

Yılmaz Güney's Third Cinema

Abstract

Third Cinema has emerged as a reaction to Hollywood's commercial cinema in the 1960s and was fueled by the alternative movements in the cinema such as Ukamau, Cinema Novo and so on. The genre has reached our day by growing its ring of influence ever since. Cinema movements with political themes and theoretical manifestos of the 1960s constitute the foundation of the Third Cinema. Appearing in the form of low-budget films and radical manifestos of the chaotic political era of the 1960s, Third Cinema began to be reciprocated in all the developing, third world countries.

Led by directors such as Fernando Solanas, Octavio Getino and Julio Garcia Espinosa in Latin America, Third Cinema led to the emergence of an oppositional cinema movement as it also nestled the elements of the political cinema. For the filmmakers who have wanted to draw attention to the Third World, the two important figures of the revolutionary movement in the 1960s, Che Guevara and Fanon have been quintessential references. The early political developments, such as the declaration of independence by Indonesia and Vietnam in 1945 and by Philippines in 1946, the birth of independent states of India and Pakistan, the declaration of independence by Burma in 1948, and last but not least the Chinese and Cuban revolutions created a specific atmosphere for Third Cinema to bear its fruits. Gradually increasing its ring of influence, the Third Cinema movements began its influence in Turkey by the 1960s. The first representation of the Third Cinema in Turkey dates back to the first months of the 1960s. Ertem Göreç's *Karanlıkta Uyananlar* (Those Awakening in the Dark) and Duygu Sağıroğlu's *Bitmeyen Yol* (The Never Ending Road) can be described as the early examples of Third Cinema in Turkey. Needless to say, Yılmaz Güney's cinema is where the Third Cinema was most echoed. Many films by Yılmaz Güney, which also bear traces of his life experiences, meet the criteria of the Third Cinema.

Keywords: *Third Cinema, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa, La Hora de Los Hornos, Yılmaz Güney, Metin Erksan, Way, Wall*

Giriş

İkinci Dünya Savaşı sonrası üçüncü dünya ülkelerindeki muhalif hareketlerden beslenip Latin Amerika’da kendisini bulan “Üçüncü Sinema”, Fernando Solanans ve Octavio Getino tarafından kaleme alınan “Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru” manifestosu ile disiplinler bir temele oturmuştur. Üçüncü sinema kriterlerinin de belirtildiği bu manifesto paralelinde birçok ülkede benzer manifestolar kaleme alınmış ve üçüncü sinema ürünleri verilmiştir. Başlangıçta Avrupa tarafından pek önemsenmeyen Üçüncü Sinema, giderek tüm dünyada etkisini göstermeye başlamıştır.

Amaç ve Yöntem

Kaynak taraması yöntemi kullanılarak yapılan “Yılmaz Güney’in Üçüncü Sineması” isimli bu çalışmada Üçüncü Sinemanın doğuşundan başlayarak gelişim süreci, Türkiye’deki yansımaları ve asıl konumuz olan Yılmaz Güney’in Üçüncü Sinema bağlamında çektiği filmler genel hatlarıyla incelenecektir.

1. Üçüncü Sinema

İkinci Dünya Savaşı sonrası Üçüncü Dünya ülkeleri olarak nitelendirebileceğimiz az gelişmiş ülkelerin sömürgeciliğe karşı mücadelelerinden ilham alan Üçüncü Sinema, 1960’lardan itibaren dünya sinemasında önemli bir tür olarak yerini almıştır.

Batı sömürgeciliğinin çökmeye başladığı yirminci yüzyılın ikinci yarısında anti-empyralist direnişlerden ilham alan ve bu direniş öykülerini sıkça konu edinen Üçüncü Sinema bugün, küreselleşmeye karşı gelişen direniş dalgasıyla birlikte yeniden hatırlanmaktadır. Üçüncü Sinema teorisi, Hollywood filmlerinin pasif izleyici oluşturma işleyişine karşı izleyicinin aktif hale getirileceği bir sinema anlayışı üzerine kurulmuştur. Bu teori çerçevesinde, Amerika’nın eğlenceye dayalı sineması ve Avrupa’nın birey odaklı sineması zararlı görülmüş, yeni bir alternatifin yaratılması için çaba harcanmıştır. Sinemayı toplumsal mücadelenin bir parçası olarak gören Üçüncü Sinemacılar diğer iki türü, toplumsal mücadeleyi işlevsizleştiren yönleri olduğu gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Bunların yerine devrimci mücadeleye katkı sunan, militan sinemayı savunan yönetmenler, teorileriyle tutarlı çalışmalar ortaya koymuşlardır (Erus, 2007:19). Julio

Garcia Espinoza, Fernando Solanas, Octavio Getino gibi yönetmenler üçüncü sinemanın başlıca temsilcileridir.

Fernando Solanas ve Octavio Getino, “birinci sinema” olarak Hollywood ve diğer ülkelerdeki popüler, gişe merkezli ve ticari sinemadan bahsederken, “ikinci sinema” olarak Avrupa’nın yabancılaşıma dayalı ‘auteur’ sinemasını göstermektedirler. “Üçüncü sinema” ise Üçüncü Dünya ülkelerinde üretilme mecburiyeti olmasa da genel olarak bu ülkelerde üretilen politik bir sinema türüdür (Yılmaz, 2007: 74).

Üçüncü sinemacıların temel sinemasal prensipleri gerçekçiliktir. Bunun yanı sıra politiktirler, sinemanın da politika ve propaganda malzemesi olarak kullanılmasından yana tavır koymaktadırlar. Ortak bir Latin Amerika kültürünün oluşmasından yana olsalar da, ABD kaynaklı kültürel emperyalizme karşı ulusal sinemaların önemine vurgu yapmaktadırlar (Yılmaz, 2007: 77). Üçüncü sinema genellikle ekonomik ve sosyal statü olarak toplumun alt kesimlerinin öykülerini beyaz perdeye aktarmaktadırlar.

Başlangıçta Avrupalı ve Amerikalı sinemacılar tarafından pek önemsenmeyen Üçüncü Sinema, politik sinemayı temsil ediyor oluşuyla 1980’lerin başlarından itibaren dikkat çekmeye başlamıştır. SSCB’nin çökmesinin ardından değişime uğrayan sömürgecilik ilişkileri nedeniyle Üçüncü Dünya kavramı belirginliğini yitirmiş olsa da Üçüncü Sinemanın etkisi bu gün hala sürmektedir (Yeni İnsan Yeni Sinema, 1997: 51).

Siyasal atmosfere baktığımızda, İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte Üçüncü Dünya ülkelerinin gelişim koşullarında görülen büyük ivmenin, tüm dünya siyasetini şekillendirmiş olduğu söylenebilir. Petrol ölçekli bu gelişim çizgisine paralel olarak, Afrika ve Asya arasında belirgin bir gelişim farkı meydana gelmiştir. Afrika’nın büyük bölümü endüstrileşme konusunda geride kalırken, petrol zengini ülkelerde hızlı bir ilerleme görülmüştür. (Yeni İnsan Yeni Sinema, 1997: 51). Endüstrileşmedeki bu düzenli gelişim, ulusal bilinçlenmeyle birleşince bu kez, bağımsızlık mücadeleleri ile karakterize olan bir direniş çağı olgunlaşmaya başlamıştır. 1945’te Endonezya ve Vietnam, 1946’da Filipinler’in bağımsızlıklarını ilan etmeleri; 1947’de bağımsız Hindistan ve Pakistan devletlerinin doğuşu, 1948’de Burma’nın bağımsızlık ilanı;

Çin ve Küba devrimleri, başlangıçta Üçüncü Sinemanın ürün vereceği belirli bir atmosfer yaratmıştır diyebiliriz. Altmışlı yıllara gelindiğinde, az gelişmiş toplumlarda kimlik konusunda belli bir netlik oluşmuştur artık. Ötekileştirildiklerinin farkına var bu topluluklarda “Ben kimim?” sorusu cevaplanmış; buna neden olan unsurlar “emperyalist” olarak saptanmış ve bu unsurlardan kurtuluş yolları, her coğrafyanın kendi iç dinamikleri dikkate alınarak, formüle edilmiştir.

Kırkly yılların ikinci yarısında filizlenen mücadele geleneği sonraki yıllarda da devam etmiş, Bandung Konferansı ile bir çeşit ortak yol saptanmış ve altmışlı yıllarda bu direniş geleneği sonraki on yıllarda hep hatırlanacak direniş sembolleri ile gelişerek güçlenmiştir. Vietnam Savaşına karşı tüm dünyada gerçekleşen protesto gösterileri, öğrenci direnişleri, Amerika’daki siyahi bilinçlenme, Latin Amerika’da oluşmaya başlayan yeni gerilla hareketleri, Pekin-Moskova çatışması gibi siyasal dalgalanmaların tüm dünyayı sardığı altmışlarda yükselen devrimci atmosferi sembolize eden Fanon ve Che Guevara gibi isimler, dikkatleri Üçüncü Dünyaya çekmek isteyen sinemacılar için önemli referanslar olmuşlardır. Bu devrimci ruhu hisseden sinemacılar, kendilerini dönemin devrimci önderleriyle özdeşleştirerek kendi ürünleriyle mücadeleye katılmışlardır. Ulusal ve kolektif devrimci hareketin parçası olma çabasındaki tüm yönetmenlerde temel olan, sinemanın politik işlevine duydukları inançtır. İşlenen konuların başlıcaları, adaletin, yeni gelişen siyahi elit tabakanın yozlaşması, taşranın az gelişmişliği ve ulusal özgürlük mücadelesidir. İşlenen konu ne olursa olsun gerçekliğe bağlılık ve gerçekliğin halkın anlayabileceği şekilde sunulması bir Üçüncü Sinema ürününün ortaya çıkabilmesi için temel şarttır. Latin Amerikalı, Üçüncü Sinemacılar için öğretici bir isim olan Fernando Birri, film üretme çabasını şöyle özetler: “Gerçekliği bir kamerayla karşılamak ve onu belgelemek, onu gerçekçi bir şekilde filme almak, az gelişmişliği halkın bakış açısından filme almak” (Yeni İnsan Yeni Sinema, 1999: 119).

2. Türkiye’de Üçüncü Sinema

Altmışlı yılların savaş sonrası değişmiş güç dengelerine paralel ilerleyen, geri kalmış ülkelere yönelik yeni emperyalist müdahaleleri, bir karşı saldırı geliştirmek amacıyla bu geri kalmış ulusları devrimci yapılar kurma ve dünyayı değiştirme fikirlerine yönlendirmiştir. Emperyalizmin

bir kolu olarak gelişen Hollywood'un kapitalist ideolojiyi propaganda eden ürünleri, mücadelenin entelektüel alanda da yürütülmesi gerektiğini düşünen devrimcileri düzen sınırlarını aşan filmler yapmak üzere bir araya getirmiştir.

1966'da ülkelerinde yaşanan darbeye karşı Arjantinli bir grup devrimci sinemacı tarafından çekilen "Kızgın Fırınlara Saati" filmi ve ardından bu deneyimin bir özeti olarak kaleme alınan "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestosu, devrimci sinemanın doğuşu olarak kabul edilmiş (Esen, 2007: 312) ve sürecin başlangıcı olmuştur. Türkiye özelinde, ellili yıllara kadar kitlelere tam anlamıyla ulaşamayan sinema 1950'li yıllardan itibaren Birinci Sinema ölçütleriyle üretilen eğlence sinemasının yanında ilk kez toplumu yansıtan, gerçekçi filmler de üretilir olmuştur. İki yüzü aşkın filmin çekildiği ellilerin Türkiye Sineması için bu tür filmler aynı zamanda sansür mekanizmasını işlevsel kılan önemli örneklerdir (Esen, 2007:314). Altmışlarla birlikte, Birinci Dünya Savaşı sonrası emperyalizmle karşı karşıya gelmiş bir geç modernlik örneği olan Türkiye'de de aynı anti-emperyalist duruşla birlikte gelişen ürünler sunulmaya başlanmış, kısa süre içinde süreli yayınlarla da desteklenen devrimci sinema odakları biçimlenmiştir. İlk yıllarda radikal tavrından uzak, halkın toplumsal sorunlara daha duyarlı olmasını sağlayacak filmler yapılmışken, yetmişli yılların sonuna doğru radikal çizgi etkisini artırmıştır.

Türkiye'de Üçüncü Sinemanın ilk temsili 1960'ların ilk aylarına kadar gitmektedir. Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" adlı filmi Demokrat Parti iktidarının henüz devrilmediği bir dönemde Menderes hükümetini ve onun programını eleştiren cesur bir eser olmuştur. "Gecelerin Ötesi", Küçük Amerika idealinin topluma nüfuz ettiği yıllarda o dönem İstanbul'un yoksul bölgelerinden sayılan Üsküdar'daki yedi yoksul gencin hikâyesini anlatmaktadır. Herkesin hakkı olan iyi bir yaşam için soyguncu olmak zorunda kalan yoksul insanların hikâyesini anlatan film, gerçekçiliği, eleştirel tavrıyla Üçüncü Sinema'nın ilk örneği olmuş; filmin yönetmeni Metin Erksan ise bu türün Türkiye'deki ilk temsilcisi sıfatını kazanmıştır (Esen, 2007:316-317). Ertem Göreç'in 1964 yapımı "Karanlıkta Uyananlar" filmi Üçüncü Sinemanın, sinemamızdaki ikinci örneğidir. Film tek bir kahraman üzerinden ilerlemek yerine tüm işçilerin ortak hikâyesini anlatmaktadır. Fabrika patronları ile işçiler arasındaki

sınıfsal farkları ortaya koyan film, anayasanın bu konudaki esnekliğine rağmen sansüre uğramıştır. Sömürü biçimi, sendikalaşma, grev hakkı gibi konulara değinen “Karanlıkta Uyananlar” ayrıca süslendiği aşk öyküsüyle melodram özellikleri taşımaktadır.

1965’te çekilen Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” filmi bu türe ait gösterilebilecek örnekler arasındadır. Köyden kente göç edenlerin şehir hayatına tutunma çabalarını işleyen film geleneksel kültür ile modern kültür arasındaki zıtlığı göç edenlerin yaşadıklarıyla anlatmaktadır. Bir diğer yönetmen Ali Özgentürk, özellikle kısa film ve belgesel çalışmalarıyla Üçüncü Sinema içinde anılabilen önemli ürünler vermiştir. “Özel Eğitime Hayır” “Ankara Yürüyüşü”, “Bir Kuvvay-ı Milliyecinin Hatıraları”, “Bir İşçinin Öldürülüşü”, “Ferhat” ve “Yasak” adlı kısa filmlerinin yanında “Hazal”, “At”, “Su da Yanar” adlı uzun metraj filmleri, Üçüncü Sinemanın kapsamına giren başlıca çalışmalarıdır. Sözü edilen filmlerin tümünde toplum sorunlarından yola çıkılmaktadır. Yılmaz Güney’in oynadığı, 1965 yapımı, “Krallar Kralı” filmiyle sinemaya adım atan Erden Kıral’ın, toplumcu-gerçekçi tarzı ve çektiği filmlerin bir bölümü onu Türkiye’deki Üçüncü Sinemacılara dâhil etmiştir. Sinemaya adım attığı ilk yıllardan itibaren kısa filmler çekmeye başlayan yönetmen, daima toplumsal sorunlara değinmeyi gerekli görmüştür (Esen, 2007: 324-325). Kıral’ın ilk kısa filmi olan “Kumcu “Ali Yaşar” filminde “Kumcu”da, iskeleye yanaşan motorlardan küfelerle kum aktaran kumcuların hikâyesini anlatmıştır. Kadir İnanır’ın oynadığı 30 dakikalık filmle ülkedeki ağır çalışma koşulları altında geçimini sağlamak zorunda kalan büyük işçi yığınları arasında bir grubun yaşamından kesitler sunmuştur.

Kıral’ın, 2005’e kadar çektiği dokuz uzun, bir kısa metrajlı filmin arasında, Çeltik ekilen bir ilçeye atanmış dürüst bir kaymakamın köylü ve toprak ağaları ile olan ilişkilerini anlatan “Kanal” (1978), Çukurova’daki işçilerin yaşamlarını gerçekçi bir şekilde sunan “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1979), çekildiği dönem yasaklandığı için gösterime ancak 1987 yılında girebilen ‘‘Hakkârî’de Bir Mevsim” (1982) ve bir aydının iç hesaplaşmasını içindeyken tanıştığı kadınla yaşadığı duygusal ilişkiyi anlatan “Av Zamanı” filmleri, Üçüncü Sinemanın Türkiye’deki örneklerinden kabul edilmektedir (Esen, 2007: 327). Kendisi de işçi kökenli olan Yavuz Özkan, açık propaganda ve sloganların hâkim olduğu filmlerle Üçüncü Sinemanın

militan ruhunu yakalayan filmler çekerek Üçüncü Sinemacılar arasına girmiştir. 1978'de "Maden" ve 1979'da "Demiryol" filmleriyle Özkan, işçilerin yaşam koşullarını ve örgütlenme sorunlarını konu almıştır. Bir yıl sonra çekilen "Demiryol"da ise bu kez demiryolu işçilerinin örgütlenmesi anlatılır. Demiryolu işçilerinin grevi sırasında Haydarpaşa'da meydana gelen bir patlamanın işçilerin üzerine yıkılmasıyla ortamın gerilmesi ve işçilerin bu iftiraya karşı daha da kenetlenmesi süreci anlatılır filmde.

68 kuşağının muhalif isimlerinden Muzaffer Hiçdurmaz'ın 12 Eylül'den yıllar sonra çektiği "Çark" adlı filmi, Üçüncü Sinemanın gecikmiş de olsa, bir başka örneği olarak kabul edilmektedir. Hiçdurmaz, 1987'de çektiği "Çark"ta, İstanbul'un kenar mahallerinde yaşayan işçilerin hayatlarından bir kesit sunmaktadır.

Altmışlı yıllarda aydın olma yolundaki gençlerin tüm ülkeyi bilinçlendirme yönündeki çabaları sürerken kurulan Sinematek, bir haliyle Üçüncü Sinema çalışmaları için bir ön örgüt niteliğindedir. Belgeledikleri görüntüleri köylerde, kasabalarda ya da şehirdeki sendikalarda halka ulaştıran gençler, Yeşilçam'a alternatif olabilecek bir sinema hareketini yaratma çabası içindeydiler. 1965'te Onat Kutlar önderliğinde Şakir Eczacıbaşı ve Cevat Çapan'la birlikte kurulan Sinematek bu çabaların ilk ürünü olarak faaliyete geçmiştir.

Fransız Sinematekinden etkilenen ve destek gören kurum, başta Avrupa ve SSCB sineması olmak üzere dünyanın pek çok yerinden elde ettiği filmleri gençlere sunmuş ve bu filmlerden oluşan bir arşiv yaratmaya çalışmıştır. Sinemayla ilgilenen herkese destek vererek Hollywood (Yeşilçam) dışında başka bir sinema dilinin mümkün olabileceğini göstermiştir.

Üçüncü Sinemanın kapsam alanı içinde Türkiye'de faaliyet gösteren sinemacılar arasında bu türün çalışma yöntemi ve bakış açısıyla en tutarlı hareket eden grup Genç Sinemacılar olmuştur. Anti-empyrialist ve Marksist duruşuyla bu grup, savundukları ideoloji çerçevesinde halkı aydınlatmaya çalışmış ve doğrudan devrimci faaliyetler içinde yer almışlardır. Türkiye'nin süregiden olumsuz koşullarını yansıtmak, sorumluları belirlemek ve çözüm önerisi sunmak adına sinema çalışmalarını devrimci eylemle ve örgütlülük anlayışıyla birleştirerek bir

manifestoyla deklare etmeleri Solanas ve Getino'nun sinema anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Robert Koleji Sinema Kulübünün 18-21 Haziran 1967 tarihinde düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Yarışması sırasında oluşan atmosferde bir araya gelen gençler kısa süre içinde örgütlenme ve dergi çıkarma konusunda fikir birliğine varmışlardır. Daha önce Sinematek Derneği döneminden de birbirlerini tanıyan bu ekip Türkiye'de Üçüncü Sinemanın manifestosu niteliğindeki bildiriye yayımlarlar. Genç Sinema Dergisinin birinci sayısında yayımlanan bildiri, bakışı itibariyle Üçüncü Bir Sinemaya Doğru manifestosunun özeti gibidir.

3. Yılmaz Güney'in Hayatı

Kamuoyunun Yılmaz Güney olarak tanıdığı ünlü sinemacı, 1958 yılında sinemaya oyuncu olarak başladığında soyadını değiştiren Adanalı Yılmaz Pütün'dür. (Özgüç, 1988: 11). Sinemada 'Güney' olarak var olduğu için Güney soyadını kullanacağız.

Yılmaz Güney 1 Nisan 1937 yılında, Adana'nın Yenice köyünde bir ağanın yanında çalışan ve mevsimlik işçileri ağa adına çalıştıran bir tarım proleterinin yedi çocuğundan biri olarak dünyaya gelmiştir (Armes, 2011: 487). İlköğrenimini köyde tamamlayan Güney, maddi imkânsızlıklardan dolayı hem çalışıp hem de okumak zorunda kalmıştır. Bu yılların izlenimleri ve sanatçının belleğinde yer etmiş görüntüleri, roman ve filmlerinde ("Boynu Bükük Öldüler" adlı romanında ve büyük ölçüde otobiyografik bir film olan "Umut") derinlemesine anlatılmıştır. Orta ve lise öğrenimini Adana'da tamamlayan Güney'in sinemayla ilk tanışması da bu yıllara rastlamaktadır. Lise ikinci sınıfta okuduğu yıllarda, günde 7 lira yevmiye ile And filmin porsantaj memurluğu görevine başlamıştır. 1955 yılında liseyi bitiren Güney, bu yıllarda "Doruk" adında bir sanat dergisi çıkartırken, dergiye 1955'te yazdığı bir hikâyeden ötürü takibata uğramıştır (Güney, 1999: 16). Daha sonra eğitimine devam ederek önce Ankara Hukuk Fakültesine kaydolmuş ve daha sonra da Adana'ya dönerek Dar Film'de çalışmaya başlamıştır. İzleyen süreçte öğrenimini İstanbul'da yapmayı isteyen Güney, İstanbul İktisat Fakültesine kaydolmuştur (Yalçın, 1974: 17-18). Fakat 1955'te süren takibat ve mahkemenin sonuçlanması (Başlangıçta yedi buçuk yıl ağır hapis ve sürgün cezasına çarptırılır, daha sonra temyiz kararı sonucu bu ceza bir buçuk yıl ağır hapis ve altı ay sürgün cezasına çevrilir) üzerine eğitimine devam edememiştir (Güney, 1999: 16).

Daha sonra, sinemayla ciddi anlamda tanışan Güney'in ilk çalışmaları ayrı, ama genelde iç içe yürüttüğü oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcılığı olmak üzere üç farklı kolda ilerleyecektir... (Scognamillo, 2003: 317)

1959 yılında Atıf Yılmaz'ın "Bu Vatanın Çocukları" filminde senaryoya katkı sunan ve başrolde oynayan Güney, aynı yıl "Alageyik" in senaryosunda Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'e katılarak filmde başrol oyuncusu olarak yer almıştır. 1961 yılında, yazdığı "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlikler Sistemi" adlı öykü ile "Komünizm propagandası" yaptığı gerekçesiyle bir buçuk yıl hapis yatmak (Scognamillo, 2003: 317) durumunda kalmıştır. Nevşehir cezaevindeyken "Boynu Bükük Öldüler" adlı romanı yazarak "Orhan Kemal Ödülü"ne layık görülmüştür. 1963'te senaryosunu yazdığı ve başrollerini oynadığı "İkisi de Cesurdu" adlı filmiyle yeniden sinemaya dönüş yapmıştır. Fakat yediği "komünist" damgası yüzünden, film piyasasını elinde tutan güçler tarafından boykot edilerek İstanbul sinemalarında filmlerinin gösterimi engellenmiştir. Bu durum karşısında Yılmaz Güney, taşraya yönelim göstermiş, halk tarafından sevilip kabul görmüştür. Artık filmleri taşrada gişe rekorları kırmaya başlamıştır. Yılmaz Güney, çok kısa zamanda film dünyasında fırtına gibi esmeye başlamaktadır (Güney, 2000: 13). Güney'e göre bu filmlerin ilgi toplamasının nedeni, toplumsal ve ekonomik sıkıntılara karşı koymak isteyen fakat buna cesaret edemeyen halkın isyana yönelik özlemidir. Seyirci sinemadaki kahramanla özdeşleşmekte ve bu kahramanla Güney'in gerçek kişiliği arasında bir bağlantı kurmaktadır (Cos ve Ayça, 1974: 7).

1965 yılında a'sından z'sine kadar emek verdiği, hepsinde başrol oynadığı tam 21 film ortaya koymuştur (Güney, 200: 13). 1966 yılında ise Lütfi Akad ile birlikte senaryosunu yazdığı, "Hudutların Kanunu" adlı film ile asıl büyük çıkışını sergilemektedir. (Özgüç, 2005:6). 1968 yılında ise, uzun zamandır planladığı "Seyit Han" ile yönetmenlik tasarısını gerçekleştirir. Bu filmiyle artık Güney, iyiden iyiye kendini kabul ettirmiştir. 1970 yılında ise gerek kendi sinemasında gerekse de Türk Sinemasında bir dönüm noktası olan "Umut" filmiyle izleyiciyle buluşturmuştur. "Umut" gizlice kaçırıldığı yurtdışında büyük ilgi görerek çok sayıda ödül almıştır. "Umut" yurtdışında gösterildikten sonra, Yılmaz Güney hakkında, "devletin itibarını zedelediği" gerekçesiyle yeni bir dava açılmıştır (Dursun, 2009: 36). Güney, hayati

boyunca davalardan uzak kalamamış uzun süre hapis yatmıştır. Güney'in hapisane günleri filmlerinde çeşitli hikâyelerle kendini göstermiştir.

“Umut” un iç yansımaları ise pek olumlu olmamıştır. Güney'in izleyici grubu değişmiştir. ‘Çirkin Kral’la özdeşleşen kitleler gerçeklerin ağırlığını hissettiren “Umut”un ‘Arabacı Cabbar’ını sevmemişler ve Yılmaz Güney'in filmlerini terk etmişlerdir. Aşk filmi izleyicileri gibi onlar da, televizyonun ucuz ve eğlenceli dünyasına, evlerinin güvenli ortamına çekilmişlerdir. Aydınların ve üniversite öğrencilerinin yeni keşfettiği, popüler kalıpların dışında gerçekçi ve eleştirel filmlere yönelen Yılmaz Güney ise, böylece kendine özgü yeni bir izleyici grubuna kavuşmuştur. Bu yeni izleyici, sayısal olarak daha küçük bir grup olmakla birlikte, önceki izleyici tipi gibi kemikleşmiş aynı zamanda aktif bir izleyicidir. Her türlü koşulda, Yılmaz Güney filmlerini sinema salonlarında yalnız bırakmamaktadırlar (Esen, 2010: 135-136). Daha sonra çeşitli sebeplerden dolayı hapse giren Güney, gerek içerden senaryosunu yazdığı gerekse de kendi çektiği filmlerle hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük başarılar yakalamıştır. 1974 yılında çevirdiği “Arkadaş” filmi ile ideolojik temelli bir film yapan Güney, 1978 yılında, senaryosunu hapisanedeyken yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı “Sürü” filmi ile de İsviçre'nin Ticino kantonundaki Locarno şehrinde her yıl düzenlenen uluslararası film festivalinde 1979 yılında en iyi film “Altın Leopar” ödülünü almayı başarmıştır. Daha sonra 1981 yılında senaryosunu yine hapisanedeyken yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı “Yol” filmi ile Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır. Artık Güney, tüm dünyanın saygı duyduğu bir sinemacı olmuştur.

8 Ekim 1981'de tutuklu bulunduğu Isparta Cezaevi'nden bayram iznine çıkan Güney, arkadaşlarının yardımıyla Fransa'ya kaçmıştır. Fransız hükümeti Güney'i siyasal mülteci olarak kabul etmeyi uygun görmüştür (Güzel, 1994: 144-145). Fransa'da da üretken kimliğinden ödün vermeyen Güney, 1982 yılında Türkiye'deki Cezaevlerini anlattığı “Duvar” adlı filmi çekmiştir. Aynı zamanda bu film Güney'in son filmidir. Yakalandığı kanser hastalığının iyice ilerlemesi sonucu 9 Eylül 1984 yılında hayata veda eden Güney'in mezarı da Fransa'daki Pere Lachaise mezarlığında bulunmaktadır. 47 yaşında hayata erken veda eden Güney, birçok filme imza atmıştır.

Yılmaz Güney'in ölümün 25. Yılında Fatoş Güney, Milliyet Sanat'ta Güney'e ithafen şunları yazıyordu: "Bugün yaşasaydın ülke sorunlarında söz sahibi olurdun. Belki kimseyi dinlemezlerdi birçokları ama seni dinlerlerdi. Sen, özgürlüklerin, barışın, doğruluğun yanında olurdun. Hep olduğun gibi. Sen "Umut"un çaresiz faytoncusu Cabbar... Sen yüreği bir çocuk kadar yufka, bir çocuk kadar saf ve temizdin. Hiç kirlenmedin." (Güney, 2009: 19).

4. Yılmaz Güney'in Üçüncü Sineması

Geçmişten günümüze Üçüncü Sinema içindeki ulusalcı çizgi bir haliyle varolagelmış ve tüm Üçüncü Sinema'nın kriterlerini belirlemiştir. Latin Amerika'nın köklü anti-emperyalist mücadele geleneğinden doğan tür, ilk ürünlerinden itibaren ulusalcı çizgisini sürdürmüştür. Aynı yıllarda aynı tarz bir anti-emperyalist sinemayı geliştiren Türkiye sineması için de durum farklı değildir. Bu yıllarda sinemamız için tek istisna Yılmaz Güney olmuştur. Yaşamı, emperyalizme karşı radikal duruşu ve bu yöndeki tutarlılığının yanında çektiği filmlerin özgün tavrı da onu diğer Üçüncü Sinemacılardan ayırmaktadır. Yeşilçam'ın içinde sinemaya adım atıp daha sonra ona ve tüm Birinci Sinemaya muhalif filmler üreterek sinema tarihine geçen Yılmaz Güney, Türkiye'deki Üçüncü Sinemacılar arasında dünyaca kabul görmüş isimlerin başında gelmektedir. Ayhan Işık'a atfedilen "Kral" unvanına karşın Güney, "Çirkin Kral" unvanıyla anılmıştır (Kirel, 2005: 99). Sanat hayatımızın, son yıllarda ortaya çıkan en tipik karakteridir Yılmaz Güney. Özel yaşantısında serseri bir karakteri canlandıran birinin, kendini hırsla sanata verdiği zaman nasıl bir toplum adamı olabileceğini simgelemesi bile, Güney olayının derinlemesine incelenmesini gerekli kılmaktadır. Keza filmlerinin hem yönetmenliğini, hem de başrolünü ve senaristliğini üstlenerek komple çalışma anlayışını en iyi şekilde ortaya koymuştur. Onun çıkışına dek, kartpostal jönlerinin kapsamı dışına çıkmayan Yeşilçam sinemasına basit halk tipini ve toplumu yönlendirme sorumluluğunu getirmiş olması bile üzerine basılmadan geçilmeyecek hususlardır (Tosun, 1992: 32). Adana'nın toprak ağaları ile yoksul işçilerini bir araya getiren Çukurova bölgesinde doğan Güney, doğduğu ve büyüdüğü bu topraklarda bir yandan sınıf çelişkilerinin tam ortasında kalmış, diğer yandan uzun yıllar devam eden kan davasının içerisinde yaşamın zorluklarını tanımıştır. (Esen, 2007: 341). Yaşadığı dönemin toplumsal-siyasi yapısı, onun hayata bakışına ve eserlerine

de yansımıştır. İçeride ya da dışarıda ürettiği eserler daima çelişkilerin eksik olmadığı ülkesinin kaynaklarından beslenmiştir. Eserlerinin hemen hepsi kendi hayatından izler taşımakta ve beslendiği toplumu ve ülkesini yansıtmaktadır. Güney, halkla onun arasında kurulan bağı bu yaşanmışlığa bağlamaktadır (Yedinci Sanat, 1974: 4).

Kuşağının ulusalcı-Marksist sineması dikkate alındığında Güney'in bakışında farklı olan, onun ulusalcılıkla olan mesafesidir. Altmışlı yılların başında doğan Türkiye Üçüncü Sinemasında, yönetmenlerin tamamı yine ulusalcı film üretmekteyken, Yılmaz Güney Sinemasında bu durum söz konusu değildir. Filmlerinin genelinde konular herhangi bir ulusal mücadelenin propagandasını yapmazken, toplumsal sorunlar doğrudan Marksist bir bakış açısı içerisinde sunulmaktadır. Sinema alanında Vedat Türkali, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad gibi ustalarla çalışma fırsatı bularak sinemanın tekniklerini, anlatım dilini öğrenmiştir. Sonraki yıllarda çekeceği filmlerin maddi-manevi alt yapısı Yeşilçam'ın bu büyük ustalarıyla geçirdiği çıraklık dönemi sırasında oluşmuştur. Yeşilçam'ın içinde yetişmesine rağmen bu atmosferde birçoklarının kapıldığı büyüye kapılmadan sert ve eleştirel anlatısıyla klasik kalıpları değiştirip dönüştürmüştür.

“Yalın ve serttir Yılmaz Güney'in sineması, Yeşilçam'ın içinden çıkmış, ama aynı zamanda Yeşilçam'a en sert cevap olmuştur. Yeşilçam'ın içkin eleştirisidir bir bakıma. Şüphesiz ki çokça kullanılmış kalıpları, sinemasal teknikleri kullanmış, ancak bunları tersyüz ederek kendi oluşturduğu sinema dilinin olanaklarını geliştirmiştir. Dönemin birçok senaristi ve yönetmeninin elinde klişelerle dolu melodramlar haline gelecek konularla, ezilenlerden yana bir sinema geleneği inşa etmiştir Güney.”(Altyazı, 2010: 48).

İlk yıllarında klasik Yeşilçam filmlerinde, kamera arkası ve kamera önü görevlerde yer alan Güney, buradan edindiği deneyim ve maddi getiriyle 1970'te “Umut” filmini çekerek Türkiye'nin en önemli Üçüncü Sinema örneklerinden birini sunmuştur. Manifesto niteliğindeki “Umut”tan sonraki tüm filmleri bir haliyle toplumun sorunlarını içermektedir.

“Umut”u Yılmaz Güney'in yanında izleyen Lütfi Akad, filmi izledikten sonra ayağa kalkıp Güney'i, tebrik ederek şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu

film, Türk Sinemasının ilk gerçekçi filmidir.” Film tabii hepimiz çeşitli açılardan şaşırttı. Yılmaz’ın yönetmen olarak çektiği çeşitli filmleri izlemiştim, onlar çok lakayt, düzensiz filmlerdi. Yani o filmlerden Yılmaz’ın sonradan “Umut” gibi bir film çekeceği sonucu çıkmıyordu. Zaten piyasa için yapılmış filmlerdi. “Umut”ta ilk kez Yılmaz’ın içinde büyük bir sinemacı kişiliği olduğu ortaya çıktı.” (Yeni İnsan Yeni Sinema, 2004: 44).

Son mahkûmiyetlerinden birini 1974’de bitirerek, burjuva basınının büyük desteği ile Yeşilçam’a dönen Güney, şunu ilan ediyordu: “Bundan böyle bilinçli bir sosyalist olmaya çalışacağım! Bizim yerimiz bellidir: Tekelci burjuvaziye, emperyalizme karşı, ondan zarar gören sınıf ve tabakalarla birlikte ve emekçi yoksul halkımızla iç içe olmayı seçiyoruz.” (Uçakan, 2010: 100-101). “Taraflar her gün biraz daha berraklaşmaktadır. Bu berraklaşma toplumsal planda olduğu gibi kültürel, sanatsal planda da kendisini göstermektedir... Tarafsızlık yoktur çünkü. Tarafsızlık da taraf tutmanın bir biçimidir. İşte bundan ötürüdür ki Yılmaz Güney sineması da tarafsız değildir (Yedinci Sanat, 1974: 3). Bu sözler bundan sonraki dönemde bir anlamda Güney sinemasının da belirleyici unsurları olmuştur. “Umut” sonrası tüm filmleri, muhalif olarak ele alabilmekle birlikte, Üçüncü Sinemaya uygunluk açısından değerlendirilebilecek filmler, “Umut”, “Arkadaş”, “Endişe”, “Sürü”, “Yol” ve “Duvar”dır (Esen, 2007:317).

Güney “Umut”ta, sadece yoksulluğun neo-realist bir resmini çizmez. Çaresiz bireyin psikolojisini de incelikle anlatır. Delirme (“Endişe”de ve bir ölçüde “Sürü”de) gibi ilk bu filmde kullandığı temalar kendilerini tekrar tekrar gösterecektir daha sonra çektiği filmlerinde. Buna acı çeken çocukları da ekleyebiliriz. Filmin tek kusuru, burjuva tasvirlerinin derinliksiz, basmakalıp oluşudur ki Güney bu zaafını pek aşamamıştır (Cebenoyan, 2009: 8). “Umut” filmi Yılmaz Güney’in canlandırdığı karakterlerde köklü bir değişimin başlangıcıdır. Yeşilçam’a özgü önceki çalışmalarında Yılmaz Güney, rakiplerinin karşısında bileği bükülmeyen yenilmez bir kahramanken yaşamın zorluklarıyla başa çıkmaya çalışan, arabacı Yılmaz Güney, yankesiciye karşı gösterdiği öfkeyi eski patronuna gösteremeyen, üst üste yenilgiler alan ve sonunda aklını kaybeden yenilmiş bir adamdır. Karşımızda görmeye alışık olduğumuz hayatın

içinden, ayakları yere basan bir karakter vardır artık. Sertliğinin, düşman karşısındaki acımasızlığının ve kazanmanın göstergesi olan silahı kahramanlığının aracı değil, yoksulluğunun bir simgesidir “Umut”ta...

1974 yılında çekilen “Arkadaş” filmi, okulu bitirdikten sonra biri İstanbul’da kalan diğeri Anadolu’ya giden iki yoksul arkadaşın öyküsünü anlatmaktadır. İzleyiciyi karşılaştırma yapmaya yönelten bu iki yaşam sınıflar arasındaki yaşam farklılığını gösterirken mesajlar doğrudan verilmektedir. Zenginleşerek yeni bir çevreye giren Cemil ile karayollarında mühendislik yapan ve halka karşı sorumluluk hisseden Azem’in kişilikleri aslında iki çelişkili sınıfın temsilileridir. Yan unsurların yanında filmin ana eksenini devrimcilikle küçük burjuvalığın gizli rekabeti oluşturmaktadır. Bu iki tabakanın etkisi altında kalan bireylerin hangi tarafa yöneleceği filmin tüm atmosferini şekillendirmektedir. Azem’le Semra ise bu iki tabakanın temsilcileridir. Film yorumlayan Mehmet Ergün, Halil’in, saçlarını kesmesini film boyu devam eden ikilemin devrimciler yönünde sonuçlandırıldığının bir göstergesi olarak görmektedir. Böylelikle Yılmaz Güney’in vermek istediği mesaj somutlaşmış, “Devrimci dönüşümcülüğün”, “küçük burjuva dönüşümcülüğe” baskınlığı tescil edilmiştir. “Umut”ta farklı bir karakterle karşımıza çıkan Güney, bir kez daha gerçekçi bir karakteri canlandırmaktadır. Filmde dayak yiyen, henüz tam anlamıyla bilinçlenmemiş, Cemil’e göre daha az baskın bir karakteri canlandırmaktadır. Yönetmenin kendisi bir yönüyle filmi Yılmaz Güney mitinin yıkılması için atılmış bir adım olarak değerlendirirken (Güldoğan, 2010:119-120) yarattığı diğer karakterlerle de Yeşilçam’ın klasik yapısını aşmayı hedeflemiştir.

Aynı yıl çekilen “Endişe” filmi, Yılmaz Güney’in Yumurtalık hâkimini öldürdüğü iddiası ile ve hapse girmesiyle asistanı Şerif Gören tarafından tamamlanmıştır. Doğu Anadolu’dan Çukurova’ya giden pamuk işçilerinin yaşamını anlatan film, bu yaşamları belgesel gibi anlatmaya çalışmıştır. Bir başka Çukurova hikâyesi olan “Endişe” ile işçilerin toprak sahipleriyle, kan davalarıyla, makineleşmeyle, devletle olan sorunları anlatılmış, böylelikle Yılmaz Güney’in de doğup büyüdüğü zor koşullar belgelenmiştir. Tutukluluğu devam eden Güney’in senaryosunu hapiste yazdığı ve bir diğer asistanı Zeki Ökten’e çektirdiği 1978 yapımı “Sürü”, Güneydoğu’dan Ankara’ya ellerindeki koyun sürüsünü satmak için trenle yolculuk edenlerin

bu yolculuklarını anlatmaktadır. Geleneksel kır hayatından modern kent hayatına sadece bir tren yolculuğuyla giren kahramanların uğradıkları kültür şoku filmin ana temasıdır “Sürü”de. İlk istasyondan son istasyona kadar yaşanan sosyo-kültürel değişim aşama aşama gösterilmiştir. Yılmaz Güney’in senaryosunu hapishanede yazdığı bir başka film, “Yol”dur. 1981 yılında Şerif Gören tarafından çekilen Yol, ailelerini ziyaret etmeleri için hapisten bir haftalığına salıverilen beş hükümlünün akıbetini konu alan bir çalışmadır. Film Şerif Gören tarafından çekilmiştir. Güney, hapisten kaçıp İsviçre’ye gittikten sonra filmin kurgusunu yapmıştır (Armes, 2011: 500). Senaryodaki ayrıntı bolluğu, anlatım dilini zenginleştirmiştir. Şerif Gören’in bu zenginliğe kattığı görsel çeşitlilik, usta olduğu kadar çekimlerindeki vuruculuk, “Yol”u zirveye taşımıştır.

“Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” manifestosunda bir Üçüncü Sinemacının filmle ilgili tüm alanlara hâkim olmasına ilişkin değerlendirme Yılmaz Güney’de geçerlilik kazanmaktadır. Birinci Sinemadan Üçüncü Sinemaya doğru ilerleyen sinema hayatı boyunca Güney, asistanlık, yapımcılık, oyunculuk, senaristlik, yönetmenlik gibi birçok alanda çalışarak, film çekim sürecinin tamamına yakınına hâkim olmuştur. Hapiste geçirdiği sürede senaryosunu yazdığı filmleri asistanlarına çektiren Güney, ayrıntılı anlatımlarıyla, çizimleriyle filme müdahale ederek bir haliyle filmin yönetmenliğine damgasını vurmuştur. Bu durum “Yol”da da devam etmiş, Güney filmi adeta hapiste yönetmiştir. İyi halden dolayı bayram iznine çıkarılan Güney bu izinden dönmeyerek Fransa’ya kaçmış ve son filmi, “Duvar”ı çekmiştir (Esen, 2007:343). “Duvar” (1983), sübyan koğuşundaki kötü koşulları anlatmaktadır. Kendi hayatından izler taşıyan “Duvar”, yönetmenin içeride kaldığı sürede edindiği deneyimlerden, incelemelerden ve tanık olduğu olaylardan aktardıklarıyla oluşturulmuş bir filmidir. Gerçeklerin sanatsal bir dille anlatılma çabası film boyunca yönetmenin kendine ait yöntemleriyle desteklenmiştir: Üçüncü Sinema, baskının eksik olmadığı tüm coğrafyalar için bir sonuçtur. İncelendiğinde kolayca görülmektedir ki, bir ülkenin gelişme koşulları neye tekabül ederse etsin, baskının olduğu her yerde baskıya karşı gelişecek siyasal, kültürel ve entelektüel araçlar şekillenecek, zamanla bu araçlarla gelişen mücadelenin öncüleri belirmeye başlayacaktır. Bu yönden ele alındığında Yılmaz Güney devrimciliğiyle birlikte, ülkemizdeki muhalif sinemanın en keskin savunucusu olmuştur kuşkusuz. 30’larda doğan muhalif

yönetmenlere değinen Roy Armes, bu kuşağın özellikle Üçüncü Dünya’da büyük zorluklar çektiği üzerinde durur ve Yılmaz Güney’in yaşadıklarıyla bu kuşak için önemine değinir: “Bu kuşak üzerindeki baskılar çok yoğun olmuştur, ama onlar büyük bir çaba göstererek ayakta kalmayı başarmışlardır. Onların bu çabaları, uluslararası başarı getiren “Sürü” ve “Yol”u (1982) bir cezaevi hücrelerinde yazan Güney’de sembolleşmiştir.” (Yeni İnsan Yeni Sinema, 1997: 54). Başarısı üçüncü sinemanın önemli isimlerinden Armes tarafından da kabul edilen Güney, gerek hapiste gerekse özgür olduğu çileli hayatında Üçüncü Sinemanın Türkiye’de önemli temsilcilerini vererek sinema tarihinde derin izler bırakmıştır.

5. Sonuç

Üçüncü sinema, bir anlamda popüler sinema olarak da nitelendirilebileceğimiz Hollywood sinemasına alternatif olarak, ticari kaygılardan uzak ve politik sinemayı da içinde barındıran bir sinemanın olabirliğini kanıtlamıştır. Amerika’da ve Avrupa’da alışıl gelmiş popüler kültür endüstrisinin bir parçası olup tamamen ticari kaygılar üzerine filmler üretilen sinema endüstrisine bir anlamda rakip olmuştur. Üçüncü Sinema, geleneksel sinema anlayışının kalıplarını kırmış, muhalif, toplumsal gerçekçiliklerden beslenen ve devrimci unsurları içinde barındıran bir sinema akımıdır. Üçüncü sinemaya dâhil edebileceğimiz önemli yönetmenlerden biri olan Ousmane Sembene filmlerini, evreni dönüştürmek için bir araç olarak görmektedir. Bu da üçüncü sinemanın felsefesini en iyi şekilde özetlemektedir.

1960’ların karışık siyasi ortamında Fanon ve Che Guevara gibi isimler Üçüncü Sinemanın muhalif yapısı için son derece önemli dinamiklerdir. Fanon ve Che Guevara dikkatleri Üçüncü Dünya’ya çekmek isteyen sinemacılar için önemli referanslar olmuşlardır. Latin Amerika’da doğmasına rağmen üçüncü sinema bu bölgeye hapsolüp kalmamıştır. Üçüncü dünya ülkelerindeki gelişmeler ve muhalefet hareketleri üçüncü sinemanın yeni mecralarda kendisine yer bulmasını sağlamış ve klasik sinema kültürünün de dayattığı pasif izleyici kitlesi oluşturma anlayışına darbe vurmuştur. 1950’lerle birlikte Türkiye’deki toplumsal ve siyasal yapı üçüncü sinemanın ürün vereceği bir ortamı oluşturmaya başlamıştır. 1960’lara gelindiğinde ise, Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi isimler üçüncü sinema kriterlerine uyan filmler çekmeye

başlamışlar. Latin Amerikan'ın üçüncü sinemasının Türkiye'deki asıl karşılığı ise Yılmaz Güney olmuştur. Güney hem hapiste hem de günlük yaşamında karşılaştığı zorlukları ustalıklı filmlerine aktarmıştır. "Umut", "Yol", "Sürü", "Duvar" ve "Arkadaş" gibi filmleri çekerek klasik Yeşilçam mitosunun dışına çıkmıştır. Politik ve toplumsal gerçekleri anlatan, popüler sinemaya karşı bir duruş sergileyen, muhalif bir sinema anlayışını yerleştiren Güney, Üçüncü Sinemanın önemli yönetmenleri arasına girmiştir...

Kaynakça

1. Altyazı, (Ekim 2010). Sürgün Bir Sinemacı Yılmaz Güney, Sayı: 99.
2. Armes, Roy. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı, Çeviren: Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.
3. Cebenoyan, Cüneyt. (Eylül 2009). Mücadelesiyle efsane sinemasıyla gerçek, İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı:606.
4. Cos, Nezih ve Engin, Ayça. (1974). "Yılmaz Güney'le Konuşma 1: Yılmaz Güney'i Arkadaşı Anlatıyor", Yedinci Sanat 18.
5. Dursun, Burak. (2009). Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
6. Erus, Zeynep Çetin. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, (Der.) Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus, İstanbul: Es Yayınları.
7. Esen, Şükran Kuyucak. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, (Der.) Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus, İstanbul: Es Yayınları.
8. Esen, Şükran Kuyucak. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul: Agora Kitaplığı, İstanbul.
9. Güldoğan, Mehmet. (2010). Alternatif Modernleşme ve Üçüncü Sinema, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
10. Güney, Fatoş. (Eylül 2009). Sevgiliye Mektup, İstanbul: Milliyet Sanat, Sayı:606.
11. Güney, Yılmaz. (1999). Duvar, İstanbul: Güney Yayınları.
12. Güney, Yılmaz. (1974). Yeniden Başlarken, Yedinci Sanat, Sayı 15.
13. Güney, Yılmaz. (2005). İnsan, Militan ve Sanatçı, İstanbul, 4. Baskı: Güney Yayınları.

14. Güzel, M. Şehmus. (1994). İnsan Yılmaz Güney, İstanbul: Kaynak Yayınları.
15. Scognamillo, Giovanni. (2003). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
16. Kirel, Serpil. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları.
17. Özgüç, Agah. (1988). Arkadaşım Yılmaz Güney, İstanbul: Broy Yayınları.
18. Özgüç, Agah. (2005). Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney, İstanbul: Agora Kitaplığı.
19. Tosun, Necip. (1992). Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri, İstanbul: Nehir Yayınları.
20. Uçakan, Mesut. (2010). Türk Sinemasında İdeoloji, İstanbul: Sepya Yayıncılık.
21. Yalçın, Altan. (1974). Yılmaz Güney Dosyası, Yöntem Yayınları, İstanbul.
22. Yedinci Sanat. (1974). Yılmaz Güney'le Konuşma 2, Sayı 19.
23. Yeni İnsan Yeni Sinema, Giovanni Scognamillo 1970'li yılları anlatıyor:1970'lerin Umud'u bugüne neler bıraktı?, Sayı 15, Bahar/Yaz 2004.
24. Yeni İnsan Yeni Sinema. (1999), "Bireysel Yaratıcılık", Sayı 6.
25. Yeni İnsan Yeni Sinema, (1997), "Üçüncü Sinema", Sayı 3.
26. Yeni İnsan Yeni Sinema, "Üçüncü Sinema", Sayı: 3, Sonbahar 1997:54.
27. Yılmaz, Hüseyin. (2007). Latin Amerika'da Sinema ve Toplum: 1960'ların Sinema Hareketleri ile 1995 Sonrası Yeni Sinemanın Karşılaştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.