçimde ABD ile ticarete bağımlıydı. Devrimden sonra Batı ile Küba arasındaki ABD öncülüğünde olan ve aslında onun dayattığı ticari ambargo etkili bir biçimde Küba'yı bürokratik, etkisiz ve demokrasisiz Sovyet bloğunun kollarına attı. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve ardından da Sovyet İmparatorluğu'nun çökmesiyle, bu küçük adaya ekonomik yardım tümüyle kesildi. 1990'larda Küba'da yaşam standartlarının gerilediği, ne olduğu belirsiz tüm etkileriyle karaborsa ve turizmin yaygınlaştığı görüldü. Bunlar ne herhangi bir devrimin içinde yaşayabileceği ne de resmî sinemanın Üçüncü Sinema olarak gelişebileceği koşullardır. Bu nedenle Küba sinemasının 'altın çağı' devrimin en büyük ilerlemeleri gerçekleştirdiği döneme rastlar (örneğin sağlık hizmetlerinin özelleştirilmiş olduğu komşusu süper gücü utandıran

genel bir sağlık hizmetleri sisteminin kurumsallaşması). Bu nedenle Küba sinemasının eleştirel olarak başarılı olduğu alan, kameranın bakışını çağdaş Küba toplumuna yöneltmesinden çok, ABD emperyalizmiyle, Batı kapitalizmiyle ya da tarihsel temsillerle ilgilenmesidir. Alea'nın Küba toplumundaki homofobi ve maçolukla ilgilenmeye çalıştığı *Çilek ve Çikolata* (*Fresa y chocolate*) 1960'ların sonu ile 1970'lerdeki filmlerin ivediliğinden ve analitik niteliklerinden yoksundur.

Alea ile birlikte *Guantanamera*'yı (1994) ve *Çilek ve Çikolata*'yı birlikte yöneten Juan Carlos Tabio *Plaff*'ta (1988) Küba üzerine eleştirel bir perspektif oluşturmak için satiri, alegoriyi ve farsı kullandı. Tabio'nun *Fil ve Bisiklet* filmi her şeyden önce tarihsel bir film, Küba devrimi üzerine bir alegoridir, ancak aynı zamanda çağdaş Küba üzerine bazı önemli ve yine alegorik yorumlar yapar. Aslında *Fil ve Bisiklet* 1995'teki sinemanın yüzüncü yılına Küba'nın katkısıydı. Film sinema ve toplum üzerine kapsamlı, kendi alanına gönderme yapan bir düşünmedir ve Alea'nın 'İzleyicinin Diyalektiği'ndeki argümanlarından açık bir biçimde etkilenmiştir.

Film La Fe adasında geçer ve 1925 yılında başlar. Okul binasında çocuklar kör öğretmenleri Doña Illuminada eşliğinde zaman tablolarını ezberler. Bu yöntemli ama çekici olmayan ezberleyerek öğrenme Doña Illuminada çocuklara hangi oyunu oynamak istediklerini sorduğunda sona erer. Bulutların neye benzediğini hayal ettikleri bulut oyununu oynamak isterler. Hemen bir bulut kümesinin bir file mi yoksa bir bisiklete mi benzediği konusunda bir tartışma başlar. Bu açılış sahnesi hemen Alea'nın oyun, keyif alma ve imgelemin uyarılmasının filmdeki önemiyle ilgili argümanını akla getirir. Bu oyun, ezberleyerek öğrenmenin yapmadığı tarzda öznellik için bir alan açar. Film, tüm filmlerde gizli bulunan imgelemin bu yayılmasının kesinlikle sinemanın bilinci ilerici bir yönde değiştirmeye en büyük katkısını oluşturduğunu öne sürecektir.

Bu sahnenin alegorik öneminin altını çizmek için açılışın hemen ardından araya filmin adı sokulur. Bir kendine gönderme şakasıyla

bir anlatıcı bize kendini tanıtır: "Bu film ben gelmeden 15 dakika önce başladı." Adı Adalı (Islander) olan anlatıcı, adaya hükmeden ve adadaki tüm etkinlikleri gözlediği bir şatoda yaşayan fabrika sahibi kötü Gavilan nedeniyle hapis hayatı sürdüğü evine döner. Adalı kız arkadaşı Marina ile evlenmek için geri döner, ama yanında da sessiz bir film ile bir gösterici vardır. Atının çektiği araba ve donanımla birlikte adayı anakaraya bağlayan tek köprüden geçer. Ancak onu geleceğini Gavilan zaten bilmektedir.

Ancak Marina'nın evlilik dışı bir çocuğu vardır ve topluluğun tepkisini çekmiştir ve kinci dedikoduların konusudur. Adalı'nın geldiğini görünce saklanır, bu arada kimse Adalı'ya olanları anlatmamıştır. O akşam Adalı ilk film gösterimi için göstericiyi kurar. Eğer gösterilen filmin Robin Hood efsanesi olması önemliyse, eşitsizliğe karşı kızgınlığı ifaden bir figür ve toplumsal eleştiri için bir araç olarak sinemasal isyancı üzerine olan önceki bölümü anımsayın. Filmin içindeki izleyici, kahramanın yalnızca kötü Şerif tarafından kaçırılan sevgilisi Cintia'yı görmek için Robin Hood'un adamlarına katılmasını izler. Cintia, Şerif'in şatosunda tutulur ve tepki olarak Robin Hood ve adamları adaya gelen takviyeleri engellemek için köprüyü yıkarlar.

Gerçek izleyiciler (film içindeki izleyicilerin aksine) zaten Adalı'nın gösterdiği filmin adadaki yaşam üzerine bir yorum olacağından şüphelenirler. Robin Hood filmindeki karakterleri filmimizdeki karakterler oynarlar. Gavilan kötü Şerif'tir ve Robin Hood'u devrime hazırlık olarak adaya gizlice silahları ve patlayıcıları sokan Marina'nın erkek kardeşi Santiago canlandırır. Daha önce hiç film izlememiş olan filmdeki izleyiciler için filmin etkisi heyecan vericidir. Kasabada ertesi gün iki kadın arasındaki filmin her şeyden önce eğlence, haz ve gerçeklerden kaçmakla ya da hayal kurmakla mı yoksa gerçeklikle mi –Alea'nın yazısının diyalektik olarak yeniden birleştirmeye çalıştığı iki kutup– ilgili olması gerektiği tartışması gerilimi artırır. Daha sonra davulların ipucunu verdiği, kadınlardan biri olan dükkan sahibi Brechtyen tarzda kendi karakterinden sıyrılır (bir gözlük takar) ve filmin nasıl "tüm sanatsal oluşumlar gibi gerçekliğin

bir yansıması olması gerektiği" üzerine analiz yapar. Estetiğin işlevi insanın kendi gerçekliğini bilişsel kavrayışının, kendi dönüşümünün anahtarlarını veren zenginleştirici bir ortaya konuşu olmalıdır.

Bu Alea-benzeri analiz Birri'nin gerçekliğin dönüştürülmesinin bir poetikasını gerekli görmesini hatırlatır. *Zenginleştirici ortaya koyma* üzerine bu vurgu filmin doğalcı estetiğin yaptığı gibi dünyanın pasif bir gözlemi ve kaydı konumunu benimsememesi anlamına gelir. Ve sinemanın entelektüelleştirilmesi ya da kuramı onu anlamak için temel olduğu halde, onun yerine geçmez. Bu nedenle dükkan sahibinin konuşması, önündeki tezgahın üzerine büyük bir muz demeti düştüğünde aniden ve komik bir biçimde kesilir.

Bu arada Adalı, Marina'nın bir çocuğunun olduğunu öğrenmiştir, ancak ayrılmaya çalışırken filmde olduğu gibi köprünün yıkılmış olduğunu görür. İnsanlar onu tek bir filmi olsa da göstericiyi kurmaya ve filmi göstermeye ikna ederler. O gece filmi izlemek için yeniden toplanırlar. İzleyiciler arasında bulunan ada rahibi sofu Doña Mercedes tarafından bu film adaya sorun getirecek diye uyarılmıştır. Ancak filme tuhaf bir şey olur. Artık filmde ses ve öykü çizgisi vardır, bu arada kanun kaçaklarını yerlilerin oynamasıyla ve otoritelerin de beyaz İspanyol sömürgecilerine dönüşmesiyle film bir Latin Amerika mizanseni içine yerleştirilmiştir. Burada Cintia'yı hapseden ve kendisini ona zorla kabul ettirmeyi isteyen bir yüzbaşıdır. Filmin içindeki rahip yerlilere vahşice davrandığı için yüzbaşıyla mücadeleye girişir.

Bu nedenle *Fil ve Bisiklet* Birinci Sinema içinde acımasız otoritelerin uyguladığı eşitsizleri de kabul eden popüler arzuları temsil eden bir geleneğin olduğunu kabul eder. Gerçek film sürerken film-içindeki-filmin adadaki yaşama uyum sağladığı ve etkilediği netleşir. Gösterimler gerçek yaşamın izleyicileri kendi değerlerini düşündürecek tarzda film-içindeki-film içinde biçim değiştirdiği normal yaşam içindeki kesintiler olarak işlev görür. Her ne kadar onlar değişen ve gelişen filmi kolektif olarak izleseler de, film onları kendi durumlarına uygun olarak farklı bir biçimde etkiler.

Daha sonra (artık 19. yüzyıl giysileri içindeki) İspanyol Yüzbaşı, Cintia'ya tecavüz ettiğinde, Adalı ve Santiago, Marina'nın gizemli

çocuğunun Gavilan tarafından tecavüze uğramasının sonucu olduğunu anlarlar. Kasabada kadınlar eğer bir kadın tecavüze uğradıysa onun toplum dışına atılıp atılmaması gerektiğini tartışırlar. Verimli bir belirsizlik içinde, onların film-içinde-filmdeki Cintia'yı mı yoksa bizim filmimizdeki Marina'yı mı tartıştıkları açık değildir. Bu arada rahip vicdan azabı çeker, onun adadaki yaşamla ilgili örtük kaygıları film-içinde-filmdeki (aynı oyuncunun oynadığı) rahiple özdeşleşmesi aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu da Alea'nın belirttiği arzulanabilir bir değişim öncülünü oluşturan özdeşleşme edimindeki ilerici potansiyeli gösterir. Bu filmin Meksika devrimi mizanseni içinde yeniden düzenlenen daha sonraki bir versiyonu Doña Illumanida'nın babasının sömürge-karşıtı Bağımsızlık Savaşı'nda nasıl öldüğünü hatırlamasını sağlar.

Gerçek filmdeki karakterler değişirken, film-içinde-filmdeki karakterler de değişir ve bu da izleyici için değişimi tahrik eder. Daha sonra film-içinde-filmde rahibin fişeklikler taktığı görülür. Devrimci arkadaşlarına özellikle Cintia/Marina karakterine yönelik gerici tutumlara gönderme yaparak, eğer kendi ortamlarını değiştireceklerse, önce kendilerini değiştirmek zorunda olduklarını söyler. Film-içinde-filmde otoriteler ile halk arasındaki çatışma devrimci mücadeleler içinde yoğunlaşırken, adadaki gerçek yaşam da değişir. Ancak başka bir şey olur. Karakterlerimizin çevresindeki tarihsel zaman hızlanır. Coca-Cola levhaları, 1950'lerin arabaları, modern donanımlı polis güçleri insanları taciz eder: Tüm bunlar artık 1925 yılında olmadığımızı gösterir. Bu 'büyülü gerçekçi' zaman dizini, bu oldukça komik ve simgesel karakterleri doğalcı temsillerde eksik olan tarihsel değişimin müthiş ritimleriyle ilişkilendirmek için çok önemlidir.

Bizler gerçek filmde tarihsel zaman boyunca ilerlerken, film-içinde-film de değişir. Artık film Glauber Rocha'nın mesihe benzeyen dinsel figürlerin (*Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan*, 1964) ve intikam alan haydutların (*Antonio das Mortes*, 1969) olduğu ve Brezilya'nın *sertão*'sunda (kuzey doğudaki ıssız ve kıraç bölgeler) geçen devrimci filmlerine çağdaş bir hürmeti sunar. Daha önce Robin Hood olan, şimdi ise *Antonio das Mortes*'den haydut Corisco gibi giyinen

kanun kaçaklarının lideri, Cintia ile sevgilisinin evliliğini engellemeye gelen toprak sahibini yaralarken dil de Portekizce'ye değişir.

Gerçek yaşamda Gavilan yaralı kolunu tedavi ederken ve polis gücü Santiago'yu ararken ada halkına daha da şiddetli baskı emrini verirken görülür. Devrimci durum hızla yoğunlaşır. Artık film-içinde-film ve gerçek yaşam yan yana göz önüne serilir: Barikatlar kurulurken, Adalı aceleyle göstericiyi kurar. Oturup filmi izlemek için zaman yoktur, çünkü gerçekliğin kendisi bir seyirlik ve yaşamın normal rutinleri içinde bir kesinti haline gelmiştir. Ve Alea'nın öne sürdüğü gibi, bu tip koşullarda belgesel film toplumsal hayatın ivedi ve doğrudan dinamiklerine yanıt vermeye eşsiz bir biçimde uygundur. Bu nedenle *Fil ve Bisiklet* adalıların kendi kamplarını organize edişleri ve etraflarında patlamalar olurken, ekran dışındaki düşmanlarına ateş etmeleri ile mermilerini ateşleyen tankların (bazıları Alea'nın Küba devrimi üzerine bir filminden alınan) belgesel arşiv filmini gösteren film-içinde-film arasında kurgu yapar. Tüm bunlar olurken, topluluğun bir üyesi olan Don Prudencio ada halkının kendisine göre değiştirmeksizin aynı filmi izlemeleri nedeniyle çıldırdığını düşünür. Gavilan'ın arkadaşı olan bu karakter filmle diyalektik olarak ilgilenecek imgeleme sahip değildir. Onun adı imgelem yoksunluğuyla ve muhafazakârlıkla ilişkili uyarı simgesidir.

Savaşın zirvesi Ayzenştayn'a metinlerarası bir saygıyla gelir: Gavilan ile, tıpkı Ayzenştayn'ın *Ekim* (1927) filminde makineli tüfekçinin silahıyla yapıldığı gibi, büyük bir top namlusu arasında almaşık kurgu yapılır. Film daha sonra top mermisinin ada halkına yöneldiği bir animasyona dönüşür. Ancak Adalı film ekranını döndürür ve biz yeniden kesme ile top mermisine geçeriz; mermi rotasını değiştirerek Gavilan'ın şatosuna düşer ve patlar.

Bir sonraki sahnede Prudencio'ya "bu devam etmeyecek" diyen Gavilan'ın arabayla ayrılışını izleriz ve duruma inanmayan bu burjuvanın 'bu' dediği Küba devrimidir. Film daha sonra başka bir sinemasal geleneğe uygun bir biçimde çağdaş ve biraz ironik saygı göstermeye değişir. Biz dans eden tarım işçilerini ve traktörlerin ve

çalışmanın hazlarıyla ilgili şarkı söyleyen ('Emek çok değerlidir') mühendislerin koreografik dizilerini izlerken, film hem devrimin serbest bıraktığı enerjileri över hem de (1959'dan sonra ithal edilen) Sovyet müzikallerine gönderme yapar. Ancak burada sinemasal ve toplumsal bir eleştiri de vardır. Sovyet müzikalleri (*Evita*'nın özel örneğinden farklı olarak) kesinlikle Alea'nın reddettiği yeniden oluşturulmamış popüler biçimleri farklı bir içerikle doldurma stratejisini (Amerikan rüyasının yerini Sovyet kolektivizmi alır) sunar. Ve gerçekten Küba sineması 1930'lara kadar geri giden bu Sovyet estetik geleneği genel olarak reddetmiştir. Bu sekansın toplumsal yeniden inşa için büyük ölçekli seferberliği tanımlaması nedeniyle, aynı zamanda zafer kazanmanın, teşvik etmenin politik retoriğinin kabalıklarının ve birlik olmaya basit yaklaşımların eleştirisi de söz konusudur. Çünkü tam bu anda film kesintiye uğrar ve kendimizi izlemiş olduğumuz filmin karakterlerinin olduğu modern bir sinema salonunda buluruz. Gerçek olarak düşündüğümüz film başka bir film-içinde-filme dönüşmüştür. Brechtyen tarzda bu gelişme, izleyiciyi çevresinde filmin son diyalektiğini oluşturduğu başka bir diegetik katmana geçirir.

Gösterici bozulmuştur, ancak yedek parça yoktur (ABD'nin ticari ambargosuna bir gönderme) ve bu nedenle izleyiciler hayal kırıklığına uğrayarak sinemayı terk eder. Film kesme ile bir kez daha sınıftaki (sağlık hizmetleri sayesinde artık kör olmayan) Doña Illuminada'ya geçer. Yine çocuklara zaman tablolarını öğretir, ancak bu kez çocuklara bulutları sorduğunda, öznel imgelemi içeren bir oyun yerine çocuklar ayağa kalkarlar ve bulut oluşumlarının farklı biçimlerinin bilimsel tanımlarını verirler. Bir kez daha bu hem sinemasal hem de toplumsal bir eleştiridir. Bu oyun ve eğlenme gereksinimi üzerine sinemasal bir yorumdur ve devrimin bağlı olduğu gerçek kaynak olan imgelemi parçalayan açıkça rasyonalist söylem üzerine toplumsal bir eleştiridir.

Gösterimci Samuel baskı makinesinden bir yedek parça uyarlayıp göstericiyi tamir ederek, bu yaşamsal yaratıcı kaynağı gösterir.

İnsanlar filmin nasıl bittiğini görme isteğiyle yeniden sinemaya gelirler. Işıklar söner ve gösterici çalışır. Kamera biz izleyicilere bakan izleyicilerin cepheden çekimine yerleştirilir. Rahatsız edici bir sessizlik vardır. Daha sonra onların (film-içinde-filmin izleyicileri) gerçekten biz gerçek izleyicilere baktıkları netleşir. Film-içinde-filmin bazı izleyicileri huzursuzca kımıldar ve kendilerine bakan insanlara bakmaktan sıkıldıklarını ilan ederler. Ayrılmaya başlarlar. Ancak Doña Illuminada onlara beklemelerini söyler: Öne doğru eğilir ve onların (yani bizim) ne yaptığını görmeyi istediğini söyler! Bu kuşkusuz biz gerçek izleyicilerin kesinlikle karakterlerden talep ettiği şeydir: Sinemaya *onların* ne yaptığını görmek için gideriz. Burada, filmin diyalektik finalinde izleyiciye, ilk planda *Fil ve Bisiklet*'in Kübalı izleyicisine klasik Üçüncü Sinema sorusu sorulur. Ve bu soru bu kitabı bitirmek için de uygun bir sorudur. Ne yapacağız?

KAYNAKÇA

Alea, T. G. (1984), "The Viewer's Dialectic, Part One", *Jump Cut*, no. 29.

_____ (1985), "The Viewer's Dialectic, Part Two", *Jump Cut*, no. 30.

_____ (1986), "The Viewer's Dialectic, Part Three", *Jump Cut*, no. 32.

_____ (1997), "The Viewer's Dialectic", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Ascherson, N. (1998), "It's a bad business about the old man", *Observer*, 29 Kasım, s. 9.

Anderson, J. L. (1997), *Che Guevara: A Revolutionary Life* (Londra: Bantam Books).

Baghdadi, R. Ve Rao, R. (1995), *Talking Films* (Yeni Delhi: Indus/Harper Collins).

Bakhtin, M. M. (1992), *The Dialogic Imagination*, der. M. Holquist (Austin: University of Texas Press).

Benjamin, W. (1982), "The Author as Producer", *Thinking Photography* içinde, der. V. Burgin (Basingstoke: Macmillan Press).

_____ (1999a), *Illuminations* (Londra: Pimlico).

_____ (1999b), *The Arcades Project* (Massachusetts: Harvard University Press). (*Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.)

Berlin, I. (1963), *Karl Marx* (Londra: Oxford University Press).

Bhabba, H. K. "The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency", *The Cultural Studies Reader* içinde, der. S. During (Londra: Routledge).

Birri, F. (1997a), "Cinema and Underdevelopment", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

_____ (1997b) "For a Nationalist, Realist, Critical and Popular Cinema", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Boorman, J. (1985), *Money into Light* (Londra: Faber).

_____ (1998), "The future of film – in black and white", *Guardian* 2, 16 Mayıs, s. 4.

Bordwell, D. (1979), "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", *Film Criticism*, vol. 4, no. 1.

Borger, J. (1999), "US pulls out of Panama while no one is looking", *Guardian*, 14 Aralık, s. 13.

Brecht, B. (1988), "Against Georg Lukács", *Aesthetics and Politics* içinde, der. R. Taylor (Londra: Verso). ("George Lukács'a Karşı", *Estetik ve Politika* içinde, çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınevi, 1985.)

Buck-Morss, S. (1989), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Massachusetts: MIT Press).

Burke, J. (1999), "Guns and saris", *Observer Magazine*, 28 Şubat, ss. 37-43.

Burton, J. (1997), "Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956-1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Filmic Production and Consumption", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University

Press).

Chanan, M. (1985), *The Cuban Image* (Londra: BFI).

Collins, J. (1981), "Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy", *Genre: The Musical* içinde, der. R. Altman (Londra: Routledge and Kegan Paul).

Cox, A. (2000), "Lights, camera, election", *Guardian*, 2, 26 Şubat, s. 5.

Dagron, A. (1986), "Argentina: A Huge Case of Censorship", *Argentina Cinema* içinde, der. T. Barnard (Toronto: Nightwood Editions).

Dawson, J. (1971), "*The Battle of Algiers*", *Monthly Film Bulletin*, vol. 38, no. 447, Nisan, s. 68.

Dorfman, A. (1997), "On memory and truth", *Amnesty*, Temmuz/Ağustos, no. 84.

Drakakis, J. (1992), *Shakespearean Tragedy* (Londra: Longman).

Dyer, R. (1981), "Entertainment and Utopia", *Genre: The Musical* içinde, der. R. Altman (Londra: Routledge and Kegan Paul).

Eagleton, T. (2000), *The Idea of Culture* (Oxford: Blackwell).

Espinosa, J. G. (1997), "For an Imperfect Cinema", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Fanon, F. (1990), *The Wretched of the Earth* (Londra: Penguin). (*Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Fevzi Lütfi Topaçoğlu, İstanbul, Avesta Basın Yayın, 2001).

French, P. (1995), "Cinema, nothing to lose but tehir chains", *Observer*, 19 Şubat, s. 9.

Gabriel, T. H. (1982), *Third Cinema in the Third World* (Ann Arbor MI: UMI Research Press).

_____ (1989), "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics", *Questions of Third Cinema*, der. J. Pines ve P. Willemen (Londra: BFI).

Georgakas, D. ve Rubinstein, L. (1983), *The Cineaste Interview: On the Art and Politics of the Cinema* (Chicago: Lake View Press).

Getino, O. ((1997), "Some Notes on the Concept of a 'Third Cinema'", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Gibbons, F. (1999), "Union leader is traitor in strikers' films", *Guardian* 2 Temmuz, s. 10.

Golding, P. ve Harris, P. (der.) (1997), *Beyond Cultural Imperialism* (Londra: Sage).

Grant, C. (1997), "Camera Solidaia", *Screen*, vol. 38, no. 4, Kış.

Guthmann, E. (1995), "India's 'Bandit Queen' gets even", *San Francisco Chronicle*, 7 Temmuz.

Harvey, S. (1980), *May 68 and Film Culture* (Londra:BFI).

Hess, J. (1993), "Neo-Realism and New Latin American Cinema: *Bicyle Thieves* ve *Blood of the Condor*", *Mediating Two Worlds*, der. J. King, A. M. Lopez ve M. Alvarado (Londra: BFI).

Hill, J. (1997), "Finding a Form: Politics and Aesthetics in *Fatherland*, *Hidden Agenda* and *Riff-Raff*", *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. A. Hopkins (Trowbridge: Flick Books).

Hobsbawm, E. J. (1969), *Bandits* (Londra: Weidenfeld and Nicolson). (*Sosyal İsyancılar*, Türkçesi: Necati Doğru, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 2. Baskı, 1995.)

Hopkins, A. (1996), "Female Icons and Male Machos: Sense and Sensibility in Latin America", *Latino Nights* (Londra: Channel Four).

Horwell, V. (1997), "Mother of all battles", *Guardian* 2, 20 Haziran, s. 9.

Jameson, F. (1992), *Signature of the Visible* (Londra: Routledge).

Johnson, R. (1993), "In the Belly of the Ogre: Cinema and State in Latin America", *Mediating Two World, Cinematic Encounters in the Americas*, der. J. King, A. M. Lopez ve M. Alvarado (Londra: BFI).

Keighron, P. (1998), "The Politics of Ridicule: Satire and Television", *Dissident Voices, The Politics of Television and Cultural Change*, der. M. Wayne (Londra: Pluto).

Krepsin, A. (1983), "*The Herd* and *Yol*: A Comparative Study", yayımlanmamış master tezi (Londra: Polytechnic of Central London).

Khanna, R. (1988), "*The Battle of Algiers* and *The Nouba of the Women of Mount Chenoua*: From Third to Fourth Cinema", *Third Text*, Yaz, no. 43.

Lenin, V. I. (1978), *Letter to American Workers* (Moskova: Progress Publishers).

Lukács, G. (1978), *Writer and Critic* (Londra: Merlin Press).

_____ (1988), "Realism in the Balance", *Aesthetics and Politcs* içinde, der. R. Taylor (Londra: Verso). ("Gerçekçilik Değerlendiriliyor", *Estetik ve Politika* içinde, çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınları, 1985.)

Lunn, E. (1984), *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno* (Berkeley: University of California Press). (*Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995).

Malcolm, D. (1997), 'The wrench revolution", *Guardian* 2, 27 Haziran, s. 9.

Marcus, M. (1986), *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton: Princeton University Press).

Marx, K. (1967), *Essential Writings of Karl Marx*, der. D. Caute (Londra: Panther Boks).

_____ (1983), *Capital, Volume One* (Londra: Lawrence and Wishart). (*Kapital, Cilt 1*, çev. Alaattin Bilgi, Ankara, Sol Yayınları, 19?)

_____ (1984), *Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Londra: Lawrence and Wishart). (*Louis Bonaparte'ın 18 Brumaier'i*, çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 1990.)

Marx, K. ve Engels, F. (1989), *The German Ideology* (Londra: Lawrence and Wishart). (*Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 1999.)

Mèszàros, I. (1995), *Beyond Capital* (Londra: Merlin Press).

Moore, M. (1999), "Letter from Mexico", *Washington Post*, 9 Aralık.

Mullin, J. (1998), "Meet the General", *Guardian* 2, 15 Mayıs, s. 6.

Neale, S. (1984), "Notes and Questions on Political Cinema: *Hour of the Furnaces* and *Ici et ailleurs*", *Show Us Life: Towards a History and Aesthetics of the Committed Documentary* içinde, der. T. Waugh (Metuchen: Scarecrow Press).

Ngangura, M. (1996), "African Cinema – Militancy or Entertainment?", *African Experiences of Cinema*, der. I. Bakari ve M. Cham (Londra: BFI).

Peary, D. (1982), *Cult Movies* (Londra: Vermillon).

Rees, J. (1998), *The Algebra of Revolution, the Dialectic end the Classical Marxist Tradition* (Londra: Routledge).

Reis, E. (1997), *Marx: A Clear Guide* (Londra: Pluto).

Rocha, G. (1997), "An Esthetic of Hunger", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Rosenberg, S. (1995), "Heroine with a vengeance", *San Francisco Examiner*, 7 Temmuz.

Sainsbury, P. (1971), "Editorial", *Afterimage*, Yaz, no. 3.

Sanjinés, J. (1997), "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Scott, N. (1995), "Argentina's dark, dirty past refuses to lie down and die", *Guardian* 2, 23 Mayıs, s. 9.

Sen, M. (1994), "The outlaw", *Guardian*, 8 Aralık, s. 6.

Solanas, F. ve Getino, O. (1997), "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World", *New Latin American Cinema, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Volume One* içinde, der. M. T. Martin (Detroit: Wayne State University Press).

Sreberny-Mohammadi, A. (1997), "The Many Cultural Faces of Imperialism", *Beyond Cultural Imperialism*, der. P. Golding ve P. Harris (Londra: Sage).

Stam, R. Ve Spence, L. (1985), "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction", *Movies and Methods, Volume 2* içinde, der. B. Nichols (Berkeley: University of California Press).

Taylor, R. (1984), "Soviet Socialist Realism and the Cinema Avant-Garde", *Studies in Comparative Communism*, vol. 17, no. 3/4.

Time Out (1998), *Time Out Film Guide* (Londra: Penguin).

Tisdall, S. (1990), "US accused of hiding deaths", *Guardian* 2, 8 Ocak, s. 22.

_____ (1991), "The General in his labyrinth", *Guardian* 2, 5 Ekim, s. 4.

Tomlinson, J. (1991), *Cultural İmperialism* (Londra: Pinter Publishers).

Vertov, D. (1971/2), "Film Directors, A Revolution", *Screen*, vol. 12, no. 4.

Willemen, P. (1989), "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", *Questions of Third Cinema* içinde, der. J. Pines ve P. Willemen (Londra:BFI).

Williams, R. (1988), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (Londra: Fontana). (*Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.)

Williams, R. (1998), "General applause", *Guardian* 2, 29 Mayıs, s. 8.