

## **YILMAZ GÜNEY'İN POLİTİK SİNEMASI VE DUVAR FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**Muzaffer KOYUNCU\***

### **Özet**

Üçüncü Sinema kavramı sinemanın diğer alanları olan popüler sinema ve sanat sinemasından farklı olarak ortaya çıkmış bir alandır. Politik öğelerin, işçi, halk mücadelelerin birarada bulunan bir anlayışla hareket eden üçüncü sinema, Türkiye’de Yılmaz Güney sineması ile kendi daha da ön plana çıkarmıştır. Ticari bir kaygı olmadan sadece halkın yaşayışlarını olduğu gibi gerçek bir üslupla anlatmaya gereği duyan bu sinema, popüler sinema ve sanat sineması gibi fazla ilgi görmemiştir. Üçüncü sinemanın ana odağı o ülkede yaşanan politik olaylar, gelişen siyasi durumlar sonucu kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye’de Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney gibi önemli yönetmenler bu alanın öncüleri olmuştur. Bu çalışmada Türkiye için önemli bir oyuncu, senarist, yönetmen olan Yılmaz Güney’in politik sineması doğrultusunda son çekmiş olduğu Duvar filminin politik içeriği bağlamında bir analizi yapılarak bir sonuca varılacaktır. İlk olarak politik sinema kavramı ve Türk siyasi tarihi hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra Yılmaz Güney’in sineması ve politik kişiliği ele alınarak, Duvar filminin politik sinema açısından incelemesi yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Politik Sinema, Üçüncü Sinema, Yılmaz Güney, Duvar Filmi.

### **POLITICAL CINEMA OF YILMAZ GÜNEY AND AN STUDY ON THE FILM “WALL”**

#### **Abstract**

The concept of Third Movie is a field which comes differently from the popular cinema and art cinema which are the other fields in the cinema. The third cinema which acts with the perception that the political factors, the workers and the public struggle featured itself much more with Yılmaz Güney’s Cinema in Turkey. This cinema which requires only to tell the public’s life with all facts in a real wording without a commercial anxiety hasn’t gotten attention too much as well as the popular and art cinema. The main focus

---

\* Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi, muzafferkoyuncu91@gmail.com

of third cinema started to show itself as a result of political events in that country and the political cases which occurred. The important directors such as Metin Erksan, Atif Yılmaz and Yılmaz Güney became the pioneers in this field in Turkey. In this study, an analysis will be done within the sense of political content in The Movie of Wall (Duvar) that Yılmaz Güney who was an important artist, senarist, director for Turkey made his last film in accordance with the political cinema, and then, a conclusion will be gotten. Firstly, the information will be provided about the concept of political cinema and Turkish political history. Then, Yılmaz Güney's cinema and his political personality will be considered, and the review on The Movie of Wall will be done in terms of the political cinema.

**Key Words:** Political Cinema, Third Cinema, Yılmaz Güney, The Movie of Wall (Duvar Filmi)

## **Giriş**

Politik sinema yani militan-siyasi sinema kavramı üçüncü sinema olarak adlandırılmaktadır. Birinci sinema olarak tanımladığımız ticari sinema ve sanat kaygısının ön planda olduğu ikinci sinemadan farklı olarak üçüncü sinema siyasi hareketler sonucunda ortaya çıkmıştır. Politik filmlerin önem kazanması devletin uyguladığı baskılar ya da o ülkede yaşanan politik olaylar sinema bir şekilde yansımasıdır. Türkiye'de 1960'lı yıllarla birlikte yaşanan politik gelişmeler sinemayada yansımıştır. Bu dönemde Türk sineması için önemli filmler yapılmaya başlanmıştır. Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi birçok yönetmen Türk sineması için değerli filmler üretmişlerdir. Özellikle Metin Erksan'ın Sussuz Yaz filmi festivallerden ödüllere dönmüştür. 1960'lı yıllardan sonra toplumsal gerçekliği ön plana çıkaran politik, ideolojik filmler yapılmaya başlanılmıştır. Tabii bu yıllardan sonra yapılan politik filmler sansür kuruluna takılmıştır. Bu konu Yılmaz Güney'in birçok filmi sansüre takılıp yayınlanmamıştır.

Bu dönemle beraber Türk Sinemasında Yılmaz Güney de ön plana çıkarak önemli eserler vermeye başlamıştır. Yılmaz Güney'in sinema hayatına bakıldığında kademeli bir ilerleme göze çarpmaktadır. Güney, yaşamı boyunca 111 film yapmıştır. Fakat bu 111 filmin tamamı da aynı ideolojiyle şekillenmemiştir. Çünkü Güney sinemaya ilk başladığı yıllarda Adana'dan İstanbul'a gelmiş bir taşra delikanlısıydı. Bir anda kendiniduyurması ve ideolojisini filmlerine yansıtması imkansızdı. Bu yüzden ilk olarak dönemin piyasa koşullarının gerektirdiği tarzda birçok film yapmıştır. Bu sayede de Çirkin Krallakabını alıp halkın gönlünde taht kurmayı başarmıştır. Daha sonraları ise gerçek

eserlerini vermeye başlamıştır. Güney ilk yıllarda daha çok oyuncu kimliği ile gözükmüşken daha sonraki yıllarda kendi filmlerini yapmaya başlayan bir yönetmen-senarist olmuştur. Bu politik sinema bağlamında Lütfü Akad'la yaptığı *Hudutların Kanunu* (1966) filmi önemlidir. Çünkü bu film gerek Güney'in canlandığı halkçı karakterle ve gerekse de içinde barındırdığı eleştirel boyutla bize ileriki filmleri hakkında bir ipucu sunmaktadır.

Ardından gelen *Umut* (1970) filmi ise gerek Güney Sinemasında gerekse de Türk Sinemasında bir dönüm noktasıdır. *Umut* filmi hem içerik hem de biçim açısından çok önemlidir. Biçim anlamında geleneksel *Yesilçam* kalıplarından bağımsız, gereksiz kamera hareketleri barındırmayan, içerik anlamında da toplumcu gerçekçiliği ön plana alan “Bu anlamda İtalyan Yeni Gerçekçilerinden esinlenmiş bir politik eleştirel bir filmidir. Yani Güney artık ideolojik filmler yapmaya başlamıştır. Fakat Güney'in ideolojik ve eleştirel filmler yapması onun egemen ideolojiyle çatışmasına neden olmuştur. Bu çatışmaların en önemli nedeni Güney'in iktidarla çelişen ideolojik düşüncüleri ve bu ideolojisini sinemada kullanmak istemesidir. Güney daha sonraki yıllarda sırasıyla “*Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978), *Yol* (1981) ve *Duvar* (1982)” filmlerini yapmıştır. Fakat yaptığı bu filmler onun gereksiz sür kuruluyla çatışmasına ve filmlerinin Türkiye’de yasaklanmasına neden olmuştur (Dursun, 2009: 3).

Bu çalışmada üçüncü sinema olarak yer verdiğimiz politik sinemanın diğer iki sinema alanında nasıl farklı olduğunu, politik sinemanın nasıl geliştiğini anlatarak daha çok Türk politik sineması gelişim evrelerinden bahsedilecektir. Çalışmanın temel noktası Türk sinemasında politik kimliği ile önemli bir yerde duran Yılmaz Güney ve onun politik sinemasındaki *Duvar* filminin analizi üzerindedir. Çalışmayı daha detaylı anlatmak gerekirse politik sinema ne olduğunun, nasıl geliştiğinin ve Türk sinemasında nasıl bir yer bulduğundan bahsedilecek, daha sonra Türk sinemasında politik sinema örnekleri olarak yer verdiğimiz birkaç filme değinilecek. Yılmaz Güney'in hayatından kısaca bahsedildikten sonra politik kimliği, politik sineması anlatılacaktır. Çalışmanın en son kısmında Yılmaz Güney'in son filmi olan *Duvar* filminin taşıdığı politik sinema özelliklerinden bahsedilerek çalışma tamamlanacaktır.

## **1. Politik Sinema**

Sinematografin ilk bulunduğu yıllardan beri film üretmek aynı zamanda kitleleri harekete geçirebilen bir üretim etkinliği olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer sanatlarla

kıyaslandığında sinema yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek düşünceyi şoka uğratma ve imgelerin hareketiyle kurulan bir gerçekliği karşıdaki kişiye iletme işlevini görmektedir. Buna göre sinema toplumsal, ekonomik ve politik değişimi yaratmak için kitleleri verili bir başka baskın güce bağlamakta, düşünceyi hâkim olanın oluşturduğu gerçeklikle bütünleştirmektedir (Yetişkin, 2010: 102-103). İdeoloji, sınıf savaşı, yabancılaşma süreci ile sanatta politiklik arasındaki ilişki sinema örnekleriyle bir araya gelerek bir sanat ürünü ortaya çıkarmıştır (Kılınç, 2012: 160).

Bu noktada politik sinemayı diğer sinema alanında türlerini içinde yer alıp almadığı henüz netlik kazanmış bir durum değildir. Ama politikanın sinemanın içinde vazgeçilmez bir unsur olarak yer aldığını biliyoruz. Bu kavramın oluşumu Türkiye bazında değerlendirecek olursak 1960 darbesiyle oluştuğunu söylemek mümkündür. Sinemanın bugüne kadar ürettiği en geniş ve incelikli politik filmler üçüncü sinema filmleridir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan bu sinema, 1980'li yıllardan büyük ölçüde Teshome Gabriel'in *Third Cinema in the Third World* (Üçüncü Dünyada'ki Üçüncü Sinema) adlı kitabı sayesinde film incelemeleri dersine girmiştir (Wayne, 2011:9). Aslında politik sinema kavramı Wayne'inde belirttiği gibi "Üçüncü Sinema" olarak da kullanılmaktadır. Üçüncü sinema, dar anlamda politikadan çok daha fazlasıyla ilgili olan bir sinemadır. Üçüncü sinema kuramının dikkat çeken kusurlarından biri Birinci Sinema (egemen, ana akım sinema) ve İkinci Sinema (sanat, yönetmen sineması) olmuştur. (Wayne, 2011: 9-10).

Politik sinema kavramını açıklamaya çalışırsak; öncelikle politik sinema Atilla Dorsay'ın tanımıyla şöyle tanımlanmaktadır: Sinema dediğimiz sanatın verimi olan film, diğer sanat ürünlerine kıyasla çok daha geniş bir alıcı kitlesine, çok daha direkt ve etkili bir mesaj ulaştırabilmesi açısından daha etkili bir siyasal niteliğe sahiptir. Bir film, herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünü belli bir ideolojye yaslanması bakımından, her film aslında bir ölçüde siyasaldır, bir ideolojini çerçevesi içerisindedir. Bundan dolayı direkt ve siyasal mesaj veren bir film ise, bir "siyasal sinema" örneği diyoruz (Dorsay, 1984: 70). Dorsay'ın tanımdan anlaşılacağı üzere her filmin aslında bir politik veya siyasal bir çerçevesinin olduğunu ve bu çerçeve içinde hareket ettiğini anlarız. Her film bir dünya görüşünün ürünü olduğunu ve bu ürünün bir ideolojiye bağlı olduğunu söylemektedir.

Politik sinema kavramı ile ilgili yapılan diğer bir tanımda ise, Gévaudan'a göre "sinema kendiliğinden siyasal olması yeterli olmayan ve özünü siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar ortaya çıkarıyor. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görüşleriyle ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara politik film adını vereceğiz". Bu yönüyle 'politik sinema' yalnızca politik mesajlarına bakılarak anlam üretmeye güdülü bir anlayışla sınırlanmış gözükmektedir (Gévaudan, 1973: 22). Dorsay'ın tanımıyla benzer olan bu tanımda sinema özünde siyasal incelemelerin olduğu yapıtların ortaya çıktığını belirtiyor. Politik sinema kavramını farklı bir bakış açısıyla ele alan Ertan Yılmaz'a göre, siyasal sinema egemen çıkarlarını parçalayan anti-emperyalist sinemadır. Ticari sinemada pek çok görünen, dramatik yapı içindeki olağanüstü kişilere karşıdır. Gerçek kahraman kitleler olduğunu bilen sinemadır. Siyasal sinema içteki ve dıştaki düşmana yöneltilebilecek, karşısında durulmayacak en etkin silahtır (Makal, 1974: 8).

Politik sinemayı tam da siyasal açıdan bir bakışla tanımlamıştır sinemanın kitlelerin ürünü olduğunu söylemiştir. Aslında politik filmler kitlelerin sözcülüğünü üstlenmiştir. Kitlelerin acılarını, sıkıntılarını, dertlerini ele almıştır. Politik filmler toplumun tepkilerini yansıtır. Toplum içinde genellikle sağ ve sol kavramı özellikle de siyasette yer almıştır. Sol sağ olayı sinemanın konusu da olmuştur. Sol kanaat "devrimci sinema" sağ kanaat ise "gerici sinema" olarak nitelendirilir (Odabaş, 1995: 27). Sinema politik olarak konuları ele alırken aslında egemen ideolojileri karşı bir tavır takınmaktadır. Politik sinema olgusu iktidarlara karşı onların yaptıklarına karşı bir sanatsal tepkidir.

Siyasal sinemaya Lebel militan sinema olarak farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Lebel'in tanımının içeriğine baktığımızda diğer tanımlarda olduğu gibi işçi sınıfından, toplum içindeki haklı mücadelelerden bahsetmiştir. Politik yani siyasal sinema kavramından genel olarak ele alırsak; politik filmler toplum içinde bulunan halkın, dertlerini, acılarını iktidara karşı verdiği mücadeleyi bir değişim hareketidir. Bu noktada politik filmler toplumu, insanları etkilemekte midir? Sorusu ortaya çıkar. Louis Daquin bu konuda şöyle söylemektedir. Ona göre; hiçbir filmin gerçek politik bir etkisi olmayacağına inanıyorum, devrimi yapacak olan ne bir tiyatro oyunu ne de bir filmidir (Odabaş,1995: 32).

## **1.2. Türk Politik Sineması ve Tarihi**

Türk toplumunda siyasal sinema olarak hareketlenme 1960'lı yıllarda başlamıştır. 1950'lerde tek partili hayata geçişin yeni olmasıyla birlikte toplumsal hayatta siyasal hareketlenme başlamıştır. Türk sinema tarihine baktığımızda başlangıcı 1910'lar diye düşünürsek 1960'a kadar geçen süre içerisinde hiçbir politik film yapılmamıştır. Türk Sinemasının tarihsel gelişim süreci göz önünde bulundurulduğunda, 1950 yılından itibaren yaşanan değişimler dikkat çekicidir. 1948'de uygulamaya sokulan vergi indirimi ile sinema alanında yaşanan olumlu gelişmeler 1950'lerde de yaşanan değişimlerle birlikte etkili olmaya başlamıştır. 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin politikalarından biri olan Marshall yardımı sonucunda ülke ekonomisi rahatlamıştır. Bu dönemde yapım evlerinin sayısında düzenli bir artış yaşanmış, çekilen film sayısı da fazlaşmıştır. Türk filmleri daha çok izlenir olmuş, sinema dilini geliştirme yönünde çalışan sinemacılar film üretimine başlamışlardır. (Karahanoğlu, 2007: 1).

1960 sonrası dönemde bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut gelmiş, daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür. Konusal değer ve ayrımlar biraz daha netleşmiş ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin, bazı akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları gelmiştir (Scognamillo, 2003: 159).

Bu dönem 1960'lı yıllar Türk Sinemasın ülke sorunların anlatıldığı filmlere yer verildiği, toplumsal değerlerin ön planda tutulduğu bir dönem olmuştur. Bu dönem içerisinde çekilen önemli filmleri sıralarsak; *Gecelerin Ötesi*, (1960) *Acı Hayat*, (1962) *Yılanların Öcü*, (1962) *Şehirdeki Yabancı*, (1962) *Gurbet Kuşları*, (1964) *Şafak Bekçileri*, (1963) *Otobüs Yolcuları*, (1961) *Karanlıkta Uyuanlar*, (1964), gibi filmler toplumsal gerçekçilik akımını içeren ülkede yaşanan politik süreci içersinde barındıran filmlerdir. *Gecelerin Ötesi* filmi işçinin ekonomik sorunların ele alındığı bir filmidir. *Yılanların Öcü* filmi 1962'de gösterime ama sansüre maruz kaldı (Yalçınkaya, 2010: 100). Yılmaz Güney'in film çektiği yıllarda (1960-1980) üç ana olay dikkati çekmektedir: 27 Mayıs 1960 Askeri müdahalesi, 12 Mart Muhtırası ve 12 Eylül 1980 Darbesi... Güney'in filmleri hep siyasi ve toplumsal konular etrafında köylünün, mazlumun yaşadığı acıları, siyasi olarak insanların yaşadığı işkenceleri sinema filmlerinde görürüz.

Türk toplumunun 1960 yılını şöyle özetlersek; 1965–1973 arasındaki dönemde, 1960'tan sonra atılan yeni temeller üzerindeki kapitalist gelişmeler, Türk toplumuna ve ekonomisine yeni boyutlar kazandırdı. 1960'larda burjuvazi yeterince gelişmiş görüldüğünden, işçi sınıfının gelişmesi, 1961 Anayasası'nın getirdiği kurumlar yoluyla, devlet eliyle desteklendi. Bir başka deyişle, burjuvazinin gelişmesi güçlü bir işçi sınıfının ortaya çıkmasına yol açtı. Bu gelişme, Cumhuriyet'in kuruluşundan elli yıl sonra, Türkiye'nin batı tipi bir sınıflı topluma dönüştüğünün belirtisiydi (Kongar, 1998: 165).

Türkiye'nin 1960 darbesiyle yaşadığı siyasal süreç toplumun her kesiminde kendi göstermiştir. Bu filmler arasında Karanlıkta Uyananlar filmi politik açıdan Türk sinemasının ilk ve en önemli örneğidir. Nezh Çoş, filmi “işçi ve grev üzerine yapılmış tek dürüst ve başarılı sinema eseridir”. 1970-80 dönemi sinema hayatına bakıldığında Yılmaz Güney dikkati çekmiştir. Çünkü Güney en önemli eserlerini bu tarihler arasında vermiştir. Bu yıllar Türk Sinemasında değişik düşünsel eğilimlerin ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Türk Sinemasına ilişkin tartışmalara koşturarak temelde Yılmaz Güney'de somutlaşan, “devrimci sinema” olarak adlandırılan bir akım belirlemiştir. Türk Sinemasının yeni kuşak yönetmenlerini şekillendirecek olan bu akım 1980 yılına kadar Türk Sinemasında olmasa da, Türk Sinema yazınında başarıyla kendini korumuştur (Kayalı, 2006: 28).

Bu çerçevede özellikle Umut filmi hem Güney hem de Türk Sineması için bir dönüm noktasıdır. Toplumsal gerçekçilik açısından ilginç gözlemlere dayalı bu film, bir başarı olarak sinema tarihine geçmiştir (Özgüç, 2005: 8). Güney bu filmiyle Yeşilçam'ın yerleşik kalıplarını, klişelerini bir anda altüst eder. Zaten Güney'in bundan sonra yaptığı filmlerde de bu aykırılık göze çarpmaktadır. Bunun yanında Umut filminden sonra Güney daha bilinçli, kendi ideolojisini yansıtan eserler ortaya koymuştur. Ele alınan filmler içinde Umut (1970), Arkadaş (1974) ve Sürü (1978) bu dönemde çekilmiştir. Güney bu filmleriyle yalnızca yurt içinde beğeni toplamakla kalmayıp, kazandığı ödüllerle Türk Sinemasını evrensel boyutlara taşımıştır.

1980 yılına girildiğinde ortama bir kargaşa hakimdi. Artan terör olayları ve kötüye giden ekonomi sonunda ordu yönetime el koydu. 80'li yıllarda 60'lı yıllardan beri sinema filmi sayısı en alt seviyeleri düşmüştür. Bu dönemde daha çok komedi, arabesk ve erotik filmler yapılmıştır. Bu dönemde Yılmaz Güney'in Cannes'te ödül aldığı Yol filmi, bunun yanında Hakkari'de Bir Mevsim, (1983) Pehlivan, (1984) Anayurt Otel, (1987) Muhsin

Bey, (1987) Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) gibi başarılı filmler yapılmıştır. Bu dönemde sinema eseri ortaya çıkarmak zor olmuştur. Yapılan her film sansür kurulu tarafından denetlenip öyle sinemaya koyulmaktadır. Burçak Evren ise 80 sonrası sinemamızdaki gelişimleri şöyle değerlendirmektedir: “80 sonrasında yalnızca tema değil, onlara paralel olarak, anlatım biçimleri de değişime uğramıştır. (Evren,1990: 7-8). 1980’li yıllar Türk sineması açısından fazla eserin ortaya çıkmadığı bir yıl olarak kayda geçerken bu yılda yapılan filmler sansür engeline takılmıştır.

### **1.3. Dünya Sinemasında Politik Sinema**

Politik sinema kavramı çerçevesinde aslında bu kavramın doğuşu geri Latin Amerika ve Üçüncü Dünya ülkeleridir. Politik sinemanın dünya sinemasındaki örnekleri incelersek; Politik Sinemacılar Hollywood’un pasif izleyiciyi eğlendirmeye dayanan sineması ile Avrupa’nın birey odaklı sineması içinde buldukları toplumsal mücadelede işlevsiz ve hatta zararlı görmüş, bunun yerine daha militan ve politik sinemayı savunmuştur. Bu teoriyi çektikleri filmlerle destekleyen Fernando Solanas ve Octavio Getino gibi yönetmenler, devrimci mücadelenin içinde bu mücadeleye destek olarak bir sinema teorisi oluşturmaya amaçlamışlardır (Erus, 2007: 19). Üçüncü Sinema, politik olarak egemen sinemaya (ve İkinci Sinema’ya) karşı olduğu halde, biçim ve sinema dili düzeyinde, ne sinemayı sıfırdan yeniden yaratmaya çabalar (buna tarihte çok ilgi duyulmuştur); ne de biçim konusunda tam bir muhalefet konumunu benimser.(Wayne, 2011: 20).

Politik sinema terimi dünyada ilk olarak Solanas ve Getino’nun ünlü “Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestolarında kullanılır. Manifestoda Solanas ve Getino henüz yeni tamamladıkları Kızgın Fırınların Saati (1968) filminin üretim, dağıtım ve gösterim sürecinden yola çıkmışlardır. Politik Sinema manifestosunu destekleyen bu film, Arjantin’de Solanas ve Getino’nun da içinde bulunduğu kendilerine Grupo Cine Liberacion (Sine-Özgürlük Grubu) adını veren bir grup sinemacı tarafından baskıcı askeri darbenin ardından, Peronist muhalefetin desteğiyle, iki yıllık bir çalışma ile gizlice çekilmiş bir film gösterime girmiştir (Temiztaş, 2002: 40-41).

Politik sinemanın dünya sinemasındaki diğer önemli örnekleri; Glauber Rocha’nın “Açlığın Estetigi” (A Estética da Fome - Aesthetics of Hunger, 1965) ve Julio Garcia



Espinosa'nın "Kusurlu Sinema"8 (Por un CineImperfecto - For an Imperfect Cinema, 1969) adlı çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmalar sadece Latin Amerika sineması için değil aynı zamanda bütün dünya sineması için de önemlidir. "Politik sinema"nın teorik altyapısı Latin Amerika'da atılmıştır, ama Afrikalı ve Asyalı sinemacılar da "üçüncü sinema" örnekleri ortaya koymuşlardır (Mowitt, 1998: 131). Kahire'de 1969'da, Cezayir'de 1973'de Üçüncü Dünya film festivalleri düzenlenmeye başlanmıştır (Stam, 2000: 95).

## **2. Yılmaz Güney'in Yaşamı**

Yılmaz Güney, asıl adı Yılmaz Pütün 1937 yılında (rivayet odur ki, okula yazılacağı tarihte kimlik çıkarıldığı için gerçek doğumu 1931'dir). Adana'nın Yenice Köyü'nde dünyaya gelmiştir.(Yıldızhan, 2009: 1). Orta ve lise öğrenimini Adana'da tamamlayan Güney'in sinemayla ilk tanışması da bu yıllara denk gelmektedir. 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 dergisinde yazdığı bir hikayeden ötürü takibata uğramıştır (Güney, 2000: 16 ). İlk olarak Atıf Yılmaz'ın yanında Bu Vatanın Çocukları (1959) filminde senaryoya katkıda bulunan ve başrol oynayan Güney, daha sonra Alageyik'in (1959) senaryosunda Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'e yardım etmesinin yanında filmde başrol oyuncusu olarak yer almıştır. 1961 yılında, yazdığı "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlikler Sistemi" adlı öykü ile "Komünizm Propagandası" yaptığı gerekçesiyle bir buçuk yıl hapis cezası aldı (Scognamillo, 2003: 317). Hapis ve sürgün yıllarında "kanundışı" insanlarla içli dışlı olur, onların dünyasını içeriden tanıma olanağına kavuşur, hatta onların yaşam tarzının alışkanlıkları ona da nüfuz etmeye başlamıştır. Politik tavrı biraz da bu geçmişteki tecrübelerinden gelmektedir. Örneğin, cezaevi döneminde öğrendikleri ve yazdıkları daha sonraki politik filmlerinde kullandığı birçok tema ve konu haline gelmiştir (Tırpan, 2004: 123).

Yılmaz Güney, çok kısa zamanda film dünyasında fırtına gibi esmeye başlamıştır. 1965 yılında hepsinde başrol oynadığı tam 21 film gerçekleştirmiştir (Dursun, 2009: 37). 1966 yılında ise Lütfi Akad ile birlikte senaryosunu yazdığı, "Hudutların Kanunu" (1967) adlı film ile asıl büyük çıkışını gerçekleştirmiştir. 1968 yılında ise, uzun zamandır planladığı "Seyit Han" (1968) filmi ile yönetmenlik tasarısını ortaya koyar. Bu filmiyle artık Güney,

iyiden iyiye kendini kabul ettirmiştir. 1970 yılında ise gerek kendi sinemasında gerekse de Türk Sinemasında bir dönüm noktası olan “Umut” filmini yazar. “Umut” gizlice kaçırıldığı yurtdışında büyük ilgi görür ve pek çok ödüle layık görülür. “Umut” yurtdışında gösterildikten sonra, Yılmaz Güney hakkında, devletin itibarını zedelediği gerekçesiyle yeni bir dava açılır (Dursun, 2009: 37).

Çirkin kral yaptığı her filminde devlet tarafında hep cezaya çarptırılmıştır. Çirkin Kral’da filmlerinde bu gördüğü ceza, işkence gibi hapis ortamında yaşadığı olayları bütün filmlerinin bir konusu olmuştur. Artık Çirkin Kral’ın filmlerinde yumruk yumruğa, boğaz boğaza tekme tokat gibi dövüşme sahneleri yer almaya başlar. Sadece yumruklar değil, silahlarda konuşmaya başlar. Tabi Güney’in yaptığı bu filmlerde aksiyon dolu sahnelerin çok olmasından ötürü filmlerinde haksızlığa uğramış bir kahramanın öyküsünü de çokça anlatmıştır. 1974 Eylül’ünde bir cinayet olayına adı karıştığı için on dokuz yıla mahkûm edildi. Cezaevindeyken “Güney” adlı bir sanat ve kültür dergisi çıkardı. On üç sayı sonra sıkıyönetimin yeniden gelmesi üzerine dergi kapatıldı ve hakkında yazılarından ötürü on ayrı dava açıldı. 1981 Ekim’ine kadar, yaklaşık on iki yılını çeşitli cezaevlerinde geçirdi (Yıldızhan, 2009: 3).

Çeşitli sebeplerden hapse giren Güney, gerek içerden senaryosunu yazdığı gerekse de kendi çektiği filmlerle hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük başarılar yakalar. 1974 yılında çevirdiği Arkadaş filmi ile ideolojik temelli bir film yapan Güney, 1978 yılında, senaryosunu hapishanedeyken yazdığı, yönetmenliğini Zeki Ökten’in yaptığı Sürü filmi ile de Locorno Film Şenliği’nde (İsviçre) en iyi film Altın Leopar ödülünü alır. Daha sonra 1981 yılında senaryosunu yine hapishanedeyken yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören’in yaptığı Yol filmi ile Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanır. 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 kaçır. Fransız hükümeti Güney’i siyasal mülteci olarak kabul eder (Güzel, 1999: 144-145).

Burada da boş durmayan Güney, 1982 yılında Türkiye Cezaevlerini anlattığı “Duvar” adlı filmi gerçekleştirir. 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. Bu filmlerle de, Türk Sineması'nın gelişmesine ve evrensel değerlere ulaşmasına katkıda bulunmuştur (Dursun, 2006: 37).

## **2.1. Yılmaz Güney'in Türk Sinemasındaki Yeri**

Yılmaz Güney'i kısaca tanımlamak gerekirse onun yönetmen, sinema oyuncusu, senarist ve öykü yazarı kimliklerini bir arada sayabiliriz. Özellikle "Çirkin Kral" dönemi sonrasında çektiği, yurt içi ve yurt dışında tanınmasını sağlayan Cannes ödüllü "Yol", "Sürü", "Umut" gibi filmleriyle zirveye çıkmıştır. Sinema ve yazın hayatının en verimli yıllarını cezaevlerinde geçiren Güney'in sanat yaşamını sayılarla ifade edecek olursak ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır. 104 filmde başrol oynadı. 24 filmi kendi yönetti. 50 filmin senaryosunu yazdı, 6 filmin senaryosuna yardım etti. Tüm bunları topladığımız zaman Yılmaz Güney'in emeği geçtiği 111 film var. Güney, Türk sinemasına 1958-1983 yılları arasında, yani çeyrek yüzyıl boyunca, katkıda bulundu. İlk filmi olan senaryosunu yazdığı ve başrolünde oynadığı- "İkisi de Cesurdu" da (1963) bundan sonraki filmlerinin ana malzemesi haline getireceği "kabadayı mitosunun temellerini atmıştır. Filmlerinde ezilen, hor görülen bir "Anadolu çocuğunun otoriteye başkaldırısını işledi. "Çirkin Kral" lakabını aldığı bu dönemde en önemli çalışması, Lütfü Akad'ın yönettiği ve kendisinin yazdığı bir film olan "Hudutların Kanunu" (1967) oldu. "Çirkin Kral" olarak nam saldığı bu yıllarda oyunculuğunu geliştiren Yılmaz Güney, abartısız ve yalın oyunculuk anlayışı sayesinde Türk sinemasına yeni bir soluk getirdi (<http://www.tuncelininsesi.com/haber/yilmaz-guney-kimdir-672.htm>, Erişim Tarihi, 28.12.2016).

Güney filmlerinde oluşturduğu kahramanlarla da Türk sinemasına büyük katkılar sağlamıştır. Örneğin; Güney'in filmlerinde isyan eden erkek kahraman, yıldız kimliğinin düzerinde temellendiği sert erkek imgesi üzerinden şekillenmektedir. (Yüksel, 2006: 41). Güney ortaya koyduğu filmlerinin ana temasında zulüm görmüş halkın mücadelesini anlatmıştır. İşte Güney bu noktada Türk Sinemasına Toplumsal Gerçeklik akımına katkı sağlamıştır. 1960 ihtilali, Türk sinemasına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu değişim gerçekçi filmler yapma eğilimi ile kendini göstermiştir. Topluma ve toplumsal endişelere ayna tutan, Türk insanının sorunlarına eğilen filmler çekilmeye başlanmıştır. (Karahanoglu, 2007: 26). 1960'lı 70'li yıllar Yılmaz Güney kültürünün tartışmasız

oluştugu, Türk ve Kürt coğrafyasını sardığı yıllardır. Onunla tanışan ya da filmlerini izleyen her insanın, belki de en çok Kürtlerin bir şekliyle kendisiyle anısı ya da anıları oluşmuştur. (Yıldızhan, 2009: 6).

Güney'in beklide Türk sinemasına yaptığı en büyük katkı bir politik sinema, devrimci sinema oluşturmasıdır. Çünkü Güney bilinçli olarak politik sinema yapmaktadır, amacı budur. Yılmaz Güney kendisini “devrimci” olarak tanımlar. Filmlerinde seyirciye bir direnme bilinci, mücadele ruhu aşılamıştır. Güney, filmlerinde işlediği bu tema onun ne kadar halkın içinde geldiği ve işlediği konularda halk insanın acılarını, üzüntülerini, umutlarını ele aldığı ve o insanların acılarına ortak olduğunun kendisinin o insanlardan biri olduğunu bizlere göstermektedir. (Dorsay, 2000: 83).

### **3. Duvar Filminin Politik Sineması**

#### **3.1. Duvar Filminin Konusu**

Duvar filmi, yönetimi ve senaryosu Yılmaz Güney'e ait olan 1983 yapımı uzun metraj Türk filmidir. Bu film Yılmaz Güney'in son filmi olma özelliği taşımaktadır. Başrollerini Tuncel Kurtiz, ve Ayşe Emel Mesçi'nin yaptığı yabancı ve Türk oyuncuların bir arada olduğu bir yapımdır. Film Ankara Merkez Cezaevi'nde yatmakta olan mahkumların hikayesini anlatıyor. Genel olarak mahkumlar; kadınlar, erkekler ve çocuklar olmak üzere üç tipten oluşmaktadır. Bir de bunlara ilave olarak devrimciler vardır; fakat onların diğer mahkumların arasına karışması yasaktır. Hapishane oldukça kalabalıktır. Mahkumlar sürekli baskı ve işkence altındadır. Bu baskı ve işkencelerden en çok nasibini alanlar ise çocuk mahkumlardır. Film de daha çok 4. koğuştaki çocukların üzerine yoğunlaşmıştır. 4. koğuşun camları kırıktır ve sobası da yoktur. Kalabalık olduğu için bir ranzada iki kişi yatmaktadırlar. Tüm bunların üzerine çocuk mahkumlar bir de gardiyanların işkencelerine maruz kalmaktadırlar (Dursun, 2009: 67).

Başka cezaevlerinde standartların daha iyi olduğunu duyan çocuklar dilekçe yazar ve cezaevi değiştirmek ister. Fakat idare dilekçelerini sobada yakar. Artık cezaevi değiştirmek için çocukların isyan etmekten başka çaresi kalmamıştır ve isyan ederler. Askerler isyanı bastırır ve çocukları başka cezaevlerine nakil ederler.

### **3.2. Duvar Filminin Politik Sinema Açısından Analizi**

Filmin Diyalogları'nda politik konuşmalara ilişkin konuşmalara nitel olarak bakıldığında; Yol filmiyle, 12 Eylül darbesinin insanlar üzerinde yarattığı baskıyı hapishaneden izne çıkan mahkumlar aracılığıyla anlatan Güney, Duvar filmiyle de mahkumların darbe sonrası hapishanede yaşadıkları baskıyı anlatmaktadır. Fakat Güney'in yarattığı hapishane, göndergesel anlamda darbe sonrası cezaevine dönüştürülen Türkiye'yi simgelemektedir. Bu konu hakkında Güney, Fransa'da yaptığı bir röportajda şunları söylemiştir: (Dursun, 2009: 68).

“... Hikaye, esas olarak, bugün cezaevi haline getirilen, Türkiye'yi simgeliyor. Fakat şu anlamda büyük bir iddiası yok. Bütün toplum kesitleri, bütün olayların yansıması cezaevinde yoktur. Daha çok çocukların kişiliğinde, çocukların ruh halinde, çocukların yüzleriyle bir cezaevi gerçeği anlatılmaya çalışılıyor” (Güney 1999a: 313).

Duvar filminde Güney, hapishaneyi genel hatlarıyla, darbe sonrası yarı açık cezaevine dönüştürülen Türkiye gibi canlandırmıştır. Zaten filmin tamamı da hapishanede geçmektedir. Yaratılan hapishane modeline bakıldığında, hapishanenin çevresinde sürekli olarak marş söyleyerek koşan askerler dikkati çekmektedir. Bu da darbe sonrası, ülkede etkin olan askeri yönetime bir göndermedir. Bir diğer dikkati çeken unsur ise sürekli olarak hapishane hoparlörlerinden acil “kan anonsu” yapılmasıdır. Bu anonslarla da, var olan düzenin kan kaybettiği, her geçen gün daha da kötüye gittiği vurgulanmaktadır. Yine de baskı ve zulme dayanan bu düzen, askerler ve gardiyanlar aracılığıyla zorla yürütülmektedir. Filmde gösterilen askerler ve gardiyanların beraber araç itme sahnesi de buna bir gönderme niteliğindedir. Gardiyanlar film boyunca yaptıkları insanlık dışı hareketleriyle dikkati çeker. Dayak ve tecavüz bunlardan sadece bir kaçıdır. İçlerinde sadece bir tane iyi gardiyan vardır. O da Ali Emmi'dir. Ali Emmi çocukları kendi çocukları gibi sever. Sisteme karşı muhalif bir tavır takınır. Her kötü sistem içinde iyi bir insan olduğunu hep görmüşüzdür. Güney bize her iktidara karşı bir muhalif kişilerin olacağını göstermiştir. Filmin karakterlerinden Ali Emmi'nin şu diyaloglarıyla daha da net açıklayabiliriz:

ALİ: Bak şu bebelerin haline bak. Bize askerdeyken öğretmişlerdi. Çıktık açık alınla on yılda her savaştan... On yılda... Askerliğim biteli otuz sene oldu hala götümüzde donumuz yok...

GARDİYAN: Sen gardiyanlığı bırak dayı. Kendine başka bir iş bul.

ALİ: Bulsam, bulsam bir dakika bile durmam bir dakika.

Ali Emmi, aslında bu sözleriyle sadece o günün Türkiye'sini değil, geçmişten günümüze yönelik bir eleştiride bulunmaktadır. Yani Mustafa Kemal'den sonra, Cumhuriyetin çağdaş temelleri, halkçı bir kişiliğe bürünüp toplumun tamamına yayılması başarısızdır. Özellikle 50'lerden sonra ülkeye, yabancı sermaye girişi hızlanmıştır. Bu sayede emperyalizm yeniden hız kazanmış, gelir dağılımındaki uçurum da giderek artmıştır. Filmin başında, hapisane görüntüsü üzerine binen reklam sesleri de yaratılan bu çarpık durumun, göstergesidir. Ali Emmi, burada askerlere de söz etmeden geçemiyor. Hapishanenin çevresinde nöbet tutarken, koşarken gösterilen askerler güvenliği sağlamaktadırlar. Ana görevi koruma olan askerler, bu göreve çok fazla odaklandıklarından, kaçan bir çocuğa bile ateş açıp öldürürler.

Diğer bir sahnede ise gardiyanların dayağı sonucu ölen bir çocuğun ölüsünün ne yapılacağı konusunda tartışmaktadırlar. Bu sahnede duvarda asılı olan Atatürk'ün asker kıyafetli dev tablosu da, değişen askeriye anlayışına bir göndermedir. Kurulu bir düzende tek başına iyi ve doğruyu savunmak, bir şeyleri değiştirmek için yeterli olmaz. Ali Emmi'nin de bu muhalif ve eleştirel tavrı tek başına bir işe yaramaz. Filmin ilerleyen karelerinde Ali Emmi'nin işten kovulması da, bu sistemde onun gibilerin tek başlarına barınamayacağı bir göstergesidir.

Bu noktada hapishanede bulunan “devrimci mahkumlar” önemlidir. Onlar egemen güçlerin susturmak istediği insanları temsil etmektedirler. Her ne kadar filmin akışında çok yer almasalar da, sergiledikleri muhalif ve mücadeleci tavırlarıyla, devrimci mahkumlar, diğer Güney filmlerinde olduğu gibi bu filmde de temel öğeyi teşkil etmektedirler. Kadınlar koğuşunun siyasi mahkumu filmin başında kadınlara bir kitap okumaktadır. Bu kitapta geçen 3-4 cümle bize devrimcilerin tavrını açıklamaktadır.

SİYASİ: Hapishaneyi teftişe gelen Genel Müdür karşısında mahkumların esas durmasına karşılık, kadın siyasi karakterin karşılamaya inmeyip, camdan izlemesi onun devlete karşı muhalif tavrının bir yansımasıdır. Bunun yanında hapishanede kafeste kuş beslemesi de, geleceğe yönelik umutlarının olduğunun bir göstergesidir. Erkek siyasi mahkumlara bakıldığında ise, çok zor şartlarda yaşamaktadırlar. Koğuşları oldukça rutubetli ve penceresi de yoktur. Fakat bu şartlar altında bile tıpkı kadın siyasinin okuduğu kitaptaki

gibi mücadeleyi elden bırakmazlar ve isyan ederler. Ayrıca erkek siyasi mahkumların, diğer mahkumlarla hiçbir şekilde bir araya gelememeleri de önemlidir. Çünkü hapishanenin tek bilinçlileri onlardır. Diğer mahkumlarla bir araya geldiklerinde onları da bilinçlendirmelerinden korkulmaktadır. Bu yüzden onlar izole edilmiş bir ortamda yaşamaktadırlar.

Siyasi tutukluların avluya çıktıklarında ise düzenli olarak spor yapmaları ve bu esnada marş söylemeleri (Avusturya İşçi Marşı), mücadele kararlılıklarının ve besledikleri umudun göstergesidir. Duvar filminin asıl konusunu, çocuk mahkumlar, oluşturmaktadır. 4. koğuştaki çocuklar hapishanenin en acımasızca cezalandırılan, gardiyanların dayaktan tecavüze çeşitli zorbalıklarına reva görülen mahkumlarıdır. Güçlü olanın sağ kaldığı bir tür orman kanununun geçerli olduğu hapishanede, en ağır yükü, çocuklar çeker. Şiddetle iç içe yaşamaya alışmış yetişkinlerin dünyasında, birazcık rehabilitasyonla iyi bir geleceğe sahip olabilecek çocukların ne işi var? Büyüklerin rahatlıkla itip kakabilecekleri çocukların sevecenlikten başka bir şeye gereksinmesi yoktur. "Suç" işlemiş olsalar da onlar çocuktur. Bakıma muhtaçtır. 4. koğuştaki çocuklarının da tek amacı; insanca muamele görmek için, başka cezaevine geçmektir. Bunun için dilekçe yazarlar fakat hapishane yönetimi dilekçeleri sobada yakar. Gardiyanlar ve hapishane yönetiminin çocuklar üzerinde sıkı kontrolü vardır. Hatta bir çocuk içinde buldukları durumu anlatan bir şiir yazar ve bu yüzden cezalandırılarak, devrimcilerin koğuşuna atılır (Güney,1999b: 11).

Burası "dördüncü koğuş"tur benim abim

bak, camları yoktur, kırıktır

ne bacası tüter ne de sobası

her neyse benim abim

ver bir cigara zuladan yanalım

burası "dördüncü koğuş"tur benim abim

ikinci adresimiz.

Allahımızı sorarsan adı Gardiyan Cafer

Lakabı “Kel Onbaşı”

Peygamberimiz dersin o da ekip başı

her neyse benim abim

ver bir cigara zuladan yanalım

burası “dördüncü koğuş”tur benim abim

kaderde ikinci adresimiz.

Görüldüğü gibi “Zapata” isimli çocuk mahkumun okuduğu bu şiirde hiçbir yan anlam ve propaganda bulunmamaktadır. Sadece içinde buldukları durumun bir yansıması vardır. Bunun üzerine idare, çocuğu, “komünist” atfederek devrimcilerin koğuşuna atar. Yani içinde bulunulan durumdan şikayetçi olmak, onu dile getirmek demek siyasi bir suçlu olmak demektir. 12 Eylül darbesinden sonra otoritesini tekrar sağlamaya çalışan devlet için her türlü muhaliflik bir suçtur ve cezayı gerektirir. Zaten Türkiye’de 12 Eylül’den sonra insanlar siyaset konuşmaktan bile, korkmaya başladılar. Bu da beraberinde bir “apolitikleşme” süreci getirdi. Tüm bunlara rağmen “Duvar’ın Çocukları” başka bir cezaevine gitmek için isyan ederler. İsyancıları bastırılır ve çocukları başka bir cezaevine gönderirler. Bu sayede çocuklar, zorla da olsa istediklerini almayı başarabilmişlerdir. Bu da filmin bir diğer “umut” ögesidir. Çocukların yeni gittikleri cezaevlerinin iyi mi yoksa kötü mü olduğu hakkında bir fikir belirtmek güçtür fakat önemli olan, çocukların en zor koşullarda bile mücadeleyi elden bırakmayıp, küçük yaşta haklarını savunmak için direnmiş ve kazanmış olmalarıdır.

Duvar filmi ömrünün hemen hemen üçte birini hapisyanede geçirmiş bir sanatçının hesaplaşma filmidir. Asıl amacı gerçeği sanatsal bir dille göstermek olan Güney, bu filmle de en iyi bildiği gerçeği gözler önüne sermektedir. Bu konu hakkında Fransa’da yaptığı bir röportajda şunları söylemiştir:

“Duvar’ı düşünürken, uzun yılları, iki saat içerisinde sığdırmayı düşündüm, uzun yıllarda elde edilen zorluk, baskı ve şiddeti iki saate sıkıştırmak istedim. İstedim ki seyirci iki saat içerisinde bu bunalımla karşı karşıya gelsin. Birçok kimse filmin iki saatlik şiddetine tahammül edemedi. Bugün yüz binlerce insan ve bu yüz binlerce insanla ilişkide olan insanlar Türkiye’de benzer yerlerde milyonları bularak aynı hayatı yaşıyor” (Güney,



1999a: 292). Güney, Duvar filmiyle esas olarak, “devlet”in görünmeyen yüzünü göstermeye çalışmıştır. 12 Eylül darbesinden sonra cezaevlerinin içerisinde olanlar hakkında en ufak bir fikri olmayanlar, bu filmi bir intikam, bir abartı olarak gördüler. Fakat bunun hakkında da Güney’in açıklamalarından herhangi bir abartı olmadığını, aksine inandırıcı olması için bir azaltma yumuşatma olduğunu anlıyoruz:

“... Türkiye gerçeği, bir cezaevi portresi içinde, tartışmaya sunulmalıydı. Ancak işe başlarken benim kaygılarım vardı. Türkiye cezaevlerini çıplak gerçekliğiyle anlatmam halinde, bana ve tanıklığıma inanılabilirdi. Bu nedenle, gözlemlerimi hikayeleştirirken ve sinemalaştırırken alabildiğine yumuşaklığı seçtim... Olayları hafifletmeye çalıştım...” (Güney, 1999a: 319-320) Film yalın bir şekilde, hatta lirik bir şekilde dönemin sübyan koşullarını anlatıyor. Aynı zamanda birer suçlu makinesi yaratmaya dönük, insanların kişiliklerini ve fiziksel varlıklarını ezmeye yönelik ağır baskı koşulları, bu ülkede on yıllardır edebiyatın konusu olmuştur da, sinemamız bunlara çok az değinmiştir. Güney, bu filmiyle de toplumda var olan egemen ideoloji ve devlet kanadıyla cepheden çatışmıştır. Film ancak yıllar yıl sonra Türkiye’de gösterime girebilmiştir. Duran’ın dediği gibi; “kendi gerçekliğimizi anlatabilen, iyi sinema yapan politik sinemacılar, bugünün iktidarı tarafından istenmemektedir. Üzerimizde dolaşan hayalet 21. Yüzyılda da rahatsızlık vermeye devam etmektedir” (Duran, 2000: 15’den aktaran: Dursun, 2009: 73).

## **Sonuç**

Politika ve sinema yıllar boyunca hep bir araya gelmiş iki kavram. Politika kavramı, sinemaya göre daha eski bir geçmişe dayanan önemli bir kavramdır. Zamanla gelişen dünya yapısıyla sinema diye bir kavram ortaya çıkmıştır. Sinema, o ülke yaşanan olayları ya da insanoğlunun kendi içinde yaşadığı duyguyu bir şekilde insanlara aktarmaktadır. Sinema sonu olmayan bir kavram olduğu için içine her türlü konuyu koyabilirsiniz. İşte sinema bu kadar geniş bir sanat dalıdır. Sinemanın bu kadar geniş bir kavram olmasıyla beraber onu politika ile birlikte sıkça kullanılmıştır. 1960, 1970 ve 1980 yılları arasında bu politik sinema kavramı Türkiye’de kullanılmaya başlanılmıştır. Birçok film politik içerikler barındırmaya başlamış, insanlar politik filmler yapmaya kalksalar da bunları engellemeye çalışmak isteyen bazı liderler olmuştur. Burada sansür kavramı ortaya

çıkıştır. Özellikle siyasi içerikli filmlerde sansür olayını daha fazla görmekteyiz. Her ne kadar devlet sansür uygulamaya kalksa da yine bu tarz filmler yapılmaya devam etmiştir. Bu konuda önemli filmler yapmış bir kişi var o da Yılmaz Güney'dir. Güney hayatı boyunca yaşadığı cezaevi dönemi, ülkenin içinde yaşadığı siyasi olaylar onun politik bir film anlayışına yönelmesine neden olmuştur. Onun filmlerinin çoğunda politik bir üslubu kullanıldığı görürüz. Bu politik üslubu onun politik kimliğinden gelmektedir. Yılmaz Güney Türk sinemasına sanatsal açıdan birçok özellik kazandırmıştır. Toplumsal gerekçilik akımında yer alan Güney filmlerinden toplumun yaşadığı acı, üzüntü vb. temaları işlemiştir. Tabii işlediği bu temaları kendi yaşadığı ya da gözlemlediği gerçek olaylara dayandırmıştır. Filmlerin çoğunda gerçek hayattan alınmıştır.

Sonuç olarak Yılmaz Güney filmografisinde bulunan filmler üzerinden Güney'in bir sinemacı, politik bir figür olarak sanatçı kimliğinde ve dünyayı, toplumu, sinemayı algılayış ve uygulayış biçimindeki temel dönüşümleri, sıçramaları okumak olanaklıdır. 1960'larda Yılmaz Güney'in oyuncu olarak yer aldığı filmlerin içerik ve dokunduğu toplumsal ve kişisel bağlamların uzak ve yakın odağında politik simgeler ve göndermeler bulunsa da 1970'ler sonrası Güney'in ulaştığı filmsel çizgi ile semantik bir bağını kurmak pek olanaklı değildir. Fakat yine de Güney'in bir oyuncu ve yer yer senarist olarak özellikle 1960'ların başı ve sonları yer aldığı filmlerin öteki Yeşilçam yapımlarına göre daha isyancı ve yıkıcı bir çizgide durduğunu teslim etmek gerekiyor. Güney'in 1960'larda yer aldığı filmler kişisel isyan düzleminde şekilleniyor. Fakat 1970'ler sonrası daha önce kişisel isyan etrafından ördüğü bu filmsel dünyayı toplumsal olgu ve olayların odağına ve etrafına kaydırması ise onun sinemasında en önemli kırılma ve dönüşüm noktasına işaret etmektedir. Yukarıda özetle anlatıma konu ettiğimiz Prangasız Mahkûmlar ve Acı filmi toplumsal sıkışmanın bireyde yarattığı trajik sonuçların birer dışavurumu olarak durmaktadır. Prangasız Mahkûmlar ve Acı filmleri anti feodal bir düşünsel kavramdan beslenmekle birlikte bu filmlerin politik semiyolojisini daha cumhuriyetçi (Kemalist anlamıyla) bulduğumu ifade etmeliyim. Fakat öte yandan Güney'in son filmi Duvar ile ulaştığı filmsel zihniyetin daha sistem dışı olduğu, sistemin sağ ve sol yorumundan öte anti-otoriter bir kavramdan ilham aldığını teslim etmekte fayda var. Duvar filmi içerisinde yer alan oyuncular, mekanlar, ses, görüntü kendini bir şekilde politik sinema bağlamında göstermiştir. Güney bu filmde politikayı gösteren, onu çağrıştıran, birçok mekan, ses ve nesne kullanmıştır. Güney'in son filmi olma özelliği taşımasıyla birlikte Güney filmde neredeyse tüm politik yanına bu filmde kullanmıştır.

## Kaynakça

Biryıldız, Esra ve Erus Çetin, Z. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es Yayınları.

Dorsay, A., (1984). *Sinema ve Çağımız 1-2*, İstanbul: Hil Yayınları.

Dursun, B., (2009). “Yılmaz Güney Sinemasında Devlet Temsili”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Tv Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.

Evren, B.,(1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*, İstanbul: Broy Yayınları.

Gerçek Sinema, Sayı:2, Kasım.

Gévaudan, F., (1973). Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya, Çev: E. Özden, *Gerçek Sinema, Sayı 2, Kasım, s. 22*.

Güney, Y., (1999a). *İnsan, Militan ve Sanatçı*, İstanbul: Güney Yayınları.

Güney, Y., (1999b). *Duvar: Senaryo*, İstanbul: Güney Yayınları.

Güzel, A.C., (2001). *Üçüncü Sinema, 60'lı Yıllar ve Sinemamız” Türk Film Araştırmalarında Yeni Önelimler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Karahanoğlu, I., (2007). *1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Tv Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kayalı, K., (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Deniz Kitabevi.

Kılınç, B., (2012). *Sinemada Politik Eleştiri: Marksist Kuram ve Sinema*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Doktora Tezi, Eskişehir.

Kongar, E., (1998). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000' li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul:Remzi Kitabevi

Mowitt, J., (1998). “Guelwaar: Politicizing the Aesthetics of Hunger”, *Edebiyat*, Vol.8.

Odabaş, B., (1995). *Fransız Sineması ve Jean Luc Godard*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul.

Onaran, A. Ş., (1999). *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Kitabevi.

Özgüç, A., (2005). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Scognamillo, G., (2003). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Cornwall.

Temiztaş, M., (2002). “Üçüncü Sinemanın Bitmemiş Deneyi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 10, s.40-42.

Tırpan, M., (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- TV Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir..

Uçakan, M., (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Sepya Yayıncılık.

Vol.8.

Wayne, M., (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, İstanbul: Yordam Yayınları.

Yalçınkaya, S. E., (2010). *1980 Sonrası Türk Sinemasının Politik ve Toplumsal Dönüşümü Ve Darbeyle Hesaplaşma Filmleri 'Üç Film Üç Hesaplaşma*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Yetişkin, E., (2010). “Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt:5, Sayı:2 ss.96-116.

Yıldızhan, K., (2009). *Mazlumların Çirkin Kralı: Yılmaz Güney*.

<http://www.tuncelininsesi.com/haber/yilmaz-guney-kimdir-672.htm>, 28.12.2016