DOI No: <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.48322>

[Authenticity process is conducted by](#)

Makale Türü: Araştırma makalesi
Geliş Tarihi: 11-12-2020
Kabul Tarihi: 19-02-2021
On-line Yayın: 25-02-2021

Article Type: Research article
Submitted: 11-12-2020
Accepted: 19-02-2021
Published Online: 25-02-2021

Atıf Bilgisi / Reference Information

Yetimova, S. (2021).Üçüncü Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Güncel Tartışmalar. *Journal of History School*, 50, 712-738.

ÜÇÜNCÜ SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE TÜRKİYE’DEKİ GÜNCEL TARTIŞMALAR

Serhat YETİMOVA¹

Öz

Üçüncü Sinema, dünyanın sömürgeleştirilmiş ülkelerinde 1950’lerden sonra görülmeye başlayan bir sinema akımıdır. Üçüncü sinema üçüncü dünya diye tarif edilen ülkelerdeki sinema biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Üçüncü Sinema akımı, sermayeden bağımsız, gerçek hayat hikâyelerinin perdeye yansıdığı, üretim, gösterim ve dağıtım araçlarının serbestçe dolaşımında olduğu bir sinema üretimidir. Bu sinema pratiğinin temel amacı dünyanın herhangi bir yerindeki emperyalist, otokratik ve sömürücü yönetim biçimlerini eleştirmektir. Bu sebeple militan ve devrimci bir sinema pratiğidir. Bu çalışma ilk olarak Üçüncü Sinema akımının tarihsel gelişim aşamalarına bakmaktadır. Sonra Türkiye’nin yakın tarihinde bu akımın özelliklerini taşıyan ne tip sanatsal ve fikrî üretimler gerçekleştirilmiş onu ele almakta; araştırma kısmında da akımın Türkiye’deki güncel yansımaları belgesel filmler özelinde eleştirel söylem analizi metodunu kullanarak değerlendirme konusu yapmaktadır. Söz konusu yönetmenlerin belgeselleri incelendiğinde Üçüncü Sinema akımının özelliklerini üretim-gösterim ve dağıtım noktasında taşıdığı tespit edilirken özellikle kent-taşra ayrımı, kentsel dönüşüm ve mülkiyet hakkı, insan ve kadın hakları, fırsat eşitsizliği ve azınlık hakları gibi konuları işledikleri görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Üçüncü Sinema, Ümit Kıvanç, Yılmaz Güney, İmre Azem, Türk Sineması

¹ Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, serhat.yetimova@adu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5674-0284

Historical Development of Third Cinema and Contemporary Debates in Turkey

Abstract

Third Cinema is an art movement that started to be seen in the colonized countries of the world after 1950s. The Third Cinema movement is a cinema production independent of capital, in which real life stories are reflected on the screen, and the means of production, display and distribution are in free circulation. Its main purpose is to criticize imperialist, autocratic and exploitative forms of government. For this reason, it is a militant and revolutionary cinema practice. This study firstly looks at the historical development stages of the Third Cinema movement. Then what kind of artistic and intellectual production which have the properties of this trend in the recent history of Turkey in addressing it has been carried out; In some research using the method of critical discourse analysis of the current reflections on a special documentary films produced by Turkish directors in Turkey are subject to the assessment of their documentaries. When the documentaries of the directors were examined, it was determined that they dealt with issues such as urban-provincial distinction, urban transformation and property rights, human/women's rights, inequality of opportunity and the minority rights.

Keywords: Third Cinema, Ümit Kıvanç, Yılmaz Güney, İmre Azem, Turkish Cinema

GİRİŞ

Üçüncü Sinema, dünyanın sömürgeleştirilmiş ülkelerinde 1950’lerden sonra görülmeye başlayan bir sinema akımıdır. Arkasında bir dizi politik gelişme barındırmaktadır. Üçüncü sinema üçüncü dünya diye tarif edilen ülkelerdeki sinema biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle soğuk savaş döneminde uluslararası ilişkiler sisteminde birinci dünya Batı, ikinci dünya Sosyalist ülkeler, üçüncü dünya da bu iki bloğun dışında kalanları tarif etmek için kullanılmaktaydı. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Batılı ülkelerin askeri ve ekonomik bakımdan iflas ettiklerinden dolayı sömürgeleştirdikleri birçok Güney Amerika ve Afrika ülkesinin bağımsızlığını kazandıkları görülür. Örneğin Libya 1951’de, Sudan 1956’da bağımsızlığını kazanır. Uzun bir ulusal mücadele ve sonunda halk oylaması ile 1961’de Cezayir de Fransa karşısında bağımsızlığını ilan eder. Benzer şekilde 1952’de Mısır da İngiltere’den bağımsızlığını alır. Suriye ise 1963’te bağımsız bir ülke olur. Bahsi geçen tüm bu ülkeler toprakları üzerindeki emperyalist etkileri kırıncı bir dizi reform çalışması başlatır. Öncelikle krallık rejimleri yıkılır, partili siyasete geçilir, toprak reformu bağlamında tarımda makineleşmeye önem verilir, toprakların ve kaynakların kamulaştırılması sağlanır. Diğer taraftan mezhepsel ve ideolojik kamplaşmaların bertaraf edilip ulusal birlik düşüncesinin güçlendirilmeye çalışıldığı da görülür. 1950’lerde

gelişme gösteren ve kendilerini proleter uluslar şeklinde tanımlayan Asya, Afrika ve Arap milliyetçiliğinin asli unsurları arasında yabancı yönetim ve egemenliğine karşı mücadele, beyaz insanla eşit kabul edilme ve kendileri gibi geri kalmış ülkelerin kalkındırılıp çağın gerekliliklerine ulaşmaları yer alır (Sander, 2012, s.396-433).

1955’de Endonezya’nın Cava adasındaki Bandung kentinde bir araya gelen ve kendilerini Bağılantısızlar olarak tanımlayan bu ülkeler sömürgecilikle nasıl mücadele edeceklerini ve barış iklimini nasıl tesis edeceklerini karara bağlamaya çalışırlar. Birleşmiş Milletler’de o dönem için sayıları 50’yi geçen bu ülkeler aşağıdaki başlıklarda ittifak halinde hareket etme kararı aldılar. Hindistan olumlu tarafsızlık ilkesinde, İsveç ve İsviçre gibi ülkeler olumsuz tarafsızlık ilkesinde birleşirken; Mısır ve Yugoslavya yakınlaşması ise bölgede yumuşama ve istikrara hizmet etti (Sander, 2012, s.396-433):

- Amerika ile SSCB’nin arasındaki nükleer savaş tehditlerinin (soğuk savaş) dışında kalacaklar
- Dünyanın yoksulluk ve açlıktan kırılan yarısının geleceğini kurtaracaklar
- Az gelişmiş ülkelerin ittifakına önem verecekler

Üçüncü Sinema akımı 1950’lerde ortaya çıkmış ve başta Güney Amerika olmak üzere, Asya ve Afrika’da özellikle dikkat çekici bir konuma gelmiştir. Avrupa’da da akımın yansımaları görülse de daha çok sömürge ülkelerinde görülen bir karşı sanat akımını tanımlamaktadır. Üçüncü Sinema akımı politik sinemanın yanında ve ötesinde daha çok üretim, gösterim ve dağıtım koşulları bağlamında farklılıklar içerir. Bu da kapitalist sermayeden bağımsız bir üretim biçimi ile kolektif bir sanatsal yaratım sürecini ifade etmektedir. Üçüncü Sinema’nın ilk örnekleri arasında Fernando Solanas’ın *Kızgın Fırınların Saati* (1968) gelmektedir. Film, Amerikan emperyalizmine ve kültürel sömürüye karşı reaksiyon gösteren ilk filmlerden biridir. Aynı dönemde Afrika’da Ousmane Sembène (1923-2007)’nin öncülüğünde aynı akım içinde örneklerin verildiği görülmektedir. Senegalli yönetmen Ousmane Sembène, Afrika’daki Fransız sömürgeciliğini eleştirir nitelikte bir film çeker. Özellikle *Kara Kız* (1966) ve *Borom Sarret* (1963) adlı filmlerinde kimlik, sosyal yaşam, ekonomik yoksulluk, adaletsizlik gibi konuların yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Bu filmlerin üretim süreçleri ve sahip oldukları sinematografik özelliklerin geleneksel gösteri sinemasından farklı olduğu dikkat çeker. Kamera sokakta; insanlar arasında gezinmekte; kendini fark ettirmeden olayları izlemektedir. Diğer taraftan Avrupa’da da bu akımın yansımaları görülür. İtalyan yönetmen olan Gillo Pontecorvo *Cezayir Savaşı* (1965) adlı filminde sömürgeciliğin Cezayir halkı

üzerindeki yıkımlarını tüm boyutlarıyla yansıtmaya çalışır. Mısır’da Youssef Chahine, Hindistan’dan Satyajit Ray ve Mira Nair, Türkiye’den Yılmaz Güney, Şili’den Patricio Guzman, Brezilya’dan Glauber Rocha da bu akımın öncüleri arasında yer alan diğer yönetmenlerdendir. Bahsi geçen tüm yönetmenler bağımsız üretim süreçlerini işleterek ve stüdyo tipi geleneksel senaryo ve çekim türlerini çoğu zaman terk ederek sıra dışı bir sinematografi ile toplumun sorunlarına ışık tutmaya çalışırlar (Odabaş, 2013, s.13-34; s.157-221).

Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Georg Lukács, Bertolt Brecht ve Walter Benjamin’in kuramlarının Üçüncü Sinemacılar için rehber niteliğinde olduğu görülür. Gerçekçilik, kültürel dönüşüm, toplumsal boyut, avangard akımın kitlesel yansımaları ve sinema stratejilerine yönelik politik bağlantılar 1960’larda Batı dünyasının gündemini meşgul etmiştir. Mike Wayne, Üçüncü Sinema için dört kategori belirlemiştir. Bunlar; Tarihsellik, Politikleşme, Eleştirel Bağlanma, Kültürel Özgüllük şeklinde ifade edilmiş olup Üçüncü Sinema akımı içinde üretilen filmlerin bu dört özelliği bir arada taşınması gerekmektedir (Wayne, 2009’dan aktaran Arda, 2014, s.97-98) Bunun yanında Üçüncü Sinemacıların birlik/dernek şeklinde hareket ettikleri ve birer manifestolarının² olduğu da görülmektedir.

Realizm ile Üçüncü Sinema arasında güçlü bir bağ vardır. Sovyet sineması da realizm akımının öncü sinemalarından biridir. Sovyet realizminde mekân tasvirleri detaylı verilmemektedir. Olayı anlayacak kadar bir betimleme yapılır esas olan olayın kendisidir. Sovyet realizmi üzerine çalışan Akdağ (2019, s.222) dönemin filmlerinin gerçek mekânlarda gerçek gelişmeleri merkezi alır; yapay kurgudan uzak şekilde çekildiğini belirtmektedir. Bu çekim mantığının Sovyet realizminin sinemada öncü bir rol üstlenmesine neden olduğu gibi Üçüncü Sinema’ya da zemin hazırladığı görülmektedir. Yıldırım (2018, s.118-119) ise Amerikan sinemasını öyküsel bulmuş; Sovyet sinemasını ise bu öyküsellikten kurtulan kavram, diyalektik ve sembolizmin diliyle hareket eden bir sinema olarak yorumlamıştır. Bu bakımdan Üçüncü Sinema’ya giden yolda Sovyet tipi sinematografik anlatım bir temel teşkil etmiştir.

Bu çalışma eleştirel söylem analizi yöntemini kullanarak Türkiye’de son yıllarda gündeme gelen Üçüncü Sinema örnekleri üzerinden bu akımın yansımalarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda üretilen belgeseller

² Bu manifestolar Yeni sinema, Üçüncü Sinema, Devrimci Sinema, Alternatif Sinema başlığı altında dünyanın farklı ülkelerinde yayımlandı. Detaylı bilgi için bkz. Aydın, S, Okay Yıldırım, D. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), 133-163

üzerine odaklanarak onların ardındaki ideolojik söylemin ve üretim koşullarının varlığı incelenmektedir.

Yapılan literatür çalışmasında Üçüncü Sinema akımı ile ilgili Türkiye’de bir dizi çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların arasında daha çok Yılmaz Güney, Erden Kıral, Zeki Demirkubuz, Sedat Yılmaz, Nuri Bilge Ceylan, Vedat Türkali gibi yönetmen ve senaristlerin olduğu görülmektedir. Bu çalışma mevcut çalışmaları dikkate alarak özellikle günümüzdeki güncel örnekler üzerinden konuyu değerlendirme amacındadır. Çalışmanın önemi de güncel örneklerin değerlendirilmesi noktasında ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü Sinema Akımı’nın Dünyadaki Örnekleri

Sinema sanatı, hem ana akım hem de muhalif unsurlar tarafından ele alınan önemli bir kitle iletişim aracıdır (Öztürk, 2016, s. 348). Bu kapsamda Üçüncü Sinema akımı Hollywood’un pasif izleyici yaratma stratejisine karşı gelişen bir sinema pratiğidir. Buradaki amaç eğlence ile uyuşturulan³ toplumun politik gerçeklerden uzak düşmesini engellemek, yolsuzluk, hırsızlık, adaletsizlik, kargaşa ve savaş gibi konularında toplumsal bilinci harekete geçirmektir. Bu bakımdan Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ve Guy Guerra gibi yönetmenlerin bu akım bağlamında çektikleri filmler karakter itibarıyla sermayeden bağımsız, politik, toplumcu, devrimci ve militan özellikler taşımaktadır. Kamera bu sinemada “silah” ile benzer bir işlevi üstlenmiştir (Erus, 2007’den aktaran Göldoğan, 2010, s. 85).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile Fransız Yeni Dalga akımı, üçüncü sinemaya zemin hazırlamıştır. Bu akımlar dâhilinde üretilen filmlere ve yönetmenlerin içinde bulundukları söylemlere bakıldığında savaş karşıtı olmaları, bireyin iç dünyasındaki depresif halleri anlatmaları, faşizm karşıtı tutumları, eğitim, yoksulluk ve ataerkil siyaset biçimlerini eleştirdikleri için Üçüncü Sinema’nın zeminini oluşturmuş şeklinde kabul edilmektedir. Üçüncü Sinema’da da bu özellikler bulunmakla birlikte ayrıca devrimci ve militan bir reaksiyonun varlığı ile birlikte toplumsal sorunlara çok yönlü bakma eğilimi özellikle vurgulanmaktadır. Üçüncü Sinema genel anlamda toplumcu bir sinema biçimine sahiptir (Göldoğan, 2010, s. 90-91).

İster Üçüncü Sinema ister Yeni Dalga veya Yeni Gerçekçilik diye adlandırılınsın bireyi veya toplumu inceleyen bu sinema akımlarının temel özelliği

³ Bkz. Hipodermik İğne Modeli

sinemanın estetik bir etkileme aracı olmasından çok felsefî bir söylem geliştirmeye araç olarak görülmesinde belirgindir. Bu bakımdan Costa Gavras, Ken Loach, Jean Luc Godard ve Alain Resnais gibi anti-Batılı yönetmenler filmi deneme türündeki bir dil olarak görmekte⁴; ideolojik boyutta kapitalizme alternatif bir dünya kurgulamaya çalışmaktadırlar. Her şeyin; aşkın, savaşın, politikanın, eğitimin, insan ilişkilerinin metalaştığı bir çağda sinema bir aydınlanma ve aydınlatma aracı olarak görülmektedir. Bu bakımdan bu akımın yönetmenleri arasında yer alan örneğin Godard böyle bir arayış içinde olan tüm dünyanın sorunları ile ilgilenmiştir⁵. Godard, Çin’deki sosyalist gelişmeleri yakından takip ederken Bosna ve Filistin meselesine de aynı hassasiyeti göstermiş; politik olarak bu ülkelerin yanında durmuştur. Ken Loach da benzer şekilde filmlerinde işçilerin içinde bulunduğu baskıcı ve sömürücü düzeni işçilerin gözünden işlerken; sinemasıyla İspanyol iç savaşında sosyalistlerin yanında dururken, İngiltere-İrlanda savaşında ezilenlerin; diğer bir deyişle İrlandalıların yanında durmuştur. Ken Loach günümüzde özellikle dijital dünyanın yarattığı fırsat eşitsizlikleri ile dijital kölelik kavramlarına odaklanarak bu süreçleri mağdurların gözünden oldukça yalın ve mizahi bir şekilde incelemektedir⁶. Godard da 68 olayları patlak verdiğinde Cannes’da konforlu sinema gösterimlerini takip etmek yerine Paris’te işçi ve öğrencilerle mevcut iktidarın düzenini sarsmakla meşgul olduğunu göstermiştir (Yücel, 2019).

Equipo Tercer Ano’nun çektiği *La Batalla de Chile* (Şili Savaşı) adlı 1975 yapımı filmi inceleyen Acar (2019, s.368-369) Üçüncü Sinema’nın özelliklerinin filmde yoğun bir biçimde temsil edildiğini söyler. Kamera, sosyalist Allende hükümetine karşı yürütülen protestolarda bizzat sokaktadır ve askerler kameraya ateş etmektedir. Film sosyalist Allende hükümetine karşı hem Burjuvazi’nin hem de sol ideolojik görüşe sahip olanların görüşlerini tarihsel planda birlikte yansıtmaktadır. Bu durumda filmin kendisi bir olay haline gelmiş; filmi izleyenler de pasif konumda süreci yaşayan kişiler değil, ona müdahale eden aktif önelere dönüşmüşlerdir.

⁴ Bkz. *Adieu au langage*, 2014

⁵ *Le Redoutable* (Godard ve Ben, Yön. Michel Hazanavicius, 2017) filmi Jean-Luc Godard’ın hayat hikâyesini anlatırken onun Çin ve Filistin için verdiği mücadeleyi de işlemektedir. Godard’ın kendi çektiği *Je vous salue, Sarajevo* (Saray Bosna’yı Selamlıyorum, 1993) adlı kısa filmi ile yönetmenin Bosna’da yürütülen katliama göndermede bulunduğu görülmektedir. Alain Resnais de kişisel bir aşk hikâyesi üzerinden Amerika’nın Japonya’ya attığı atom bombasının insan psikolojisi üzerindeki yıkımlarını mercek altına almaktadır. Bu bakımdan *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim, 1959) adlı filmi Yeni Dalga içinde olsa da üçüncü sinemanın özelliklerini taşır.

⁶ Yönetmenin bu bağlamda *Ben, Daniel Blake* (2016), *Üzgünüz, Size Ulaşamadık* (2018) adlı filmleri bu açıdan önemlidir.

Benzer şekilde *Kızgın Fırımlar Saati*, Eisenstein'ın *Stachka* (Grev, Sergey M. Eisenstein, 1925), Joris Ivens'in *El cielo, la tierra de* (1966) filmlerini de inceleyen Acar (2019, s. 370) bu filmlerde yer alan çapraz kurgusal özelliklere dikkat çekmektedir. İşçilerin, ezilenlerin, sömürülen halkın durumunu anlatmak için bu filmlerde burjuva zevklerini belirtir yaşam stilleri ile halkın içinde bulunduğu zor koşulların karşıtlık oluşturacak şekilde bir arada verildiği aktarılmaktadır. Bu filmlerde kolonyalizmin ve kapitalizmin yeni ve farklı formlarda yaşayamaya devam ettiği özellikle vurgulanır.

1960'lardan sonra İngiliz sömürgelerinde varlık gösteren tanınmış Afrikalı sinemacılar arasında Haile Gerima (Etiyopya), Kwah Ansah (Gana), Ola Balogun (Nijerya), Soa Gamba (Kenya), Abdulkadir Said (Somali)'in yer aldığı görülürken Güney Afrika'da ise Anant Singh'in Üçüncü Sinema akımı içinde ön plana çıktıkları görülür (Magombe, 2003'den aktaran Arda, 2014, s. 99). 1970'lerde ise bu sürece Filistinli yönetmenlerin bir manifesto yayımlayarak dâhil oldukları görülür (Arda, 2014, s.100).

1980'lerde de etkisini sürdüren Üçüncü Sinema, dönemin gelişen siyasal ve ekonomik gelişmelerine paralel biçimde zayıflama gösterdi. Özellikle gerilla savaşlarındaki başarısızlıklar, sosyal değişimin yarattığı katı bürokrasi devrimlerin hızını ve dolayısıyla Üçüncü Sinema'nın da devrimini zayıflattı (Armes, 1987):

“Artık dünya devriminin, Üçüncü Dünya'daki gelişmelerle başlayacağını ummak mümkün değildir. Bu yüzden 1970'ler ve 1980'lerin başı, Üçüncü Dünya ve teorisyenleri için bir yeniden değerlendirme zamanı olmuştur. Yüz yüze gelinmesi gereken gerçekler arasında şunlar vardır: Özellikle Afrika'daki politik bağımsızlık hareketlerinin yeni bir tür kolonyal bağımlılığa dönüşmesi; sosyal değişimin sağlandığı yerlerde bürokratikleşme problemi gerilla mücadelesinin özellikle Latin Amerika'daki başarısızlığı; ulusal burjuva devrimlerinin (örn. Nasır'ın Mısır'ı) ve kendilerini Afrika ve İslam sosyalizmi diye adlandıran çeşitli hareketlerin kuşkulu sonuçları. Kısacası ele alınan, Asya ve Afrika bağımsızlıklarının öncesinde ve hemen sonrasında gündemde olan, tüm gelişim varsayımlarının temelden sorgulanmasıydı. Kesin olan bir şey var ki, o da, artık kaybettiğimiz 1960'lardaki o kesinliğin ye-rine geçecek kolay yanıtların olmaması. Bunun ışığında bakıldığında, çoğunlukla 1940'larda doğan ve kariyerlerine 1970'lerde başlayan genç sinemacıların, ister istemez ortama hâkim olan “halet-i ruhiye”yi farklı düzeylerde de olsa yansıttıkları filmlerinde, tutarlı bir saf tutuşu görememek hiç de şaşırtıcı değil.”⁷

İran da Üçüncü Sinema örneklerinin çok sık görüldüğü ülkelerden biridir. Özellikle sembol, metafor ve alegorilerin yoğun biçimde kullanıldığı bir sinema pratiği olarak İran'da mevcut siyasal düzen ile birlikte emperyalist dünyanın bölgede yürüttüğü politikalar kişisel hikayeler ve belli birtakım semboller üzerinden anlatılmaktadır. *Iron Island* (Mohammad Rasoulof, Jazireh Ahani,

⁷ Tam metin için bkz. <http://yenifilm.net/2000/12/ucuncu-sinema/>

2005) filmini inceleyen Öztürk ve Yücel (2019, s. 133-134) filme ilişkin şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Ortadoğu coğrafyasındaki otokratik düzen, Kaptan Nemat karakteri üzerinden somutlaştırılmıştır. Bu durum, alegorik anlatıma başvur- ma nedenlerinden birisini açıklamaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi soyut kavramların somutlaştırılmasında başvurulan anlatım yöntemlerinden birisi olan alegori, filmde otokratik düzenin aktarılmasında Kaptan Nemat’ı araç olarak kullanmıştır. Kaptan Nemat, azınlıkların büyük ölçüde temsil edilemediği bir siyasi atmosferde yaşam şansı bulan otokrasinin vücut bulmuş halidir. Geminin, gemide yaşayanlar tarafından parçalara ayrılarak sökül- mesi, Sünni Arapların kendi içlerinde yaşadıkları çözülmenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Gemide yaşayanların önemli bir gelir kaynağı haline gelen petrol, Ortadoğu coğrafyasında yaşayan insanların hayatlarını sürdürebilmeleri için yegâne unsurdur. Ancak bu durum, filmin önemli eleştirilerinden birisini oluşturur. Her tür üretimden uzak, sadece toprak altındaki kaynakların çıkarılmasıyla ülke ekonomisinin ayakta duramayacağını altını çizer yönetmen.”

YÖNTEM

Bu çalışma ilk olarak Üçüncü Sinema akımının tarihsel gelişim aşamalarına bakmaktadır. Sonrasında Türkiye’nin yakın tarihinde bu akımın özelliklerini taşıyan ne tip sanatsal ve fıkırsel üretimler gerçekleştirilmiş onu ele almakta; araştırma kısmında da akımın Türkiye’deki güncel yansımaları olan belgesel filmler üzerinden sürecin nasıl geliştiğini değerlendirme konusu yapmaktadır.

Eleştirel söylem analizi yöntemi, söylemin ötesindeki güç ve iktidar ilişkilerini anlamaya yardım eden bir metottur. Dilin ifade ettiği semboller, değerler, iktidar tanımları, ideolojiler, toplumsal kavrayışlar ve bu bağlamda yorumlanan kavramlar bu yöntemin temel inceleme konusunu oluşturmaktadır. Bunu yaparken de söylemi oluşturan kişiler, kurumlar, politikalar, bu politikaların uygulama biçimleri ve tarihsel miras bütüncül bir bakış açısı oluşturacak şekilde ele alınır (Van Dijk, 2015).

Üçüncü Sinema akımı gerek üretim ve söylem gerek sinematografik tasarım açısından endüstriyel sinemadan ayrılmaktadır. Finansal destek bakımından Üçüncü Sinema’ya ilişkin filmler kitlesel fonlama veya kolektif bütçelerle üretilmekte; söylem bakımından modernizm, emperyalizm ve kapitalizm gibi ideolojilere muhalif bir duruş sergilemekte; sinematografik anlatı bakımından da kural dışı bir kurgu ile görsellik oluşturmakla birlikte düşüncüyü eyleme dönüştürme özellikleri bulunmaktadır. Bu bakımdan incelenen filmlerde eleştirel söylem analizi yöntemi ile bu özelliklerin ne ölçüde yansıtıldığına bakılmaktadır.

BULGULAR ve YORUM

1960 yılında Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* adlı filmi Türkiye'de ilk Üçüncü Sinema örneği olarak kabul edilmektedir. Devamında çekilen Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ile Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) adlı filmleri de bu tür içinde görülmektedir (Kuyucak Esen, 2007'den aktaran Bak, 2018. s.4-7).

Gecelerin Ötesi'ni inceleyen Tunç Yıldırım (2018, s.620-621) bu filmle birlikte Yeşilçam'daki melodram yapısının kırıldığını; bu filmle birlikte "kolektif suçun toplumsal, iktisadi, ruhsal kökenlerine inilmeye" başladığını kaydetmektedir. Bundan sonra çekilen filmlerde benzer eğilimleri görmek mümkündür. Resim, müzik, yüksek edebiyat ve tiyatro ile de yakın ilişki kuran film özellikle suçun oluşmasına neden olacak ekonomik ve toplumsal koşulları irdelemesi bakımından özgün bir eğilimi temsil etmiştir.

Dünyadaki diğer örneklerinde görüldüğü gibi manifesto yayımlayarak film yapma geleneği içinde Genç Sinemacılar grubunun faaliyetleri ilk akla gelenlerdendir. Robert Koleji'nde eğitim gören bir grup gencin başlattığı Genç Sinemacılar Hareketi, Yeşilçam Sineması ve yarattığı kültüre başkaldıran alternatif bir sinema yaratmayı amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda yaptıkları kısa filmlerde kişisel konuları bir kenara bırakarak toplumsal sorunları irdelemişler ve gerçekçi filmler yapmaya başlamışlardır (Öztürk, Odabaş, 2017, s.102). Ayrıca bu grup, Genç Sinema adında bir dergi de çıkararak düşüncelerini yaymaya çalışmıştır. Bu hareket içinde Veysel Ataman, Ahmet Soner, Üstün Barışta, Artun Yeres, Engin Ayça, Yakup Borokas ve Ömer Tuncer gibi sinemacılar yer almıştır. Bahsedilen derginin ilk sayısında yayımlanan beş maddelik bildiri devrimci, halka dönük ve bağımsız bir sinemanın var olması gerektiğini savunmaktadır (Adanır 2012'den aktaran Bak, 2018. s.4).

Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın gelişmesini sağlayıcı üretim koşullarında da bir hareketlilik görülmektedir. Bu bağlamda Şeyh Bedrettin Film Kolektifi, Film For Peace, Üçüncü Sinemacılar Film Kolektifi, Özgür Açılım, Bağımsız Sinema Merkezi, Sine-Yol Kolektifi gibi oluşumlar Üçüncü Sinema'nın Türkiye'de kurumsallaşmasında öncü olmuştur (Odabaş, 2013, s.93). Türkiye'de Üçüncü Sinema akımı içinde dönüm noktasını oluşturan ilk yönetmen Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1972) *Sürü* (1978), *Yol* (1982) ve *Duvar* (1983) filmleri doğrudan bu akımın içinde görülebilir. Türkiye'deki çocukların, köylülerin ve mahkûmların yaşamlarına odaklanan Güney, 1970 ve 1980'lerdeki feodal ve militarist karakterdeki Türk siyaset ve toplum yapısını kıyasıya eleştirmektedir.

Sürü (1978) filmini inceleyen Öztürk (2017, s.196), Güney sinemasında Üçüncü Sinema akımının manifestosunda yazılı olan ideolojik söylemin fazlasıyla yer aldığını tespit etmiştir. Filmin anlatısı içinde yer alan Hamo Ağa, feodalizmin temsilcisi iken, hastane, tren, makinist ve ambar şefi ise devletin birer temsilcisi konumundadır. Kapıcı Sabri’nin oğlu, feodalizmin ve emperyalizmin karşısında yer alan devrimci kişilikler olarak ön plana çıkarken, traktör ve bankalar, kapitalizmi, Şivan ve Berivan ise ezilen sınıfın birer simgesi durumundadır.

Güney’in filmografisini inceleyen ve özellikle *Acı* (1971) ve *Prangasız Mahkûmlar* (1964) ve *Duvar* (1983) filmleri üzerinde duran Koyuncu (2017, s.213) ise Yılmaz Güney’i 1960’larda bireysel; 1970’lerde de toplumsal isyan içinde bulunan bir sinemacı olarak yorumlamıştır. Koyuncu (2017) ayrıca filmlerinde merkezi olarak feodal düzenin açtığı yaraları işlemiş ve sağ-sol tartışmasının ötesinde otoriter devlet olgusunu eleştirmiş Kemalist anlamda Cumhuriyetçi bir yönetmen bulunduğunu ifade etmiştir. Nitekim *Ona Çirkin Kral Derlerdi*⁸ (1987) filminde Fransız yönetmen Claude Weisz’in de Güney’in sinemasını Cumhuriyet reformlarının bir devamı olarak gördüğüne tanık oluruz. Otokratik devlet, toprak reformu, burjuvazi, eğitim, yoksulluk, demokrasi ve şeffaf toplum gibi yapıların sorunlu varlığı Yılmaz’ın sinemasının da temel tartışma unsurları olduğu vurgulanmaktadır.

Yılmaz Güney’in çektiği filmlerin hapisane koşullarında üretilmesi, Zeki Ökten ve Şerif Gören gibi aracı yönetmenler tarafında filmlerin çekim ve kurgu süreçlerinin koordine edilmiş olması, filmlerin yurt dışına kaçırılarak tamamlanması türünden gelişmeler gerilla taktiklerinin kullanılarak filmlerin üretilmesine işaret etmektedir. Bu özellikler Güney sinemasını Üçüncü Sinema akımı içinde görmemize dayanak oluşturmaktadır (Armes, 2011’den akt. Sevimli, 2019, s.25).

Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Ömer Kavur ve Yavuz Özkan gibi yönetmenler Yılmaz Güney’in etkisinde ve onun açtığı yolda ilerleyen sosyal gerçekçi kimi yerde de devrimci sinema örnekleri vermiş isimler olarak ön plana çıkmıştır (Teksoy, 2008, s.71). Bunlar arasında Erden Kıral’ın yönettiği *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) adlı filmleri de Üçüncü Sinema’ya Türkiye’den örnek vermek mümkündür. Espinosa ve Getino’nun önerdiği Üçüncü Sinema’ya tam olarak uymasa da, belirtilen filmler belgesel gerçekliğini, devrim dürtüsünü taşıması ile birlikte izleyiciye aktif katılım olanağı sağlaması özelliklerinden ötürü bu tür içinde görülmüştür.

⁸ Ona Çirkin Kral Derlerdi (1987) Yönetmen: Claude Weisz, <https://www.youtube.com/watch?v=qwQU9Mu3MSE>

Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri açısından ele alındığında ise, belirtilen filmlerin özellikleri şu şekilde betimlenir:

"Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı Latin Amerika coğrafyası dışında yer alan bir ülkede üretilmesi, Brechtçi sinemaya yaklaşması, yönetmenin ele aldığı konuyu tutarlı bir şekilde politize etme kaygısı ve kadın, taşra, gelenek gibi konulara yer vermesi açısından Üçüncü Sinema örneği olarak kabul edilmesi olanaklıdır. Her iki filmde de, anti-emperyalist bir tutum benimsenmiş ve anlatı yapısı olarak ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yana bir üslup tercih edilmiş, feodal ilişkiler irdelenmiştir. Filmlerin ortak özelliklerinden bir tanesi Üçüncü Sinema kuramında da sık sık vurgulanan "izleyicinin rahatsız edilerek, harekete geçirilmesi"nin amaçlanmasıdır (Sevimli, s.2019, 30)."

1960'lardan 2000'lere kadar gelen süreçte Türkiye'deki Üçüncü Sinema akımının yansımaları üzerine yapılan incelemeler sonucunda aşağıdaki filmlerin bu türün özelliklerini taşıdığı belirtilmektedir (Esen, 2007'den Akt. Arda, 2014, s.107):

1. Metin Erksan – (1960) Gecelerin Ötesi	- (1978) – Kanal
2. Ertem Göreç (Sen.: Vedat Türkali)- (1964) Karanlıkta Uyananlar	- (1979) - Bereketli Topraklar Üzerinde
3. Duygu Sağıroğlu – (1965) Bitmeyen Yol	- (1982) - Hakkârî'de Bir Mevsim
4. SİNEMATEK (1965-1980)	- (1987) - Av Zamanı
5. Ali Habib Özgentürk	8. Yılmaz Güney
- (1966) "Özel Eğitime Hayır"	- (1970) – Umut
Ankara Yürüyüşü (Kısa Film)	- (1974) – Arkadaş
- Bir Kuvvay-ı Milliyecinin Hatıraları (Kısa Film)	- (1974) – Endişe (Yön.: Şerif Gören)
- Bir İşçinin Öldürülüşü (Kısa Film)	- (1978) – Sürü (Yön.: Zeki Ökten)
- (1974) Ferhat (Kısa Film)	- (1981) - Yol (Yön.: Şerif Gören)
- (1975) Yasak (Kısa Film)	- (1983) - Duvar
- (1979) Hazal	9. Yavuz Özkan
- (1981) At	- (1978) – Maden
- (1986) Su Da Yanar	- (1979) – Demiryol
6. GENÇ SİNEMACILAR (1968-1971)	10. Muzaffer Hiçdurmaz (1987) – Çark
7. Erden Kıral	11. Kazım Öz
- (1969) - Kumcu (Kısa Film)	- (1999) - Ax (Kısa Film)
- (1971) - Unutulmuşlar (Kısa Film)	- (2001) - Fotoğraf
- (1972) - Çalışma Kartı (Kısa Film)	12. Yeşim Ustaoglu (1998) - Güneşe Yolculuk
- (1974) - Haşhaş (Kısa Film)	13. Handan İpekçi (2001) - Büyük Adam Küçük Aşk

Günümüz Türk sinemasında *Press* (Yön. Sedat Yılmaz, 2011) filmi de Üçüncü Sinema akımı içinde görülmektedir. Bağımsız yapım koşulları ve yönetmenin görüşünü doğrudan aktaran bir film olması ve dönemin otokratik ve katı milliyetçi (faşizan) siyasal mekanizmasını dönemin gazetecileri ile halkın gözünden aktarmaya çalışması filmin bu tür içinde görülmesine imkân tanımaktadır (Bak, 2018, s.13).

Üçüncü Sinema’nın Türkiye’deki güncel karşılıklarına odaklanan bir diğer çalışmada da Nuri Bilge Ceylan’ın sineması üzerinedir. Yönetmenin *Kış Uykusu* (2014) adlı filmi İran’da *Kirazın Tadı* (1997, Yön: Kiarostemi), Afganistan’da *Uçurtma Avcısı* (2003, Halit Hüseyin), Pakistan’da *Sabır Taşı* (2010, Atiq Rahimi) gibi romandan uyarlanma filmlerle aynı kategoride görülüp modernizmin insanın kaderini ve etik ilkelerini belirleyişini reddederek ona karşı duran ve alternatif bir dünya yaratmayı başarmış filmler olarak yorumlanmaktadır. Bu filmlerdeki karakterler, enerjileri, idealleri ve eylemleri ile modernizme karşı gelebilmiş kişiler olarak ön plana çıkmaktadır (Aymaz, 2018, s.10).

Nuri Bilge Ceylan’ın sinemaya başladığı dönemde çektiği erken dönem filmleri (*Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*) düşük bütçeli, bireysel yapım içeren ve daha çok aile fertlerinin oyuncu olarak oynadığı filmler olması devrimci ve militan özellikler içermese de Üçüncü Sinema akımı içinde değerlendirilebilir⁹. Filmlerinin sermayeden ve yapımcı baskısından bağımsız; küçük arkadaş ekipleriyle çekilmesi, amatör oyunculuklar, modern kent-yoksun taşra çelişkileri, ahlaki erozyon, işsizlik, yalnızlık gibi modern yaşama ilişkin sorunlar yönetmenin erken dönem filmlerinde yoğun bir biçimde işlenmiştir¹⁰. Ceylan’ın sonraki filmleri de benzer temalarla büyük ses getirmekle birlikte ilk dönem filmlerine oranla piyasa koşullarına ve hikâyeden çok sinematografik estetiğe daha çok önem verir niteliktedir. Oysa Üçüncü Sinema, hikâye-anlatı-çekim-gösterim ve dağıtım bakımından modern endüstriyel üretim koşullarına tamamen zıtlıklar barındıran bir yapıdadır.

⁹ Bu yorum kimi yaklaşımlara göre Üçüncü Sinema’ya aykırı görünse de özellikle bağımsız üretim koşulları dikkate alındığında ve özellikle Nuri Bilge Ceylan’ın Rus ve Japon realizminden (Özellikle Çehov ve Ozu) etkilendiği düşünülürse bu kanı güçlenecektir. Ayrıca *Hürriyet*’te yer alan bir haberde *Uzak* filmini Nuri Bilge Ceylan’ın Yılmaz Güney’e adanmış görülmektedir. Bu durumda Nuri Bilge Ceylan’ın Yılmaz Güney’in izinde ama ondan çok daha farklı bir estetikle varlık gösterdiği söylenebilir (Haber için bkz. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/kecif/nuri-bilge-ceylandan-yilmaz-guney-pozu-aciklamasi-26500601>)

¹⁰ Fehmi Serdar Eralp’in *Film Başlıyor* (2006) adlı belgeselinde Nuri Bilge Ceylan erken dönem filmlerindeki yönetmenlik deneyimlerini paylaşmaktadır.

Son dönemde Mezopotamya Kültür Merkezi, Sine-yol sinema kolektifi, SineGöz Film Atölyesi¹¹ gibi platformların desteklediği filmler de Üçüncü Sinema akımı içinde görülmektedir. Kazım Öz'ün yönettiği kısa filmler *Ax* (Toprak, 1999) ve *Fotoğraf* (2001) ile Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999)'un aralarında bulunduğu 25 civarı kısa film ve belgesel yapımı Mezopotamya Kültür Merkezi'nin desteği ile gerçekleştirilmiştir. Belirtilen filmler yapım ve dağıtımda bağımsız bir yol izlemiştir (Çakan, 2017). *Tekel 51* (2009) ile *Yola Düştük* (2010) adlı filmler de Sine-Yol Sinema Kolektifi¹² tarafından çekilmiştir.

Ayrıca son yıllarda kentsel dönüşüm kapsamında İstanbul'da büyük bir tartışma yaşanmaktadır. İmre Azem ve Bingöl Elmas gibi kimi yönetmenler, tarihi, kültürel ve medeni değerleri olan kentlerin; mahalle ve semtlerin gittikçe küresel boyutta kimliksiz tüketim alanlarına dönüşümüne dikkat çekmek için Üçüncü Sinema akımı içinde belgesel filmler üretmektedir. Yapılan filmlerin toplumsal gerçekçi senaryoları, bağımsız üretim koşulları, ücretsiz gösterim ve sonrasında eyleme dönüşmeleri bu filmlerin Üçüncü Sinema örnekleri arasında değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Özellikle sistemin mağdur ettiği insanların gözünden tüm sürecin gerçek zamanlı ve gerçek mekânlarda yaşandığı şekliyle anlatılması bu filmlerin etkilerini arttırmaktadır. Bu bağlamda İmre Azem'in *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* ve sonrasında gelen *Lamekan – Metalaşan Kentin Çöküşü* ile Bingöl Elmas'ın *Komşu Komşu! Huuu!* adlı belgeselleri bu bakımdan oldukça dikkat çekicidir.

Genelde kitlesel fonlam yöntemi ile filmlerini finanse eden İmre Azem, *Ekümenopolis* adlı belgeselinde özellikle İstanbul özelinde kentlerin metalaşması sürecini anlatmaktadır. Finans-kent konseptini kimlik olarak benisemeye çalışan 2000'lerin İstanbul'unun mevcut başkalaşımının ardındaki nedenleri sorgulayan Azem, tarihsel planda 1970'lerden beri süregelen metalaşma sürecinin temelinde neoliberal politikaların etkisini bulmaktadır. Belgelele göre İstanbul, tarihi, kültürel, edebi, çevresel ve ekonomik potansiyelleri nedeniyle kimlik karmaşası yaşayan bir kente dönüşmüştür.

Ekümenopolis, göç edenleri, emlak piyasasındaki sermayedarları, siyasal erki, kent ve toplum üzerine çalışan bilim insanlarını yargılamadan eş-zamanlı dinleyerek sorunu dünya ölçeğinde görünür kılmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken de dünyadaki şehirleşme örnekleri üzerinde durmakta; yerli yabancı uzmanların görüşlerine yer vermektedir. Yerlerinden yurtlarından edilen şehrin

¹¹ Atölyenin desteklediği filmler için bkz.

<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/kuruluslar/sinegoz.html>

¹² Bkz. <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/kuruluslar/sineyol.html>

sakinleri ile köyünden kopup gelen İstanbul’un yeni sakinlerinin mağdur edildikleri sistemi sorgulama biçimlerine ve bunun ötesinde yaşama tutunma mücadelelerine “içerden” bir bakışla eğilen belgesel, gerçek zamanlı olarak adeta bir günlük şeklinde insanların yaşadıkları sorunlara ve verdikleri mücadeleye tanıklık etmektedir. Belgelele göre azınlıklar, işçiler, göçmenler, toplumun eğitim ve kültürden yoksun kesimleri kentlerin dışına itilmektedir. Buralarda kentlerin sosyal ve kültürel imkânlarından yararlanamadıkları gibi alt yapı hizmetlerinden de yararlanamamaktadırlar. Sovyetler Birliği dönemindeki toplu konut projeleri insan faktörünü gözetmediğinden o ülkelerde iflasla sonuçlanmışken; Türkiye gibi ülkelerde bu süreç hala devam etmektedir.

Üçüncü Sinema akımının Türkiye’deki yansımaları arasında görülebilecek kolektif çalışmalardan biri de *Kapalı Gişe: Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımı* (2016)’dır. Almanya merkezli Coloured Giraffes’in prodüksiyonunda çekilen bağımsız yapımın yönetmenleri ise Şenay Aydemir,¹³ Evrim Kaya, Kaan Müjdeci ve Fırat Yücel’dir. Belgesel Türkiye’de düşük ve bağımsız bütçeli filmlerin sinema salonlarında gösterim imkânı bulamaması gerçeğini çok yönlü ve tarihsel süreçte izleyiciye aktarırken; özellikle neoliberal politikalar ekseninde küresel yatırımcıların Türkiye’de oluşturduğu tekel eleştirisi konusu yapılmaktadır.

Günümüz Türkiye’si’nde Üçüncü Sinema akımı içinde görülmesi gereken yönetmenlerden biri de Ümit Kıvanç¹⁴ ve onun belgeselleridir¹⁵. Ümit Kıvanç’ın yaşamına ve belgeselciliğine ilişkin birçok detayı Ayşe Akdeniz’in Ümit Kıvanç ile Agos’ta 28.12.2012 tarihinde yaptığı bir röportajda görmek mümkündür. *Bekle Dedim Gölgeye* adlı filminde Atıf Yılmaz ile birlikte çalışan Kıvanç, kendisini sinemacı olmaktan çok belgeselci olarak gördüğünü ifade ediyor. Partizan ve militan bir ruha sahip olduğunu vurgulayan Kıvanç, bu yönlerinin belgeselle daha uyumlu ve üretken olabileceğini vurguluyor. Öğrenme süreçlerinde internetin sunduğu bilgi ve deneyim ağının oldukça büyük bir etkisi var ona göre. Öğrendiklerini kendi çabasıyla, izleyerek, yaparak ve sorunları bizzat çözerek gerçekleştirdiğini ifade ediyor.

¹³ Belgeselin yapım hikayesi için bkz. Film eleştirmeni Şenay Aydemir ile politika, kültür, felsefe ve ötesi üzerine ortak bir ders... https://www.youtube.com/watch?v=3MC_kGXWLec (Erişim tarihi: 10.12.2020)

¹⁴ Ümit Kıvanç’ın hayatı ve eserleri için Biyografi.net ile İletişim Yayınları’nın web adreslerine bakılabilir. Ümit Kıvanç’ın Vimeo hesabında 126 video çalışması yer almaktadır. Ümit Kıvanç 2013-2020 yılları arasında 702 yazı kaleme almıştır.

¹⁵ Ümit Kıvanç tüm filmlerini ve gazete yazılarını Gecetreni.net adlı sitesinde ve Vimeo’da yayımlıyor. Videoların en belirgin özellikleri arasında Türkçe ve İngilizce olarak hazırlanmış olması ve etkili kurgu tekniklerini içermesi yer alır. Kıvanç, kimi filmler için de ayrı birer site yapmıştır.

Türkiye'de belgeselcilik kültürünün pek gelişmediğini düşünen Kıvanç, bu türün ülkede ya hayvan belgeselleri ya da sıkıcı (didaktik) bir takım görsel anlatım teknikleri ile yapıldığını düşünüyor. Ona göre belgesel bir görsel ifade aracıdır. Dolayısıyla bu tip bir üretimde görüntüler birer edebi kelimeler gibi etkileyici bir şekilde düzenlemeli insanları ekrana kilitlemeyi başarmalıdır. Kıvanç'a göre belgeselin varlığının yegâne amacı bilinçli bir toplum yaratmaktır. Bu da tarihi resmi alanın; devlet güdümünün dışına çıkarmakla mümkündür. Belgesel bunun için bir fırsat sunmaktadır (Akdeniz, 2012).

İlk belgeseli *Kızlar ve Kökler*'de Kıvanç, Van'daki bir halı atölyesinin uyguladığı yüz yıllık boyama tekniklerini ve orada çalışan kızların hayatına kattığı değeri anlatmaya çalışır. Bu belgeseli çekerken orada çalışan kızların düşük ücretlerle geniş ailelerine bakmaya çalıştıklarını fark eder. Sonra İstanbul'a döndüğünde kurgusal bakımdan etkileyici bir belgesel ortaya koymaya çalışır. Hisar Anadolu Destek Derneği gibi kuruluşların oradaki atölyeleri desteklemesi için 10 yıl gibi bir süre mücadele eder. Belgesel, o bölgede depremde ve yoksulluktan olumsuz etkilenmiş halkın yaşam koşullarına müreffeh toplumun mensuplarını tanık kılar ve aranan desteğin bulunması için bir çağrı başlatır (Akdeniz, 2012).

Bitti Derken Başladı ise 1999 depreminde faaliyet gösteren gönüllü topluluklarının mücadelesini gündeme alır ve depremde iki yıl sonra bölgede ne değişti sorusunun peşine düşen bir belgesel olur. İnsanların tüm bu felaketlere rağmen belediyeden kat ruhsatı alma hevesi görünür kılınmaya çalışılır. Bölge halkının depremde sonraki yaşadıkları gündeme getirilir; imar politikalarının; insan ve toplum yararına olan yönleri halkla yapılan derinlemesine görüşmelerle analiz edilir (Akdeniz, 2012).

Diğer taraftan Kıvanç, Dünya Sağlık Örgütü'nün talebiyle aşıların bozulup bozulmadığını anlamak için Vietnam, Nijer ve Endonezya'da çekimler yapar ve bunları belgeselleştirir. Bunun dışında *Made by China* (Çin Malı) adlı belgeseli ülkeye giren Çin malları nedeniyle tekstil sektörünün karşılaştığı zorlukları anlatır bir diğer belgeselidir (Akdeniz, 2012).

Kıvanç'ın yaptıkları sanatsal işlere kâr amacından çok sürdürülebilirlik noktasında yaklaştığı görülür. Filmlerini bu sebeple internette, Vimeo platformunda ücretsiz olarak sunar. Kıvanç'a göre belgesel süreci olayların içine girmek için kişiye bir fırsat sunmaktadır. Bu fırsat ile olayların bir parçası olan belgeselci, yeni insanlarla uzun yıllar sürecek dostlukların da temelini atmış olur. "Olaylara, coğrafyaya, kültüre ve trajedilere ortak olursun" diyen Kıvanç, Afrika seyahatinden sonra bir daha kendine gelemediğini itiraf eder. Su bulmak için kilometrelerce yol giden ve suya bu çağda bile hala muhtaç olan insanları

gördükçe bu görüntülerin zihninden gitmediğini söyler ve kent insanlarının lüks taleplerini anlamakta güçlük çektiğini vurgular (Akdeniz, 2012).

Kıvanç ister din olsun, ister siyaset ister sosyalizm, ister akıl veya bilim; vicdanın olmaması durumunda tüm toplumsal değerlerin kötüye kullanılabileceğini düşünür ve Sovyet Rusya’dan bir örnek verir. Stalin’in sosyalizminin insanlığa barış değil milyonlarca insanın ölümünü getirdiğini hatırlatır. Bu yönleriyle partizan olmadığını insani bir duruş sergilediğini, ırklar ve mezhepler üstü bir yerden dünyaya baktığını göstermeye çalışır. Kıvanç’a göre insanı insan yapan vicdandır. Vicdanın olmadığı bir yerde hangi siyasetin, hangi dinin egemen olduğu hiç önemli değildir. İnsanı sınırsız tüketmekten veya sınırsız, ölçsüz ve insana rağmen egemenlik kurmaktan alıkoyacak; gemleyecek yegâne güç vicdandır. Belgesel de insanların vicdanını harekete geçirmek için icat olan araçtan başka bir şey değildir. Kıvanç’a göre yönetmenler sanatları, ifade biçimleri, tarzları ile her zaman tartışılmalı ve yönetmenler eleştiriye her zaman açık olmalıdır. Fakat vicdani konularda olduğu gibi mevzu insansa tartışmak olmaz (Akdeniz, 2012).

Ses getiren en önemli projelerinden biri de *16 Ton* belgeselidir. Yapımı evde 1,5 sene süren bu belgeselde Ümit Kıvanç, Zonguldak’taki maden işçilerinin ve maden kazalarının gündeme gelmesi için mücadele eder. Bu mücadele bir dünya tarihi yazma işine evrilir. Belgesel, madencilğin dünyadaki ilk örnekleri üzerinden üretim koşullarının tarihi gelişimini Doğu-Batı ekseninde sorgular. Belgesel, kapitalizme, çocuk işçiliğine, sömürüye dayalı ekonomik düzene bir isyan niteliği taşır. Kıvanç, belgeselde Nazım Dikbaş ve Richard Hamer ile birlikte çalışarak metnin İngilizceye çevrilmesini de sağlar (Akdeniz, 2012).

16 Ton adlı belgeselin yer aldığı sayfaya bakıldığında filmin tam metninin bulunabileceği gibi filme dair görsellere de ulaşılabilir. Ayrıca filmde yer alan müziklere, kişilere, fotoğraf kaynaklarına, kullanılan müzik parçaları ile yararlanılan edebi-bilimsel eserlere ilişkin kaynakçalar da jenerik bahsinde paylaşılmıştır. Filmin tamamı 9 bölüm şeklinde sınıflandırılmış (1. Fitness Yolunda, 2. Bronz Çağı, 3. Ateşin Bulunuşu (...) vb.) her birine de ireonik bir tanımlama yapılmıştır. Bu şekilde bölümlendirmeler okuyuşu/kavrayışı kolaylaştırır niteliktedir¹⁶.

16 Ton belgeselinin isminin nereden geldiği irdelendiğinde bir işçi çocuğu olan Merle Travis’in, 1946 yılında çıkardığı *16 tons* isimli şarkıdan aldığını görmek mümkündür. General Electrics adlı şirketin de bir dönem reklam müziği

¹⁶ Bölümler için *16 Ton* belgeselinin sayfasına bkz.
http://gecetreni.net/16ton_root/16ton_ana.html

olarak kullandığı şarkının sözleri, maden ocaklarında hayatlarını tüketmiş bir neslin sahip olduğu ironik durumu gözler önüne serer: "...You load sixteen tons what do you get / Another day older and deeper in dept / Saint Peter don't you call me 'cause I can't go / I owe my soul to the company store..."¹⁷ (Yıldırım, 2012). Şarkı maden ocaklarında sersefil hayatlar yaşayan madencilerin sesini duyurmaya çalışsa da kısa sürede melodisi ile popüler hale gelen şarkı madencilerin değil televizyon ekranlarındaki popüler şarkıcıların sesi haline gelir. Ekranları süsleyen coşkulu koreografi ve ritimlerin şarkının hüznü sözleri ile çelişkili olduğu görülür.

16 Ton belgeseli Avrupa'nın keşifler çağı ile başlayıp aydınlanması ve serbest piyasa ekonomisine geçiş hikâyesini etkili görsellerle anlatır. Alternatif bir tarih yazımının mimarı olan Kıvanç, coğrafi keşiflerin milyonlarca insanın ölümüne, aydınlanmanın ise Avrupa içinde aydın despotizmi ile kitlelerin köleleştirilmesine, serbest piyasa ekonomisinin de kitlelerin kadın-çocuk demeden işçileştirilmesine ve kolayca sömürülmesine neden olduğunu düşünür:

"Tüfek çağına varan Avrupalılar, altın-gümüş çağına geçebilmek için, gidip, henüz tüfek çağına ulaşmamış olanları yok ettiler. Ya da esir ettiler. Hernando Cortes, Aztek İmparatorluğunu, Francesco Pizarro da İnka'ları yok etti. Buna "Keşifler Çağı" adını verdiler."

"En büyük kâşif, Kristof Kolomb, yerli halktan "boyları posları münasip, iyi hizmetçi olurlar" diye sözeden bir adamdı. Günlüğüne şöyle yazmıştı: "Yerlileri dikkatle inceliyorum ve altınları olup olmadığını anlamaya çalışıyorum... Bu adalar güzel ve verimli, havası da güzel. Henüz bilmediğim şeyler olabilir ama araştırmaya niyetim yok çünkü başka adalar da bulup altın var mı diye bakmak istiyorum."

"Belçikalı gravürcü Theodorus De Bry 1500'lerde, neyin nasıl keşfedildiğini ayrıntılarıyla resmetti, gravürleri belli başlı Avrupa ülkelerinde görüldü, bilindi. Yine de kanlı soyguna "keşifler" dendi. Çünkü seferleri Avrupalı sermayedarlar finanse etmiş, bu sayede serbest piyasa ekonomisinin temelleri atılmıştı."

"Böylece İngiltere'de 6-7 yaşındaki çocukların, sokaklarda koşuşturmak yerine sabah karanlığından gece karanlığına fabrikalarda çalışması mümkün hale gelecekti. Köle taşıyanlar, köle isyanından şöyle yakınabilecekti: "Adamları vuramıyorsun da. Her biri 1000 frank değerinde." İleriki bir aşamada, insanlık yok ettiği uygarlığın adına araba modeli yapabilecekti."

İlerleme, bilim, pozitivizm, sanayi, kitle iletişimi, halkla ilişkiler gibi modern hayatın tüm kavramları aristokrasi ile burjuvazinin yaşam konforunu korumak için varlık gösterirler. Halkın taleplerinin dikkate alınmıyor oluşu, halka şirin görünmek sadece birer halkla ilişkiler taktiğidir. Önemli olan sermayenin geleceği ve elde edilecek kârlardır. Bu uğurda halkların, kitlelerin hastalanışı,

¹⁷ Bu bölümün çevirisi: "Onaltı ton yüklersin, eline ne geçer/Daha da yaşlanıp daha da borca batarsın/Aziz Peter beni çağırma çünkü gidemem/Ruhum şirkete zimmetli". Sixteen Tons (Türkçe çevirisi) için bkz. <https://lyricstranslate.com/tr/sixteen-tons-onalti-ton.html>

özgürlüğünden mahrum kalışları ve hatta ölümleri kutsanır. Din de bunu gerçekleştirmek için fonksiyonel hale getirilmiştir. Kitleler sermayedarlar açısından koca bir maliyet meselesidir:

“Ivy Edbetter Lee, halkla ilişkilerin kurucu babalarındandı. Şirketlerin basın ve kamuoyunu bizzat bilgilendirmesi gerektiğine dair özgün fikirler geliştirmiş, kendi firmasını kurmuştu. 1906’daki büyük antrasit madenleri grevinde, şirket patronları ondan medet ummuştu. Pennsylvania Demiryolları için yürüttüğü halkla ilişkiler faaliyeti göz kamaştırmıştı. Rockefeller, Ludlow katliamından sonra onu çağırıp, “imajım bozuldu, düzelt” dedi.”

Ümit Kıvanç kent insanlarının reklamlar, halkla ilişkiler kampanyaları, din ve politika ile uyutulduğunu düşünmektedir. Bu sebeple belgesellerini kent insanlarını uyandırıcı türden akıcı, analitik ve çarpıcı etkili kurgularla süslemektedir. Normalde sözlü tarih sayılabilecek belgeseller bile etkili fotoğraf, görüntü, ses, müzik, animasyon ve efektlerle kolay izlenebilir hale getirilmektedir. Bundaki amaç sinematografiyi güçlendirmenin aksine hız ve haz çağını yaşadığı kabul edilen günümüz kent insanının dikkatini çekebilmek; zorlu coğrafyalarda imkânsız hayatlar yaşayan insanların varlığına onları şahit tutmak; Batı emperyalizminin insanlığa dayattığı kaderi göstermektir.

16 Ton, Avrupa’daki gelişmelerin hem Osmanlılara hem de Türkiye’ye yansımalarına da odaklanmaktadır. Bu süreçte Osmanlılarda ve Türkiye’de de acımasız bir ekonomik sistem olan kapitalizmin izlerinin görüldüğü vurgulanmaktadır. Türkiye’de de yeni kurulan Cumhuriyet bu ideolojik düzende hareket etmiş fakat Avrupa’daki gibi başarılı olamamıştır:

“Osmanlı o esnada hasta olduğu için tren çağına tam geçememişti. Vardiya arasında köyüne gidip gelmek isteyen işçinin trene binme hakkı yoktu. Tren yöneticiler, memurlar içindi. İşçiler hareket halindeki trenin kömür vagonlarına atlamaya çalışıyor, madenden sağ çıkanlar o yorgunlukla bu cambazlığı yapmaya çalışırken can veriyordu. Yöre halkına bu zulmü reva gören Osmanlı yıkıldı, Cumhuriyet kuruldu.”

“1921’de, yöre insanlarını kazma kürek yerine koyan zorunlu çalışma kaldırıldı. Hattâ, sırf kaba kuvvet yerine azıcık da sırt sıvazlamanın yararı görüldü. Havzadaki kömür tozları satılsın, bunlar “işçinin umumî menfaatlerine” kullanılsın diye yasa çıkarıldı. Bu yasa görüşülürken İktisat Vekili Celal Bayar Meclis’e, “Pek ufak bir şeyi kendilerine lütfetmekle onları teşvik etmiş olacağız,” dedi. Meclis, sürpriz bir şekilde, sekiz saatlik işgünü de kabul etti”

Kıvanç, politik düzende otokratik, baskıcı ve faşizan eğilimli yönetimleri kabul etmediğini belirtirken Avrupa ile Türkiye arasında bu özelliklerden dolayı bir fark da görmemektedir. Gelişme, bilim, aydınlanma gibi kavramlar Kıvanç’a göre sözlük anlamlarından daha çok iktidarı elde etmek için kullanılan kavramlardır. Aristokrasi ve burjuvazi, bu kavramları kendi iktidarını yaygınlaştırmak ve sağlamlaştırmak için işletmektedir; geniş halk kitlelerinin insani gelişimi için değil. Bu bakımdan kendini sosyalist ve komünist olarak konumlandıran Sovyetler Birliği ve Stalin yönetimi de, Kıvanç tarafından bir

eleştiri konusu haline getirilmiştir¹⁸. Sovyet yönetiminin baskıcı bir tutum sergilemesi, demokratik tartışma ikliminin ortadan kalkıp; korku ikliminin başat hale gelmesi, ister Amerika olsun ister (Sovyet) Rusya veya başka bir ülke olsun kabul edilebilir değildir. Kıvanç'a göre emperyalizm, kapitalizm, faşizm, ırkçılık her türlü geleneksel ve metaforik anlamlarıyla toplumun dışına itilmelidir.

Gecetreni.net adlı sitede yer alan Kazım Koyuncu belgeseline (Şarkılarla Geçtim Aranızdan) bakıldığında ise belgeselin yapılış hikâyesinin detaylı bir şekilde aktarıldığı dikkat çeker. Filmin 3 saat 34 dakikalık süreyi içermesi Koyuncu'nun 34 yıllık yaşamına işaret etmektedir. Bu belgeselin süresi üç buçuk saat olsa da rahat izlenecek bir kurgusal estetiğe sahiptir. Kalan müziğin de destek olduğu bu çalışmadan elde edilen 21 bin liralık gelir Umut Çocukları Derneği'ne bağışlanır (Akdeniz, 2012). Ayrıca belgeselde kullanılan Lazca parçaların çevirileri ile birlikte Kazım Koyuncu'nun hayattayken destek verdiği bildiriler ve bu bildirilerin işaret ettiği ve kendisinin de ölümüne neden olan ekolojik sorunlar, doğa katliamları, nükleer tehditlerin de vurgulandığı görülür: “Çernobil'den gönderdiler zehiri, Senin gibi bizimkiler herkes, Senin ölümün herkese uyku geliyor, Çok genç öldün Kazım'ımız¹⁹”.

Gecetreni.net adlı sitede yer alan bir diğer çalışma da *Kızlar ve Kökler*'dir. Van'da çekilen bu belgeselde ise atölyede çalışan kızlarla birlikte filmin yapıldığı; film ekibine atölye çalışanlarının büyük bir destek sunduğundan özellikle bahsedilmektedir. Herhangi bir müziğin kullanılmadığı bu belgeselde halılardan çıkan ritmik sesler ile çekim esnasında atölyedeki seslerin birleşimi müzik olarak kullanılmıştır. Olduğu gibi verilse kültürel atmosferin algılanamayabileceği nedeniyle belgeselin kurgusunun kent insanlarının anlayabileceği tarzda yapıldığı belirtilmektedir. Belgeselin temel amacı halı atölyesinde dokunan kilimlerin kültürel özelliklerini vurgulamak değil, genç yaşlarında ailelerine bakmak zorunda kalan bu çocukların hayatta kalabilmek için verdikleri ekonomik mücadeledir aslında. Ayrıca atölyede sadece kilim dokunmamaktadır. Atölyede kızlara ayrıca okuma-yazma öğretildiği gibi ana-çocuk sağlığına, kadın hastalıklarına ilişkin dersler de verilmektedir:

“Kızlar ve Kökler, Van'da, köylerinden göçmek zorunda kalmış çocuk ve genç kızların, ailelerine bakmak için kilim dokuduğu bir atölyeyi konu alıyor. Bu atölye, bir başka yönden, yüz yıl, iki yüz yıl önceki "orijinallerine" uygun kilimler dokunduğu için de çok ilginç. Kızlar ve Kökler,

¹⁸ Stalin Rusyası, *Modern Dünyanın Dâhisi: Karl Marx* (Bettany Hughes, 2016) adlı BBC yapımı belgeselde de eleştiri konusu edilmektedir. Marx'ın görüşlerinin yanlış yorumlandığı ve kullanıldığı üzerinde durulmaktadır. Çünkü Marx'ın otokratik yönetimlere karşı olduğu hem eserleride hem de yaşamında bilinmektedir.

¹⁹ Ali Paşa Avcı'nın (İsmâni Paşa) Kazım'a Ağıt'ı, Belgeselde geçen türküden bir kesit, bkz. http://gecetreni.net/kkf_root/ceviriler.html

özellikle büyükşehir insanlarına, yanı başlarında süre giden, pek tanımadıkları bir hayatı anlatmak için çekildi. Fakat büyükşehir insanlarının zevkine, alışkanlıklarına uygun tarzda kurgulandı .”

Gecetreni.net adlı sitede yer alan ve Ümit Kıvanç’ın doğrudan içinde yer almadığı fakat kurgu ve müziğine destek olduğu çalışmalardan biri de *Sığınmak*’tır. Burada da Irak’taki Saddam Hüseyin’in baskıcı rejimi altında ezilen Şii ve Kürt halklarının bölgeden kaçış hikâyeleri gündeme getirilmektedir. 1990’lı yılların başında Çukurca’daki hadiselerle tanıklık eden Enver Özkahraman’ın o günlerde kendi VHS kamerasıyla çektiği görüntüleri yıllar sonra kurgulayan Ümit Kıvanç, benzer şekilde Enver Özkahraman’ın 25-30 yıl önce o bölgede dolaşarak "yaptığı yerel enstrüman kayıtlarına altyapılar imal edip filmin müziğini" de oluşturmuştur. Filmde anlatıcı yerine bu müzik kullanılmış. Bu yönleriyle Ümit Kıvanç’ın, soykırım, baskı, kitlesel imha, sağlık, eğitim ve ekonomik yoksunluk içinde olan halkların varlık mücadelesine katkı sunduğunu göstermiştir.

Gecetreni.net adlı sitede dikkat çeken *Filistin* belgeseli ise Ümit Kıvanç’ın içinde doğrudan olmadığı fakat kurgu ve müzik desteğinde bulunduğu bir çalışmadır. Belgesel, 2003 yılında bölgeye giden Türk Tabipler Birliğine bağlı doktorların bölgedeki hastanelerde işleyen sağlık sistemini, gündelik hayatta İsrail işgali altındaki Filistin’in dehşete boğulmuş halini aktarmaktadır.

Kıvanç, dünyayı yöneten kuvvetin para, din ve siyasetten önce riya olduğunu düşünür. Diğer bir deyişle dünyayı yöneten devletler ait oldukları ideoloji, inanç veya ideallerden daha çok çıkar amaçlı iş birlikleri ile hareket etmekte; prensiplerden çok menfaatlerine göre varlık göstermektedir. Bu da Kıvanç’a göre adına riya denen gizli bir ahlaki sorunun varlığına işaret etmektedir. Bu sebeple dünya felaketlerden bir türlü kurtulamaz (Akdeniz, 2012).

Filistin meselesi başta olmak üzere Türk ve İslam âleminin sorunlarına da eğilen Kıvanç “Filistin ve Filistinliler yok edilirken²⁰” adlı yazısında gerek Batı gerek İslam dünyasının, bunun yanında Türk ve Arap ülkelerinin de konuya aynı şekilde çıkarıcı yaklaştığını düşünmektedir. Bu bağlamda tüm yaklaşımları oportünist gören Kıvanç, İslam dünyası ile Arap dünyasının aynı ortak paydada buluştuğunu; hepsinde mezhepçi, ırkçı, kapitalist/pragmatist ve iç-siyaset odaklı bir yaklaşımın hakim olduğunu belirtirken; Filistinlilerin insan olduğu gerçeğinin göz ardı edildiğini, ana yurtlarında dünyanın gözü önünde katliama maruz bırakıldıklarını ifade etmektedir. Bu bağlamda bölge ülkelerinin İsrail ile olan ilişkileri, Suudi Arabistan-Yemen savaşı, Mynamar’daki Müslüman katli gibi gelişmeler uluslararası platformda geçerli, kurumsal, diplomatik, ekonomik hiç

²⁰ Yazı için bkz. <http://platform24.org/p24blog/yazi/3055/filistin-ve-filistinliler-yok-edilirken>

bir kurumsal yaptırımla karşılaşmamaktadır. Farklı zamanlarda gelişen protestolar ise Kıvanç'a göre kurumsal politikalardan değil; gündelik oy hesaplarından kaynaklanmaktadır. Ona göre modern ulus devletlerin oluşturduğu dünya düzeni kapitalist çıkar ilişkilerine dayalı bir sistemdir, amaçları insanı değil devleti korumaktır.

SONUÇ

Üçüncü Sinema akımı içinde Türkiye'deki güncel tartışmalara bakıldığında İmre Azem, Bingöl Elmas, Fırat Yücel, Şenay Aydemir ve Ümit Kıvanç gibi yönetmenlerin çalışmalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Belirtilen yönetmenlerin günümüz sorunlarına daha çok kentsel dönüşüm, çevre sorunları, tekelleşme, neoliberal ekonomi, küreselleşme, göç ve azınlık hakları bağlamında yaklaştıkları söylenebilir.

Bahsi geçen yönetmenler kişisel yapım şirketleri veya kitlesel fonlama seçenekleri ile belgesellerini çekmişken tümü tarihsel akışı belgesellerinde Marksist eleştirel tarzda ele almışlardır. İktisadi bir bakış açısını merkeze alan bu yaklaşım Türkiye'deki tarihsel gelişimin geçmişten bugüne ekonomik sınıf çıkarları bağlamında ele alınmasını beraberinde getirmiş ve belgesellerde bu bağlam yoğun bir şekilde konu edilmiştir.

Bahsi geçen yönetmenler Türkiye'ye bakarken dünyadaki gelişim modellerini de karşılaştırmış bir bakıma Türkiye'ye dışarıdan bakmaya çalışmışlardır. Diğer taraftan Türkiye ile komşu olan ve politik denklemde benzer sorunlar yaşayan ülke/toplumların meseleleri ile de yakından ilgilenmişlerdir.

Ümit Kıvanç'ın belgeselciliği yakın planda incelendiğinde ise Üçüncü Sinema'nın devrimci, militan ve aksiyon içindeki ruh ve tutumunu yansıtır nitelikte olduğu söylenebilir. Arşiv görüntüleri, aktüel çekimler, konunun uzmanlarının yansıtılan görüşleri, halkın duygu ve düşüncelerinin ekrana getirilmesi, yerel, bölgesel ve kültürel öğelerin temsili vb. Üçüncü Sinema akımının özelliklerinin Ümit Kıvanç sinemasında temsiline örneklem oluşturmaktadır. Ayrıca Ümit Kıvanç, teknik ve kurgu becerileri ile bizzat içinde olmadığı projeleri de desteklemiş; kültür, ırk, mezhep, Doğu-Batı coğrafya ayrımı yapmadan insani projelere destek verdiğini göstermiştir. Mevzu insan ve onun sağlığı olduğunda eleştirdiği Birleşmiş Milletler gibi modern Batılı kurumlarla iş birliği yapmaktan da çekinmemiştir.

Ümit Kıvanç, belgesellerine ilişkin tüm detayları çoğunlukla paylaşmaktadır. Bunların arasında belgeselin özgün metinleri, görselleri, kullanılan yabancı dildeki müziklerin çevirileri, jenerik bilgileri, yararlanılan

kaynaklar belgesellerinin web sitelerinde yer almaktadır. İzleyiciler bu durumda birer okuyucu olarak görülmektedir. Üçüncü Sinema manifestoları olan bir sinemadır. Yalnız göstermekle kalmaz; aynı zamanda bilgilendirir ve bu amaçla yazıdan da etkin bir şekilde yararlanır. İzleyicileri birer okuyucuya dönüştüren bu yöntemin temel amacı kalıcılığı sağlamak; hafızayı ve farkındalığı pekiştirmektir. Ümit Kıvanç’ın da bu metodu etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Ümit Kıvanç’ın tarihi gelişmeleri alternatif yöntemlerle yazdığı ve yeniden yorumladığı görülmektedir. Özellikle *16 Ton* belgeselinde yerli ve yabancı birçok resmi-gayri resmi kaynağın kullanıldığı dikkat çekmektedir. Uluslararası müze arşivleri, anıtlar, mimari yapılar, gazeteler, reklam afişleri, dönemin müzikleri, televizyon kayıtları, şiirler, anı ve günlükler resmi tarih kitaplarının dışında Kıvanç’ın kullandığı önemli referanslar olarak dikkat çekmektedir.

Ümit Kıvanç’ın belgesellerinin hepsi, sosyalist (toplum yararı anlamında) ve Marksist eleştirel görüşünün yansımalarını içermektedir. Ekonomik bakımdan yoksullaştırılarak onurlu yaşamın dışına atılan kitleler, hem yakın hem de uzak tarihe bakılarak aydınlatılmaya ve gerçek birer bireye veya özneye dönüşmeye davet edilmektedir. Ümit Kıvanç’ın tarih algısı diyalektik materyalist bir tarih anlayışından beslenmektedir. Üretim araçları, sınıf mücadelesi eksenli tarih yorumu hayatı bir iktidar alanı olarak tanımlamakta; tüm, beşeri, kültürel ve ekonomi faaliyetlerini bu eksenle yorumlamaktadır.

Kıvanç’ın belgeselciliği ve yazarlığı da böyle bir dünya görüşünden beslenir. Onun belgeselciliği bir bellek işlevi görme amacındadır. Arşivleri yoğun şekilde kullanarak, geleneksel üretim tekniklerini gündeme getirerek, kişisel tanıklıklar ve yerel tecrübelerle yaşanan gerçekliğe zoom yapmak yerine onun içine girer. Medyanın genel geçer söylemleri, araştırmadan uzak; resmi rakamlara dayanan bir bakış Kıvanç’a göre gerçekte olanları anlamak için yeterli değildir. Kıvanç’a göre sahaya inmek, olup biteni fotoğraflamak, insanlarla doğrudan temasta bulunmak, haberlere konu olan gelişmeleri anlamak için bir zorunluluktur. Bunun için hem Türkiye’ye hem de dünyadaki gelişmelere bir arada panoramik bakmak; hakikati yakalamanın ölçüsüdür.

KAYNAKÇA / REFERENCES

Acar, F. (2019). Üçüncü sinema hareketi’nde öznellik üretimi. *SineFilozofi*, 352-373. DOI: 10.31122/sinefilozofi.515290

Akdeniz, A. (2012). Ümit Kıvanç halleri: “Vicdan dışında insanları kurtaracak bir şey yok”. *Agos*. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/3753/umit-kivanc->
[733]

halleri-vicdan-disinda-insanlari-kurtaracak-bir-sey-yok Erişim tarihi:
10.12.2020

- Arda, Ö. (2014). *2000’li Yıllarda Latin Amerika ve Türk Sinemasında Belgesel Sinemanın Üçüncü Sinemada Temsili*. Yayınlanmamış doktora tezi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Akdağ, M. (2019). Realist Rus edebiyatından erken dönem sovyet sinemasına gerçekçi mekân kullanımı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 209-224.
- Armes, R.(1987). *Third World Film Making and the West* (Burutay Kaya, Çev.).
University of California Press
- Aydınlı, S. & Okay Yıldırım, D. (2015). Üçüncü sinema meselesi: Notlar ve düşünceler. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), 133-163.
- Aymaz, G. (2018). Kötü dünyanın tasviri -Üçüncü dünya modernizmi ve kış uykusu. *Intermedia International E-journal*, 5(8), 1-11.
- Bak, G. (2018). Üçüncü sinema ve Türkiye’deki örneklerinden “Press” filminin incelenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(3),1-14.
- Çakan, G. (2017) Mezopotamya sinema kolektifi hakkında. BSM.
<https://www.bagimsizsinema.com/mezopotamya-sinema-kolektifinin-mart-etkinlik-programi-belirlendi.html>, Erişim tarihi: 21.11.2019
- Güldoğan, M. (2010). *Alternatif Modernleşme ve Üçüncü Sinema*.
Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koyuncu, M. (2017). Yılmaz Güney’in Politik sineması ve duvar filmi üzerine bir inceleme. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1),196-215.
- Odabaş, B. (2013). Üçüncü sinema. Agora Kitaplığı
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve gerçeklik ilişkisinin Yılmaz Güney filmlerine yansması: “Sürü” filmi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(15), 185-198.
Doi: 10.17828/yalovasosbil.372784.
- Öztürk, S. (2016). Sinema bağlamında sanat ve oksidentalizm ilişkisi: Cennet Batı’da filminin içerik analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, Özel Sayı, 336-349
- Öztürk, S., & Odabaş, B., (2017). Alternatif medya örneği olarak kısa film. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(1), s. 95-120.

- Öztürk, S. & Yücel, A. (2019). İran sinemasında toplumsal belleğin alegorik yansıması: Iron Island filmi. *Tarihi Aydınlatan Sinema* (Ed. Serhat Yetimova & Mustafa Aslan). As Atlas Akademi
- Sander, O. (2012). Başlangıcından 1918'e Siyasi Tarih (24. Baskı). İmge Kitabevi.
- Sevimli, M. (2019). Üçüncü Sinema’ya Erden Kıral Filmleri üzerinden bir bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar üzerinde. *Konya Sanat*, (2), 15-32.
- Teksoy, R. (2008) *Tukish Cinema*. Oğlak Yayınları
- Van Dijk, T. A. (2015) Critical discourse analysis. *The Handbook of Discourse Analysis*, Second Edition (Edited by Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin) Published by John Wiley & Sons, Inc.
- Yıldırım, F. (2012). 16 Ton vicdan ve serbest piyasaya dair bir film. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/haber/44620/16-ton-vicdan-ve-serbest-piyasaya-dair-bir-film>, Erişim tarihi: 25.11.2020
- Yıldırım, T. (2018). Yeşilçam’da polisiyenin eleştirel dönüşümü: Toplumsal gerçekçi sinema hareketinin amblemi olarak gecelerin ötesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 599-630.
- Yıldırım, T. (2018). İntikam Alevi’nde sovyet montaj üslubu örneği. *TRT Akademi*, 3(5).
- Yücel, F. (2019). Jean-Luc Godard: Sinemanın imhası. *Altyazı*. <https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/sinemanin-i-cc%87mhasi/> Erişim tarihi: 22.11.2019.

EXTENDED ABSTRACT

This study firstly looks at the historical development stages of the Third Cinema movement. What type of artistic and intellectual production which have the properties of this trend in the recent history of Turkey has been carried out to take it? The surge in the study of the processes through which current reflections of documentary films in Turkey are subject to an assessment of how it developed.

The research uses the critical discourse analysis method as a method. The Third Cinema movement differs from industrial cinema in terms of production style, discourse and cinematographic design. In terms of financial support, films related to the Third Cinema are produced with crowdfunding or collective budgets; in terms of discourse, it stands in opposition to ideologies such as modernism,

imperialism and capitalism; In terms of cinematographic narrative, although it creates visuality with an irregular fiction, it has features of transforming thought into action. In this respect, it is examined to what extent these features are reflected in the analyzed films with the method of critical discourse analysis.

In today's Turkish cinema, *Press* (Sedat Yılmaz, 2011) is also seen in the Third Cinema movement. The independent production conditions and the fact that it is a film that directly conveys the opinion of the director, and its attempt to convey the autocratic and strict nationalist (fascistic) political mechanism of the period through the eyes of the journalists and the public, allows the film to be seen in this genre (Bak, 2018, p. 13).

In another study focusing on the current provision Third Cinema in Turkey's Nuri Bilge Ceylan's films are on. The director's film *Winter Sleep* (2014) is in the same category as the adaptation of the novel, such as *Taste of Cherry* in Iran (1997, Direction: Kiarostemi), *Kite Hunter* in Afghanistan (2003, Halit Hüseyin), *Patience Stone* in Pakistan (2010, Atiq Rahimi). It is interpreted as films that have managed to create an alternative world and stand against it by rejecting the determination of modernism's fate and ethical principles. The characters, energies, ideals and actions in these films come to the fore as people who opposed modernism (Aymaz, 2018, p.10)

Nuri Bilge Ceylan's early period films (*Cocoon*, *Town*, *May Trouble*) were low-budget, individual productions and mostly played by family members as actors, they can be considered within the Third Cinema movement, although they do not contain revolutionary and militant features. His films are independent of capital and producer pressure. It was shot with small teams of friends. Problems related to modern life such as amateur acting, modern urban-deprived provincial contradictions, moral erosion, unemployment, loneliness were heavily addressed in the director's early films.

Recently, films supported by platforms such as Mesopotamia Cultural Center, Sine-Yol cinema collective and SineGöz Film Workshop are also seen in the Third Cinema movement. Short films directed by Kazım Öz, *Ax* (Toprak, 1999) and *Photograph* (2001), and around 25 short films and documentaries, including Yeşim Ustaoglu's *Journey to the Sun* (Güneşe Yolculuk, 1999), were realized with the support of the Mesopotamia Cultural Center. The mentioned films followed an independent path in production and distribution (Çakan, 2017). The films *Tekel 51* (2009) and *Yola Düştüğ* (2010) were also shot by the Sine-Yol Cinema Collective.

In addition, there has been a great debate in Istanbul within the scope of urban transformation in recent years. Some directors, such as İmre Azem and Bingöl Elmas, think that cities with historical, cultural and civilized values are disappearing. They produce documentary films within the Third Cinema movement in order to draw attention to the gradual transformation of the districts into unidentified consumption areas on a global scale. Social realistic scenarios of the films made, independent production conditions, free screening and then turning into action allow these films to be evaluated among the examples of Third Cinema. Explaining the whole process as it takes place in real time and real places, especially from the eyes of the people who are victimized by the system, increases the effects of these films. In this context, Imre Azem's *Ecumenopolis: The City of No End* and *Lamekan-The Collapse of the Metalized City* and Bingöl Elmas's *Neighbor! Huuu!* Documentaries are quite remarkable in this respect.

One of the collective work can be seen in the reflection of the current Third Cinema in Turkey is *Only Blockbusters Left Alive: Monopolization Film Distribution in Turkey* (Kapalı Gişe, 2016) dir. The directors of the independent production, shot in the production of Germany-based Colored Giraffes, are Şenay Aydemir, Evrim Kaya, Kaan Müjdecı and Fırat Yücel. In general, the low-budget and independent films are not shown in movie theaters in Turkey. The documentary examines this problem to the audience in the historical process. In particular, the axis of global investors neoliberal policies of the monopolies created in Turkey are subject to criticism.

When Ümit Kıvanç's documentaries are examined closely, it can be said that they are the examples of the Third Cinema with their revolutionary, militant and action-oriented features. Archive footage, actual shots, reflected opinions of experts on the subject, displaying the feelings and thoughts of the public, representation of local, regional and cultural elements constitute examples of the representation of the characteristics of the Third Cinema movement in Ümit Kıvanç cinema. In addition, Ümit Kıvanç also supported projects that he was not involved in with his technical and editing skills; it has shown that it supports humanitarian projects regardless of culture, race, and sect or East-west ideological divide. He did not hesitate to collaborate with modern Western institutions such as the United Nations, which he criticized when it came to human health and his health.

Ümit Kıvanç mostly shares all the details of his documentaries. Among these, the original texts of the documentary, images, and translations of the music in the foreign language used, generic information, and used resources are available on the websites of the documentaries. In this case, viewers are seen as readers. It is

Serhat YETİMOVA

a cinema with third Cinema manifestos. It doesn't just show; it also informs and makes effective use of writing for this purpose. The main purpose of this method, which turns the viewers into readers, is to provide permanence; it is to reinforce memory and awareness.