

SİNEMANIN DEVRİMCİ ATEŞİ: 50. YILINDA *FIRINLARIN SAATİ*

Şahan Yatarkalkmaz

Dünya genelinde Avrupa'nın ve ideallerinin dokunduğu coğrafyalar için 1968 yılı, diğer şeylerin yanısıra estetik bir rahatsızlığı imliyordu. Bu estetik rahatsızlık aynı zamanda da refah seviyesi en yüksek ülkelerle sömürgelerin, birbirleri arasında çok büyük farklar olan politik hareketlerini birbirine bağlayabilecek özelliklere sahipti. Her şeyden önce estetik değiş-tokuşun mümkün olması söz konusuydu. Bu değiş-tokuşun pratikte nasıl olabileceğine dair fikirler muğlaktı belki; ama kültürel birikimlerin ülkelerarası akışının hızlanması, Avrupa dillerinin hegemonyasının görece pozitif bir sonucu olarak ortak *lingua francaların* ve tercümenin daha ulaşılabilir düşünce ürünleri ortaya çıkarması farklı bir kültürel ekonomi kurdu denilebilir. Uzun vadede bu durumun bir çeşit akademi-kültür ticaretine dönüştüğü sonucu çıkarılabilir. Ancak yine de, estetik tutumlar birbirlerini eşit oranda etkileyebildiler. Dahası, sinema gibi görsel-işitsel dilinin avantajıyla diğer yüksek kültür öğelerine göre çok daha demokratik (ve farklı sebeplerden daha burjuva) bir mecra sunan değerler, farklı coğrafyaların politik hareketlerini birbirleriyle iletişim halinde tutabiliyordu. Hakikat içeren bir eğretileme kullanmak gerekirse, sinema salonları 20. yüzyılın yeni tapınakları olmaya adaydılar. Hatta tek tanrılı dinlerin vaaz ve ayin geleneklerini anımsatan paylaşım biçimleri oluşturmakta da çok atik davranabilen sanatçı, düşünür ve emekçi kitleleri için çekim noktaları oluşturdular. Bu yaklaşımın prototiplerinden birisi Fransız sinematekiydi. Sinematek, '68 Hareketindeki payı sıklıkla dile getirilen bir buluşma noktasıydı.

Ancak bu mekan kullanımının Üçüncü Dünya için anlamı çok farklı olmak zorundaydı. Her şeyden önce Tarih'le başka bir ilişkilene söz konusuyken, hele hele de mekanların görünür/fallik mevcudiyetinin aksine, görünmeyen/kırım

uğramış sömürge mevcudiyetine tekabül eden bir mekan deneyimi düşünülecekti. Bir bakıma hafızayı mekandan almanın başka bir biçimini hayal etmek gerekiyordu. Zira sömürgeci failin özgüvenini yaslacağı temel kurgulardan bir tanesi, direniş mekanı bırakmadığı madunun direniş alanı da bulamayacağı varsayımıydı. Çok haksız da değildi. Dolayısıyla, mevcut seçenekleri olan meclislere, ordulara, patronlara, sadece koşullu destek sunan orta sınıf ve akademiye bel bağlamak ile mutlak çaresizlik arasında sıkışan proletaryanın, çözümü acil gözüken bir karar krizine girmesi kaçınılmazdı. Bu krizden de estetik bir üretimle çıkılması şart gözüküyordu. Bu şartı içgüdüsel olarak keşfeden sinema yönetmenleri ağırlıklı olarak *auteur sineması* çizgisine yakındılar ve kurucu figürler dahi bu çizginin potansiyelinin kısıtlı olduğunu düşünüyorlardı. **Fernando Solanas** ve **Octavio Getino**'nun *Üçüncü Sinema Manifestosu*'nda değindikleri üzere, Yeni Dalga'yla özdeşleşen **Jean-Luc Godard** dahi *auteur sinemasını* bir tür kötünün iyisi olarak değerlendirmişti.¹ Öyleyse adına *Üçüncü Sinema* denilecek yapılanmanın sorularını iyi formüle etmesi ve direniş hareketlerine estetik misal sunması asli bir görev olarak düşünülmeliydi. Belki de bu yüzden, devasa bir sorular deryasına dalmaktansa, bize, Türkiye'ye direkt olarak konuşan bir formülasyonla başlamayı tercih ediyorum. En basit haliyle sorum şu: Sinemada, tarihle yüzleşmek adına nasıl bir estetik tutum takınabiliriz?

Tematik bir soru gibi gözükse de, aslında teknik bir soru soruyorum. Türkiye'de sinemayla haşır neşir hemen herkesin deneyimlemiş olduğunu tahmin ettiğim bir tekinsizlik haliyle de hesaplaşmayı umuyorum bu vesileyle. Bu tekinsizlik hali, teknik meselelerden oyunculuklara, ışıktan gayri-insani seslere, kamera hareketlerine, anlatı biçimlerini konuşurken kendini soyuttan somuta rahatça geçiş yapamamaya dair. Gözlemlediğim kadarıyla o büyümlü sahnelerin büyümsüz teknik özelliklerini dile getirmek bir çeşit küfür, hatta neredeyse dinden çıkma gibi gelebiliyor sinemaseverlere. En az iki sebebinden bahsedebilirim. Birincisi, en başta değindiğim tapınak-sinema salonu denkliğinin ima ettiği ruhani deneyim kurgusu. İkincisiyse, soyutlamanın eylemsizlikle işbirliği içinde sunduğu melankolik rahatlık. Ne kadar açıklarsam açıklayayım, ne zaman ki kamera hareketlerinin, kameranın filmdeki varlığının, daha doğrusu kameranın kendi bilincinin pratik karşılıklarını konuşmakta daha rahat oluruz, asıl o zaman bu tekinsizliğin adını da koyabiliriz diye düşünüyorum. Kamera derken gerecin kendisinden bahsetmiyorum tabii ki. Yani kadraj ve dekadraj içeren tüm görsel-

işitsel hareketli imge eserleri, mesela animasyonlar, bilgisayar oyunları ve çizgi romanlar da bu meseleye dahil.

Gelgelelim **Solanas** ve **Getino**'nun yazılı manifestolarının görsel eşi **Fırınların Saati** (La Hora de Los Hornos, 1968) hem manifestolarında yeryüzüne indirdikleri sinema kuramının tamamlayıcı ögesi, hem de bahsini açtıkları meselelere verilen cevapların halen en güçlü örneklerinden. İki yönetmen filmi kolektif bir gayret sonucunda elde edilen çekimleri toparlayarak oluşturuyorlar. Tamamlandığı 1968 yılının da bence en radikal filmi. Öyle bir yıldan bahsediyoruz ki, **Kubrick 2001: Uzay Macerası** ile, **Anderson If...** ile, **Bergman Utanç** ile, **Pasolini Teorema** ile, **Oshima İpe Asılma** (Koshikei) ile, **Romero Yaşayan Ölülerin Gecesi** ile gezegende saldırılmadık dogma, alaşağı edilmedik ikiyüzlülük bırakmadılar neredeyse. Neredeyse. 70'lerde kuvvetini gösteren feminist sinema en büyük eksiklikti. Bu ayrıntı **Fırınların Saati** için de önemli bence. Sunulan estetiğin erilliği en büyük sıkıntısı olarak değerlendirilmelidir diyebilirim. Yazının konusu bu olmadığı için, sadece kameranın bir "silah" olarak, penetre edici karaktere sahip olması gerektiğine inanıldığını, bunun pratik sonuçlarınınsa kısır(!) kalacağını düşündüğümü söyleyeyim. Mesela **Chantal Akerman** ve **Yasujiro Ozu** ile **Üçüncü Sinema**'nın birbirlerine nasıl konuştuklarına bakmak lazım.



Estetik Açıklık

Şöyle başlayalım: Tüm gerçek avangart yapıtlar gibi, bu da ilk başta bir film değildi. **Kalman Barsy**, film için yazdığı eleştiride onun daha ziyade bir “politik deneyim” olduğunu söylüyordu mesela.² Filmin dört saati geçen süresince, iki ana bölüm, ikinci bölüm içinde uzun bir alt bölüm (hatta üçüncü kısım diye geçer), kısımlar içinde kısımlar, fragmanlar izleriz. Gerçek bir fraksiyonlar-arası deneyim! Film daha en başta Latin Amerika halklarını birbirine asıl bağlayanın ortak geçmiş, düşman ve olanak olduğunu dile getirir. Polis ve asker saldırılarına maruz kalan işçi sınıfı karşısında golf oynayan, tablolar ve çeşit çeşit yüksek kültür nesnesiyle donatılmış evlerinde rahatça yaşayan burjuvazi resmedilir. Montajdaki Sovyet etkisi çok barizdir zaten. Hızlı kurgu, hipnotize edici görüntüler, aktüel kameranın sokakları, burjuva mahremeni, kapalı kamusal mekanları baş döndürücü bir ritimle takip etmesi, bizleri birbirinden kopuk olduğunu düşüneceğimiz olay ve mefhumları birbirileriyle bağlamaya iter. Zaten Sovyet ajit-prop’larının temel fikri de budur. Ancak **Fırınlarn Saati** ne tam ajitasyondur, ne tam propaganda.

Öncelikle, Latin Amerika’daki belgesel politik-sinema geleneğinden beslenen bir filmde bahsediyoruz. Politik sinema, doğası gereği birbiriyle anlaşamayan topluluklar veya politik figürler arası iletişimin nasıl mümkün olduğunu inceler. O yüzden Sovyet montajına nazaran daha dramatiktir. Öte yandan **Solanas** ve **Getino** bu montaj estetiğini, seyircinin tartışma alanını kurmak için değerlendirir. Mezbahe sahnesiyle selam çaktıkları **Eisenstein**’ın hayal edemeyeceği bir teknik. Önce şok, sonra tartışma. O kadar ki filmi tek başınıza izlerseniz şizofreniye bağlayabiliyorsunuz! Öte yandan bahsettiğim belgesel gelenek, yatay ve dikey hatların kombinasyonlarını içerdiği için **Vertov**’a yakın. Yani kapı önünden, kaldırımdan, pencerelerden, çatılardan, ağaçların, arabaların arkasından yapılmış çekimlerin ritmik kombinasyonları, salt müzikal hissi dolayısıyla bile sizi uyanık tutan bir kuvvete sahip. Bu açıdan da yatay (dramatik) düzlemde kalmayı tercih eden klasik belgeselden de ayrılıyor. Paralel hikayelerin ve şiddetler arası yapısal benzerliklerin görünür kılınabildiği dikeylikler kurabiliyor. Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalgası’nın da sevdiği dengesiz açıları tercih ediyor. Neo-klasik, simetrik görüntülere alan bırakmayan aykırı bir bakış açısından görüyoruz

dünyayı. Bu seçim, sistemin dışında, devrimci mevcudiyetin, başka bir deyişle her şeyin, en önemlisi de Tarih'in mümkün olduğu bir estetik alanı hayal etmeyi mümkün kılıyor.

Seyircinin herhangi bir kültürel sermayeyle değil, çıplak olarak girdiği bir sinemasal alanı düşünebiliyoruz böylelikle. Bunun için seyirciyi adeta terörize eden bir görüntü bombardımanı kullanmak tatlı bir tezat içeriyor. Zira Arjantin'in sömürgeleşme ve bağımsızlık tarihini, ayaklanmaları milatlar olarak belirleyerek yeniden okuyan, seyirciyi durmaksızın bilgilendiren ve merkeze aktörler değil kitleler koyan anlatı, bir yandan da aynı seyirci üzerinde tahakküm kuran bir sürekliliğe yaslanıyor. Henüz video estetiği ve sanatından, dahası dijital görsel kültürden bahsedemeyeceğimiz bir zamanda, seyirciye durdurma tuşuna basma refleksini göstermesini emrediyor! Paradoksa bakar mısınız? Tahakküme karşı çıkmayı tahakküm altında öğreniyorsunuz. **John Carpenter**'ın *Yaşıyorlar* (They Live, 1988) filminde ana karakterin “ideolojik” güneş gözlüklerini zorla taktırmak için arkadaşını dövmesi gibi...



Ki bu “durdurup bir düşün” refleksini gösterebileceğiniz yerler sadece filmi yapanların koyduğu başlıklar ve antraktlar değil. Örneğin **Evita Peron**'un kocası **Juan Peron**'u, binlerce insan önünde övdüğü kısmı izlerken, “Hepimiz onun için

ölümü göze almalıyız,” minvalinde sarfettiği cümleler, **Alan Parker**’ın **Madonna**’lı **Evita**’sıyla (1996) karşılaştırınca nasıl da kan dondurucu olabiliyor. **Solanas** ve **Getino**’nun açık destek verdikleri ve ilerletilmesi gerektiğini düşündükleri Peronizm’in tarihsel ironisini öngördükleri apaçık.

Zira ilk bölümün sonunda, kitlelerin sembolik figürlere dair kutsallaştırıcı eğilimini öyle bir krize sokuyorlar ki, filmi izleyenlerin en çok aklında kalan sahne de burası olsa gerek. Film boyunca devrimci eylemin kristalize figürü olarak resmedilen **Che**’nin cesedini görüyoruz. Gözleri açık. Farklı açılardan, adeta bir ikona gibi çekiliyor. Bir imgenin kendi kendini Kuleşof etkisine maruz bırakabileceğini görüyoruz. Bu da zaten, **Bataille**, **Blanchot** ve **Nancy** gibi düşünürlerin katılacağı üzere, kadavra imgesinde mümkün. Bu düşünürler için kadavra, mutlak imgedir. Hem oradadır, hem değildir. Kendi kendisinin yitip giden zemindir. Ancak **Che**’nin kadavrası, hem davasının sembolü, hem davasının eylemsel sonucu olarak, hem bedenen hem fikir olarak mevcut olduğu için, bu mefhuma sonsuz katman ekliyor. **Che**’yi mecburen bir şehit olarak değil, bir ölü olarak görüyoruz. Öyle derin bir tezat ki, manifestoda bahsi geçen kullanım değerini dahi alaşağı ediyor. **Solanas** ve **Getino**’nun burjuva sinemaya ilk eleştirilerinden biri, onun nedenlerle değil sonuçlarla uğraştığı, tarihi gözardı eden ve onu mistikleştiren bir biçime soktuğu yönünde.³ Hatta bu yüzden bu sinemayı artık-değer sineması olarak değerlendiriyorlar. E ama zaten öyle değil midir? Sinemanın bir davaya faydalı olması gerektiğini düşünmeleri bana o kadar ironik geliyor ki. Durum düşündükleri gibiyse eğer, yapılmasına vesile oldukları filmin, durdurulup tartışılacak bir film olması, aralardaki tartışma alanını filmin artık-değeri olarak düşünmelerini gerektirir. Ancak bu durumda filmin kendisini bir çeşit hammadde olarak düşünmemiz mümkün değil bence. Aksine, hiçbir film bir ürüne denk olamayacağı gibi, en fazla salt artık-değer olarak tartışılabilir. Üretim biçimleri olması, değiş-tokuşa tabi olması bunu değiştirmiyor. Pırlanta ne kadar kullanışlı ise, sinema da o kadar kullanışlı olabilir. Hem hiç, hem çok. Hem nazarı kilitleyen bir burjuva değeri, bir hiç olabilir, hem de görünmez camı kesen bir proletarya değeri olabilir. Demeye çalıştığım şu ki, **Che**’nin ölü bedeninin imgesinde **Solanas** ve **Getino** kendi tasavvurlarının ötesinde bir devrimciliğe soyunuyorlar. Zamanının devrimciliğini bile alaşağı eden türden bir devrimcilik.

Mesela eserde burjuvazinin hayali, Arjantin'in geleceğini, aslında hiç sahip olunmamış parlak bir geçmişe çevirmek olarak karakterize ediliyor. Ne kadar da tanıdık. Ve manifestoda değinildiği üzere sömürülen vatandaşlar sadece pasif ve tüketici konumdalar. Tarih'i görme kapasiteleri gözardı edilerek, sadece tarihin okuyucuları, dinleyicileri veya kulları olma seçeneklerine mecbur bırakılıyorlar.⁴ Buna paralel olarak entelektüel de (dolaysız) düşünceden mahrum bırakılıyor. Olan ki (dolaysız) düşünceye erişimi olursa, bu sefer de bu düşünceyi Fransızca veya İngilizce yapmak zorunda kalabiliyor.⁵ Sürekli dolaylılık, sürekli hesapçılık halleri, altı tekrar tekrar çizildiği üzere, burjuvazinin en büyük tahakküm alanı. Durmaksızın tereddütte bırakıyor devrimciyi. **Barsy**'ye göre *Fırınların Saati*, estetik doyum ve tüketimi seyirci için imkansız kılıyor.⁶ Dolayısıyla *katarsisi* ve özdeşleşmeyi tamamen devre dışı bırakarak (kırarak değil, kaale bile almayarak) bu çıkmazı estetik olarak alaşağı edebiliyor. Yine **Barsy**'nin bahsettiği üzere, yıllar öncesinde *Salvatore Giuliano* (1962) ile benzer estetikleri denemiş **Francesco Rosi**'ye göre Avrupa'nın örnek alabileceği bir "sinematografik değer"e sahip bu film.⁷ Filmin "bilgilendirici gayreti", kültürel hegemonyanın yapılarını alaşağı edip, onun yerine geçebilecek bir estetik açıklık sunabiliyor böylelikle.



İnsanın Kurtuluşu

İkinci bölüm, kurtuluşa ve eyleme çağrıdır. İlk bölümdeki tezlerin devamı niteliğindedir. Hatta en başında tekrar Sovyet kurgusunun çok etkili bir kullanımı karşımıza çıkar. Bir nevi şok-ajitasyonla karşı karşıya kalırız. Ancak bu sefer tanıklıklara ve münazaraya ayrı bir önem verilir. İnsanların kendi aralarındaki tartışmaları dinleyen izleyicilere dönüşürüz. Manifestoda insanın kurtuluşunun evrensel olduğunu okuruz.⁸ Ne güzel bir aksiyomdur. Bu aksiyoma dolaylı iki şerh düşülür ilerleyen sayfalarda. “Evrensel sanat modelleri” kisvesi altında sömürgelerdeki entelektüel sanat girişimlerinin önünü kesmek söz konusu olabilir ve buna dikkat etmek gerekir.⁹ Öte yanda yeni sömürgeci düzen, askerlerin yerine yerli-yerel grev kırıcıları kullanarak ekonomiye ve politikaya hükmederken, kendisini evrensel olarak sunar. Bu durumda asıl evrensel sinema, tam da bu düzenin “asimile edemeyeceği” ve onun “ihtiyaçlarına yabancı” karaktere sahip olursa mümkündür.¹⁰ Bir başka deyişle, **Solanas** ve **Getino** kendileriyle çelişmek pahasına, *Üçüncü Sinema*'nın bu düzen için aşırı, fazlalık, yani kullanım-dışı olduğunu, bir nevi artık olduğunu ifade ederler. Salt artık-değer, artıktır zaten! *Üçüncü Sinema*'nın kuramcılarından **Teshome Gabriel**'in tanımladığı üzere, *Üçüncü Sinema* artığın, fazlalığın sinemasıdır.¹¹

Küba'da **Santiago Alvarez** ve **Tomas Gutierrez Alea**'nın, Şili'de **Patricio Guzman**'ın, Avrupa'daki **Joris Ivens**, **Chris Marker**, **Jean-Luc Godard** gibi figürlerle paylaştıkları tutum da bu fikir üzerinden okunabilir. Nasıl bir tutumdan bahsediyoruz? Öncelikle tarihi elden geçirip başka bir bilinç haline sokan, sonrasında da onu aşarak Tarih'e dönüştüren bir tutum. İki aşaması var. Maruz kalınan ve içinde mesken tutulan, olunan tarihten çıkmayı sağlamak. Sonra da devrimci cemaatin her bir eylem ve düşüncesinin Tarih olduğu deneyime bir çeşit prova alanı sağlamak. Prova alanı, çünkü filmler devrim yapmazlar. Kendi alanları halihazırda devrim alanıdır. Orada prova alabilirsiniz. Filmin her bir öznesi, filmi olduğu kadar yaşamını da biçimlendirme fırsatı bulur (Örneğin **Chris Marker**'in işçilere kendi bakış açılarıyla film yapma fırsatı sunması).

Filmin ilk bölümünde şiddet ve düzen içi (erkek) kardeşliğinin nasıl bir mantık içerdiğini anlatan **Solanas** ve **Getino**, böyle bir modellemeyi kullanıyor. Yazılarını keşfettikçe daha da keyifle okuduğum sinema tarihçisi ve kuramcısı **Nicole Brenez**, analizin modelinin kaynağında Perulu şair ve düşünür **José Carlos**

Mariátegui'nin olduğunu ifade ediyor.¹² İlk bölüm tarihin tahakkümünden çıkmayı sağlarken, ikinci yarısında devrimci pratik prova ediliyor. Bu yüzden ki filmin sinemasal değerini tartışırken **Brenez** ikinci yarıyı bir kenara koyup, ilk yarısının estetik değerine odaklanmayı tercih ediyor mesela.¹³ Bu tavrı çok doğru buluyorum.



Çünkü ikinci kısımda aldığımız tarih dersi, özellikle de 1955-1966 arasının görünmez tarihinin işlendiği alt-başlıkta, ilk kısmın aksiyomatğine bağlanıyor. Film sendikaların -sembolik yada değil- grev kırıclılığını ifşa ediyor ve artık tüm sorumluluğun işçi sınıfının üstünde olduğunu öne sürüyor. Dahası, şiddete şiddetle yanıt vermekte burjuvazinin dikte ettiği tereddüt yok. Ancak bahsi geçen devrimci şiddetten kast edilen filmin kendiliğinden örnek teşkil ettiği üzere, hayatı vazgeçilemez olarak nitelendiren, müdafaacı bir şiddet. En az silahlar kadar düşünceye çağrışı içerir bir şiddet. Provokasyonu bugün dahi baki bir çağrı bu. Filmin **Fanon**'a da referansla, madunun silahlanması gerektiğini söylemesi, kendi alanını aşır. Daha doğrusu, kendi alanından dışarı taşıyor. Bu da onun açıklığıyla tutarlı bir durum. Kişisel yorumum, bir varsayım olarak, yüzlerce yabancı düşmanı, ırkçı ve milliyetçi filmde terörist, suçlu, psikopat, cani denilip yargısız infaz edilen “kötüler” ne kadar kabul edilebilirse, bu da en az o kadar kabul edilebilir olmalı.

Burada kabul etmekten kastım, söz konusu filmlerin söz konusu özelliklerinin seyirci tarafından, seyir keyfini “bozacak” derecede sorgulanmaması. Bu filme bir istisna yapıp, “Ama buradaki gerçek bir çağrı,” diyerek yaklaşmayı doğru bulmuyorum.

Öte yandan tarihsel süreklilik ile tarihsel/devrimci sorumluluk filmin tamamlayıcı gördüğü iki öge olarak dikkat çekiyor. Arjantin’in sömürgeleşme tarihinde filme de adını veren “fırınların saati” deyiminin kaynağı Kübalı 19. yüzyıl devrimcisi **José Martí**’nin de yeri var, Güneydoğu Amerika’nın kurtarıcısı olarak görülen **José de San Martín**’in de. Şaşırtıcı değildir ki kıtanın iki ucunu yüzyıl sonra bağlayan bir başka figür de Küba devriminde yer alan Arjantinli **Ernesto Che Guevara** olmuştur. Bu romantik anlatının süreklilik ilüzyonuyla verdiği “her şey ne kadar da anlamlı” hissi, aslında oldukça da sorunlu. Çünkü bireyle davayı, vatandaşla devleti denk tutarcasına birbirine bağlıyor. Ancak fikirleri ve sembolleri eşlemede sakınca görmüyorum. Hatta tam da sinemada yer tutması gerektiğini düşündüğüm için ikinci bölümdeki tartışma sahnelerindeki yansımalarını çok beğeniyorum. Burada, ilk bölümde neredeyse çarmıha gerilmiş İsa gibi resmedilen **Che**’nin sağladığı denklige politik açıklık getiriyor üst-ses. Çeşitli fraksiyonların temsilcilerini bir araya getiren masa başı tartışmasında Hristiyan ve Marksist devrimcilerin ortak payda bulmalarına vesile oluyor kamera. Geliştirilmesi gereken bir ortak payda fikri. Tanklar, tomalar, silahlar, patronlar, çeteler ve her tür baskı karşısında duran insanları ortak paydada toplamak gibi ilk bakışta ütöpik, ikinci bakışta gerekli bir fikri barındırıyor. Tam da bu “karşısında durma”daki madun dolaysızlığını estetik bir provadan geçiren sinema üretimi, bence **Fırınların Saati**’nin bize ve günümüze konuştuğu yeri teşkil ediyor.

Bir başka tarihsel süreklilik örneğini de işçilerle patronların karşılaşmasında muhteşem bir karşıtlık üzerinden veriyor **Solanas** ve **Getino**. Önce üç sonra dört kişi olan grevci işçilerin karanlık içinde parlayan açık renkli kıyafetleri karşısında, aydınlık yolda koyu renk takımlarıyla duran patron ve iki fikirsiz korumasını izlerken bir **Chaplin** veya **Keaton** filmi izlercesine gülerken bulabiliyorsunuz kendinizi. Unutmayalım ki **Chaplin** ve **Keaton** ezilenlerin ortak paydalarını bulmakta sinemanın ilk ustalarıydılar. Film sadece Sovyet ve belgesel geleneklerini değil, tüm sinema tarihinin kendi dertlerine hitap eden o zamana kadarki tüm örneklerine referansla kuruyor kendisini. Burada yönetmenlerin sinema tarihi etüdü asla göz ardı edilmemeli diye düşünüyorum.



Filmin son bölümünde anıtaştırılmadan (sembolikleştirilmeden de denilebilir) kamera önüne çıkarılan yerliler ve kıyımdan kurtulanlar, manifestonun da sonunda dile getirilen fikre tekabül ediyor fikrimce: “Her birimizin olabilme ihtimali olan yeni bir çeşit insana uygun sinema” yapmak.¹⁴ Kıyımlardan

kurtulanların karşısında, özellikle de burjuva seyircinin tam da bu kıyımlar sayesinde yaşayabildikleri refahın hesabını vermek zorunda hissetmesi kaçınılmaz. Dahası, *Gerilla Sinema* adı da verilen *Üçüncü Sinema*, üretim pratikleri adına bazı temel değişiklikler de öneriyor burada. Mesela *Gerilla Sinemanın* en önemli özelliği, çalışanlar(ı), emekçiler(i) arasında yer değiştirebilirlik öngörüyor. Bir başka deyişle, her bir çalışanın pozisyonu, yeri geldiğinde bir başkası tarafından doldurulabilmeli.¹⁵ Bu tip bir yeni üretim biçimi, aslında dünyayla genel etkileşimimizi derinden sarsacak türden imalarda bulunuyor. Bir ekstra not olarak şunu düşmek isterim: Barcelona futbol kulübünün oyun tarzında bile Katalan devrimciliğinden kalan bu gerilla anlayışının bir yansımasını görebilirsiniz.¹⁶ En başta bahsettiğim ve daha da ayrıntılı konuşulmasının elzem olduğunu düşündüğüm teknik meselelere futbol da dahil, eğitim de, kentsel yaşam da. Tüm estetik varoluşa genişletilmesi ve “her birimizin olabilme ihtimali olan insan” fikrinin bu ışıkta okunması oldukça önemli diyerek bitireyim.

Son olarak, filmi izlemeye kalkmanın ta kendisinin bir politik sorumluluk alma zorunluluğu getirmesi de çarpıcıdır. Çünkü yönetmen adı yerine *Cine Liberacion* adıyla gösterime sokulan *Fırınların Saati*, cunta Arjantin’inde gizlice izlenebiliyordu ancak. Hangi fikirden olursa olsun, izleyiciler zaten daha filmi izlemeye kalktıklarında bile suç işliyor oluyorlardı. Filmin 1969’da Şili’deki bir gösteriminde perdenin üstüne **Frantz Fanon**’dan bir alıntı yazıldığı söylenir: “Tüm seyirciler ya korkaktırlar ya da haindirler.”¹⁷ Bana öyle geliyor ki, tarihle yüzleşmekten anladığımız her ne olursa olsun, bu yüzleşmeyi mümkün kılacak estetik tutum tam da bu pozisyona sokmalıdır. Tahakküm altında tutan düzen tarafından reddi veya kendine mal edilmesi imkansız bir sanat eseri ortaya koymak, onu tüketim alanına asla sokmamak, ve yine de, yine de, göz alıcı olmayı başaracak denli güzel olmak. Ellinci yılında, *Fırınların Saati* tüm bunları halen başarıyor. Bu, film adına iyi, dünyanın halen içinde bulunduğu politik durum adına kötüye işaret olsa gerek.



¹ Solanas, Fernando and Octavio Getino, "Toward a Third Cinema", *Cinéaste* 4:3, Latin American Militant Cinema (Winter 1970-71), Sf. 4

² Bary, Kalman J. "Review: La Hora De Los Hornos by Fernando Solanas, Octavio Getino and Juan Carlos de Sanzo," *Cinéaste* 4:2 (Fall 1970), Sf. 37

³ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 1

⁴ *ibid.*, Sf. 4

⁵ *ibid.*, Sf. 2

⁶ Bary (1970), Sf. 37

⁷ *ibid.*

⁸ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 2

⁹ *ibid.*, Sf. 5

¹⁰ *ibid.*, Sf. 4

¹¹ Gabriel, Teshome, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press: New York (1982)

¹² "Light My Fire: The Hour of the Furnaces", bfi.org.uk (17 November 2016 [[link](#)])

¹³ *ibid.*

¹⁴ Solanas and Getino (1970-71), Sf. 10 ve 8

¹⁵ *ibid.*, Sf. 8

¹⁶ Birincisi, her pozisyonda oynayabilen futbolcular sunar. İkincisi, oyuncular pas atacakları zaman, bakmasalar bile, arkadaşlarının pas atılacak yerde olacağına sonsuz güven duyar. İlki gerilla üretim, ikincisi gerilla iletişim fikrini taşır. Kentsel dünyanın klasik endüstriyel iş bölümü ve tekil uzmanlık fikri karşısına koyduğu çok-becerili emekçilerin sanat ve sporda çok daha kuvvetli temsilcilerinin olmamasını beklemek zaten saflık olurdu.

¹⁷ *bkz.*, Magliocco, Ariana N., "Hour of the Furnaces: Beyond Spectatorship", *Kino* 7:1 [[link](#)], Sf. 5