

## ÜÇÜNCÜ SİNEMA ESTETİĞİ VE YILMAZ GÜNEY'İN “ENDİŞE” VE “UMUT” FİMLERİ

Mehmet Cuma Keklik\*

### Özet

İkinci Dünya Savaşı'ndan 1960'lı yıllara kadar gelinen süreçte etkisi devamlı artan siyasi rüzgâr, ülkeleri ve toplumları hızla etkisi altına aldı. Küba ve Çin devrimleri ekseninde başlayan beraberinde Vietnam'da sürdürülen bağımsızlık mücadelesi ve Cezayir Devrimi “anti-emperyalist” mücadeleye hız kattı ve uluslar kendi içerisinde her alanda mücadeleye girişti. Üçüncü Dünya ülkelerinde baş gösteren bu hareketlilik Latin Amerika ve Avrupa'ya hızla yayılmıştır. Bu hareketlilikten etkilenen sanatçılar da eserlerinde bu politik rüzgarın etkisini gösterme çabasına girişti. Kapitalizm ve emperyalizme karşı yürütülen mücadelede sinemada da insanları bu mücadeleye karşı hareketlendirecek bir biçimsel dönüşüm arayışı içerisine girdi. Fernando Solanas ve Octavio Gettino 1969 yılında yayınladıkları Üçüncü Bir Sinemaya Doğru (Towards a Third Cinema) adlı makale/manifesto ile filmlerin antiemperyalist ve antikapitalist olması gerektiğini savundular. Türkiye'de 1960 ve 1980 yıllarında gerçekleşen darbeler tesirini sinemada da gösterdi. Ülkemiz sinemasında muhalif bir duruşla film üreten yönetmenlerin başında gelen Yılmaz Güney ününü ülke sınırları dışına taşımıştır. Ulusal ve uluslararası çapta yazar ve akademisyenler tarafından Türkiye'de Üçüncü Sinemacı olarak kabul görmüş bir yönetmendir. Filmlerinin içerdiği politik söylemler ve eleştirel tutum, ülkemiz sineması içerisinde Üçüncü Sinema anlatısının estetik kodlarını taşıdığı düşünülmektedir. Bu çalışmada Yılmaz Güney'in Umut (1970) ve Endişe (1974) filmleri, Solanas, Gettino ve bir diğer Üçüncü Sinema kuramcısı Paul Willeman'in üçüncü sinema kriterleri bağlamında ele alınıp Üçüncü Sinema estetiği ışığında irdelenecektir. Çalışmaya örneklem teşkil eden Endişe ve Umut filmleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve örneklem olan filmlerin Üçüncü Sinema estetik kodlarını taşıdığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Üçüncü Sinema, Politik Sinema, Türk Sineması, Devrimci Sineması, Yılmaz Güney.

\*Sorumlu Yazar: Yüksek Lisans Öğrencisi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İletişim Bilimleri Bölümü. mrcumakeklik@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6226-6873

Geliş Tarihi: 01.11.2022 Kabul Tarihi: 22.12.2022 Yayın Tarihi: 28.02.2023

### Atf Bilgisi / Reference Information

Keklik, M, C. (2023). Üçüncü Sinema Estetiği ve Yılmaz Güney'in "Endişe" ve "Umut" Filmleri. Türkiye Medya Akademisi Dergisi. Cilt: 3 Sayı:5, s. 396-419. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7647048>

## THE THIRD CINEMA ESTHETIC AND YILMAZ GÜNEY'S "CONCERN" AND "HOPE" FILMS

Mehmet Cuma Keklik\*

### Abstract

*From the second World War to the 1960 years, the ever-increasing political wind has rapidly influenced countries and their communities. Starting on the axis of the Cuban and Chinese revolutions, the struggle for independence and the Algerian revolution, which continued in Vietnam, speeded the fight for "anti-imperialist" and the nations fought in every field within themselves. This movement, which has been launched in the Third World countries, has spread rapidly to Latin America and Europe. The artists affected by this movement have also made an effort to influence this political wind in their work. In the struggle against capitalism and imperialism, the cinema also sought a form of transformation that would encourage people to act against this struggle. Fernando Solanas and Octavio Gettino argued that films should be antiperyalists and anticapitalists with an article/manifesto titled toward a Third Cinema (Towards a Third Cinema), which they published in 1969. The coup d'écór in Turkey in 1960 and 1980 also showed its influence in cinema. Yilmaz Guney, who is the director of film-producing directors in a dissident stance in our country's cinema, has moved his reputation out of the country. He is a director who has been accepted as the Third cinematographer in Turkey by national and international writers and academics. The political rhetoric and critical attitude included in their films are thought to have esthetic codes of the Third Cinema understanding within our country's cinema. In this study, Concern (1974) and Hope (1970) films of Yilmaz Guney will be discussed in the context of the third cinema criteria of Solanas, Gettino and other Third Cinema theorist Paul Willemen. The concern and hope films that are exemplary to the study were examined by descriptive analysis and the films that are examples were found to carry the Third Cinema esthetic Code.*

**Keywords:** Third Cinema, Political Cinema, Turkish Cinema, Yilmaz Guney.

---

\* Corresponding Author: Graduate Student, Yozgat Bozok University, Graduate School of Education, Department of Communication Sciences. mrcumakeklik@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-6285-8059

Received Date: 01.12.2022 Accepted Date: 22.12.2022 Published Date: 28.02.2023

*Is there financial support? Indicate the source of financial support, if any. (Must be answered):No*  
*Is there a conflict of interest? If so, please specify. (Must be answered):No:*  
*Is there a thank you explanation? If so, please specify.(Must be answered): No*

## GİRİŞ

19. YY. sonları ile Birinci Dünya Savaşı'ndan, İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Üçüncü Dünya ülkeleri olarak adlandırılan Latin Amerika ülkeleri, Asya ve Afrika ülkeleri sömürge ülke konumundadır. Bu ülkeler İngiltere, Almanya, Fransa gibi çeşitli ülkelerin sömürsü altında ezilmekte ve başta ekonomik olmak üzere birçok noktada bu ülkelere bağımlılıklarını sürdürmektedir. Bu sömürge durumu, İkinci Dünya Savaşı'nın son bulmasıyla beraber bir bağımsızlaşma hareketine dönüşmüş ve sömürge ülkeleri içerisinde anti-kolonyalist, antiemperyalist ve kapitalizm karşıtı ayaklanmalar başlamıştır. Ayaklanmalarla birlikte ülkeler, birer birer verdikleri mücadelenin sonucunda emperyalist ve sömürgeci yönetenlere karşı bağımsızlıklarını kazanmışlardır. 1955 yılında Endonezya'da gerçekleştirilen ve bağımsızlıklarını yeni kazanmış ülkelerin toplandığı 'Bandung Konferansı'nda Dünya'nın iki büyük gücü ABD ve SSCB'nin yanı sıra üçüncü bir blok ortaya atıldı ve bu blokta yer alan ülkeler için Üçüncü Dünya ülkeleri denilmeye başlandı (Uçarol, 2000, s. 681). İşte bu Üçüncü Dünya ülkelerinde gerçekleşen siyasal hareketler, öğrenci ayaklanmaları, isyanlar emperyalist mücadelede büyük rol oynadı. Ortaya çıkan bu toplumsal mücadeleye katkı sunmak isteyenler arasında sinemacılar da bulunmaktaydı. Üçüncü Sinema'nın çıkış noktası da sinemanın bu mücadelede etkin rol oynayabileceğini düşünen dünyanın başka ülkelerindeki sinema üretiminden farklı biçimsel bir üslup geliştirmeyi hedefleyen sinemacılar; Fernando Solanas ve Octavio Gettino'ydu. Bu iki isim Üçüncü Sinema terimini ortaya atan ilk isimler oldular. 1969 yılında yayınladıkları "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru Doğru (Towards a Third Cinema)" makaleleri ile Üçüncü Sinema kavramından söz ettiler. "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" makaleleri bir manifesto olarak kabul gördü. Üçüncü Sinema, toplumsal mücadeleyi çağın büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal görünüşünü başlangıç noktası olarak kabul eden ve toplumdaki tüm bireyler ile birlikte özgürleşmiş kültürün sömürülmesine son veren bir sinemadır (Solanas & Gettino, 2008, s. 167). Solanas ve Gettino'nun tanımladıkları Üçüncü Sinema; birinci sinema olarak adlandırdıkları emperyalizmin başı çektiği ABD'nin endüstriyelmiş sineması Hollywood'un, izleyicileri pasif bir konuma getirmeleri ve tüketim odaklı ticari filmler

üretmelerinin yanında, ikinci sinema olarak adlandırdıkları Yeni Dalga sineması çerçevesinde üretilen estetik kodların peşinde olan, kalıplaşmış öyküleri barındıran aynı zamanda daha çok bireyselliğin aktarıldığı filmlere alternatif olarak emperyalizm karşıtı, sömürgeleştirilmiş halkları uyandıran izleyicileri aktif bir şekilde harekete geçirmeyi hedefleyen devrimci bir sinemadır. Üçüncü Sinema ortaya çıktığı günden günümüze değin kapsamını devamlı genişleterek ulaşmıştır. Üçüncü Sinema, Türkiye’de de örneklerini 1960 ve 1980 darbelerinin etkisi ve 68 kuşağının getirdiği toplumsal hareketliliği neticesinde Üçüncü Sinema tarzında üretim örnekleri hızlanmıştır. Ülkemizde Üçüncü Sinema üretim tarzında film yapan Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ali Özgentürk (daha çok kısa film), Metin Erksan gibi isimler örnek olarak verilebilir (Sevimli, 2019). Bu yönetmenler arasından Yılmaz Güney ve iki filmi örneklem olarak belirlenmiştir. Çalışmada Yılmaz Güney’in *Endişe* (1974) ve *Umut* (1970) filmleri Üçüncü Sinema kriterleri paralelinde ele alınıp Solanas ve Gettino’nun yanı sıra Paul Willemen’in üçüncü sinema kriterleri ekseninde betimsel analiz yöntemi ile incelenecektir. Çalışmanın amacı Türk Sineması içerisinde Üçüncü Sinema filmleri üretim tarzında örnek olabilecek bir yönetmen olan Yılmaz Güney’in bahsi geçen yaklaşımlar özelinde Üçüncü Sinema estetiği kriterlerine ne derece uygun filmler ürettiğini tespit edip incelemektir.

## AMAÇ YÖNTEM VE ÇALIŞMA ÖRNEKLEMİ

Türk sinemasında film üreten yönetmenlerden biri olan Yılmaz Güney’in gerek özel hayatında gerekse sanat yaşamında muhalif duruşu benimsemesi ve filmlerinde emeğin, adaletsizliklerin, ezilenin gösterildiği temaları tercih etmesi ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Ulusal ve uluslararası çapta yazar ve akademisyenler tarafından Türkiye’de Üçüncü Sinemacı olarak kabul görmüş bir yönetmendir. Filmlerinin içerdiği politik söylemler ve eleştirel tutum ülkemiz sineması içerisinde Üçüncü Sinema anlatısının estetik kodlarını taşıdığı düşünülmektedir. Çalışmanın amacı Yılmaz Güney’in Üçüncü Sinema estetiği kriterlerine uygun filmler ürettiğini tespit etmektir.

Çalışmanın evrenini Üçüncü Sinema oluştururken, örneklem olarak alınan filmler *Endişe* ve *Umut* Üçüncü Sinema estetiği çerçevesinde irdelenirken kuramsal zemin olarak Solanas, Gettino'nun manifestosu, Willemen'in de 1986'da yayınladığı "*Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler*" adlı makalesinde belirlediği ölçütler seçilmiştir.

Solanas ve Gettino'nun Üçüncü Sinema kriterleri şu şekilde sıralanabilir:

- 1) Filmlerin emperyalist mücadeledeki gücü,
- 2) Devrimci bilim, kültür, sanat ve sinema ile emperyalizmin karşısına çıkılması gerektiği,
- 3) İzleyicilerin pasif konumdan aktif konuma getirilmesi onları düşünmeye ve harekete geçirmeye yönelik filmler olması,
- 4) Üçüncü sinema için coğrafi sınırlılık söz konusu değildir, Üçüncü Dünya ülkeleri dışında üretilen filmlerde Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir.
- 5) Filmin yapım, gösterim ve dağıtımı filmi üretenler üzerinden gerçekleştirilir (Solanas & Gettino, 2008).

Yine bir başka Üçüncü Sinema kuramcısı olan Paul Willemen'in "*Üçüncü Sinema Meselesi: Düşünceler ve Notlar*"da (1986) belirttiği kriterler ise şöyledir:

- 1) Politik ve sosyal amaçlara hizmet eden bütün filmler,
- 2) Filmler açık ve anlaşılır bir dile ve söyleme sahiptir.
- 3) Herhangi bir ülke de üretilen filmler de Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirilebilir (Willemen, 2015).

Üçüncü Sinema kavramı ile ilgili olarak 1969 yılında ilk kez ortaya atılan kıstasların yedi yıl aradan sonra 1986 yılında P. Willemen tarafından Uluslararası Edinburgh Film Festivali'nde sunulan makale Solanas ve Gettino'nun manifestolarının paralelinde bir söyleme sahip olan bir makaleydi. Filmlerin coğrafi sınırlılığının olmayışı, emperyalizmin karşısında bir duruş sergilemesi gerektiği gibi ortak söylemleri bulunmaktadır.

### Üçüncü Dünya ve Üçüncü Dünya Sineması

Dünya’da 19. YY. sonlarına doğru merkezi Avrupa olan güçlü kudretli devletler hakimiyet anlamında en güçlü konumlarındaydılar. Dünya çapında otoriteleri bulunmakta ve dünyanın dörtte üçünden daha fazlasında hâkim güç durumundaydılar. Asya ve Afrika’nın büyük bir çoğunluğu sömürge durumdaydı ve Latin Amerika ülkelerinin büyük bir kısmı İngilizlere ekonomik anlamda tabi haldeydiler. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, bu kolonyal sistem tamamen ortadan kalkmış, eski güçlü devletler yapısal bir bozulmaya uğramış, ABD ise dünyanın egemen gücü haline gelmiştir. Bu iki kutuplu durumda Dünya’nın diğer bloğunda ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB), Asya’nın bir kısmı ve Çin ile uzlaşmak durumunda kendini bulmuştur. Üçüncü Dünya kavramı, bu iki hâkim bloğun dışında bulunan ve sömürge karşıtı ülkeleri ifade eden terime karşılık gelmektedir (Armes, 2011, s. 90). Üçüncü Dünya kavramı, Amerika, Avrupa, Avustralya ve Japonya’nın kapitalizme yatkın olan Birinci Dünya’sı, sosyalist blok ülkelerinin İkinci Dünya’sı ve sömürge olan veyahut bağımsızlığını yeni kazanabilmiş sömürge olan ülkeleri ifade eder. Dünyanın böylesine iki kutuplu hal aldığı bir konumda, bu ayrımın ardında kalan diğer uluslar 1955 yılında Endonezya’da Bandung Konferansı’nda toplanarak sömürgeciliği ve emperyalizmi eleştirmişlerdir. Gerçekleştirilen konferansta bağımsız Üçüncü Dünya daha yüksek sesle dile getirilmiştir (Armaoğlu, 1993: 317-318; Stam, 2014: 104).

Üçüncü Dünya kavramını anlayabilmek için İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında meydana gelen gelişmelere dönmek gerekir. 1950 ve 1960’lı yıllarda Avrupa sömürgeciliğinin hızla son bulduğu yıllarda sömürgecilik modeli bozulmaya ve sömürge uluslar bağımsızlıklarını kazanmaya başlamışlardır. 1950’lerde Küba ve Bolivya’da meydana gelen devrimler, Üçüncü Dünya ülkelerinde devrim hayalini ortaya çıkarmıştır (Armes, 2011, s. 90).

Sinema, sanat olmasının yanı sıra ticari kaygıları olan bir tüketim aracıdır. Tüketime dayalı üretimin sonucu olarak ortaya çıkarılan ürünü bütün dünyaya pazarlama hedefindedir. Sinemanın bu tüketim gücünden yararlanan hâkim ideoloji, sahip olduğu

egemen ideolojiyi toplumsal yığınlara yaymak üzere çaba göstermiş ve başarılı olmuştur. Sinema kitlesel tüketim aracına dönüşmesinden itibaren hâkim güçlerin ideolojisinin aktarılması ve yansıtılmasına ön ayak olmuştur. Politika ve sinema siyasal sinemayı meydana getirmiştir. Siyasal sinema içerisinde değerlendirilen filmler tarihsel süreç olarak bakıldığında hemen hemen her ulusun sinemasında üretilmeye başlanmıştır. Bu üretime Üçüncü Dünya ülkelerinde Üçüncü Sinema filmleri denilmiştir (Odabaş, 2013).

Gettino ve Solanas antikapitalist ve antiemperyalist sinemayı Birinci, İkinci, Üçüncü gibi terimler kullanarak ayırır ve tanımlarlar. Hollywood sisteminin kontrolü altında olan sinemayı Birinci sinema olarak tanımlarlar. Birinci Sinema’da film yapımının tüm aşamaları ticari ve kâr odaklıdır. Bu sinemanın seyircileri ise pasif konumda bulunan tüketicilerdir. Üçüncü Sinema ise seyircinin bu durumuna karşı çıkarak seyircinin aktif bir izleyici olması gerektiğini savunur. Yine bu yönetmenlere göre İkinci Sinema’yı ise; Avrupa’nın Yeni Dalgası ve Brezilya’nın Yeni Sineması gibi akımlar ile açıklar. Bu türden üretim tarzına sahip sinemalar Hollywood’a göre ileridedir, klasik anlatıyı kullanmaz, muhalif bir duruşu vardır. Fakat bu sinema bireyin sorunlara odaklanmış ve toplumun genelini arka planda bırakmıştır. Yeni Dalga kalıbıyla üretilen filmler anlatım dili ve yapı bakımından Hollywood’dan kopmuş gibi görünse de sisteme karşı ve büyük kitleleri antiemperyalizme yönlendiren filmler olmamışlardır. Üçüncü Sinema ise var olan sisteme daha köktenci bir muhalif duruş ortaya koyarak devrimci tutumuyla İkinci Sinema’dan ayrılır (Solanas & Gettino, 2008).

Tüketim odaklı sinemanın izleyici pasifize eden tutumuna karşı bir saldırı ile başlayan manifesto bu sinemanın izleyiciye bağlı bir durumda olduğunu söyler. Bertolt Brecht’in düşünceleriyle örtüşen ve Avrupalı sinemacı ve görgülü kimseler tarafından da canlandırılmış bu düşünce, yabancılaştırmayla sınırlı kalamaz. Üçüncü Sinema seyirciyi harekete geçiren bir olgu olarak devreye girer (Buchsbaum, 2007). Üçüncü Sinema Arjantin’de Peron’un üçüncü yol ve peronizm, Küba Devrimi ve cinema novo gibi hareketlerden etkilenmiştir. Üçüncü Sinema estetik olarak Yeni Gerçekçilik, Brechtçi Epik Tiyatro, Yeni Dalga, Sovyet Montaj akımı gibi akımlardan yararlanmış (Stam,

2014).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood'un ticari kaygıyla ürettiği sineması dünyanın her yerinde izleyiciye ulaşırken Avrupa'da durum Hollywood estetik anlayışının dışına çıkan Fransa'da Yeni Dalga, İtalya'da Yeni Gerçekçilik gibi akımlar, Üçüncü Sinema üzerinde tesirli olmuştur. Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Tomas Gutierrez gibi Latin Amerikalı sinemacılar İtalya'nın Cinecitta'larında sinema eğitimi aldıkları için bu yönetmenler Yeni Gerçekçilik akımını tanımış ve Üçüncü Sinema'nın dayanaklarından biri olmasına ön ayak olmuşlardır (Erus, 2007). Sinemada, Üçüncü Sinema'ya giden yol dönemin popüler akımı olan Yeni Gerçekçi akımı ile hız kazanmıştır (Stam, 2014). İtalyan Yeni Gerçekçiliği Hollywood stüdyo tarzı ve ışıklandırmasını kabul etmeyerek kamerayı sokaklara çıkartmıştır ve savaştan zarar görmüş İtalya sokaklarında amatör oyuncular kullanıp star sistemine karşı çıkmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler ellerindeki kamera ile gerçek anlar yakalama uğraşları film yapma koşullarında başı çekmektedir (Biryıldız, 2016). Mike Wayne'e göre sinemada bugüne kadar üretilen en özgün filmler Üçüncü Sinema filmleridir. 1960 ve 1970'li yıllarda kendini gösteren bu sinema, 1980'lerde Teshome Gabriel'in "*Üçüncü Dünya'da Üçüncü Sinema*" adlı kitabıyla film derslerinde de kendine yer edinmiştir. Üçüncü Sinema, kültürel ve toplumsal bağımsızlığı ön planda tutan bir sinemadır. Bahsettikleri bağımsızlıklar devletlerin politikalarıyla gerçekleşecek köktenci dönüşümler değildir. Eğer sinema bu duruma katkı sunmak istiyorsa filmler ile değil algılama ve yapımda da etkin olduğu hissedilmelidir (Wayne, 2009).



Birinci Sinema	İkinci Sinema	Üçüncü Sinema
Katharsis ve özdeşleşme vardır.	Yabancılaştırma vardır.	Gerilla sineması olarak adlandırılır.
Seyirci pasiftir.	Seyirciye film izlediği hatırlatılır.	Seyirciyi aktif hale getirir.
Eğlence ön plandadır.	Düşünce ön plandadır.	Düşünce ön plandadır.
İdeolojiktir, egemen ideolojiyi empoze eder.	Politik ve eleştireldir.	Politik bir anlatıya sahip ve harekete geçirmeye çalışır.
Neden sonuç ilişkisi vardır. Mutlu son ile biter.	Her sahne kendisi için vardır. Açık uçlu son ile biter.	Anlatım serbesttir.

**Tablo 1.** Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema Özellikleri

### Üçüncü Sinema Kıstasları ve Estetiği

Çalışmanın bu bölümünde çalışmaya örneklem olan filmlerin Üçüncü Sinema kriterlerini oluşturacak, Solanas ve Gettino'nun "*Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*" manifestosu ve Paul Willemen'in belirlediği parametrelerine çerçeve çizilerek, diğer Üçüncü Sinema kuramcılarında olan T. Gabriel, Garcia Espinosa ve Wayne'ın kriterlerinden söz edilecektir. Bahsi geçen kriterler, sözü edilen yönetmen ve kuramcılarının makale ve manifestolarının orijinal metinleri referans alınarak açıklanacaktır.

Üçüncü Sinema, klasik sinema tarihi bakımından göz ardı edilmiştir. Sanki Üçüncü Dünya Sineması, Kuzey Amerika ve Avrupa gerçek sinemasının gölgesi gibi bir tutumla yaklaşmıştır. 1980 ve 1990'lı yıllarda Üçüncü Sinema üzerine yazılmış metinlerin aslından İngilizce'ye çevrilmesi sonucu Üçüncü Sinema'ya yoğun bir ilgi gösterilmiştir (Stam, 2014).

1954 yılında Vietnamlılar'ın Fransızlar'a karşı elde ettiği zafer, Küba'da 1959'da gerçekleşen devrim ve Cezayir'in 1962'deki bağımsızlığının ardından Üçüncü Sinema ideolojisi meydana gelmiştir. Kavramın ortaya çıkma sürecini başlatan ve hızlandıran bir makale-manifesto sürecidir. Solanas ve Gettino'nun "*Üçüncü Sinema 'ya Doğru*" (1969) Glauber Rocha'nın "*Açlığın Estetiği*" (1969) ve Julio Garcia Espinosa'nın "*Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin*" (1969) manifestoları sinemasal bir devrim çağrısı yapmıştır. Ulusalcı mücadelelerin yoğun bir şekilde yaşandığı süreçte kaleme alınmış bu manifestolar ortak bir kaygıya sahip olmuşlardır (Stam, 2014, s. 106). Üçüncü Sinema'nın somut olarak Solanas ve Gettino'nun 1969'da yayınladıkları manifestosu ve 1968 yılında çekmiş oldukları *Kızgın Fırınların Saati (La Hora De Los Hornos)* filmi ile gerçekleşmiştir. Manifestoyu kaleme alan isimler kendileri gibi içinde buldukları durumları anlatan bir figür olarak kendilerine aslen Cezayirli olan sosyolog Frantz Fanon'u seçmişlerdir. Fanon Latin aydınların en önemli temsilcilerindedir. Batılı tarzda eğitim almış bir yerli olması, buna rağmen ilk etapta batıların cephesinde yer almış bu da önemli bir etkidir. Batı karşıtı mücadelede politik ve siyasal bir militan olması, onun aydın oluşunun önemli unsurlarındandır (Armes, 2011, s. 25).

Marksist görüşü kendine temel alan Solanas ve Gettino manifestolarında anlatmaya çalıştıkları Üçüncü Sinema, kolonyalizme ve sömürgeciliğe karşı yürütülen mücadelede etkin bir rol oynayacaktır. Halkı harekete geçiren, devrimci ve militan bir sinemadır. Ortaya çıktığı toplumsal ve tarihsel ortam tarihsel süreçte birçok millette yaşanmış ve yaşanmaktadır. Arjantin ise o süreçte darbeci bir yönetimle yönetilmektedir.ve muhalifler baskı görmektedir. Bu baskı altında Üçüncü Sinema sömürgeciliğe cevap olarak daha geniş bağlamda sinemanın kullanılmasını göstermiştir. Bu iki yönetmenin manifestolarının içeriğine bakıldığı zaman devrimci ve emperyalizm karşıtı mücadele içerisinde, sinemanın ulusal kültürün önemli bir bölümü olarak çok önemli bir yeri olduğu ve bahsettikleri sinemanın özelliklerini açıkladıkları görülmektedir (Erus, 2016).

Üçüncü Sinema kıstasları bakımından farklı yaklaşımlar mevcuttur. Birri ve Espinosa ile Üçüncü Sinema tartışmaları ortaya çıkmış olsa da Gettino ve Solanas'ın kaleme aldıkları manifesto ile somut şekillenme kazanmıştır. Chanan, Willemen, Espinosa ve Wayne gibi isimler ve onların görüşleriyle kapsamı genişlemiştir. Bahse konu yönetmen ve yazarlar tarafından yapılan Üçüncü Sinema açıklamaları politik söylemleri bakımından birbirlerine yakındır. Paul Willemen'e göre, Üçüncü Sinema'ya dahil edilecek bir filmin özel olarak coğrafi sınırlılığı önem teşkil etmemektedir. Willemen, Üçüncü Sinema olarak değerlendirecek bir filmin eleştirel ve politik bir söyleme sahip ve temsil ettiği toplumun değerlerini ve dinamiklerini yansıtan film/filmler olması gerektiğini dile getirir (Willemen, 2015).

1986'da Edinburgh'ta düzenlenen film festivali Üçüncü Sinema ile ilgili bir konferans düzenlenmesine ev sahipliği yapması Üçüncü Sinema kuramı için önem teşkil etmiş ve dönüm noktası niteliğine sahip olmuştur. Paul Willemen ve arkadaşları Pines ve Givanni'in düzenlediği konferansta dönemin sineması, üçüncü sinema ve video kültürü bağlamında incelenmiş ve tartışılmıştır. Düzenlenen bu konferansta Üçüncü Sinema'nın sosyal ve politik çıkarılara hizmet eden bir kavram olduğu ileri sürülmüştür. Bu görüşü savunanların başında gelen Willemen, Üçüncü Sinema'yı Sovyetler'den başlayarak 1920'li yılların devrimci sanatçılarıyla beraber avangart ve politik geleneğin içine dahil ederek bu kavramı Brecht, Benjamin ve Bakhtin'in Avrupa eleştirel geleneği içerisine dahil etmiştir (Willemen, 2015).

Willemen, Üçüncü Sinema'yı sadece Üçüncü Dünya ülkelerinde üretilen sinema olarak görmekten çıkarır ve bu sinemanın coğrafi sınırlılığının ortadan kalkması gerektiği görüşünü savunur. Willemen Gettino ve Solanas gibi Üçüncü Sinema filmlerinin açık ve anlaşılır olmasına vurgu yapmaktadır. Üçüncü Sinema, Birinci ve İkinci sinemadan farklı olarak merkezinde politik söylem olan kapitalizm, kadın gibi konuları işleyen filmlerdir (Willemen, 2015, s. 19).

Üçüncü Sinema kavramı üzerinde düşünmüş ve makale kaleme almış Julio Garcia Espinosa, “*Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin*” makalesinde, toplumun bütün kesimlerince üretilebilir olan sinemanın seçkin kesimler tarafından nasıl üretildiğine dikkati çekerek, bu düzende üçüncü sinemacıların nasıl bir konum alması gerekliliğini tartışmaktadır (Erus, 2007). Espinosa, makalesinde kolay anlaşılabilir olma ve açıklığın aynı zamanda aydınlığın önemli bir unsur olduğunu söylemektedir. Ona göre mükemmel olmayan bir sinema, kötüyü gösterir ancak bu kötünün nedenlerini de ele alır ve almak zorundadır. Espinosa’nın Üçüncü Sinema ölçütlerine göre, bir Üçüncü Sinema filminin antikapitalist olması yeterli değildir. Üçüncü Sinemanın görevi görünenin ardında kalanları ifade etmesidir (Espinosa,1997, s.75-76).

Teshome Gabriel’in 1982 yılında kaleme aldığı “*Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema*” isimli kitabı ile birlikte Üçüncü Sinema Avrupalı ve Batılı kuramcılarının dikkatini çekmiştir. Gabriel, toplumların kaderini, sanat ve kültürün çarpıtılışını ve baskıyı gösteren filmlerin Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirir. Gabriel’e göre filmin kim tarafından ve nerede çekildiği önemli değildir. Teshome Gabriel Üçüncü Sinema’yı Gettino ve Solanas’ın manifestolarıyla başlatmaz ve onları birer örnek olarak ele alır. Gabriel, antiemperyalist ve sınıf baskısının her türlü çeşidinin karşısında yer alan filmleri Üçüncü Dünya Sineması olarak tanımlar (Erus, 2007, s. 34-36).

Wayne, “*Politik Film Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği*” (2009) isimli çalışmasında bir filmin Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirilebilmesi için ölçütler belirlemiştir. Wayne’e göre bu ölçütler Üçüncü Sinema’yı Birinci ve İkinci sinemadan ayırmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

- a) Politik olması,
- b) Tarihsel olması,
- c) Kültürel/özgün olması,
- d) Eleştirel tutuculuktur (Wayne, 2009). Mike Wayne Üçüncü Sinema filmlerinin Willemen gibi Üçüncü Dünya diye tabir edilen ülkelerde üretilen filmler olarak

sınırlandırılmaması gerektiğini savunur. Wayne'e göre, "Birinci, İkinci ve Üçüncü sinemalar bölgesel birer alan olarak değil, uygulamalara ve politik kültürel kodlara işaret eder" (Wayne, 2009).

### **Türkiye'de Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney**

Türkiye, yaşanan Soğuk Savaş döneminde 1950'li yıllarda ABD'nin yanında yer almıştır. O dönem iktidarda bulunan Demokrat Parti özgürlükleri savunan bir yönetim anlayışına sahip olup Türk toplumuna bir Amerikan rüyasından söz etse de zamanla baskıcı bir yönetime evrilmiştir. 1960 darbesi ardından düzenlenen 1961 Anayasası ile beraber toplumda özgürlüklerin garanti altına alındığı bir model planlanmış ve getirilmiştir. 1961 Anayasası toplumda olumlu bir karşılık bulmuştur. Bu nedenle muhalif kesim yüksek sesle söz hakkı bulabilmiş ve toplumun tüm kesimler öğrenci, işçi ve aydınlar hak, özgürlük, adalet vb. konularda etkinliklerini arttırmışlardır (Akşin, 1995).

Ülkemizin Batılı diğer teknolojilere nazaran sinemayla tanışması çok uzun sürmemiştir. Ancak bir sinema dilinin oluşturması 1940 ve 1950'li yılları bulacaktır. Ülkemizde film üretimi açısından belli bir dönem bir biri ardına özel film yapım şirketleri faaliyet göstermeye başlamıştır. Özel şirketler tarafından yürütülen film yapma pratikleri filmlerin kitlelere yayılmasında da öncü rol oynamıştır. Ülkemiz sinemasının Hollywood gibi bir endüstriyel zemini olmayışına karşın işleniş bakımından Hollywood gibi ticari kaygılarla üretilen filmler vardır. İnsanların gündelik telaş ve sıkıntılarından kurtulmak adına kendilerini attıkları sinema salonları büyük ilgi görmüştür. Sinemamızda izleyicileri düşünmekten uzak tutan uyuşturucu ve sadece eğlenme arzusunu karşılayan filmler üretilmesi eleştirel filmler üretmek isteyen yönetmenlerimize zemin hazırlasa da ülkemizde sansür mekanizması bulunmaktadır.

1960'lı yıllarla beraber, Yeşilçam filmlerinin özdeşleşme barındıran melodramları paralelinde eleştirel söylem barındıran filmlerin de üretiminde artış olmuştur. Çalışmalarıyla Üçüncü Sinema kavramına uygun olarak nitelendirilebilecek olan "Genç Sinemacılar" grubudur. Sözü edilen Genç Sinemacılar, emperyalizm karşıtı tavırları ve

benimsedikleri Marksist görüşlerini topluma aktarmak için eylemlerde bulunmalarıyla, sinema filmlerini toplumun yararına ve ezilen tüm grupların faydasına hizmet ve içinde buldukları tarihsel ve toplumsal gerçekliği belgelemek isteğiyle kullanmaları açısından Gettino ve Solanas'ın nitelendirdikleri Üçüncü Sinema kıstaslarının neredeyse tümünü karşılamaktaydılar. Genç Sinemacılar “*Genç Sinema Dergisi*”ni çıkarıp derginin ilk sayısında “*Genç Sinemacılar Bildirisi*” adında bir manifesto yayımlamışlardır (Esen, 2007).

Şükran Esen, Türkiye’de Üçüncü Sinemayı ilk olarak yayımlanan manifestolardan dokuz yıl öncesinden başlatır. 1960 yılında Metin Erksan tarafından çekilmiş olan “*Gecelerin Ötesi*” filmiyle başlatmıştır. Film giriş jenerik yazısı da manifesto niteliği taşımaktadır (Esen, 2007).

Şükran Kuyucak Esen’in derlediği Türkiye’de Üçüncü Sinema başlıklı yazısında; “Üçüncü Dünya kavramının sağlam olmayan zeminine rağmen, aşağıdaki, değişimler içindeki değişmezleri bulup, ölçütleri belirledik” Esen’in derlediği 11 maddelik Üçüncü Sinema kriterleri;

- 1) Anti emperyalist,
- 2) Ezilenden, sömürülenden, emekçi ve yoksuldan yana,
- 3) Egemen kapitalist sisteme, en azından iktidardaki yönetime muhalif,
- 4) Geri bıraktırılmıştık, gelişmemişlik ve feodal ilişkiler irdelenip eleştirilen,
- 5) Konu işlenişi bakımından militan bir yapıya sahip. İzleyicinin rahatsız edilip, harekete geçirilmesi hedeflenen. Aktif olmaya çağrılan,
- 6) Çarpıklık ve bozuklukları, sömürüyü, yoksulluğu belgelemeyi ve sergilemeyi amaçlayan,
- 7) Sinemasal düzen beğenilmiyor. Yeşilçam, uyutucu ve afyonlayıcı bulunuyor. Yeşilçam’a karşı çıkılıyor.
- 8) Filmin finansmanı, var olan sinemanın (Yeşilçam) ekonomik yapısı dışında sağlanıyor.

9) İlan edilmiş ya da edilmemiş manifestoları var. Bu manifestolar çerçevesinde hareket ediliyor.

10) Film belgesel de konulu da olsa gerçekçi yaklaşımla ele alınıp, gerçekçi sinema dili kullanılmakta.

11) Yönetmenler filmlerin senaryolarını kendileri yazmakta. Yani inandıkları filmleri çekmekte. Filmin protest, sosyalist, muhalif yapısı kendi dünya görüşleriyle çakışıyor. Yaşantılarındaki duruşları da filmdeki duruşlarıyla örtüşüyor (Esen, 2007).

Şükran Esen, “*Türkiye’de Üçüncü Sinema*” adlı yazısında Türkiye’nin Üçüncü Sinema şeması oluşturmuş ve on üç maddeden oluşan Sinematek ve yönetmenleri ve bazı filmlerini dahil ettiği şemada Yılmaz Güney ve kronolojik olarak *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Endişe* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) ve *Duvar* (1983) filmlerini Türkiye’de Üçüncü Sinema Kriterleri bağlamında Üçüncü Sinema’ya dahil etmiştir (Esen, 2007).

Üçüncü Sinema kıstaslarına uygun filmleri ve yönetmenlerin sayılarını arttırabilsek de dünyaca kabul görmüş Üçüncü Sinemacı yönetmenimiz Yılmaz Güney’dir. Roy Armes “*Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*” kitabında Yılmaz Güney’i Üçüncü Sinemacı olarak göstermiştir (Armes, 2011).

Yılmaz Güney’in 1974 yılında cezaevine girmesi onun sinema yaşamına yeni bir dönem kazandırmıştır. Cezaevinde yazmış olduğu filmler uluslararası festivallerde gösterime girmiştir. Güney’in yönetmenliklerini yaptığı filmler feodalizm ve kapitalizmi tema olarak işler. Filmleri seyirciler için doğrudan politik bir okuma imkânı sunar bu özellikleri bakımından Üçüncü Sinema filmleri olarak değerlendirilebilmektedir (Armes, 2011).

Yılmaz Güney, yaşamında antiemperyalist tutumu köktenci duruşu ile filmlerinin kendine özgün tarzıyla ülkemizde Üçüncü Sinemacı olarak değerlendirilen yönetmenler arasında ilk akla gelen isimlerdendir. Yılmaz Güney Birinci Sinema olarak nitelendirebileceğimiz Yeşilçam Sineması’nda da oyunculuk yapmış ve o dönemde yıldız

oyuncululuğuyla elde ettiği gelirlerin büyük bir kısmı ile kamera arkasına da geçmiş yönetmenliğiyle kendi sinema dilini eleştirel ve politik bir söylem ile izleyicilerle buluşturmuştur.

1960'lı yılların sonuna değin kameranın arkasına geçen Güney Yeşilçam Sinemasına uygun filmlerde yer alıp belirli kalıp ve temalar içerisinde filmler üretse de yavaş yavaş kendi sinema dilini oluşturmaya başlamıştır. Yılmaz Güney bu geçiş süreci hakkında şunları söylemektedir; Güney, bu aşamaya gelme süreci hakkında ve Umut filmi özelinde şunları söyler: “Biz Türk Sineması’nda iki f\*hişeyiz. Ben ve Tuncel Kurtiz. Ama şimdi artık bu f\*hişeliğin dışına çıkmak istiyoruz. Bu f\*hişelikle elde ettiklerimizle bu kirlere arınmaya çalışacağız ve “Umut” bizim için yeni bir başlangıç olacak” (Feyzioğlu, 2001).

Yılmaz Güney, Yeşilçam’da hem oynayıp hem de çekimlerini yaptığı filmler ile “Çirkin Kral” lakabını almış ve bu tipllemeyle halkın gönlünde yer edinmişti. Halkın içinden yoksul, sessiz, kendi halinde iken ekmeğine göz diken, sevdiği kadından alıkoyan, zalimlere karşı ve köylülerin yanında ağaya karşı tavır alıp kendisinin ve halkın öcünü alan Çirkin Kral halk kahramanı olmuştur. Yılmaz Güney bu ünüyle çektiği filmlerden kazanıp elde ettiği paralara kendi filmlerini çekmeye başlar ve 1970’te manifesto olarak nitelendirilebilecek Umut filmi yapar (Esen, 2007, s. 340)

Yılmaz Güney, kamera arkasına geçtiği ve kendi sinema üslubunu yansıtmaya başladığından itibaren filmlerinin açık politik bir söylem ve eleştirel dili olması ve toplumun sorunlarını dile getiren konuları işlemesi bakımından örneklem olarak ele aldığımız filmleri de Üçüncü Sinema filmlerinin estetik kodlarına ve anlatım yapısına sahip filmler olarak değerlendirilebilir.

## **ENDİŞE (1974) VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA**

Filmin çekimlerine Yılmaz Güney’in başladığı ancak çekim sürecinde yaşanan Yumurタルık’ta bir hâkimin öldürülmesi süreciyle devam eden olaylar yüzünden filmi Şerif



Gören tamamlamıştır. *Endişe* Doğu Anadolu'dan pamuk işçiliği için Çukurova'ya gelen işçilerin yaşamlarını bir belgesel gerçekliği ile ele almaktadır. İşçilerin yoksulluk, toprak ağaları, makineleşme, kan davası ve devlet gibi olgular arasında kalmışlıklarını etkili bir biçimde anlatmaktadır (Esen, 2007, s. 342).

*Endişe* filmi pamuk işçilerinin içinde buldukları yoksulluk ve çaresizliklerini belgesel gerçekliği ile izleyiciye etkili bir şekilde aktarır. Filmin giriş sekansından itibaren tema olarak töre ve kan davası olayları çerçevesinde geçeceğini diyaloglardan anlamaktayız. Cevher, kan davasını bitirmek adına on beş bin lira bulmak zorundadır ve kara kara bunu düşünmektedir. Sürekli olarak Ramo ile istişare edip tartışmaktadırlar. Öte yandan Cevher ve diğer pamuk işçilerinin gözü kulağı hükümetin açıklayacağı pamuk fiyatlarındadır. Yani Cevher'in endişesinin temelinde ekonomik endişeler olduğunu anlıyoruz. Bununla birlikte diğer işçilerin onunla pamuk fiyatları konusunda alay etmesi öte yandan kan davası adına buluşturmaya çalıştığı on beş bin lira ve elçinin kızını istemesi onu iyice etkilemiştir.

Filmin giriş sahnelerinden biri olan ve yaklaşık sekiz dakika boyunca diyalog olmayan işçilerin kamyonetlerin arkasında tarlaya doğru yaptıkları yolculukları boyunca karşımıza çıkan "SA (SABANCI)" fabrikalarının tabelaları aslında daha başından bizlere filmin eleştirel bir söylemde bulunacağını sinyallerini belgesel gerçekliğinde görüntüler aracılığıyla vermektedir. Bir başka görüntüde Adana il tabelasının üzerine yazılmış olan SA yazısı en iyi örnek olacaktır. Açık bir şekilde kapitalizm eleştirisi olarak yorumlamak oldukça mümkün.

Tarlaya doğru kamyonetlerin kasasında yolculuk eden işçilerin bebekleriyle ve çocuklarıyla gittiklerini görmekteyiz. Çocuklar anne babalarının kucaklarında yolculuk etmektedir. Cevher ile Remo'nun arasında ise parayı nasıl bulacakları konuşulmaktadır. Konuşmalarından açıkça anlıyoruz ki çaresiz bir yoksulluk içerisindeyler (Güney & Gören, 1974). Gettino ve Solanasın manifestolarında da belirttiği gibi Üçüncü Sinema'nın toplumsal gerçekliği mutlak bir şekilde aktarabilmesi açısından belgesel sinema

önemlidir. Bu bağlamda filmin daha giriş sahnesinden ilk on beş dakikasına gelen süreçte yoksulluğu, çaresizliği açık ve anlaşılabilir bir şekilde aktarabilmesi açısından *Endişe* filminin Üçüncü Sinema estetik kodlarını taşıdığı söylenebilir.

Pamuk işçilerinin çalıştıkları tarla sahibinden pamuk fiyatına göre emeklerinin karşılığını istemeleri tarla sahibini rahatsız eder. İşçilere zaten haklarını verdiğini söyleyen tarla sahibi işçilerin söylemlerine kulak asmamaktadır. Yaşanan bu olaylar üzerine başka tarladaki işçilerin sendikaya katılma hareketleri duyulmuştur. Sendikacılar tarlaları gezip işçileri tarım kanunu ve kendi hakları hususunda bilgilendiren konuşmalar yapmaktadır. Cevher'in çalıştığı tarlaya da gelen sendikacılar ve bir işçi arasında geçen bir diyalogda sendikacı "kardeşim sen haklarını biliyor musun? sorusuna yanıt olarak işçiden "hak mı o ne ki? " Cevabını alır. Daha sonrasında aralarında Cevher ve Remo'nun da bulunduğu bir grup işçi sendikaya üye olmaya gitmiştir (Güney & Gören, 1974). İşte bu açıdan bakıldığında zaman *Endişe* filmi Willemen'in politik söyleme sahip her film Üçüncü Sinema estetiğine dahil edilebilir kıstası açısından, Solanas ve Gettino'nun filmlerin antiemperyalist oluşu bağlamında, feodalizmi temsil eden toprak ağasına bir baş kaldırı olarak nitelendirebileceğimiz sendikalaşma hareketi *Endişe* filmini Üçüncü Sinema estetik yapısına dahil edebileceğimizi göstermektedir. Yine bu bağlamda işçilerin tarlada grev yapması ve pamuk toplamamaları Yılmaz Güney'in takındığı politik tavır ve muhalif duruşunun sinemasına yansımaları olarak Solanas ve Gettino'nun kıstasları bakımından filmi Üçüncü Sinema'ya ve onun estetik yapısına dahil edebileceğimizi söyleyebiliriz.

*Endişe* filmi genel olarak bakıldığında iki temada töre ve işçi köylülerin yaşadığı sıkıntıları yoksulluk ve çaresizliği ele almaktadır. Paul Willemen'in belirttiği filmlerin açık ve kolay anlaşılır olması kıstasını karşılamaktadır. *Endişe* filmi politik söylemi ve kaygısı bakımından olduğu kadar sinematografik unsurları barındırması ve bunu dinamik diyaloglarla yer yer desteklemesiyle Üçüncü Sinema'nın estetik anlayışına ve tutumuna dahil edilebilir bir filmidir. Yılmaz Güney ve filmi tamamlayan Şerif Gören açık bir şekilde dönemin toplumsal yapısını dikkate alarak taşra insanının sorunlarını işlemiştir.

Kapitalizmi bir sorun olarak görmüş onu eleştirmiş ve emek, hak, hukuk kavramlarını izleyiciyi harekete geçirir bir biçimde tartışmıştır.

## UMUT (1970) VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA

*Umut* filmi geçimini at arabacılığı ile sağlamaya çalışan Cabbar'ın çaresizlik içerisinde geçen mücadelesini konu edinmektedir. Cabbar ve ailesi derme çatma bir evde yaşamaktadır. Yolcuların at arabalarını tercih etmemeleri yüzünden işleri yolunda gitmemektedir. Esnafa borçları kabarık olan Cabbar umudunu milli piyangoda aramaktadır ancak nereye uzansa bir türlü çıkar yol bulamamaktadır. Son umudu olarak arkadaşı ile birlikte define avcılığına doğru bir yolculuğa çıkması olacaktır. Film, Adana Belediyesi'nin at arabalarını kirliliğe ve trafik olaylarına sebebiyet verdiği gerekçesiyle kaldırmak istemesi at arabacılarını bir araya getirmiş ve greve, eylemlere yönlendirmiştir. Arabacıların pankartlarında “arabacı uyandı bıçak kemiğe dayandı” “arabamızı kaldırırsanız halimiz ne olacak” “artık sömürülmeyeceğiz” gibi yazılar yer almaktadır. Filmde gördüğümüz arabacıların protesto hali Paul Willemen'in politik söyleme merkeze almış tüm filmler Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir ölçütü göz önüne alındığında Üçüncü Sinema filmi olarak değerlendirilebilir. Cabbar'ın bir araba çarpması sonucu atı ölmüştür. Atına çarpan arabanın sürücüsü ata değil de arabasının boyasına dert yanıp üzülmesi ezilenlerin güç sahipleri karşısında düştükleri durumu açıkça göz önüne getirmiş ve karakolda otoritenin temsilcisi olarak karşımıza çıkan komiserin ezilenden yana değil de güç sahibi suçlunun yanında olması da bu durumun en büyük örneğidir. Atı öldükten sonra bir çıkmaza giren Cabbar borç aramak için eskiden çalıştığı kişilerin yanına gitmiştir ancak aradığını bulamamıştır. Film bu sahneler aracılığı ile evinde çocukları havuza giren “Coca-Cola” içen burjuva temsilcileri olarak karşımıza çıkan kişilerce dikkate alınmamıştır. Bu bağlamda film bir tarafta yoksulluğun baş gösterdiği mahallelerinde yaşayan Cabbar ve onun gibileri varken diğer tarafta modern yapılarda toplumun diğer kesimlerini görmezden gelen kişilerin varlığını sinematografi ile göz önüne getirerek izleyiciye eleştirel tutumunu sunmuştur. Yönetmen bu filmde de yoksulluğu çaresizliği salt gerçekliğiyle izleyiciye sunmaktadır. *Umut* filmi de yönetmen

Yılmaz Güney'in *Endişe* filminde olduğu gibi Solanas, Gettino ve Paul Willemen'in Üçüncü Sinema kıstaslarından açık anlaşılır, politik söylemi merkeze alan, belgesel gerçekliğinden faydalanan, eleştirel ve antiemperyalist filmler olması bakımından Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir bir filmidir.

## SONUÇ VE TARTIŞMA

Sinema üretiminde yönetmenler bilinçli/bilinçsiz olarak kendi ideolojik tutumlarını eserlerine yansıtmaktadır. Yılmaz Güney özel yaşamında karıştığı politik sorunlardan dolayı eserlerinde kamera arkasında zaman zaman asistanlarını geçirmek zorunda kalsa da en nihayetinde bir filmin anlatı olarak çıkış noktası senaryoları olduğundan filmlerinde eleştirel politik söylemi ön planda görebiliyoruz. Örneklem olan filmlerin kamera kullanımının klasik anlatıdan oldukça farklı bir biçimde kullanıldığını gözlemleyebiliyoruz. Tercih edilen açılar çoğunlukla izleyicinin bir şeyleri "görmesi" ve fark etmesini düşünmesini sağlamak amacıyla tercih edildiği şekliyle okunabilir. İzleyiciyle özdeşleşme kurmaktansa izleyiciyi filme uzak tutup yabancılaştırmak gayesi olduğunu söyleyebiliyoruz. İki filmde de karakterlerin giyim kuşamları içinde buldukları çaresizlikleri, uğradıkları haksızlıklar vs. gibi durumlar filmde salt gerçeklik ile izleyiciye sunulmuş ve Üçüncü Sinema'nın serbest anlatım diline uygunluğu görülmüştür. *Endişe* ve *Umut* filmleri salt belgesel gerçekliği, devrim dürtüsü, pasif izleyici aktif izleyici konumuna getirmesi gibi başlıca özelliklerinden dolayı Şükran Esen'in de ülkemiz sinemasında örneğini gösterdiği üzere Üçüncü Sinema filmleri olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla bu filmler Üçüncü Sinema'nın anlatısal kodlarını ve estetik yapısını taşımaktadır. Her iki filmde de yönetmen Yılmaz Güney'in işlediği konuları senaryoda oluşturduğu temalar çerçevesinde politikleştirilmesi, taşra insanı, yoksulluk, çaresizlik, ezilen ve sömürülenin konu edinmesi bakımından Üçüncü Sinema estetiğini taşıdığını söylemek mümkün. Örneklem olan iki filmde emperyalizm karşıtı bir tutum sergilenmiş, anlatım yapısı, emekçiden ve yoksuldan yana bir şekilde kurulmuş irdelenmiş eleştirel yaklaşımıştır. Filmlerden elde edilen veriler kapsamında Fernando Solanas, Octavio Gettino ve Paul Willemen'in Üçüncü Sinema anlatısını belirleyen

kıstasları göz önüne alındığında filmler Üçüncü Sinema estetiği taşımaktadır. Filmlerin daha politik, militan bir sinemayı savunan filmler olduğu gibi çekildikleri dönemin Yeşilçam üretim tarzından oldukça farklılık göstermektedir. Solanas ve Gettino'nun Hollywood üretim tarzına karşı çıktığı gibi, üretim pratikleri ve anlayışı açısından ülkemizdeki Yeşilçam üretim tarzına karşı bir duruş sergileyen filmler olması bakımından *Endişe* ve *Umut* filmleri Üçüncü Sinema estetiğini kendisinde barındıran örnekleridir.

## KAYNAKÇA

- Akşin, S. (1995). *Çağdaş Türkiye Tarihi-4 1908-1980*. İstanbul : Cem Yayınevi.
- Armaoğlu, F. (1993). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi: 1914-1990*. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Buchsbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. Z. Ç. Erus, & E. Biryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 51,72). İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. Z. Ç. Erus, & E. Biryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 19-51). İstanbul : Es Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2016). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 93-129). İstanbul: Su Yayınevi.
- Esen, Ş. K. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. E. Biryıldız, & Z. Çetin Erus içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 310,354). İstanbul: Es yayınları.
- Feyzioğlu, T. (2001). *Yılmaz Güney Bir Çirkin Kral*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Güney, Y. (Yöneten). (1970). *Umut* [Sinema Filmi].
- Güney, Y., & Gören, Ş. (Yönetenler). (1974). *Endişe* [Sinema Filmi].
- Odabaş, B. (2013). *Fransız Siyasal Sineması* . İstanbul : Es Yayınları.
- Sevimli, M. A. (2019). Üçüncü Sinema'ya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal Ve Bereketli Topraklar Üzerinde. *Konya Sanat Dergisi*, 15-32.
- Solanas, F., & Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. B. Bakır, & Y. Ünal içinde, *Sinema İdeoloji Politika "Büyüleyen Faşizm ve diğer yazılar"* (s. 167-194). Ankara: Orient Yayıncılık.

- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Uçarol, R. (2000). *Siyasi Tarih (1789-1999)*. İstanbul: Filiz Kitapevi.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi : Notlar ve Düşünceler. *SineCine: Sinema Araştırmaları Dergisi*.

## EXTENDED ABSTRACT

In cinema production, directors reflect their own ideological attitudes on their work consciously/unconsciously. While Yılmaz Güney had to spend time behind camera assistants in his work due to his political problems in his private life, we can finally see critical political rhetoric in his films as the exit point scenarios as the narrative of a film. We can observe that the use of the camera of films that are sampled is used in a very different way than the classic narrative. The preferred angles can often be read as preferred, so that the viewer can “see” and think about things. We can tell that it's the purpose of alienating the audience rather than making a selfless audience. In both films, the characters are dressed in their desperation, their injustice, etc. The film has been presented to the audience with pure reality and is suitable for the free language of the Third Cinema. *Concern* and *Hope* films are accepted as Third Cinema films, as Sukran Esen has shown in our country's cinema, due to their main features such as pure documentary reality, revolutionary impulse, and turning the passive audience into an active audience. Therefore, these films carry the narrative codes and aesthetic structure of the Third Cinema. In both films, it is possible to say that director Yılmaz Güney has the aesthetics of Third Cinema in that he politicizes the subjects he handles within the framework of the themes he creates in the script, and focuses on the rural people, poverty, desperation, the oppressed and the exploited. In his two films, which are examples, an anti-imperialist attitude was displayed, the narrative structure was established in favor of the worker and the poor, and a critical approach was examined. Considering the criteria that determine the Third Cinema narrative of Fernando Solanas, Octavio Gettino and Paul Willemen within the scope of the data obtained from the films, the films have Third Cinema aesthetics. The films are very different from the Yesilcam production style of the period in which they were shot, as well as the films advocating a more political, militant cinema. In terms of Solanas and Gettino's opposition to the Hollywood production style, and films that stand against the Yesilcam production style in our country in terms of production practices and understanding, *Concern* and *Hope* films are examples of Third Cinema aesthetics.