bir sinemacı ve anlatıcı olarak

YILMAZ GÜNEY

mehmet ergün



MEHMET ERGÜN

BİR SİNEMACI VE ANLATICI OLARAK YILMAZ GÜNEY

DOĞRULTU YAYINLARI

DOĞRULTU YAYINLAR: 2
DENEME - ELEŞTİRİ - İNCELEME DİZİSİ: 1

Kapak Düzeni ve Fotoğraf: İsa Çelik

Dizgi Baskı: Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri. Tel: 27 73 37
İstanbul, Ocak 1978

MEHMET ERGÜN

BİR SİNEMACI VE ANLATICI OLARAK YILMAZ GÜNEY

DOĞRULTU YAYINEVİ

Erkan'a

ÖNSÖZ YERİNE

1.

Çalışmaları yazınsal alanı kapsayan; sanatın genel sorunlarını irdelemeyi, tartışmayı denediği yazılarında bile örnekleri yazınsal alandan seçen bir kişi olarak, ününü sinema çalışmaları ile yapmış bir sanatçıya neden ötürü eğilme gereksinimi duyduğumu açıklamayı zorunlu görüyorum. Aynı zamanda, **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney** okunurken usa gelebilecek soruların da, önceden verilmeye çalışılmış bir karşılığı olacaktır bu.

Bu amaçla, ilk olarak, sinemayla olan ilişkilerimi açıklayacağım. Bu açıklamalardan çıkacak sonuç, yazarı, ününü sinema alanındaki çalışmalarına borçlu bir sanatçıyı incelemeye iteleyen etkenin daha da öne çıkmasını sağlayacaktır.

Sinema ile olan bütün ilişkim, basit bir izleyici ilişkisidir. Kitlelerin üzerindeki etki gücünün ayırdında olmama karşın, uzun bir dönem, ne sinemanın bu niteliğinden yararlanmanın yolları üzerinde düşündüm, ne de ülkemizdeki kullanılış biçimi

üzerinde... Yedinci Sanat dergisi, «Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması» konulu bir özel sayı hazırlamaya girişmese ve bu özel sayıda kullanılmak üzere, aydınların, genel olarak sinema, özel olarak da Türk sineması karşısındaki tutumunu açığa çıkarmayı amaçlayan bir soruşturma düzenlemeseydi, belki de bu konular üzerinde hiç kafa yormayacaktım.

«Soruşturma»nın soruları şöyleydi:

«1 — Türk sinemasını ne ölçüde izliyorsunuz, örneğin geçen mevsim kaç Türk filmi gördünüz?»

«2 — Cumhuriyet'in 50. yılında Türk sineması toplumun gelişmesine yön vermede, ya da bu gelişmeyi izlemede ne derece etkili olabilmiştir? Bugünkü Türk kültür yapısı içinde sinemamızın yeri nedir?»

«3 — Türkiye'de sinema olgusunun geleceği konusunda düşünce ve önerileriniz nelerdir?»

Görüldüğü gibi, bu sorulara karşılık vermenin «ön koşulu», Türk sinemasını izlemekti. Türk sineması yeterince izlenmemişse, verilecek karşılıklar, üç aşağı - beş yukarı aynı olacaktı. (Nitekim öyle de oldu.)

Bu durum karşısında, sonuçları baştan belli bir soruşturmaya, o sonuçlarla çakışan, onları destekleyen yanıtlarla katılmak anlamsız olacaktı. Bunun yerine, sinema karşısındaki tutumumu belirleyen nedenleri açıklamaya çalışan bir yazı yazmak daha yerinde olacaktı. Böylelikle hem kendi tutumumun gerisinde yatan nedenleri sergilemiş olacaktım, hem de benimle aynı konumda olanların tutumlarının gerisinde yatan nedenleri...

Yedinci Sanat'ın sözünü ettiğim özel sayısın-

da yayımlanan **«Türk Sineması ve Aydınların Tutumu»** başlıklı yazı, bu koşullarda yazıldı. Ve bu yazı, benim, sinemaya ilişkin ilk yazımdır.

Bu yazının aydın - sinema ilişkilerinin irdelendiği giriş kesiminde şunlar söyleniyordu: «Belli bir aydın kesiminin genel olarak sinemaya, özel olarak da Türk sinemasına karşı ilgisiz kaldığını görüyoruz. Bu ilgisizliğin temelinde yatan toplumbilimsel (sociologic) olguyu araştırdığımızda, karşımıza şu gerçek çıkıyor: Aydınlarımızın belli bir kesimi, gerek ithal edilen, gerekse de ülkemizde çevrilmiş filmlerde aradığı, arzuladığı şeyi bulamıyor. Bu nedenle de, seyretmeye gittiği filmlerle, **genel olarak**, bütünleşemiyor. Onlara yabancı kalıyor. Buna koşut biçimde, sinemadan uzaklaşıyor. Yani aydınlarımızın belli bir kesiminin sinemaya yabancılaşması, sinemayı horgörmelerinden değil, sinemanın onlara bir şey verememesinden, onları itelemesinden ileri geliyor. Bunun için de, her yıl ülkemizde çevrilmekte olan iki yüzü aşkın film, daha çok bilinçsiz yığınlar tarafından izlenmekte; sinemadan bir şeyler bekleyen aydın kesim tarafından ise, bir tür **«zaman öldürme aracı»** olarak görülmektedir. Oysa devrimci kavganm **bütünlüğü** açısından soruna yaklaşıldığında, sinemanın, bu kavganın kültür cephesinde, diğer sanatsal etkinliklere **göre** daha **önemli** bir yere sahip olduğu görülür. Çünkü sinema, biçimsel olanaklarının genişliği nedeniyle, yığınlarla en **kolay** ve en **dolaysız** biçimde bağlantı kurabilecek nitelikte olan yegâne sanatsal türdür. Bu nedenle de sinema, eğitim yoluyla insanı değiştirmekte kullanılabilecek en **etkin** silâhtır. Ne ki bu silâh, günümüz Türkiye'sinde, ters bir biçimde kullanılmakta, bu da aydınların **bir seyirci olarak**

sinemaya yabancılaşmalarına yolaçmaktadır. Bu yabancılaşma, sinemanın, devrim birikiminin oluşturulmasındaki yerini yadsımağa dönüşmediği sürece, kınanamaz. Bu nedenledir ki, bir seyirci olarak sinemaya **küskün** olan Türk aydınının, halkının bir ileri tarih aşamasına sıçramasından yana ise eğer, sinema sorunlarına ilgisiz kalması düşünülemez.»[1]

Bu yazıdan sonra, çıkarıcılarından bir arkadaş, Yedinci Sanat'a film eleştirileri yazmamı önerdi. Bunun üzerine, yönetmenliğini Mehmet Dinler'in yaptığı «Yalancı» adlı filmi çıkış noktası olarak alıp, halkın melodramlara yakınlık duymasının, ilgi göstermesinin nedenlerini irdelemeyi deneyen bir yazı yazdım: **«Yalancı» ve Bazı Gerçekler.** Bir yönetmenle yapılan konuşmanın fazla yer tutması nedeniyle, yayımlanması gereken sayıda yeralamadı yazı. Durumun belirtilmesine karşın, bir sonraki sayıda yayımlanmasına engel oldum. Uzunca bir aradan sonra, aynı arkadaşla, Türkiye Yazarlar Sendikası'nın genel kurulunda karşılaştık. Yedinci Sanat'a yazmayı düşünüp düşünmediğim sorulunca, tepkimin yersiz ve hatta yanlış olduğunu anladım. Bana geri verilmemiş olan ve yayımlanmasını engellediğim yazmın yayımlanabileceğini söyledim. Yazı yayımlandı. Ondan sonra, Yedinci Sanat'a, sürekli olarak film eleştirileri yazmaya başladım. Bu yazılar ve yayımlandıkları sayılar şöyle:

1. «YATIK EMİNE 1974 ya da sinema eleştirmeciliğimizin acıklı güldürüsü», Yedinci Sanat, Sayı: 20, s. 12-15, Aralık 1974 - Ocak 1975.

---

[1] Mehmet Ergün, «Türk Sineması ve Aydınların Tutumu» **Yedinci Sanat,** Sayı: 9, s. 57, Kasım 1973.

2. «ARKADAŞ üstüne bazı düşünceler», Yedinci Sanat, Sayı: 20, s. 16-28, Aralık 1974 - Ocak 1975.

3. «Toplumsal değişim ve DİYET», Yedinci Sanat, Sayı: 21, s. 16-22, Şubat - Mart 1975.

4. «Zavallı 'Memleketim'», Yedinci Sanat, Sayı: 22, s. 40-46, Nisan 1975.

Son yazı, filmin yönetmeni ile aramda bir tartışmanın doğmasına neden oldu. Yönetmenin yazısı, bir sonraki sayıda, «Bir Açıklama» başlığı ile ve «bir yorum yapmaya gerek görmeksizin, belge olarak» yayımlandı. Karşı yazıyı yazamadan dergi yayımma son verdi. Tartışma da, kendiliğinden kapandı.

Sinema ile olan ilişkilerimi açıklayan bu sözlere bir de şunları eklemeliyim: «İzin» filmi üzerine düzenlenen bir açık oturuma çağırılı olarak katıldım. «Zavallılar» üzerine de ben bir açık oturum düzenledim. Her iki açık oturumun tutanakları Yedinci Sanat'ta yayımlandı. İYÖKD'ün kültür şenliği sırasında, üç ayrı alanda: Sinema, Tiyatro, Edebiyat alanlarmda düzenenlenen açık oturumlardan, asıl uğraşım yazın dururken, sinema alanındakine çağırıldım. «Devrimci Sinemanın Sorunları» konulu bu açık oturum, katıldığım üçüncü açık oturum oldu.

Bu açıklamalardan sonra, baştaki soruya yeniden dönebilirim: Sinema ile bütün ilişkileri bu düzeyde olan bir kişinin, ününü sinema alanındaki çalışmaları ile yapmış bir sanatçı üzerine eğilmesi; bununla da kalmayıp, ilgisini, o sanatçının sinemacılığını da tartışma konusu yapan bir inceleme hazırlayacak denli ileri götürmesi, ne ile açıklanabilir? Üstelik, yapılacak çalışmanın, sinemanm öz-

gül yapısı açısından, incelemeye konu edilen sanatçının sinemacılığı konusunda pek bir şey getiremeyeceği baştan belli iken?

Evet, bu incelemeye neden gerek görüldü?

2.

Bu soruya duru bir karşılık verebilmek için, bazı «doğruları» yinelemek gerekecek.

Biliyoruz. Yaratıcısını iteleyen etmen (dürtü) ne olursa olsun, her sanat yapıtı, sanat alıcısı ile ilişki aşamasında, şu iki işlevi yerine getirmeye adaydır:

i. Her sanat yapıtı, öncelikle, ilgili bulunduğu sanatsal türe yeni açılımlar getirmeye, olanaklarını zenginleştirip sınırlarını genişletmeye adaydır. Bu gerçekleşir ya da gerçekleşmez. Sanat yapıtı bunu olanaklı kılacak nitelikler taşır ya da taşımaz. Ayrı bir sorun. Ama, bu anlamda, her sanat yapıtı için, yerine getirilmesi olası gözüken bir **sanatsal işlev**den sözedebiliriz.

ii. Sonra da, her sanat yapıtı, kitleleşme aşamasında, sanat alıcısını şu ya da bu doğrultuda etkileyerek toplum içerisindeki tutumunu değiştirmeye adaydır. Aynı biçimde, bu gerçekleşir ya da gerçekleşmez. Sanat yapıtı bunu olanaklı kılacak nitelikler taşır ya da taşımaz. Ayrı bir sorun. Ama, her sanat yapıtı için, yine, yerine getirilmesi olası gözüken bir **insansal**, dolayısıyla da **toplumsal işlev**den sözedebiliriz.

Bir sanat yaptmın incelenmesi, bu iki işlev yönünden konumunun saptanması demektir.

Bir sanat yapıtının sanatsal işlevinin değerlen-

dirilmesi, yani ilgili bulunduğu sanatsal türe getirdiği yeni açılımların saptanması, uzmanların üstesinden gelebilecekleri bir iştir. Yeterli bilgilerden yoksun bir kişinin, bu konuda söz söylemeye kalkışması, kendini güç duruma düşürmekten öte bir sonuç vermez. Ama bir sanat yapıtının insansal, dolayısıyla da toplumsal işlevi üzerinde düşünmek, bununla da kalmayarak düşündüklerini başkalarına aktarmaya çalışmak sözkonusu oldu muydu, iş değişiyor. Bu konu üzerinde düşünmek ve düşündüklerini dile getirmek için uzman olmak gerekmiyor. Çünkü tam bu noktada, sanat yapıtı, **toplumsal bir olay** kimliği gösteriyor. Toplumsal olaylar üzerinde düşünmek ise, uzmanların tekelinde değildir. Yapılacak değerlendirmelerin sonunda ulaşılacak yargılar eksik, yetersiz, hatta yanlış olabilir. Ama onlar, belli bir toplumsal kesimden olan bir kişinin incelemeye konu edilen yapıt karşısındaki tutumunu somutlaştırırlar. O tutumun irdelenmesi, eksiklerin, yetersizliklerin, yanlışların gerisinde yatan nedenlerin açığa çıkarılması, aynı konu üzerinde kafa yoranlara, yeni bakış açıları sağlayabilir.

Bu odaktan bakıldığında, Yılmaz Güney'in de bir «toplumsal olay» kimliği gösterdiği görülür. Mitleştirilmiş kişiliği ile olsun, milyonlarca seyircisi ile olsun, yürüyüşlerde, toplantılarda atılan «Yılmaz'a Özgürlük!» sloganları ile olsun, imzasını taşıyan her yapıtın benzerlerine kısmet olmayan bir alıcı kütlesi bulması ile olsun, yazdığı gazetelerin basım sayısını % 100 yükseltmesi ile olsun, hakkında yazılmış yapıtların bile büyük bir tüketici kütlesi bulması ile olsun... Yılmaz Güney, gerçekten, bir «toplumsal olay» dır. Her toplumsal

olay gibi, bunun da üzerinde herkesin düşünmeye ve düşündüklerini söylemeye hakkı vardır. İşte, **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**, bu hakka yaslanılarak, bir toplumsal olayı kavrama isteğinin sonunda ortaya çıktı.

3.

Çıkış noktası bir toplumsal olayı kavramak olunca, **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**'de her şeyin **işlevsel açıdan** ele alınması kaçınılmaz oldu. Sanatçı-toplum ilişkisinden sinemanın ideolojik mücadeledeki yerine; Türk sinemasının gelişiminden Yılmaz Güney dönemecine; Yılmaz Güney'in sinemacılığının gelişiminden Türk sineması üzerindeki etkilerine... dek her konu ve sorun bu açıdan ele alındı. **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**'i şu ana dek Yılmaz Güney üzerine yazılmış kitaplardan ayıran temel yan budur. Ayrıca, bu çalışmanın, Yılmaz Güney üzerine yapılmış ilgiye değer iki çalışmadan: Altan Yalçın'ın «Yılmaz Güney Dosyası» (Yöntem Yayınları) adlı çalışması ile Agâh Özgüç'ün «Neden! Yılmaz Güney» (Göl Yayınları) adlı çalışmasından yöntem açısından da ayrıldığını eklemeliyim.

İlk yapıt, egemen sınıfların kendi ideolojik politik görüşleri doğrultusunda yargılamaya çalıştıkları bir sanatçının, Yılmaz Güney'in, tarih önünde yargılanması biçiminde düzenlenmiştir. Yılmaz Güney üzerinde düşünmüş olanların yazdıkları yazılar, yargılamanın tanıkları olarak okura sunulmakta; böylelikle de Yılmaz Güney'in konumu, çeşitli yazarların görüşlerine yaslanılarak belirlenme-

ye çalışılmaktadır. Bu bakımdan yapıt, seçmeci bir nitelik taşımaktadır. Ama Yılmaz Güney hakkında söylenmiş pek çok sözü, yazılmış pek çok yazıyı içermesi nedeniyle, konuya ilgi duyanlar için yararlı bir kaynak niteliğindedir bu yapıt.

Agâh Özgüç'ün çalışması da, kimi yönlerden Altan Yalçm'ınkine benzemektedir. Agâh Özgüç de, Altan Yalçın gibi, Yılmaz Güney olayına ilişkin görüş ve düşüncelerini dile getirmek yerine, bu konuda düşünülenleri bir araya getirmeyi yeğlemiş. Bu nedenle yapıt, kişisel yargılarından çok, Yılmaz Güney olayı üzerinde düşünenlerin yargılarını içeriyor. Yani o da, seçmeci bir nitelik taşıyor. Ve bu niteliğiyle, konuya ilgi duyanlar için başvurulacak bir kaynak olmaktan ileri gidemiyor.

Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney

ise, yazarının Yılmaz Güney olayına ilişkin görüş ve düşüncelerini getiren bir çalışmadır. Yani burada, seçmeci bir tutum sözkonusu değildir. Yapıt, doğrudan doğruya, yazarının, sinema ve yazın alanlarında pek çok ürün vermiş ve ürünleriyle ilgilerin odağı durumuna gelmiş bir sanatçının: Yılmaz Güney'in sanatına ve sanatçı kişiliğine ilişkin görüş ve düşüncelerini getirmektedir. İncelemeye konu edilen sanatçı bir hücre olarak düşünülmediği, ilgili bulunduğu alanlardan yalıtılarak almmadığı için, bu çalışma, aynı zamanda, yazarının, o alanlara ve o alanların sorunlarına ilişkin düşüncelerini de getirmektedir. Ancak, baştan da belirttiğim gibi, bu çalışma, sinemanın özgül yapısı açısından Yılmaz Güney'e ilişkin olarak fazla bir şey getirmemektedir. Bu açığı kapatacak olanlar, meslekten

sinemacı olan araştırmacılardır. Nitekim Altan Yalçın'la Agâh Özgüç'ün çalışmalarında da, bu açıdan pek bir şey yoktur. Bu çalışma, sözkonusunu boşluğun iyice ortaya çıkmasına yardımcı olur; doldurulması yolunda isteklendirici bir işlev yerine getirirse sevineceğim.

BAZI GENEL AÇIKLAMALAR

- **SANAT YAPITININ DEĞERLENDİRİLMESİNDE SANATÇI - TOPLUM İLİŞKİLERİ AÇISINDAN GÖZÖNÜNDE BULUNDURULMASI GEREKEN BAZI ETKENLER**
- **DEVRİMCİ SİNEMANIN SORUNLARI**

SANAT YAPITININ DEĞERLENDİRİLMESİNDE SANATÇI - TOPLUM İLİŞKİLERİ AÇISINDAN GÖZÖNÜNDE BULUNDURULMASI GEREKEN BAZI ETKENLER

SANATÇI - TOPLUM İLİŞKİSİ

Sanat - toplum, sanatçı - toplum ilişkileri konusunda çok söz söylendi. Sanat yapıtının yaratıcısından, yaratıcısının da içerisinde yaşadığı toplumdan ayrı düşünülemeyeceği vurgulandı. Bir yapıtın yaratıcısından, yaratıcısının da içerisinde yaşadığı toplumdan ayrı düşünülmesinin sakıncaları üzerinde duruldu.

Bu konuda ileri sürülen görüşler, genel bir doğruya yaslandırıldı: Sanatçı da, bütün diğer insanlar gibi, toplumsal bir varlıktır. Kendi isteminin (iradesinin) dışında, belli bir toplumda, belirli bir sınıfın üyesi olarak yaşama gözlerini açar. İçerisinde yaşadığı toplum ve üyesi olduğu sınıfın toplumsal konumu gelişimini belirler. Bir dünyagörüşü kazanmasını, evrene (doğaya-topluma-insana) belli bir açıdan bakmasını sağlar. Bakış açısı, gelişimini

belirleyen koşullarla uyumlu bir nitelik taşır. Belirli ölçülerde onları yansıtır. Bunun sonucu olarak da, ürünlerinde yansıyan duygu ve düşünceler, bir toplumsal sınıfın ya da tabakanın konumunu somutlaştırır. Yapıtları da, o toplumsal sınıfın ya da tabakanın çıkarlarına hizmet eder. Sanatçı istese de, istemese de; bilinçli olsa da, olmasa da böyledir bu. Ve sanatçının çıkarlarının sözcülüğünü yaptığı, dünyagörüşünün yaygınlaşmasına, dolaylı yoldan da olsa, hizmet ettiği toplumsal sınıf, bir hesaplaşmaya girmemiş, toplumsal oluşum karşısında edilgin bir tutum takınmışsa, büyük bir olasılıkla, eğemen güçlerdir. Bunun temel nedeni ise, eğemen güçlerin, «eğemen güç olmanım» olanaklarından yararlanarak, insanları, kendi dünyagörüşleri doğrultusunda koşullandırmasıdır. Toplumsal oluşum karşısında edilgin bir tutum takınan, eğemen güçlerin ideolojik-politik belirleyicilerinin dışına çıkmaya çalışmayan, bunun için gerekli olan maddî ve manevî olanakların gelişip serpilme kavgasına katılmayan bir sanatçı da, bu genellemenin dışında değildir. Onun dünyagörüşü de, eğemen güçlerin ideolojik politik görüşlerinden izler taşır. Ya da doğrudan doğruya onları yansıtır. Çünkü sanatçının yapıtlarında yansıyan dünya, gerçeklik karşısındaki tutumuna göre biçim kazanır. Gerçeklik karşısındaki tutumunu ise, dünyagörüşü belirler. Sanatçının ortaya koyacağı ürünler, eğemen güçlerin ideolojik-politik etkilerinden sıyrıldığı, kendini arındırdığı ölçü ve oranda, eğemen güçlerin çıkarlarına hizmet etmekten kurtulur. Onların sanatı karşısında bir seçenek durumuna gelir... v.s.

İşte, bunlara bakılarak, gerek sanatçının, gerekse de ürünlerinin, içerisinde yaşadığı toplum-

dan ve üyesi bulunduğu sınıfın olanaklarından ayrı düşünülemeyeceği ileri sürüldü. Böyle bir tutumun kişiyi yanlış yargılara ulaştıracağı belirtildi.

Sanatçı-toplum ilişkileri konusunda ileri sürülen bu görüşler, bazı genel doğruları içeriyor. Ama onların, sanatsal yaratışın toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantılarını **bütün boyutları** ile yansıttığı söylenemez. Çünkü burada, yalnızca, sanatçının diğer bireylerle ortak olan yanı gözönünde bulundurulmaktadır. Onu herhangi bir birey olmaktan çıkartan etkinliği ise, atlanmaktadır. Toplumun, toplumsal oluşumun sanatsal yaratış üzerindeki tüm etkisinin, sanatçının gerçeklik karşısındaki tutumunun belirlenmesine indirgenmesi bunun göstergesidir.

Gerçekte, sanatçının dünyagörüşü de, diğer bireylerin dünyagörüşleri gibi, toplumca, toplumsal oluşumca belirlenip biçimlenmektedir. Bu noktada, sanatçı, diğer bireylerle aynı konumdadır. Ancak onun toplumla ilişkileri bununla kalmamaktadır. Toplum, yalnızca dünyagörüşünü belirleyen bir varlık olarak dikilmemektedir karşısına. Etkinliğinin doğası gereği toplum, ürünlerine öz veren ve yapabileceklerine sınır koyan bir varlık olarak da dikilmektedir sanatçının karşısına. Bu nedenle de, onun, toplumla olan ilinti ve bağlantıları, herhangi bir bireyin toplumla olan ilinti ve bağlantılarından ayrı bir nitelik göstermektedir. Yukarıdaki görüşlerin eksikliği, işte bu noktayı gözden kaçırmasıdır. Sorun'un, sanatçı ile diğer bireylerin toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantılarının kesiştikleri noktadan yola çıkılarak kavranmaya çalışılması, ayrılık noktalarının atlanmasıdır. Bu yüzden, sözkonusu görüşü çıkış noktası

olarak alıp bir sanat yapıtını doğru olarak değerlendirmeye olanak yoktur. Varılacak yargılar yanlış olmasa bile, yetersiz olacaktır. Sonuçta, ortada, daima açıklığa kavuşturulması gereken sorular bulunacaktır.

Bütün bu söylediklerimiz, şöyle bir soru dizisini gündeme getirmektedir: Acaba gerçekte, sanatsal edimde bulunan bir kişi ile herhangi bir bireyin toplumla olan alışverişi özdeş midir? Kesiştikleri noktalar denli, ayrıldıkları noktalar da yok mudur? Varsa, bunların, ortaya konan ürünlerdeki yansımaları nasıldır ve yapılacak değerlendirmelerde bunların gözönünde bulundurulmaması doğru mudur?

Sanatçı ile toplum arasındaki ilişkilerin nitelik ve doğrultusu gözden geçirildiğinde şu görülür: Sanatçının toplumla olan ilişkileri, bir birey olması nedeniyle, diğer bireylerin toplumla olan ilişkileri ile kesişmektedir. Ama onu herhangi bir birey olmaktan çıkaran etkinliği nedeniyle de, toplumla olan ilişkileri, herhangi bir bireyin toplumla olan ilişkilerinden ayrılmaktadır. Demek oluyor ki sanatçının toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantılarının herhangi bir bireyin toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantılarından ayrılmasını sağlayan etmen etkinliği, kesişmesini sağlayan etmen ise, onun da bir birey olması, diğerleri ile özdeş bir konumda bulunmasıdır. Bu ayrılma ve kesişme noktalarını belirginleştirmek için, sanatçının toplumla olan ilişkilerini bütünlüğü içerisinde koymak gerekmektedir.

Sanatçı ile toplum arasındaki ilişkiler şu noktalarda odaklaşmaktadır:

i. Toplum, her şeyden önce, gerçekliğe bakı-

şını etkileyen, giderek de belirleyen bir varlık olarak dikilmektedir sanatçının karşısına. Toplumsal yapılanmanın genel nitelikleri, sınıflar, sınıflar arası ilişkiler ve bu ilişkilerde etken olan öğeler gözönünde bulundurulursa, bunun nedeni kolaylıkla görülür. Düzenin sürmesinden yana olan güçlerle, değişmesinden yana olan güçlerin amaçlarına ulaşmak için yoğun bir ideolojik - politik mücadeleye giriştikleri, insanları, bu arada da sanatçıları, yaşamlarının her biriminde etkilemeye, kendi çıkarları doğrultusunda biçimlemeye çalıştıkları bilinen bir şey. Bu çabalar, insanları, bu arada da sanatçıları, belli bir dünyagörüşüne kazanmaya yöneliktir. İşte sanatçı, tam bu noktada, toplumun etkilerini üzerinde duymaya başlar. Toplumsal yaşamın değiştirilmesinden yana olanlarla, sürmesinden yana olanların baskısı ile yüz yüze gelir. Toplum ve toplumsal oluşum, onu, bir dünyagörüşünün çerçevesinde düşünmeye, gerçekliğe o dünyagörüşünün odağından bakmaya zorlar. Gerçekliği sanatsal gerçekliğe dönüştürürken o dünyagörüşüne yaslanır. Bunun sonucu olarak da ürünlerinde yansıyan dünya, belli bir dünyagörüşünü somutlaştırır. Bu açıdan bakıldığında, eğemen güçlerin, dünyagörüşlerinin biçimlenmesi konusundaki etkilerinin daha yüksek olduğu görülür. Çünkü eğemen güçler, eğemen güç olmanın sağladığı olanaklarla, ideolojik-politik koşullandırmada, diğer toplumsal kesimlerden daha etkindirler. O denli ki, sömürülen-ezilen sınıf ve tabakaları bile etkilerler. Diğer bireyler gibi, sanatçılar da bu olguyla yüz yüzedirler. Onlar da eğemen ideolojilerin etkisine açıktırlar. Davranışlarında olsun, düşüncelerinde olsun, eğemen güçlerin düşünce-davranış biçimlerinin ka-

lıntıları bulunur. Kuşkusuz bu, saltık bir durum değildir. Düzenin dönüştürülmesinden yana olan güçlerin mücadeleleri yoğunlaştıkça, kendi ideolojik-politik görüşlerini yaygınlaştırıp belli ölçülerde de olsa, yaşama geçirmeyi başardıkça, bu etkiler de silinmeye yüz tutacaktır. Kuşkusuz bu, gelişimin kendiliğinden gelme etkileri ile yetinilerek sağlanamaz. Bilinçli, giderek de örgütlü çabalarla bu süreci hızlandırmaya çalışmak da gerekir.

ii. Öte yandan toplum, sanatçıya öz veren bir kaynak olarak da, sanatsal yaratış üzerinde etkilidir. Gerçekliğin gelişim düzeyi, bu düzeydeki sınıf ilişkileri, sınıfların birbirlerine göre durumları... sanatçının ortaya koyacağı ürünün özünün belirlenmesinde etken olacaktır. Kuşkusuz bu sözler, gerçekçi sanatçılar için geçerlidir. Gerçekçi olmayan, gerçekçiliği benimsememiş sanatçılar için böyle bir şey sözkonusu değildir. Ama bir sanatçı gerçekçiliği benimsemişse, gerçekliği, gerçekte olduğu gibi dile getirmekle yükümlüdür. Bu da, gerçekliğin, ele alındığı andaki gelişim düzeyinin, bu düzeydeki sınıf ilişkilerinin birbirine göre durumlarının... göz önünde bulundurulmasını gerektirir.

Kuşkusuz sanatçı, gerçekliği dile getirirken, ele aldığı andaki görünümü ile kendini sınırlı görmek zorunda değildir. Ondaki gelişmeyi ve bu gelişmenin iticilerini de gözönünde bulundurur. Ulaşacağı noktayı dikkate alarak, o anını anlatır. Anlatırken de, o noktayı vurgulamaya çalışır. Ama bütün bunları yaparken, kuramsal açıdan olması kaçınılmazı değil de, olanın içerisindeki ileriye dönük unsurları yansıtır. Bunu yapmadığında, sanat alıcısı ile ilişki düzeyinde, ortaya koyacağı ürün, olumlu bir işlev yerine getiremez. Çünkü ürünü, sanat alıcı-

sına, gerçeklik konusunda doğru bilgiler sunamaz. Onu, yapay, kurgusal bir dünya ile yüz yüze getirir ve yanlış alanlara yönlendirir. Ürününün, sanat alıcısı ile ilişki düzeyinde, olumlu bir işlev yerine getirmesini amaçlayan bir sanatçı, gerçeklikten kopmamak, kurmuş olduğu sanatsal dünya ile gerçek dünya arasında bir uyumu gözetmek zorundadır. Bunun yolu ise, yukarıda da belirttiğimiz gibi, kuramsal açıdan olması gerekeni değil de, olan içindeki ileriye dönük öğeleri yansıtmaktan geçer. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının, sanatsal yaratış sürecinde, ürününün özünü oluştururken topluma ve toplumsal oluşuma bağımlı olduğu görülür.

iii. Son olarak da toplum, söyleyeceklerini ne ölçüde ve nasıl dile getireceğini belirleyen; bu konuda türlü kayıtlar getiren bir etken olarak sanatçının karşısına çıkmaktadır. Toplumun güçler dengesi, sınıfların birbirlerine göre durumları, ezilen sınıfların kazanımları ve bunları örgütleyerek maddesel bir güç durumuna getirip getirmedikleri... sanatçının yapmayı tasarladıklarını gerçekleştirme olanaklarını belirler. Özgürlüklerin son derece kısıtlı olduğu, sömürülen sınıf ve tabakaların toplumun tarihsel gidişi üzerinde ağırlıklarını duyurmanın her türlü maddî ve manevî olanaklarından yoksun bulundukları dönemlerde, sanatçıların bazı şeyleri açıktan açığa dile getirememeleri doğaldır.

Bunları söylerken, koşullara boyun eğmeyi önermiyoruz. Kuşkusuz, her koşul altında yapılacak bir doğru şey vardır. Herkes gibi sanatçı da, onu bulmak ve gereklerini yerine getirmekle yükümlüdür. Bildirisini kitlelere ulaştırmanın bir yolunu aramak ve bulmak zorundadır. Ancak bulunacak yol, bir başka dönem için geçerli olmayabilir.

İşte sanatçının, bir başka dönem için geçerli olamayacak yolları uygulaması, toplumun, toplumsal oluşumun, söylemek istediklerini ne ölçüde ve nasıl dile getirmesini belirlemesinden ileri gelmektedir.

Görüldüğü gibi sanatçının toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantıları, herhangi bir bireyin toplumla, toplumsal oluşumla olan ilinti ve bağlantıları özdeş değildir. Kesişme noktaları denli, ayrılma noktaları da vardır. Bu gerçek gözönünde bulundurulmadan yapılacak değerlendirmeler, tek yönlü ve yetersiz olacaktır. Bu gerçeğin altını böylece çizdikten sonra, şimdi, toplumun sanatsal yaratış üzerindeki etkilerinin bütünlüğü içerisinde alınmamasının, yapılacak değerlendirmelerde yolaçacağı olumsuzlukları örnekler üzerinde gösterebiliriz. Bu, aynı zamanda, bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde, bu açıdan gözönünde tutulması gereken etmenlerin neler olduğunun da ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

SANATÇININ YAPABİLECEKLERİ, YAPAMIYACAKLARI VE YAPTIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİNDE BUNLARIN YERİ

Demiştik ki toplum:

i. dünyagörüşünü belirlemekle,

ii. ürünlerine öz veren bir kaynak olmakla,

iii. söyleyeceklerine türlü yönlerden sınırlamalar getirmekle sanatçının sanatsal etkinliği üzerinde etkilerde bulunmaktadır. Sanatçı, bu etkilerin altında, onlarla boğuşarak sanatsal üretimde bulunmaktadır. Ürünleri, bu olgular gözönünde tutu-

larak değerlendirilebilir. Zıtlı bir tutum, yetersiz ve tek yönlü yargılara kapı aralayacaktır.

Toplumun, sanatçının dünyagörüşünü belirleyen bir etken olarak gözönüne tutulmamasının yapılacak değerlendirmeler üzerindeki etkilerinin neler olacağını örnek üzerinde tartışmaya gerek yok. Yeterince açık bir şey bu. Bu nedenle onu geçeceğiz.

Toplumun ürünlerine öz veren bir kaynak olarak sanatçıyı etkilediği gözönünde tutulmazsa ne olur? Böyle bir yaklaşımın sonunda varılacak yargılar gerçeği ne ölçüde yansıtır?

İşçi sınıfının oluşum döneminden kesitler sunan bir sanatçı düşünelim. Ve bu sanatçının, sosyalizmi salt bir perspektiv olarak benimsemekle kalmayıp gerçekleşmesi yolunda da mücadele ettiğini varsayalım. Bu sanatçı, ele aldığı konumda, henüz kendisi için sınıf durumuna gelmenin oldukça uzağında bulunan emekçi kütlelerini, toplumu devrimci dönüşüme uğratma yolunda etkin bir mücadele veren tipler olarak çizse ne olur?

Anlattıkları kurama aykırı düşmeyecektir. Kuramsal olarak, er ya da geç yaşama geçeceklerdir. Ama, sanatçının böyle bir tutumu benimsemesi, gerçekliği gerçekte olduğu gibi yansıtamaması; ülküselleştirerek sunması demektir. Ayrıca, çizeceği tiplerin yaşarlıkları da tartışmaya açık olacaktır.

Bu durumda sanatçı ne yapmalıdır?

Kuşkusuz, emekçi kütlelerini, o andaki uyuşuk görünümleri ile ürünlerine sokmayacaktır. Gerçekçilik değil, doğalcılık olur bu. Uyuşuk görünümlerini olduğunca, bu görünümün altındaki kıvıl kıvıllıklarıyla da yansıtacaktır onları. Militan tipler çizemeyecektir. Ama, o tipleri yaratacak olan

özü açığa çıkacaktır. Böylelikle, hem gerçekliği ülküselleştirmekten kurtaracaktır. Hem de, gerçekliğin o andaki konumunu belirleyen koşullarla, onları ayıklayacak özü yansıtmış olacaktır.

Şimdi, böyle bir sanatçıyı, militan tipler çizmedi diye eleştirmek ne ölçüde doğru olur? Eleştirinin yapıldığı dönemde, bu evre'nin geride bırakılmış olması, böyle bir eleştiriyi haklı kılabilir mi? Böyle bir yaklaşımın sonunda ulaşılacak yargı gerçeği yansıtır mı?

Bu sorulara olumlu bir karşılık vermek olanaksızdır. Sanatçıyı, gerçekliği ülküselleştirmediği ve içeriksiz tipler çizmediği için cezalandırmak anlamına gelir bu.

Toplumun, ürünlerine öz veren bir kaynak olarak sanatçıyı etkilemesinin gözönünde tutulmamasının yolaçacağı sonuçları belirtmiş bulunuyoruz. Şimdi, toplumun, söyleyeceklerini ne ölçüde ve nasıl dile getireceğini sınırlayarak sanatçıyı etkilemesinin gözönünde tutulmamasmın sonuçlarına geçebiliriz.

Ezilen, sömürülen sınıf ve tabakaların, toplumun tarihsel gidişi üzerinde ağırlıklarını duyuramadıkları ya da baskıcı bir yönetimin iş başında olduğu bir dönem düşünelim. Bu dönemde, ezilen, sömürülen sınıflardan yana bir sanat yapma amacı ve çabasmda bulunan bir sanatçının bildirisini, açık bir biçimde dile getirmesi olanaklı mıdır? Bu soruya, çekinmeden olumsuz karşılık verebiliriz. Bu durumda, sanatçının, dolaylı bir anlatımı yeğlemesi, söyleyeceklerini üstü örtük bir biçimde söylemesi kaçınılmazdır. Bu konumdaki bir sanatçı, her şeyin açık-seçik söylenebildiği bir dönemde, bu tu-

tumundan ötürü eleştirilirse ne olur? Varılacak yargılar gerçeği yansıtır mı?

Bu sorulara olumlu bir karşılık vermek olanaksızdır. Sanatçıyı, susmadığı ya da kendini ateşe atmadığı için kınamak anlamma gelir bu. Örneğin, Nâzım'ın, «Benerci Kendini Niçin Öldürdü» de yasadışı bir kuruluş olan TKP'nin içinde uçveren bir anlaşmazlığı, olayları ve kişileri somut bir biçimde değil de, değiştirerek, bir başka ortamda yansıtmasını yersiz bulmak demek olur bu.

Bütün bu açıklamalar, şöyle bir noktaya getiriyor bizi: Sanatçının yapabilecekleri, zamanla kayıtlı olmak koşulu ile, toplumsal oluşumca belirlenmiştir. Sanatçı, istese de, istemese de böyledir bu. Ne canı öyle istediği için gerçeği kafasına uygun bir biçimde yansıtabilir. Ne de, koşulların zorunlu kıldığı anlatım yollarmı boşlayabilir. Bununla birlikte, sanatçmm toplumsal oluşum karşısındaki bu durumu saltık bir olay değildir. Sanatçı, gerçekliği ülküselleştiremez. Ama, dile getirmeyi amaçladıklarını dile getirmenin bir yolunu bulabilir. Bulmakla yükümlüdür de. Çünkü hiçbir sanatçı, yüreğindeki sanatı yapmanın koşullarını hazır bulmaz. Hele, içerisinde yaşadığı toplumun eğemen güçlerinden yana olan sanata karşı bir seçenek sanat geliştirmenin peşinde ise, iyiden iyiye olanaksızlıklarla yüz yüzedir. Amacına ulaşabilmek için, bu olumsuzlukları aşmanın yollarını bulmak zorundadır. Bu da, iki ayrı düzlemde gelişen çabalarla sağlanabilir: Sanatçı, bir yandan olanakların genişletilmesi için çaba harcayacak, bu yoldaki uğraşlara omuz verecektir, öte yandan da ele geçen olanakları en iyi biçimde değerlendirmeye çalışacaktır. Bu iki sürecin atbaşı gitmesi, sonuca varmak bakımm-

dan, zorunludur. Olanakların genişletilmesi yolunda çaba harcamamak, yan çizmek demektir. Varolan olanaklarla yetinmek ise, koşullara boyun eğmek...

Sanatçının olanakları değerlendirip kullanırken, sınırlarını da genişletmek için çaba harcaması gerektiğini söylemiştik. Ama bunun da sınırları vardır. Geneldeki mücadelenin düzeyi, bu sınırı belirlemektedir.

Demek oluyor ki, bir yanda koşullarla kayıtlı yapılması gereken, öte yandan onu yerine getirebilme... Koşullarla kayıtlılık, sanatçının çalışmalarını sınırlayan bir olgu. Bundan kaynaklanan aksaklıklardan sanatçı değil, toplumsal uygunsuzluklar sorumlu tutulabilir. Ancak yapılması gerekeni yerine getirememesi, onun yetersizlikleri ile açıklanabilir.

Şu çıkıyor: Eğer sınıflı toplumlarda, toplumsal gelişimin düzeyi, sınıflar arası ilişkilerin niteliği, sanatçının yapabileceklerini çerçeveliyorsa, ortaya konan ürünlerin değerlendirilmesinde bu gerçeğin de gözönünde bulundurulması gerekir. Ortaya konan ürünlerde uçveren aksaklıkların ne denlisinin sanatçının yetersizliklerinden, ne denlisinin de toplumsal elverişsizliklerden kaynaklandığı saptanmazsa, doğru yargılara ulaşmak olanaksızdır.

Buraya değin söylenenler, sinema gibi, son derece geniş olanakları gerektiren bir dalda çaba harcayanları değerlendirirken, **«özellikle»** gözönünde bulundurulmak zorundadır. «Özellikle»yi belirleyen şey, ideolojik mücadeledeki konumu nedeniyle, sinemanın, toplumsal oluşumun etkilerine daha çok açık olmasıdır. Bunu, devrimci sinemanın sorunlarını sergileyerek gösterebiliriz.

Sınıflı toplumlarda, herhangi bir etkinlik alanının önüne birtakım sorunların dikilmesi ve bu sorunların niteliği, onun, ideolojik mücadeledeki yerine ve önemine bağlıdır. İdeolojik mücadele açısından herhangi bir önemi bulunmayan ya da önemi son derece az olan etkinlik alanlarmda çaba harcayanların önüne herhangi bir sorun dikilmez. Ama bir etkinlik alanı ideolojik mücadele açısından büyük bir önem taşırsa, o etkinlik alanında çaba harcamak çetin bir uğraş olur. Bütün bu nedenlerden ötürü, ileriye dönük bir sinemanın önünde bulunan sorunları irdeleyebilmek için sinemanın ideolojik mücadeledeki yerini ve bu yeri belirleyen koşulları irdelemek gerekiyor.

İDEOLOJİK MÜCADELENİN ARAÇLARI VE SİNEMA

Biliyoruz. İdeolojik mücadelenin araçları, mücadeleye katılışlarının niteliği açısından ikiye ayrılırlar:

i. İdeolojik mücadelenin **doğrudan** bir biçimde sürdürülmesine olanak tanıyan araçlar: Bu araçlar karşı çıkılan ve kurumlaşmış olan düşüncelerle açıktan açığa mücadele etmeye olanak tanıyan araçlardır. Bu araçlar, aynı zamanda, yerleştirilmek istenen ve henüz kurumlaşmamış olan düşüncelerin de doğrudan bir biçimde savunulmasına olanak tanırlar. Siyasal yayım organları, bildiriler, gösteri ve yürüyüşler... gibi. Bu araçları propaganda ve ajitasyon araçları olarak da adlandırabiliriz.

ii. İdeolojik mücadelenin **dolaylı** bir biçimde sürdürülmesine olanak tanıyan araçlar: Bunlar ise, karşı çıkılan ve kurumlaşmış olan düşüncelerin dolaylı olarak hedef alınmasına, yaygınlaştırılmak istenen düşüncelerin de aynı dolaylılık içerisinde yerleştirilmesine olanak sağlayan araçlardır. Sinema, müzik, resim, heykel, edebiyat... gibi.[2]

İDEOLOJİK MÜCADELENİN ARAÇLARINDAN BİRİ OLARAK «SİNEMA»

Yukarıdaki kümeleştirmeye dikkat edilirse, sinemayı, ideolojik mücadeleye dolaylı yoldan katkıda bulunan araçlar arasında andığımız görülür. Gerçi doğrudan doğruya propaganda amacı ile yapılan filmler yok değil. Örneğin savaş filmleri, haber filmleri, reklâm filmleri... gibi. Ama bir sanat olarak alındığında, sinemanın da, diğer sanat dalları gibi, ideolojik mücadeleye dolaylı yoldan katkıda bulunan araçlar arasında düşünülmesi gerekir. Diğer bir deyişle sinemacı da, yerleştirmeyi amaçla-

[2] Bkz., Mehmet Ergün, «Edebiyatın İdeolojik Mücadeledeki Yeri ve Önemi», **Yürüyüş**, Sayı: 26, 7 Ekim 1975.

dığı ve henüz kurumlaşmamış olan düşünceleri, sinemanın kendine özgü yapıtaşlarını kullanarak, dolaylı yoldan yerleştirmeye çalışır. Karşı çıktığı ve kurumlaşmış bir durumda bulunan düşünceler karşısındaki tutumu da benzer niteliktedir. Onları da, sinemanın kendine özgü yapıtaşlarını kullanarak, dolaylı bir biçimde yargılamaya çalışır.

İdeolojik mücadeleye dolaylı yoldan katkıda bulunan araçlar arasında yeralan sinema, kitlelerle bağ kurma ve onları etkileme gücünün yüksekliği ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, onlarla karşılaştırma kabul etmez bir konuma sahip olduğu görülür. Bu nedenle de, sinema, ideolojik mücadele açısından büyük bir önem taşır.

Sinema, bu ayrıcalıklı durumunu, yukarıda da belirttiğimiz gibi, kitlelerle bağ kurma ve onları etkileme gücünün yüksekliğine borçludur. Bunlar ise, anlatım olanaklarının zenginliğinden ileri gelmektedir. Bu olanakların neler olduğunu şimdilik bir yana bırakıyoruz.

Temelde bir işleyim (sanayiî) olan ve tekniğe, teknik gelişime yaslanan sinema, bir etki yaratmakta, sanat alıcısının ilgisini belli bir noktada toplamakta, diğer sanat dalları ile karşılaştırılamayacak bir üstünlüğe sahiptir. Bu üstünlük, ona, kitleleri belli düşüncelere kazanmak ya da belli düşüncelerin karşısında yeralmasını sağlama açısından bir ayrıcalık kazandırmaktadır. Buna, kitlelerle bağ kurma konusundaki üstünlüğü de eklenince, sinema, ideolojik mücadele açısından büyük bir önem kazanmaktadır. Bu durumu destekleyen bir diğer olgu da, sinemanın, XX. yüzyılın

sanatı durumuna gelmesi ve XX. yüzyıl insanının gündelik yaşamına dek girmesidir.

SİNEMANIN GERİBIRAKTIRILMIŞ ÜLKELERDEKİ YERİ

XX. yüzyıl insanının yaşamındaki yeri oldukça büyük olan sinemanın emperyalist - kapitalist ülkelerden geribıraktırılmış ülkelere doğru gidildikçe önem ve etkinliğinin arttığı görülüyor. Bunun temel nedeni, geribıraktırılmış toplumlarda yaşayan geniş halk kütlelerinin sinemanın dışında kalan sanat dallarıyla ilgilenmenin, sanata duydukları gereksinmeyi onlarla karşılamanın özdeksel (maddî) ve tinsel (manevî) olanaklarından yoksun bulunmalarıdır. Bu bakımdan, geribıraktırılmış ülkelerde sinema, diğer sanat dallarına göre, kütlelere daha yakındır. Onlarla bağ kurma konusunda daha yeteneklidir. Bunun nedenlerini, kısaca da olsa, sıralamaya çalışalım:

i) Sinema, diğer sanat dalları gibi, içeriğine girilebilmesi için belli bir ön hazırlığı gerektirmez. Bir roman, bir öykü ya da bir şiir okurunun her şeyden önce okuma bilmesi; sonra da, sözcüklerin gerisinde saklı duranı zihinsel çabalarla kavramının koşullarına sahip olması gerekirken, seyircinin bu ve buna benzer niteliklere sahip olması gerekmez. Bunun temel nedeni, sinemanm, **görsel** (visual) bir sanat olmasıdır. Bu niteliğinden ötürü sinema, sunulanın zihinsel faaliyetlerle bellekte canlandırılıp kavranmasına değil de, izlenerek kavranmasma yaslanır. Bu bakımdan da, öbür sanat dallarıyla kıyas kabul etmez bir kolay anlaşılırlığa sahiptir. En dikkatsiz ve bilinçsiz bir seyirci

bile, gözlerinin önünde olup biten olaylardan bir şeyler alır. Onlardan etkilenir. Oysa diğer sanat dalları için, örneğin roman, öykü ya da şiir için aynı durum geçerli değildir. Bu dallarda ortaya konmuş ürünleri kavrayabilmek için öncelikle okumasını bilmek, sonra da sözcüklerin gerisinde yatanı açığa çıkaracak düşünsel edimlerde bulunabilmek gereklidir. Bir geribıraktırılmış ülke sinemacısı olan Osman Sembene, sinemanın bu üstünlüğü konusunda şunları söylüyor: «Ben kişisel olarak okumayı yeğlerim; çünkü öğrendiklerimi okuyarak öğrendim. Ama sinemanın kültürel yönden daha önemli olduğu, özellikle Afrikalılar için tam anlamıyla bir gereksinme olduğu düşüncesindeyim. Afrika'lı kitlelerden koparıp alamayacağınız bir şey varsa o da bir şeyi görmeleridir.»[3]

ii) Sinemanın, diğer sanat dallarına göre, geri bıraktırılmış ülke insanlarına daha yakın olmasının ikinci bir nedeni de, içeriğine girilebilmesi için özel bir ortamı gerektirmemesidir. Sorunu şöylece açıklayabiliriz: Herhangi bir romanın özüne girebilmek için, onu, belli bir süreklilik içerisinde ve ilgilerimizi üzerinde yoğunlaştırarak okumamız gerekir. Okumamızda bir süreklilik yoksa ya da ilgilerimizi üzerinde toplamanın koşullarından yoksunsak, o romanın özüne giremeyiz. Oysa sinema böyle değildir. Sinemada, ortam kendiliğinden oluşmuştur. Bu nedenle de kişinin ilgilerini baştan sona film üzerinde toplaması olanaklıdır. Üstelik, iki saati bulmayan gösterimlerde, izlemenin sürekliliği de vardır. Bu nedenle, bir fil-

[3] G.M. Perry-Patrick Mc. Gilligan, «Osman Sembene İle Söyleşi.» Gerçek Sinema, Sayı: 1, s. 10-11, Ekim 1973.

min özüne girmek, diğer sanat dallarında ortaya konmuş ürünlerin özüne girmekten çok daha kolaydır.

iii) Son olarak da, bir filmi izlemenin gerektirdiği zamanla, maddesel olanaklarm son derece düşük olduğunu ekleyelim. Zaman açısmdan sağladığı olanaklarla, ucuzluğu, sinemayı yeğlenir kılmaktadır.

İşte bütün bu nedenlerden ötürü sinema, geri bıraktırılmış ülkelerde, kitlelerle kaynaşma olanağına sahiptir. Bunlara bir de sinemayı XX. yüzyıl insanı için vazgeçilmez kılan öğeler eklenecek olursa, sinemanın geri bıraktırılmış ülkelerde ideolojik mücadele açısından taşıdığı önem ortaya çıkar.

Sinemanın kitlelere bilinç götürmekte kullanılabilecek araçların başında yeralması, hem toplumun bir ileri tarih aşamasına sıçramasından yana olanlar açısmdan geçerli bir olgudur, hem de düzenin olduğu gibi yürümesinden yana olanların. Bu nedenle, her iki kesim de, sinemadan, kendi ideolojik-politik çıkarları doğrultusunda yararlanmayı isteyecek ve bunu deneyecektir. Ancak eğemen sınıflar, ideolojik mücadele açısmdan son derece büyük bir öneme sahip olan bu silâhın kendine karşı kullanılmamasını sağlamak ve bunu güvence altına almak için çeşitli önlemlere başvuracaklardır. Böylelikle de ileriye dönük bir sinema yapmanın peşinde olanların karşısına bir yığın sorun dikilecektir. Ve dikilmektedir. Bu sorunlar nelerdir? O sorunları Türkiye özgülünde tartışmayı denemek daha yararlı olacaktır.

Sinemanın kitleler önündeki durumuna ilişkin olarak buraya dek sıralananlar ülkemiz açısından da geçerlidir. Ülkemizde de, diğer sanat dallarına göre, sinema, kitlelerle daha kolay kaynaşabilmektedir. Ve kitleler üzerinde, diğer sanat türlerinin etkisi ile karşılaştırma kabul etmez bir etkisi vardır. Bütün bunlar, toplumun bir ileri tarih aşamasına sıçramasından yana olanlar kadar, eğemen güçler tarafından da sinemanın kullanılmak istenmesine yolaçmaktadır. Eğemen güçler, eğemen olmanın sağladığı olanaklarla, devrimci bir sinemanın yapılmasının önünü almaya çalışacaklardır ve çalışmaktadırlar. Bu bakımdan, devrimci bir sinema yapmanın peşinde olanlar, pek çok olanaksızlıkla yüz yüzedirler ve pek çok sorunu çözmek durumundadırlar. Bu sorunları iki kümede toplayarak incelemek olanaklıdır:

i) «Dış» sorunlar : Devrimci bir sinema oluşturabilmek için gerekli olan ortama ilişkin sorunlar;

ii) «İç» sorunlar : Devrimci bir sinema yapa-

bilmek için gerekli olan insan malzemesine ilişkin sorunlar.

Bu kümeleştirmeden sonra, devrimci sinemanın sorularını ayrı ayrı inceleyebiliriz.

Devrimci sinemanın «dış» sorunları

«Dış» sorunlarla, sinemanın kendi sınırları (alanı) içerisinde kalınarak verilecek mücadelelerle çözümlenmesi olanaksız gözüken sorunları amaçlıyoruz. Bu sorunlar, devrimci bir sinema yapabilmek için gerekli olan ortamm-koşullarm yaratılması için aşılması gereken sorunlardır. Onları, üç alt başlıkta inceleyeceğiz:

a — Yasal sorunlar,
b — ekonomik sorunlar,
c — dağıtım sorunları.

a — Yasal sorunlar

Sinemanın «dış» sorunlarının ilki olan yasal sorunlar, devrimci düşünceye yaslanık filmlerin yapımını engelleyen yasaların ürünüdürler. Bu sorunlar, devrimci sinema yapmak isteyenlerin çalışmalarını en çok engelleyen; devrimci sinemanın gelişimini en çok etkileyen sorunlardır. Kaynakları ise, genel olarak devrimci düşünceye yaslanık sanatsal üretimde bulunmayı önleyen yasalar, özel olarak da «sansür»dür.

Devrimci sinemanın yapılabilme koşulları tartışılırken, ilgiler, daha çok, «sansür» olgusu üzerinde toplanır. Devrimci sinemanm önündeki yasal sorun'un bu olduğu ileri sürülür. Oysa devrimci düşünceye yaslanık film yapımını önleyen tek etmen «sansür» değildir. Genel olarak devrimci dü-

şünceyi baskı altında bulunduran yasalar, devrimci sinema çalışmalarını da tehdit etmektedir. O yasalar ise, 141. ve 142. maddelerle, benzerleridir. Sorun'un böylece konması, aşılmasının koşullarının da açığa çıkmasını sağlayacaktır. Böylelikle de, salt «sansür»e karşı yürütülen yürütülecek mücadelelerin yetersiz kalacağı da anlaşılmış olacaktır.

b — Ekonomik sorunlar

Biliyoruz. Sinema, oldukça geniş harcamaları gerektiren bir alandır. Bu alanda ileriye dönük bir şeyler yapabilmek için, her şeyden önce, ekonomik dayanaklara sahip olmak gerekir. Düzenin sinemasına karşı bir seçenek getirmenin peşinde olan emekçi sınıf ve tabakalardan yana sinemacı, gerekli ekonomik dayanaklara sahip değilse, pek fazla bir şey yapamaz. Bu nedenle de, ekonomik olanakların hazırlanması-oluşturulması, devrimci sinemanın önüne bir sorun olarak dikilmektedir.

c — Dağıtım sorunları

Son olarak da, yapılan filmlerin sanat alıcısına ulaştırılması sorunu var.

Biliyoruz, her sanat yapıtı, yığınlara ulaştığı ölçüde bir işlev yerine getirir. Yığınlara ulaştırılamayan bir sanat yapıtının insanî-toplumsal bir işlev yerine getirmesi düşünülemez. Bu nedenle de, üretilen ürünlerin yığınlara iletilmesi, başlıbaşına bir sorundur. Ama bu sorun, devrimci sinema için, özellikle önemlidir. Çünkü ülkemizdeki film dağıtım örgütleri, eğemen güçlerin denetimindedir. Bu örgütler aracılığı ile, devrimci içeriği olan filmleri kitlelere ulaştırmak güçtür. İstenen kitlelere

ulaştırmak ise, iyice güçtür. Bu nedenledir ki dağıtımı örgütlemek de, devrimci sinemacının önüne dikilen önemli sorunlardan biridir.

Devrimci sinemanın «iç» sorunları

«İç» sorunlar derken, **belirli ölçülerde**, sinemanın sınırları (alanı) içerisinde kalınarak çözümlenmesi olası gözüken sorunları amaçlıyoruz. Bu sorunlar, devrimci bir sinema yapabilmek için gerekli olan insan malzemesinin oluşturulması için aşılması gereken sorunlardır.

Bir an için devrimci bir sinema yapmayı engelleyen tüm etmenlerin ortadan kalktığını varsayalım. Ortada, bu doğrultuda çaba harcayacak ve bu çabanın gerektirdiği bilince sahip olan insan malzemesi yoksa, devrimci bir sinema yapmaya olanak yoktur. Bu nedenledir ki, devrimci bir sinema yapmak için gerekli olan insan malzemesinin oluşturulması da bir sorundur. İşte bu sorun'u devrimci sinemanın «iç» sorunu olarak adlandırıyoruz.

İÇ VE DIŞ SORUNLARIN
AŞILMA KOŞULLARI

Devrimci sinemanın önündeki sorunlar kabaca böyle.

Bu sorunların bir kesimi ideolojik mücadeledeki yerinden, diğer bir kesimi ise, yeni bir anlayışla donanmış insan malzemesini gereksinmesinden ileri gelmektedir.

Bu sorunlar nasıl aşılacaktır?

İki ayrı kümeye ayırarak incelediğimiz bu sorunlarının ilkinin, yani devrimci sinemanın dış

sorunlarının, dönüştürülmek istenen düzen içerisinde, tam anlamıyla çözüme kavuşturulması olanaksızdır. Çünkü eğemen güçler, hiçbir zaman, kendilerine karşı olan bir sinemanın, gelişip serpilebilmek için gereksediği ortamın oluşmasına izin vermezler vermeyeceklerdir. Bu doğrultudaki çalışmaları yasal yollardan, olmazsa ekonomik baskılarla, o da olmazsa yapılan filmlerin dağıtımını sekteye uğratarak engellemeye çalışacaklardır. Ve çalışmaları da doğaldır.

Bu, düzen dönüştürülmeden ileriye dönük bir sinema yapmaya olanak yok demek midir?

Kesinlikle hayır.

Bu soruya, «evet» diye karşılık vermek, koşullara teslim olmak demektir. Koşullar, kendiliğinden elverişli bir konuma gelmeyeceklerine göre, böyle bir karşılık, ileriye dönük sinema yapılmasından vazgeçmek anlamına gelir.

Oysa «dış» sorunlarm, dönüştürülmek istenen düzenin sınırları içerisinde, tümüyle değilse bile, çözüme ulaştırılması olanaklıdır. Ancak bu birdenbire olmayacaktır. Tedrici bir biçimde olacaktır. Genelde yürütülen devrimci mücadele yükseldikçe, yeni yeni kazanımlar elde edildikçe, devrimci sinema yapma amacı ve çabasında olanlar da, daha elverişli koşullarda çalışma olanağı bulacaklardır. Yapılacak olanın güçler dengesine bağlı olması da bundandır. Ancak, burada tek yönlü bir ilişki yoktur. Devrimci sinema yapma amacı ve çabasında olanlar, devrimci mücadelenin yeni kazanımların elde etmesini beklemeyeceklerdir. Devrimci mücadelenin kazanımları ile ellerindeki aracı daha etkili bir biçimde kullanmaya çalışırken, devrimci mücadelenin yükselmesine katkıda bulun-

maya da çalışacaklardır. Ve bu, böylece sürüp gidecektir.

Demek oluyor ki, ileriye dönük sinemanın önündeki «dış» sorunlar, sinemacının, devrimci mücadele ile örgensel bir bağlılık içerisinde bulunmasıyla çözüm sürecine girebilir.

«İç» sorunların çözümlenmesi ise, görece daha kolaydır. Ancak sinemanın toplu çalışmayı gereksinen bir dal olduğu; olumlu sonuçlara varmak için oyuncu ile yönetmen, yönetmenle senaryo yazarı, çekim yönetmeni ile oyuncu... arasmda tam bir uyumun bulunması gerektiği göz önünde tutulursa, bu unsurların hazırlanmasının da bireysel bir iş olmadığı anlaşılır. Bunun için de, birtakım koşulların oluşması gerekir. O koşullar oluşmamışsa, bu sorun'un çözüme ulaştırılması güçtür.

İLERİYE DÖNÜK BİR SİNEMA YAPMANIN GÜÇLÜKLERİ

Görüldüğü gibi sinemayı ilerici amaçlarla kullanmak isteyenlerin önünde büyük engeller vardır. Bu engellerin bir kesimi, sinemanın ideolojik mücadeleye dolaylı yoldan katkıda bulunan araçlar arasmdaki ayrıcalıklı yerinden ileri geliyor. Ve bu engeller, ileriye dönük bir sinema yapmak isteyenlerin çalışmalarını daima baskı altında bulundurmuşlardır — bulunduracaklardır. Sinemacı, bu engelleri aşmak için çaba harcayacaktır. Bu amaca dönük mücadelelerle dirsek temasını yitirmeyecektir. Ama, geneldeki mücadelenin düzeyi, bu engeller karşısındaki konumunu etkileyecektir. Dahası, belirleyecektir de. Ama sinemacı, onların aşılması için elinden geleni yapacaktır. Gelgelelim,

sözkonusu engellerin ayıklanması, onun öznel istemini aşan bir olaydır. Toplumsal sınıfların birbiri karşısındaki konumuna bağlıdır. Bu nedenle de, onları ne denli aşmaya çalışırsa çalışsın, onların etkisini çalışmalarının her biriminde duyacaktır. Buna bağlı olarak da ortaya koyduğu ürünlerde, ister istemez birtakım boşluklar bulunacaktır. Onlara yolaçan nedenler göz önünde tutulmadan yapılacak değerlendirmeler de eksik, yetersiz olacaktır. Böyle bir yaklaşımın sonunda, belki bir özellik yakalanacaktır. Ama temeli asla görülemeyecektir.

İlerici sinema yapma amacı ve çabasında olanların önündeki engellerin bir kesimi ise, bu amaca uygun bir sinema yapabilmek için bilinçli insana gereksinim duyulmasından ileri gelmektedir. Bilinçli insanların işbirliği olmaksızın yapılacak filmler de, ister istemez birtakım boşluklarla dolu olacaktır. Bu insanlar, gökten zembille inmeyecektir. Yetişmeleri, belli koşulların oluşması ve çakışmasına bağlıdır. O koşullar oluşmadan, onların yetişmesinden sözedilemez. Buna bağlı olarak da, ileriye dönük sinema örneklerinde, bazı aksaklıkların bulunması kaçınılmaz olur. Yapılacak değerlendirmelerde bu olgu göz önünde tutulmadığında, önceki durumda olduğu gibi, yine belli bir özelliğe belki yaklaşılabilir. Ama onun maddî temeli asla kavranamaz.

Bu açıklamalarla önceki kesitte söylediklerimize dönmüş bulunuyoruz. İleriye dönük bir sinema yapmanın peşinde olanları değerlendirirken, toplumun sanatsal yaratış üzerindeki etkileri açısından, bazı gerçekleri «özellikle» göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

SİNEMAMIZIN GELİŞİMİ İÇERİSİNDE YILMAZ GÜNEY'İN YERİ

- **İŞLEVSEL AÇIDAN SİNEMAMIZIN GELİŞİMİ**
- **YILMAZ GÜNEY DÖNEMECİ**

İŞLEVSEL AÇIDAN SİNEMAMIZIN GELİŞİMİ

Yılmaz Güney'in sinemacılığının irdelemesine geçmeden önce, sinemamızın gelişimi içerisindeki yerini açığa çıkarmayı yararlı buluyoruz. Bu amaçla, çalışmamızın bu kesitinde, işlevsel açıdan sinemamızın gelişimini inceleyeceğiz. Ve Yılmaz Güney'in bu gelişim içerisindeki yerini saptayacağız.

1.

Önceki kesitte açıkladığımız nedenlerden dolayı, diğer sanat dalları ile karşılaştırma kabul etmez bir **etki gücüne** sahip olan sinemanın bu niteliğinden **bilinçli olarak** yararlanma girişimleri bizde oldukça yenidir. Yakın zamanlara değin, bu doğrultuda atılmış dikkate değer bir adım yoktur. İdeolojik-politik seçimini yaparak sinemaya eğilen ve seçimi ile uyumlu film yapmaya çalışanların sayısı oldukça düşüktür. Bu nedenle, kitlelere belli bir ideolojik-politik görüşü iletmek; onları belli bir ideolojik-politik görüşe kazanmak; toplum içerisin-

deki konumlarını etkileyip toplumsal oluşum karşısındaki tutumlarını değiştirmek, giderek de belli bir tutum takınmalarını sağlamak amacı ile üretilmiş filmlerin sayısı da oldukça azdır. Hem eğemen güçler açısından böyledir bu, hem de ilerici-devrimciler açısından...

Gerçi, ideolojik-politik bir seçimin ürünü olmayan filmlerin de, yapımcılarının — yönetmenlerinin — senaryo yazarlarının toplumsal konumlarının izlerini taşıdıkları (ve taşıyacakları) ya da toplumsal konumlarını yansıttıkları (ve yansıtacakları), dolayısıyla da belli ideolojik-politik görüşlerin taşıyıcılıklarını yaptıkları (ve yapacakları) açıktır. Bu nedenle, sözü geçen filmler de, uygulamada, ideolojik-politik bir seçimin ürünü olan filmlerinkine benzer bir işlev yerine getireceklerdir. Yani onlar da, izleyici kitlelerini, taşıdıkları ideolojik-politik görüşlerle etkilemişler, toplumsal oluşum içerisindeki durum ve tutumlarını — o görüşler doğrultusunda — değişikliğe uğratmışlardır. Yerine getirdikleri işlev de bununla uyumlu bir görünüm kazanmıştır. Diğer bir deyişle, taşıyıcılığı yapılan görüşler, yerine getirilen işlevi de belirlemiştir. Ancak bu işlev, hiçbir zaman, emekçi yığınların çıkarlarından yana olmamıştır. Hep eğemen çevrelerin yararına olmuştur. Üstelik, bu filmlerde, halkın beğenisine seslenilmesine, özlemlerine karşılık verilmesine karşın böyle olmuştur bu. Çelişikmiş gibi gözüken bu durumun ilerde üzerinde ayrıntılı bir biçimde duracağız. Burada, kısa bir değiniyle yetineceğiz.

Sözünü ettiğimiz nitelikteki filmlerin yapımındaki çıkış noktası, kazanç sağlamaktı. Kazanç ise, halk yığınlarının onları izlemesiyle sağlanabilirdi.

Halk yığınlarının izlemediği bir filmin, yani alıcısı bulunmayan bir «mal»ın kazanç sağlamasma olanak yoktu. Bu durumda, yığınların filmleri izlemesini sağlamak tek amaç haline geliyordu. Bu da, film çalışmalarını yönlendiren temel ilke oluyordu. Amacın araçların kullanımını belirlemesi...

Kitlelerin filmleri izlemesi nasıl sağlanacaktı?

En güvenceli yol, yığınların yadırgamayacakları yapıtlar oluşturmaktı. Bu da, onların alışkanlıklarından uzaklaşmamayı gerektiriyordu. Şu yapıldı: Halk yığınlarının beğenisi ve özlemleri, herhangi bir erek gözetilmeksizin, olduğu gibi dile getirildi. Diğer bir deyişle, halkın beğenisi ve özlemleri, filmlerin izlenmesini sağlamak amacı ile kullanıldı. Bunun sonunda, yığınların beğenisi arındırılarak değil de, olduğu gibi yansıtılmış; özlemleri ise, gerçekleşmelerini önleyen koşullar sergilenerek ve gerçekleşmesinin yolları gösterilerek ya da sezdirilerek değil de, olduğu gibi sunulmuştur. Ancak ortada şöyle bir sorun vardı: Halkın beğenisi ve özlemleri ne ölçüde öz çıkarlarını yansıtıyordu?

Sınıflı toplumlarda, eğemen güçlerin, çeşitli yol ve yöntemlerle emekçi yığınların beğenilerini etkileyip belirlediği, özlemlerini yönlendirdiği bilinen bir şey. Bu odaktan bakıldığında, herhangi bir seçeneğe yaslanarak eleştirmeden halkın beğenisini ve özlemlerini yansıtmaya kalkışmanın, onun çıkarlarından çok eğemen çevrelerin çıkarlarının sözcülüğünü yapmak anlamına geldiği görülür. Sözkonusu filmler, işte bundan ötürü, varolanın sürmesinden yana, tutucu-uyutucu bir işlev yerine getirmişlerdir. Özlemlerin gerçekleştirilmesinin yolları konusunda, yığınlara, bilim dışı çözüm yolları öneren filmlerde ise, bu işlev, gerici bir boyut ka-

zanmıştır. Ama, bütün bunlara karşın, bu doğrultuda atılmış bilinçli, ideolojik-politik bir seçmeye yaslanan admlar son derece azdır. Ve bunlar da, yakın bir geçmişte atılmışlardır. Sinemamızın tarihsel gelişimine bu açıdan yapılacak **yüzeysel bir yaklaşım**, sözkonusu gerçeğin ortaya çıkmasına yetecektir.

2.

Sinema tarihleri, sinemamızın tarihsel gelişimine ilişkin araştırma ve incelemeler, toplumumuzun sinema olgusu ile 1896'da yüz yüze geldiğini yazmaktadırlar.[4] Gerçekleştirilen ilk filminse, 1914 yılında, Osmanlı İmparatorluğunun Almanların yanında Birinci Dünya Savaşı'na katılışının üçüncü gününde çekilen 150 metrelik bir belgesel olduğunu eklemektedirler: **Ayastefanos'taki Rus Âbidesinin Yıkılışı**. «Savaşın ilânıyla (Talat Paşa'nın deyimiyle) «harbi popüler hale getirecek» çalışmalar başlamıştı. 14 Kasım Cumartesi günü Fatih Camiinde Cihad-ı ekber ilan edildi, aynı gün 1896-97 savaşında **Rus**'ların Yeşilköy'e diktikleri anıtm yıkılması için bir nümayiş tertiplendi. Önceden bu yıkım olayının filme alınması düşünülmüş ve bu iş için Avusturya'daki Sacha şirketinden eleman ve aygıt istenmişti. Ancak Yeşilköy'de işin rengi değişti, o heyecanlı atmosfer içinde «Bu millî bir olaydır, filme çekilecekse bunu ancak bir Türk çekebi-

[4] Geniş bilgi için bkz., Nijat Özon, «**Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış**», **Türk Sineması Kronolojisi**, s. 11-12, Bilgi Yayınevi, Ankara-Şubat 1968; Zahir Güvemli, Türkiye'de Sinema,» **Sinema Tarihi**, s. 231, Varlık Yayınevi, İstanbul-Ekim 1960; Erman Şener, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, s. 6, **Kamera Yayınları**, İstanbul-1970.

lir» dendi. Bunu demesi kolaydı ama filmi kim çekecekti? Akla seferberliğin ilanıyla yedeksubay olarak orduya alman Fuat Efendi geldi. Avusturya'dan bu iş için gelen filimcilerden birkaç saat ders alan Fuat efendi kamera başına geçti ve anıta 15 metre mesafeye koyduğu makineyle tam 150 metre filim çekti. Bu, bir Türk tarafından 'çekilen' ilk filimdi.»[5]

Bu olaydan sonraki gelişimler şöyle: Berlin'deyken Alman ordu sinemasmın çeşitli savaş cephelerinde çevirdiği filmleri seyreden ve sinemanın halk kütleleri, özellikle de okuma yazma bilmeyen yığınların üzerindeki etkisini sezinleyen Enver Paşa'nın buyruğu ile «Merkez Ordu Sineması Dairesi» kuruldu. Bu merkez, Alman ve Avusturya'lı alıcı yönetmenlerin de işbirliğiyle, savaşla ilgili belgefilimleri ve haber filimleri çevirmeye başladı. 1916'da «Müdafaa-i Milliye Cemiyeti» adında yarı askerî bir kuruluş, «gelir kaynaklarını arttırmak amacıyla,» film yapımma başladı. 1918'de Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, gerek «Merkez Ordu Sineması Dairesi»nin gerekse «Müdafaa-i Milliye Cemiyeti»nin sinema araçları, işgal kuvvetlerinin el koymaması için, «Malûlîn-i Guzat-i Askerîye Muavenet Heyeti»ne (bugünkü «Malûl Gaziler Cemiyeti») aktarıldı. Böylelikle, ister istemez film yapımına geçen bu kuruluş, öykülü üç film çevirtti. Dört yıllık Kurtuluş Savaşı sonunda Yunan ordusu bozguna uğrayıp Ege kıyılarına kaçtığı zaman, bu kez T.B.M.M. ordularına aktarılan sinema araçlarıyla **İstiklâl, İzmir Zaferi** (1922) adlı büyük bir belge film meydana getirildi.[6]

---

[5] Erman Şener, agy, s. 10

[6] Nijat Ozon, agy. s. 14-15.

Görüldüğü gibi, sinemamızın ilk sekiz yılında yapılanlar, nitel yönden olduğunca, nicel yönden de oldukça cılızdır. Sözkonusu dönemde Birinci Dünya Savaşı, emperyalist işgal ve Kurtuluş Savaşı gibi oldukça önemli olaylar yaşanmasına karşın, sinemamız, bu olaylar karşısında suskun kalmıştır. Bunun nedeni, yukarıdaki gerçek göz önünde bulundurulmadan kavranamaz. Yapılanların nitel açıdan olduğunca, nicel açıdan da cılız olması, sinemanın gereksindiği öğelerin henüz bir araya getirilemediğini gösterir. Dolayısıyla da bu dönemdeki durumun, yapılanların niceliksel açıdan alabildiğine çoğaldığı, buna karşılık niteliksel yönden yerinde saydığı sonraki dönemlerdeki durumlardan ayrı olduğu ortaya çıkar.

Bundan sonraki 17 yıllık dönem içerisinde (1922-1939), Muhsin Ertuğrul'un belirleyiciliğinde ve «Dâr-ül-bedayi» elemanlarına yaslanılarak, «tiyatro sineması» diye nitelendirilen, batıya açık, öz yönünden toplumsal yapı ile ilinti ve bağlantısı bulunmayan filmler yapıldı. Bu iki nitelik, yani sinemayı «tiyatro gibi düşünmek» ve öz yönünden toplumsal yapı ile ilişkisizlik, «tiyatro sineması» döneminin, sinema tarihçileriyle eleştirmenlerinin üzerinde birleştikleri iki temel özelliğidir. Sözgelimi Nijat Özon, bu dönemdeki sinema anlayışının sinemayla ilişkisizliğini anlattıktan sonra, yapılan filmlerin niteliğini şöylece belirliyor: «Bu okul, oyun ya da filim olarak, çok kez, en bayağı çeşitten Fransız, Alman vodvillerini; Fransız, Alman operetlerini; en ağdalı Alman melodramlarını, kişi adlarını Türkçeleştirerek alıcı önüne taşıdı.»[7] Ben-

[7] Agy, s. 19.

zer yargılara Zahir Güvemli'de de rastlıyoruz: Bu dönem filmlerinin hemen tümü, «Konuları Fransızcadan (...) ya da Almancadan (...) aktarılmış şeylerdi. Oynayanların hemen hepsi tiyatro aktörü olduğu için, filmlerde bir türlü tabiilik sağlanamıyor, fazla tiyatrovâri oluyor, oyuncular kamera karşısında (dekor içinde) birikiyorlar, kamera sâbit kalıyor ve çoğu defa tam karşıdan resim çekiyordu.»[8] Sonuçta, «...Türkiye'de Türkiye ile ilgisi olmayan «kozmopolit bir sinema» meydana geldi.»[9]

«Geçiş Dönemi» diye nitelenen 1939-1950 döneminde, «tiyatro sineması»na karşı bir tepki gelişti. Bu tepki, sinemayı tiyatronun yedeğinden kurtarma amacına dönüktü. Bu dönem filmlerinde de, sinemayı toplumsal amaçlarla kullanma kaygusu yoktu. Filmlerin içeriği, sinema tarihçilerinin yazdıklarına bakılırsa, «tiyatro sineması» dönemi filmlerinin içeriklerinden farklı değildir. Bu dönemin sinemacılığımızın gelişimindeki yeri ve önemi, sinemayı tiyatro gibi görme yanılgısını giderici nitelikte çabaları içermesinden ileri geliyor.

1950-1960 «Sinemacılar Dönemi»nde ise, bu kavga sürmüş; bir sinema dili geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemin belirleyici özelliği budur. Gerçekten de «1914'ten 1950'ye kadar uzanan «Tiyatrocular» ve «Geçiş Dönemi»nde sinemamız bir dilden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun, hatta sinemalaştırılmaya çalışılan bir tiyatro dili bile değil, düpedüz bir tiyatro diliydi. Bu dil en ileri olduğu sırada bile tiyatro filmi yaratmaktan öteye geçemiyordu. Ancak 1950-1960

---

[8] Zahir Güvemli, agy. s. 249.

[9] Erman Şener, agy, s. 21-22.

arasındaki dönemdir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş, bunun ilk örnekleri verilmişti.»[10] Erman Şener de, bu konuda, benzer şeyler söylüyor: «O dönemin sinemasmda durum şudur: Sinema okuma yazma bilmeyen bir çocuğu andırmaktadır, baş sorun sinema dili sorunudur. Çocuk önce okuyup yazma öğrenecektir, hikâye yazmak sonraki iştir. 'Ara kuşak' işin ilk kısmına el atmış, çocuğa okuma yazma öğretmeye başlamıştır.»[11] Bu dönemin bir diğer özelliği de, siyasal yönetimin elverişli bir ortam yaratmasmdan da yararlanarak, «gerici akım» m sinemaya sıçramasıdır. «Dinsel filimler, daha doğrusu din duygularını sömürücü filimler her iki dönemde de büyük artışlar gösterdi. Ezan, mevlût okuma sahneleri, dua sahneleri, cami ve minare görüntüleri, mezarlık sahneleri daha önceki dönemlerin şarkılı-göbekli sahneleri kadar gereksiz, bol bol ve onlarla birlikte yer almaya başladı. Mısır filimlerinin akını savaş ertesinde azalmış, sonra duraklamışsa da, din duygularını sömüren bazı Arap filimleri, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına kadar geniş bir sömürme alanı buldu. Gericilik akımının Atatürk heykellerini, büstlerini kırmak, gazetecilere suikastler düzenlemek gibi göze batıcı davranışlara kadar gelmesi üzerine çıkarılan kanunla, akmın önü bir süre alınır gibi oldu. Fakat Anadolu'da din duygularını sömüren filimlerin gösterilmesi yine sürüp gidiyordu. Aynı gericilik akımı, Sinemacılar Dönemi'nin ikinci bölümünde daha azgın ve daha örgütlenmiş olarak ye-

[10] Nijat Özon, agy, s. 28.
[11] Erman Şener, agy, s. 30.

niden baş gösterdi. Yine buna koşut olarak beyazperdemiz, tarihinin hiç bir çağında görülmemiş bollukta ve gülünçlükte din sömürücü filmlerle doldu.»[12]

Görüldüğü gibi sinemamızın gelişiminin ilk elli yıllık döneminde (1914-1960), sinemadan bilinçli olarak yararlanma doğrultusunda herhangi bir çaba yoktur. Gerçi ortaya konan filmler, başta da belirttiğimiz gibi, dolaylı yoldan, belli ideolojik-politik görüşlerin taşıyıclığını yapmaktadırlar. Ne ki bu, bilinçli olarak gerçekleştirilmiş bir durum olmaktan çok, kendiliğinden ortaya çıkmış bir durumdur. Bu dönemde, daha çok, sinemaya özerklik kazandırmak, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, bir sinema dili kurmak yolunda adımlar atılmıştır. Yani bu dönemlerde yapılan filmlere işlevsel açıdan bakıldığında, her sanat yapıtının doğası gereği yerine getirmesi kaçınılmaz olan işlevin dışında, bilinçli bir toplumsal işlevi yerine getiremedikleri; işlevlerinin daha çok sanatsal alanda olduğu görülür.

27 Mayıs 1960 Hareketi ile birlikte, sinemayı toplumsal kaygularla kullanma eğiliminin giderek öne geçtiğine tanık oluyoruz. 1960'dan 1965'e dekki dönem içerisinde, toplumsal sorunları dile getirme yolunda ilgiye değer atılımlar belirmiştir. Bu atılımların başarıları, kuşkusuz, yönetmenlerin gerçekliğe yaklaşış açıları ile oranlıdır. Ama ne olursa olsun, geleneğinde ilk kez sinemayı bilinçli olarak kullanma yolunda adımlar atılmaya başlanmıştır. Bu filmlerin belli başlılarını ve konularını Nijat Özon'un çalışmasmdan yararlanarak sırala-

[12] Nijat Özon, agy, s. 26.

maya çalışalım: «...**Gecelerin ötesi**, (...) 1950-1960 döneminin 'her mahallede bir milyoner yetiştirmek' ilkesine dayanan tutumuyla büyük bir ekonomik ve toplumsal sarsıntı geçiren yurdumuzdaki suçlu gençlik konusunu ele alıyordu. (...) **Yılanların öcü**, Türk köyünün ve köylüsünün acı gerçeklerinden bazılarını elden geldiği kadar ödün vermeksizin yansıtmaya çalışıyordu. (...) **Acı Hayat**, büyük kentlerde insanca yaşayabilecek ufacık bir yuva bulmak umuduyla birleşen, ama bunu bile sağlayamayarak ayrılmak zorunda kalan iki sevgilinin öyküsünü anlatmaktaydı. (...) **Susuz yaz**'da (...) köy gerçeği (ne eğilinmekteydi.)... Kentler arasında gazete taşımakta çalışan, sık sık ölümle yarışan şoförlerin yaşayışlarını anlatan **Hızlı yaşıyanlar**... artist olmak hevesiyle taşradan İstanbul'a gelip binbir tehlikeyle karşılaşan genç kızları konu alan **Ahtapotun kolları** (...) **Şehirdeki yabancı** — kömür madeni işçilerinin yaşayışı ve «yabancılaşma» —, **Şafak bekçileri** — azgelişmiş ülkede ilerici-gerici çatışması —, **Gurbet kuşları** — yeni bir yaşayışa başlayabilmek umuduyla köyden kente göç — (...) Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerindeki özgürlük uğraşılarını konu alan ve bir **«çağ filmi»** özelliği taşıyan **Haremde Dört Kadın** (...) yurdumuzda oldukça yeni olan sendikalaşma ve hele grev konusunu ilk kez ele alan **Karanlıkta uyananlar** (...) yine köyden kente göçü anlatan **Bitmeyen yol...»**[13] Ve bu dökümün hemen ardından gelen bir uyarı: «Unutulmamalı ki, nitelikleri birbirinden çok başka olan bu bir düzine kadar film, 1960'tan 1966 sonuna kadar çev-

[13] Nijat Özon, agy, s. 30-32.

rilen binden fazla film arasında yeralmaktaydı.»[14]

İşte, 1960-1965 yılları arasında ağırlık kazanan «sinema yolu ile toplumsal gerçekleri dile getirme» atılımının adı anılmaya değer örnekleri bunlar. Bu filmlerde, gerçekliğin tarihsel ve toplumsal boyutları ile yansıtıldığını ileri sürmek güç. Toplumsal gerçekliğin dile getirilmesi açısından en çok sözü edilen, üzerinde en çok durulan **«Susuz Yaz»** bile, eleştirel gerçekçiliğin kıyısına varamamıştır. Ancak göze ilişen olumlu, ileriye dönük bir yan var bu filmlerde: Türkiyeli insan, önceden verilmiş boyutları belirlenmiş, içeriği tanımlanmış bir imge olarak görülmüyor bu filmlerde. İçerisinde yeraldığı somut oluşumlarda takmmış olduğu somut tutumları ile belirlenmeye çalışılıyor. Bir de şu var: İlk kez bu filmlerle, yerlilik, Türkiye'ye özgülük, bir yer, bir giysi yerliliği olmaktan çıkarılmış; nesnel gerçekliğin belirlediği bir birikim olarak algılanmaya başlanmıştır.

1965 yılı, sinemayı bilinçli olarak kullanma yolundaki çabalar açısından bir dönüm noktasıdır. Bu tarihe dek bir «blok» oluşturan yönetmenler, bu tarihten sonra bir «yol ayrımı»na gelmişlerdir.

Onları «yol ayrımı»na getiren neydi?

Kısaca söylemeye çalışacak olursak, toplumsal gerçekleri dile getirme ortak noktasında birleşen yönetmenleri «yol ayrımı»na getiren etken, gerçekliği kavrama ve yansıtma yöntemi konusundaki görüş ayrılıklarıdır. Daha az öz bir biçimde söylersek, «seçenek» sorunudur. Bu nedenle, 1965'e dek, toplumsal gerçekleri dile getirme konusunda birleşen yöntemler, bu tarihten sonra gerçekliği dile

[14] Agy, s. 32.

getirme temelinde birbirlerinden ayrılmaya başlamışlardır. Bu ayrılma, zamanla, bir kutuplaşmaya, giderek de kutuplar arası çatışmaya dönüşmüştür.

Bu yıllarda başlayan tartışmaların ekseni, temeldeki gerçeği yansıtmıyordu. Tartışmanın konusunun ideolojik tutumla olan ilintisinin ortaya konmamasından kaynaklanıyordu bu. Amaçlı bir tutumun ürünü değildi bu. Tartışmalarm bilinçten çok sezgiyle sürdürülmesinden ileri geliyor. Bu nedenle de, ayrışmanın ilk dönemindeki tartışmalar, olayın gerçek niteliğinin açığa çıkmasını; adının konmasını sağlayamamıştır. Nitekim Nijat Özon da, sorun'un bu yanma dikkati çekmektedir: «Kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başıboş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdiler. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumlarını haklı gösterme çabasma düştüler. Önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı «toplumsal gerçekçi sinema» teranesinin tutturulması, bu sökmeyince «halkı tanımak, halka ulaşmak» teranesinin, «kahrolsun Batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması» teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu örtbas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıdır.»[15]

İlk evrede tartışılan halkın karşısında sinemacının takmacağı tutumun niteliğiydi. İkilem şöyle konuyordu: «Sinemacı halkın beğenisine seslenmekle mi yükümlüdür yoksa onu eğitmekle mi?»

[15] Agy, s. 34-35.

«Seçenek» sorunundan kaynaklanan ayrılıklar, tartışma plânında, böyle bir kutuplaşma ile kendilerini açığa vuruyorlardı. İkilemin içeriği irdelendiğinde, bu gerçek tüm boyutları ile ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın işlevini halkın beğenisine seslenmek biçiminde koymak, koşuların olduğu gibi sürmesinden yana olmak demektir. Beğeni-toplumsal konum ilişkileri gözönünde tutulursa, halkın beğenisin yansıtmayı yükümlenmenin koşulları onaylamak anlamına geleceği anlaşılmış olur.

Sinemanın halkın beğenisini eğitmekle yükümlü olduğunu kabul etmekse, ister istemez, koşulları onaylamamayı, dolayısıyla da bir «seçeneğe» yaslanmayı getirir beraberinde. Böylelikle de sorun, ister istemez, bir seçenek sorunu görünümü kazanmaktadır.

Sonraki dönemlerdeki tartışmalarda ise, «Takke düştü, kel göründü.»

Tüm bu nedenlerden ötürü, 1965 yılında ortaya çıkan ayrışıma yolaçan maddesel - nesnel nedenlerin irdelemesine geçmeden önce, herhangi bir idelojik politik seçmeye yaslanmaksızm üretilen filmlerin genel niteliğine ve kitlelerle ilişki düzeyinde yerine getirecekleri işleve biraz daha yakından bakmakta yarar var. Salt, çıkış noktası olarak alındıkları «tutucu eğilim»leri daha iyi kavramak yönüden değil. Aynı zamanda, her yıl üretilen filmlerin % 90 gibi büyük bir çoğunluğunu oluşturan bu filmlerin içeriklerini ve yerine getirdikleri işlevi kavrama bakımından da...

3.

Sinemayı bilinçli olarak kullanmak amacı ile

film çalışmaları yapanların ortaya çıkışına dek olduğu denli, bundan sonra da, sinema, tecimsel bir olay olarak alınmış, görülmüştür. Kapitalist bir toplumda, bunun zıttını düşünmek de olanaksızdır. Çünkü kapitalizm, her şeyi olduğu gibi, sanatı da alınır-satılır bir «mal» durumuna getirmiştir. Onun da bir pazarı ve bir alıcısı vardır. Pazar olgusu, sanatsal yaratışı geniş ölçüde baskı altında tutmaktadır. Bu baskı, sinema gibi bir işleyim durumuna gelmiş bir sanat dalında, özellikle, varlığını duyuruyor. Amacı para kazanmak olanlar bu baskıya boyun eğmeyi yeğlemektedirler. Bu nedenle de, onların yığınlara ulaşmak için başvurdukları yol ve yöntemler, yığınları bir yerlere ulaştırmayı amaçlaştıranlarınkinden geniş ölçüde ayrılmaktadır.

Kazanmak, kâr sağlamak amacı ile film yapanlar, tasarladıkları sonucu elde edebilmek için yığınları sinemaya çekmenin yollarını araştırmışlardır. Bu amaçla inançlarından yola çıktıkları, şu ya da bu nedenle yücelttikleri kişileri anlatmayı denedikleri, özlemlerini sergilemeye giriştikleri oldu. Kamuoyunu etkileyen, ilgisini çeken her olaydan yararlanmanın yollarını aradılar. Kısacası, içerisinde bulundukları maddesel yaşam koşullarınca belirlenen ve onlarla uyumlu bir nitelik taşıyan beğenilerine seslenmeye çalıştılar. Zahir Güvemli, bu eğilimin ilk görünümünü şu sözlerle betimlemektedir: «Daha ziyade halkın zevki düşünülerek ticari maksatlarla, hareket ediliyor, işletmecilik Anadoluya doğru geliştiğinden sebepli sebepsiz filmlere şarkılar, alaturka müzik, çiftetelli sahneleri doldurulu-yordu. Konuların acıklı Mısır filmleri gibi ağlatacak şekilde tertibi sanki şarttı. Sırf sanat tasasiyle film yapmak âdeta kimsenin aklına bile gelmiyor-

du.»[16] Ancak bununla da kalmadılar. Koşullardaki değişimin beğeni ve özlemlerdeki yansımalarını gözlediler. Değişime ayak uydurmaya çalıştılar. Bir örnek: İkinci Dünya Savaşı'nm ilk yıllarında, Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerinin gösteriminin yasaklanması üzerine, yerli film yapımcıları, boşluğu doldurmak için, kolları sıvamışlar, sinemamızın gelişimi açısından işlevi ne olur diye düşünmeden Mısır filmlerinin benzerlerini yapmaya başlamışlardır. «Savaşın bütün hızıyla devam ettiği bir sırada, 10.2.1942'de C.H.P. Genel Sekreterliği İçişleri Bakanlığına müracaat ederek «Arap diliyle çevrilmiş filimlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğü ve bunun Türk diline duyulan sevgiyi baltaladığı gerekçesiyle» Mısır filmlerinin yasaklanmasını istedi. İçişleri Bakanlığının konuyu intikal ettirdiği Kontrol Komisyonu da bu isteği gerçekleştirdi. 1957'ye kadar devam eden bu «fiili sansür» ortaya bir sorun çıkarmıştı. «Mısır Filmleri»nin Türkiye'de bir pazarı vardı ve o pazar bu yasaklamayla filmsiz kalıyordu. Yani o filmlerin çizgisinde filim yapılırsa, yapan bundan çok kârlı çıkardı. Bu yüzden birçok yapımcı hemen o tür filmleri yaptırmaya başladılar. Sonuç olumluydu: «Mısır filimlerinin gösteriminin durdurulması... Amerikan filimlerinden hoşlanmayan geniş seyirci yığınlarını sayıları birden bire artan Türk filimlerine bağladı.»[17]

İşte sinemacılar, bu örnekte olduğu gibi, seyircinin beğenisini adım adım izlediler. Ama hep geriden. Koşullar değişmeden ve koşullardaki de-

[16] Zahir Güvemli, agy, s. 248.
[17] Erman Şener, agy, s. 28-29.

gişini beğenide yansımadan herhangi bir girişimde bulunmadılar. Alışılmışın dışına taşmak bir serüvendi onlar için. Kayıplara yolaçabilirdi. Bu nedenle hep koşulların değişmesini ve bu değişimin beğenide yansımasını beklediler. Koşullardaki değişim beğenide de yansıyınca, gerekeni yerine getirmek için kollarını sıvadılar. Gün geldi, «Halkın sevdiği hikâyeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filimlerin çıkış noktası haline geldi.»[18] Gün geldi, halk kitleleri, sürdürdükleri yaşamdan rahatsız olmaya, bir çıkış yolu aramaya başladılar. Sinemacılar da, bu yönelişten yararlanabilmek için eyleme geçtiler. İlkin sınıf atlamayı bir seçenek gibi koydular yığınların karşısına. «Mutlu» bir evlilikle sınıf atlayan yoksul kızlar (ya da erkekler), ünlü bir yıldız olarak düze çıkanlar, iyicil kişilerin bağışlarıyla ya da şans oyunlarıyla şeytanın bacağını kıranlar... sinemayı işgal etti. Ama gün geldi, bu seçenek de kitlelerin özlemlerine karşılık veremez oldu. Bu kez de bireysel mücadele bir seçenek olarak kondu yığınların karşısına. Tüm kötüleri cezalandıran olağanüstü güçlerle donanmış iyi insanların akını başladı sinemamıza. Bu da çok sürmedi. Kitleler toplumsal çelişkileri kavramaya, çözümün de bu çelişkilerle bağlantılı olduğunu sezinlemeye başladılar. Kazanç sağlamayı amaçlaştıranlar, buna da soyundular. Toplumsal çelişkiye bireysel çözümü seçenek olarak getirdiler.

Bu sinemacıların, saptırıcı da olsa, bir seçenek önermeyi gereksinişleri kuşkusuz ki birden bire olmamıştır. Uzunca bir sürecin sonunda ve birtakım

---

[18] **Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, s. 90, Hareket Yayınları, İstanbul-Ekim 1971.**

etmenlerin zorlayıcılığı karşısında ortaya çıkmıştır. Bu süreci ve zorlayıcı etmenleri irdelemek, tecimsel amaçlarla yapılan filmlerin niteliğini ve işlevlerini daha iyi kavramayı sağlayacaktır.

Yığınların özlemleri, başlangıçta, düzenle çelişmiyordu. Toplumun nesnel koşulları, yığınlarda, düzenle çelişecek-çatışacak özlemlerin filizlenmesine yolaçamıyordu. Bu nedenle, yığınların beğenisine seslenen yönetmenler, ürünlerini o beğeniyle sınırlı tutmakla, dolaylı yoldan bile olsa, düzene destek oluyorlardı. Sonraki dönemde, kitlelerde, bu dünyada daha dolgun bir yaşama özlemi oluştukça, bu özlemlerini dile getirmekle kalmamış; onlara ulaşmaları konusunda da yol önermeye yeltenmişlerdir. Önerdikleri yol, düzenle çakışan bir yol olduğu için bu kez, doğrudan doğruya düzene destek olmuşlardır. Bu dönem, kitleleri koşullandırarak bekleyiş felsefesine bağlanmalarına yolaçan görüşün sinemacılık yaşamımızda etkin olduğuna tanık oluyoruz. Bu dönem içerisinde çevrilen filmlerde, sürekli olarak, sınıf değiştirme olgusu işlenmiş; toplumda herhangi bir değişiklik yapılmadan, edilgen bir biçimde kurtuluşun olanaklı olduğu kitlelere aşılanmaya çalışılmıştır.

Ancak yığınlar, edilgen yoldan özlemini duydukları yaşam biçimine ulaşamayacaklarını kavradıkça, daha başka yollar aramaya yönelmişlerdir. Bu gelişimin sonunda, yığınlarda sınıfsal bilinç oluşmaya başlamıştır. Bu da örgütlü mücadelelerle yaşamlarını düzeltmeyi sağlamaya yönelmelerine neden olmuştur. Bu yöneliş, tecimselliği önde tutanların gözünden kaçmamıştır. Yığınlar, zengin kız-yoksul çocuk (ya da zıttı) ikigeninde, birtakım dramatik olaylardan sonra, bir evlenme ile (yani sınıf

atlayarak) düze çıkmanın; iyicil kişilerin bağışları, şans oyunları ya da ünlü bir yıldız olmakla durumlarını düzeltmelerinin olanaksızlığının bilincine vardıkça, bu olguları yansıtan filimlerden uzaklaşmaya başlamışlardır. Bu durum karşısında, tecimselliği önde tutanlar, yığınların bu yönelişlerinden yola çıkmaya, onlardaki bu yeni yönelişlere karşılık vermeye çalışmışlardır. Son yıllarda yapılan pek çok film, bu tutumun ürünüdür.

İleriki kesitlerde de göstereceğimiz gibi bu filmlerde:

a) Toplumsal çelişkiler konmakta,

b) bu çelişkilerin çözümü için mücadele etmenin gerekli olduğu vurgulanmakta,

c) ancak, verilecek mücadele, bireysel bir mücadele olarak temellendirilmektedir. Böylelikle de, yığınların özlemleri, bir kez daha, kendilerine karşı kullanılmış olmaktadır.

Görüldüğü gibi ortada yadsınması olanaksız bir durum var: Tecimsel amaçlarla üretilen filmler, yığınların özlemlerine karşılık vermekte; bu nedenle de onlarla bütünleşmektedirler. Aslında bu açık ve anlaşılır bir şeydir. Çünkü en bilinçlisinden en bilinçsizine dek her insan daha iyi koşullarda yaşamak ister. Bu isteğini, onu gerçekleştirecek maddesel ve tinsel olanaklardan yoksunsa, bilinçaltına iteler. Özleme dönüşen isteğini şu ya da bu biçimde dile getiren yapıtları büyük bir ilgi ile izler. Onlara büyük bir yakınlık duyar. Onları soluğu kesilircesine izler ya da okur. Bu niteliğe sahip bulunan tecimsel filmlerin de izlenmesi doğaldır.

Tam bu noktada yönetmenin tutumu ortaya çıkar: Eğer yönetmen yığınların özlemlerini sergi-

lemekle kalıp onların gerçekleşmesini engelleyen koşullarla o koşulların aşılmasının yollarını göstermeye yanaşmazsa, dolaylı olarak da olsa, düzene omuz vermiş olur. Bununla da kalmaz, çıkış yolu konusunda yanıltıcı, yanlış öneriler getirecek olursa, doğrudan doğruya düzenle bütünleşmiş olur. Şimdi başta söylediklerimize dönebiliriz: Yığınların beğenisine seslenmekle yükümlü sinema anlayışı ile, yığınların beğenisini eğitmekle yükümlü sinema anlayışı, temelde, «seçenek» sorunundan kaynaklanan bir kutuplaşmadır. Ve bu kutuplaşma, 1965 yıllarına özgü de değildir. 1958'lerde, ilericilik-gericilik tartışmaları da bu eksende gelişmişti. Nitekim Dost dergisince düzenlenen soruşturmanın sonuçlarını özetleyen yazıda, şöyle bir saptamanın yeralması, anlamsız değildir: «Bu iddiadan (Anadolu böyle istiyor savından-M.E.) yana olan rejisör, halk ne isterse o verilir demekte, öbürleri ise filimleri halkın seviyesine indirmek değil, halkı filimlerin seviyesine yükseltmek gerekliliği üzerinde dürmaktadırlar.»[19] Gelgelelim bu düşüncede kalmış; ikinci yolun çilesi az, kazancı bol olduğunu çok iyi bilen sinemacılar, kazanç sağlamak amacıyla bu durumu sürdürmüşler; ortaya koydukları filmlerle de halkı olumsuz yönde etkilemişlerdir. Böylelikle de, eğemen sınıflara hizmet etmişlerdir.

Görüldüğü gibi tecimsel amaçlarla üretilen filmler, halkın beğenisine seslenmeyi, daha doğrusu da, halkın beğenisine seslenerek «iş yapmayı» amaçlayanların filmleri. Seslenilen beğeniyi bi-

[19] «Bir Soruşturmanın Sonucu», **Dost**, Cilt: 3, Sayı: 13, s. 9, Ekim 1958.

çimleyen özdeksel koşulları irdeleme gereksinimi duymayan, bu beğeninin ne ölçüde halkın öz çıkarlarını yansıttığı, ne ölçüde de egemen sınıfların çıkarlarının izlerini taşıdığını açığa çıkarmayan bu tutum, kendiliğindenciliğe tapıncın bir türüdür. Öte yandan, zamanla, halkın bilinçlenmesini setleyici bir boyuta ulaşması da, yüzünün diğer yanıdır.

Şimdi, karşılığını araştırdığımız soruyu soruyoruz: Halkın bu türden fimlere ilgi göstermesini, onların halkın öz beğenisini yansıttığının kanıtı olarak görmek ne derece doğru bir tutumdur? Bununla da kalmayıp, bu yoldan giderek sinema yapmayı önermek, gerçekle ne ölçüde bağdaşırdı?

İşte, dönüşümcü eğilimdekilerle, tutucu eğilimdekiler, «seçenek» sorunundan kaynaklanan anlaşmazlıklarını, bu olguyu değerlendiriş biçimine çevirerek açığa vurmuşlardır. Dönüşümcü eğilimdekiler, halkın beğenisinin eğitilmesini savunurken, tutucu eğilimdekiler, böyle bir sinemanın yerli sayılamayacağını ileri sürmekteydiler. Ve savundukları sinema anlayışını, bu noktadan yola çıkarak savunmaya çalışıyorlardı. Nitekim Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası'nda, bu filmleri «halk sineması» tanımı içerisine almaktan kaçınmamış ve şunları söylemiştir: «Türk sineması yabancı sermaye tarafmdan kurulmadığı için emperyalizmin sineması, millî kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının filim seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için «halk sineması»

dır..»[20] Bu görüşün bir diğer izleyicisi Metin Erksan ise, daha ileri gidip, «Sinema kapitalist toplumlarda halkın istediğini (...) yapar.»[21] demiştir.

Burada, yukarıdaki soruların atlandığına, dikkate alınmadığına tanık oluyoruz. Oysa tüm sorun bu noktada düğümleniyor. Biz, sözkonusu filmlerde yansıyan beğeninin halkın öz çıkarları ile bağdaşmadığını ve bağdaştırılamıyacağını gösterdik. O halde, halkı olduğu gibi alıp anlamakla ne «halk sineması» yapılabilir, ne de «ulusal sinema»... Olsa olsa, koşullara kölelik önerilmiş olur. Bu da bir seçenek önermek demektir. 1965'teki ayrışmanın temeli de buydu zaten.

Baştaki noktaya yeniden dönmüş olduk böylece. Şimdi, sözkonusu ayrışmanm maddesel-nesnel nedenlerinin irdelemesine geçebiliriz.

4.

1965 yılında sinemamızın bir yol ayrımına gelmesinin nedenleri toplumsaldır. Toplum yapısındaki çalkantıların gündeme getirdiği sorunlardır.

27 Mayıs 1960'la birlikte ülkede demokratik bir hava esmeye başlamış; 10 yıllık DP yönetimi döneminde dile getirilemeyen sorunlar gündeme getirilmiştir. Bu arada, içerik olarak sosyal demokrat çizgide yeralan bir sol anlayış yaygınlaşmaya başlamış; sosyalizm sözcüğü gündelik yaşama dek girmiştir. Bu ortamda, iğreti bir biçimde bile olsa, toplumsal sorunları dile getirmek sinemacılara da

---

[20] Halit Refiğ, agy, s. 87.

[21] Hilmi Etikan, «Metin Erksan'la Bir Konuşma», **Yeni Dergi**, Sayı: 96, s. 143, Eylül 1972.

çekici gelmeye başlamıştır. Bu nedenle de 1960-1965 yılları arasmda, toplumsal gerçekliğimizi şu ya da bu ölçüde dile getiren filimler yapılmaya başlanmıştır. Gelgelelim eğemen güçler bu filmlere ve onların yapımcılarına karşı hayırhah bir tutum takınmamışlardır. Sözgelimi M. Erksan'ın imzasını taşıyan «Yılanların Öcü» adlı film, ancak Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in uyarısı ile sansür engelini aşabilmiş; ama yine de, oynanması sırasında, bir yığın engelleme ile karşılaşmıştır. Kıbrıs olayları nedeniyle başlayan ve giderek antiemperyalist bir boyuta ulaşan gençlik eylemleri; TİP'in 1965 seçimlerinde sağladığı başarı, eğemen güçleri yeni önlemler almaya itelemiş ve aldıkları önlemleri de zaman geçmeden uygulamaya başlamışlardır. Bu durumda, düzenin sinemasına karşı direnmek gerçek bir sorun olmuştur. Bu sorun karşısında alınacak tutum, sinemacılığımızın gidişinde ilk ayraç durumna gelmiştir.

Demek oluyor ki 27 Mayıs 1960'la birlikte başlayan toplumsal gerçekleri dile getirme yöneliminin 14 Ekim 1965 seçimleri ile bir yol ayrımına gelmesi nedensiz değildir. Bu ayrışmadan sonra ortaya çıkan eğilimlerden birinin sözcüsü olan Halit Refiğ bile bu gerçeğin altını çiziyor. İlk önce Yön dergisinde dört bölüm olarak yayımlanan[22], sonra da Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabına aldığı «Sinemamızın Ellibirinci Yılı» başlıklı yazısında şunları söylüyor: «10 Ekim 1965 seçimleri yaklaştığı sırada başlangıçtan bugüne en güçlü çıkışını yapan «toplumsal gerçekçilik» akımı, kendisini doğuran 27 Mayıs olayının son günlerini yaşaması gibi

[22] Bkz., **Yön**, Sayı: 218-221, 2-23 Haziran 1967.

yenilgi halindeydi.»[23] Refiğ'in bu tanılaması doğru. Ama eksik. Çünkü 10 Ekim 1965 seçimleri toplum gerçeklerini dile getirme tutumunun sonu olmamıştır. Bu tarih, bir «yol ayrımı» olmuştur yalnızca. Ve bu tarihten sonra, birtakım adlar, yön değiştirmişlerdir. O kadar!

Sözünü ettiğimiz ayrışmanın sonunda şu iki eğilim çıkmıştır ortaya:

i) Tutucu eğilimler,

ii) dönüşümcü eğilimler.

Bu öbekleştirmeden sonra, her eğilimin ayrı ayrı irdelemesine geçebiliriz şimdi.

Tutucu eğilimler

Bu anlayışta olanlar, Türkiye toplumunun temel sorununun doğu-batı çatışması olduğunu ileri sürüyorlardı. Üretim araçları karşısındaki konumlarına bakılarak insanların kümeleştirilmelerinin, hele hele bu kümeler arasında bir çatışmanın bulunduğunu ileri sürmenin yanlış olduğunu savlıyorlardı. Sözcülüğünü Halit Refiğ'in yaptığı, aralarında Metin Erksan gibi bir yönetmenin de bulunduğu bu eğilimdekiler, sözkonusu olguların batı için geçerli olduğunu ileri sürüyorlardı. Erksan, daha da ileri giderek şunları söylüyordu: «Türk toplumu sınıfsız bir toplum arkadaşlar. Ben sınıflı bir toplumda geçen hikâyelerin, Türk toplumunda geçerli olmadığına inanıyorum. Böyle şeyler de yapmıyorum. (...) Diyoruz ki Türk toplumunda sınıflar teşekkül etmemiştir. Çünkü Türk toplumunda derebeylik yoktur. Derebeylik olmadığı için burjuvazi yoktur. Burjuvazi olmadığı için de proletarya

[23] Halit Refiğ, agy, s. 33.

yoktur.»[24] Bunlara göre toplumumuzun temel gerçeği, bürokrat-halk çelişkisidir. Toplumdaki bütün çatışmalar ise, ahlâksal plânda uç vermektedir.

Halit Refiğ'in çalışmalarında somutlaşan bu anlayış, başlangıçta, «halk sineması» olarak ortaya çıkmıştır. Yukarıda, kısaca da olsa, belirttiğimiz gibi, bu anlayış, kendini, «halkın eğilimlerini dile getirmek»le yükümlü kılmıştır. Sonraki dönemde, bu anlayışın sözcüleri, «halk sineması» kavramını bir yana iteleyerek, «ulusal sinema» kavramını kullanmaya başlamışlardır. «Ulusal sinema» ise, diğer ulusların kültürlerine kapalı, salt yerli geleneklere yaslanan bir sinema olarak tanımlanmıştır.

Dönüşümcü eğilimler

Bu eğilimdekiler, Türkiye toplumunda, insanların, üretim araçları karşısındaki konumlarının birbirinden ayrı olmasından kaynaklanan bir kümeleşmenin varlığını ve bu kümeler arasında sürekli bir çatışmanın bulunduğunu kabul etmektedirler. Uygulamada, gerçekliği, bu duruma uygunbir biçimde dile getirmeye çalışmışlardır. Ne var ki, filmlerinde, tarihsel ve toplumsal boyutları ile perdede gösterilmesini önerdikleri gerçekliğin aşılması konusunda herhangi bir seçenek getirmiyorlardı. Gerçekliğin bütünlüğü içerisinde sergilenmesini yeterli görüyorlardı. Bu eğilimin önde gelen adlarından Lütfi Ö. Akad, yıllar sonra, kendisi ile yapılan bir konuşmada, bu anlayışını şöyle dile getirmiştir: «Ben sinemada yalnızca marazı teşhis eder,

---

[24] Bkz., **Milli Sinema Açık Oturumu, MTTB Sinema Kulübü Yayınları: 1, s. 38, İstanbul-1973.**

gösteririm. Bir yöntem, bir çözüm getirmek benim işim değil. (...) Filmin seyirciyi ortaya konan maraz üstünde düşündürmesi bence yeterlidir. Teşhis, soğuk bilimsel bir nitelik taşıyabilir ama iyi ve vurucu ise başarılı olabilir. Şimdiye kadar yaptıklarıyla tuttuğum bir sinemacı olan Yılmaz Güney de «Umut»unda belli sorunları koymuş, reçete getirmemiştir.»[25] Akad, aynı görüşleri, bir başka konuşmasında şöyle ifade etmişti: «... benim görev anlayışım, sorunların açık seçik «marazi bir teşrihini yapmak» (yarayı deşmek) ve bunu sade bir dille seyirciye ulaştırmaktır.»[26] Bu eğilimin öteki temsilcisi, yeni bir dönemece kadar Yılmaz Güney'dir.

5.

27 Mayıs 1960 Hareketi ile birlikte beliren sinemadan bilinçli olarak yararlanma çabaları, 1965 yılında ayrışınca, yukarıda sözünü ettiğimiz iki eğilim ortaya çıktı. Her iki eğilimin yandaşları arasında, karşılıklı sövüşmeye dek varan tartışmalar başladı. Ancak iş bununla kalmadı. Zamanla bu iki eğilimin kendi içlerinde de birtakım kıpırdanmalar oldu. Sonuçta, onlar da yeni bir ayrışıma uğradılar. Çünkü her iki eğilim de, kendi zıtlarını içlerinde barındırıyordu. Üstelik, birbirinden soyutlanmış bir biçimde de gelişmiyorlardı. Karşılıklı etkileşme içerisindeydiler ve aynı toplumun insan-

[25] «Lütfi Akad'la Bir Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı: 1, s. 26, Mart 1973.

[26] Hilmi Etikan, «Lütfi Akad'la Konuşma», **Yeni Dergi**, Sayı: 99, s. 270, Aralık 1972.

ları önünde sınav veriyorlardı. Yığınların karşısındaki konumları ve konumlarını belirleyen etmenler, ister istemez birbirlerinden etkilenmelerine yolaçacaktı. Bütün bunların sonunda yeni bir ayrışmanın daha ortaya çıkması kaçınılmazdı.

Sorunu biraz daha somutlaştırmaya çalışalım.

Dönüşümcü eğilimdekilerin önerdikleri sinema anlayışı, bir çözüm önerisi getirmeden, toplumsal yapıdaki aksaklıkları dile getirmektir. Tutucu eğilimdekilerin önerdikleri sinema anlayışı ise, diğer ulusların kültürlerine kapalı, salt yerli geleneklere yaslanan, ancak geleneklerin zaman ve yer unsurlarının gözönünde tutularak değerlendirilmesini öneren bir anlayıştır.

İlk anlayışın doğal gelişimi içerisinde, aksaklıkları ve gerilerinde yatan nedenleri dile getirmekle kalmayıp çözüm yolu konusunda da öneriler getirmeye çalışan yeni bir anlayışa varacağı, böyle bir anlayışa gebe olduğu açıktır.

Ortaya çıkacak bu yeni anlayışın kitlelerin karşısındaki konumunun bütünüyle dışında bulunmayan ikinci anlayış ise, kendi gelişimi içerisinde, şöyle bir anlayışa yolaçabilirdi: Öncelikle, diğer ulusların kültürlerine kapalı, yerli geleneklere yaslanan, ancak onları yer ve zaman unsurlarını gözönünde bulundurarak değerlendirmek, bu zaman ve yer unsuruna dikkat koşulunun bir yana atıldığı «gelenekçi» bir tutuma gebeydi. Öte yandan, seçeneksizlik, seçenek getirerek düzeni eleştirenler karşısında, geçmişi ülküleştirip bir seçenek olarak dikmeye yolaçabilirdi.

Somutta, bu süreçler yaşandı.

Tutucu eğilimin ayrışımı ırkçılığın başat olduğu, geriye dönük bir sinema anlayışının ortaya

çıkmasına neden olmuştur. Diğer ulusların kültürlerine kapalı, salt yerli geleneklerden kaynaklanan, ancak onları zaman ve yer koşullarını da gözönünde tutarak ele almayı öneren bir anlayışın bu zaman ve yer unsurlarının bir yana itelendiği anlayışa dönüşmesi kaçınılmazdır. Aynı zamanda, geçmişe bakışta bir seçeneğe yaslanmamak da, kısa zamanda, geçmişi ülküleştirmeye, onu bir seçenekmiş gibi sunmaya dönüşebilirdi. Nitekim de dönüşmüştür.[27]

Dönüşümcü eğilimin ayrışımı, ilerici-devrimci bir sinema anlayışının doğmasına neden olmuştur. Sınıf gerçeğini ve sınıflararası mücadeleyi kabul eden, sahnede her şeyin bu bağlam içerisinde gösterilmesi gerektiğini öneren, ancak bir seçenek getiremeyen bir anlayışın, aynı işlerin bir seçenek getirilerek yapıldığı bir anlayışa yolgöstermesi doğaldır. İşte Yılmaz Güney, dönüşümcü eğilimden ilerici-devrimci sinema anlayışına geçişi sağlayan ve bu ikinci eğilimin şimdilik tek temsilcisi olan yönetmendir. Sinemamızda bir Yılmaz Güney Dönemeci'nin varlık nedeni budur!

---

[27] Tutucu eğilimlerin temsilcisi olarak gördüğümüz Halit Refiğ, savunduğu anlayışın böyle bir sonuç vermesi karşısında bir hayli bocalamış; «millî sinema» konulu açık oturumda, kendi görüşlerinden kaynaklandıklarını söyleyenlere karşı «millî sinema» — «ulusal sinema» ayrılığını getirmek zorunda kalmıştır. Bkz., **Millî Sinema Açık Oturumu**, MTTB Sinema Kulübü Yayınları: 1, İstanbul-1973.

YILMAZ GÜNEY DÖNEMECİ

Önceki kesitte de belirttiğimiz gibi Yılmaz Güney, sinemacılığımızda yeni bir satırın ilk harfidir. Kendisinin de içerisinde yeraldığı «dönüşümcü» eğilimleri daha ileri götürmüş; niteliksel dönüşüme uğratarak «devrimci» bir boyuta kavuşturmuştur. Bu nedenle de o sinemacılığımızın bir «dönemeci»dir.

Yılmaz Güney'in sinemacılığımızda bir dönemeç durumuna gelmesi, birdenbire gerçekleşmemiştir. Uzunca bir sürecin sonucudur. Bu uzunca süreci belirleyen koşullar ise, sanatçı-toplum ilişkilerine değgin söylediklerimizle sinemanın özgül durumudur.

Yılmaz Güney'in hangi aşamalardan geçerek sinemacılığımızda bir dönemeç durumuna geldiğini iyice kavrayabilmek için, sözkonusu koşullara bir kez daha değinmekte yarar var.

Sanatçı-toplum ilişkisinde, sanatçının:

a) kendisine öz veren bir kaynak olarak;

b) yapmayı tasarladıklarına çerçeve getiren bir baskı unsuru olarak;

c) bilincini biçimleyen bir belirleyici olarak toplumun etkisi altında bulunduğunu belirtmiştik. Sanatçı toplumun bu etkilerine kendi öznel erdemlerine yaslanan karşı çıkmalarla; toplumsal yapıyı değiştirmeyi amaçlayan hareketlere katılmakla karşı durmayı çalışır. Ancak bunu yaparken de, sinemanm özgül durumunu atlamamaya; sinema yapmanm her şeyden önce olanak sorunu olduğunu gözden kaçırmamaya da çalışır. Çalışması da gerekir. Bu bakımdan, olumlu bir sonuca ulaşabilmek için önce maddî olanakların sağlanması; sonra da o olanakları bilinçli bir biçimde kullanabilecek bir duruma gelinmesi gereklidir. Bu iki koşulun gerçekleştirilmesi ise, uzunca bir süreci gerektirir.

Koyduğumuz bu nedenlerden dolayı, Yılmaz Güney de, sinemacılığımızın dönemeci durumuna gelinceye değin uzunca bir yolu aşmıştır. Bu yolu en özet bir biçimde şöylece sunabiliriz:

Başlangıçta, Yeşilçam kalıpları içerisinde kalan filmlerde oyunculuk yapmıştır Yılmaz Güney. Bu aşamada, benzer filmlerde rol alan oyuncularla aynı konumdadır. Gerçi tipi ile halka yakın bir durumdadır. Ama bu niteliğini doğru olarak kullanabileceği filmlerde oynamamaktadır. Bu dönemde, seçme hakkından yoksundur ve kendini kabul ettirme kavgasındadır. Oynadığı oyunlardan, çizdiği tiplerden dolayı onu sorumlu tutmak; eleştirmek, hele hele de kınamak olanaklı değildir. Böyle bir tutum büyük bir kıyım, önemli bir haksızlık olur. Onun bu dönemini, «Sokaktaki Adam Ya Da Yılmaz

Güney» başlıklı yazısında, şöyle anlatır Agâh Özgüç:

«1959 da çevirdiği ve ilk filmi olan «Alageyik» de Yılmaz Güney, geyik avlamak için dağlara çıkan bir Güney Anadolu delikanlısını oynadı. Ve bu ilk filmiyle dikkati çekti. Aynı yıl çevirdiği ikinci film ise, konusunu Kurtuluş Savaşı'ndan alan «Bu Vatanın Çocukları» oldu. Atıf Yılmaz'ın yönetiminde çekilen her iki film de «1959, I. Türk Film Festivali»ne katıldı. Ölçülü bir oyunu vardı Yılmaz'ın. Oyunculuğunun yanısıra da Atıf Yılmaz'a asistanlık yapıyor ve çekim senaryolarını birlikte hazırlıyorlardı. Bu çalışmalara karşılık, Yılmaz'ın asıl amacı, «gerçek oyuncu» olmaktı. Ne var ki, bu ilk zorlamaları, direnmeleri hep boşa çıktı. O özlediği oyunculuk çizgisinin dışında kaldı. Bu başarısızlığın başlıca sebebi o sıralarda Orhan Günşiray, Göksel Arsoy gibi yakışıklı jönlerin sinemada kurdukları hegemonya idi. Üstelik «kenar mahalle delikanlısı» tipinin temsilciliğini yapan ve köşe başlarını tutmuş iki oyuncu daha vardı karşısında: Ayhan Işık'la Eşref Kolçak.. Böyle bir dönemde aradan sıyrılmak gerçekten zordu. Öyle ki Göksel Arsoy bir kalabalık arasında hemen dikkati çekerken, Yılmaz Güney'e belki de dönüp kimse bakmıyacaktı, Yılmaz Güney her gün yolda rastlanabilecek neviden bir halk tipiydi. Kenar mahallenin ezilmiş delikanlısıydı, «Sokaktaki adam»dı. Bu «Sokaktaki adam»ın kavruk, kuru yüzüne, iri yassı burnuna, ince yapısma başta prodüktörler olmak üzere bütün bir sinema piyasası önce güldü. Uzun bir süre «tek başına» kalmanm, özellikle anlaşılmamanın acısını yaşadı. Ve en son Cavidan Dora ile Orhon Arıburnu'nun yönetiminde «Tütün Zamanı» nı çe-

virdikten sonra silindi afişlerden.»

«Şöhretlerini sadece «bebek yüz»leriyle sürdürmeye çalışan «jön»lerin sinemadaki yaşayışları kısa oluyordu. İşte Yılmaz Güney, üç mevsim sonra tekrar sinemaya döndüğünde, zaman aşımının getirdiği bu gerçekleri gördü. Ne Göksel Arsoy'un romantizmi, ne de Orhan Günşiray'm filmlerdeki iğreti kahramanlıkları kalmıştı. Seyirci her iki tipi de itmişti. Eşref Kolçak da güçlükle ayakta durabiliyordu. Daima yüksek ücretler peşinde koşan Ayhan Işık ise piyasadaki ekonomik çıkmazın girdabına kapılmıştı. Öztürk Serengil'in «Tayfur», Sadri Alışık'm «Turist Ömer» tipleri de araya girmiş ve bir «kör dövüşü» başlamıştı. Bu furya içinde «kenar mahalle delikanlısı» tipinden açılan boşluğu Yılmaz Güney daldı. Başlangıçta ezildi, tökezledi. Gene de yılmadı. Sonuna kadar direndi. Ve «İkisi de Cesurdu» ile ilk çıkışını yaptı. Bu filmde çizdiği «kabadayı Ali Duran» tipi Türk sinemasına Yılmaz Güney'i ikinci defa getirdi. Kısa bir süre içinde adı «iyi oyuncu» ya çıktı Yılmaz'ın.»

«Yılmaz Güney'in «Çirkin Kral» sloganı da ortaya şöyle atıldı. Prodüktörler Cemiyetinin bir toplantısında konuşuluyordu. Söz Yılmaz Güney'e geldi:

— «Yılmaz Güney'in bütün çirkinliğine karşılık filmleri Anadolu'da iş yapıyor. Çirkin bir adamın bu derece tutulması şaşılacak şey!...» dediler.»

«Gerçekten de «çirkin» dedikleri bu genç oyuncunun filmleri para getirir olmuştu. «Koçero», «Kara Şahin» ve özellikle «On Korkusuz Adam» bu filmlerden sadece birkaç tanesiydi.»

«Yılmaz Güney, Tunç Başaran'm yönettiği «On Korkusuz Adam»da, Türk sinemasına bir yeni tip

getiriyordu. Bu yeni tipin adı «Konyakçı» idi. Ve bütün macerası bir konyak şişesine bağlanmıştı. Anadolu seyircisi sevmişti, «Konyakçı»yı. Kırık bakışlarında, ezik gülüşlerinde kendilerini bulur gibi oldular. Bu, seyirciyle Yılmaz Güney arasında sempatik bir yakınlaşmanın sonucuydu. «Konyakçı» tipi, Yılmaz Güney'in tutarlı olması için belki de bir vesileydi. Asıl gerçek halk içinden gelmiş basit görünüşlü bir kişinin, halkın sözcülüğünü yapmasıydı. İşte bu «Sözcü» toplumun alt katında yaşayan seyirciyi «aşağılık duygusu»ndan biraz olsun sıyırabildi. Üstelik bu katın seyircisi, «bebek yüzlü jönler»i tutan, genellikle «evde kalmış, resimli roman okuyucusu kızlar»dan daha az kaypaktı.»

«Anadolu seyircisinin Yılmaz Güney'i tutması da, birden prodüktörlerin gözlerini açmıştı. «Hazırlop bir miras»a konarcasına Yılmaz Güney'in üzerine üzerine gidip:

— «Yılmaz bey, acaba hangi aylarda boş günleriniz var sizinle çalışmak isteriz» dediler.»

«Sırtlarını dönüp, burunladıkları bu «çirkin adam» nihayet sözü edilir bir kişi haline geliverdi»[28]

Bu çabalarının amacı ne idi? «İyi bir oyuncu», «başarılı bir oyuncu»... olmakla nereye varmayı amaçlıyordu Yılmaz Güney? Sinemacılar için «vazgeçilmez» bir ad olmak için onca ödün vermesinin; içeriği «kof» filimlerde rol almasının «iyi bir oyuncu» olma isteğinin dışında bir nedeni var mıydı?

Sonraları yaptığı açıklamalara bakılacak olur-

[28] Agâh Özgüç, «Sokaktaki Adam Ya Da Yılmaz Güney», **Sinema 65**, Sayı: 7, s. 18-21, Temmuz 1965.

sa, bugünkü konumuna ulaşabilmek için o ödünleri verdiği; «vazgeçilmez» bir ad durumuna gelmeyi bunun için istediği görülmektedir. Yılmaz Güney'in dününü bugünü rasyonalize etmek amacı ile değerlendirdiği ileri sürülebilir. Çünkü söylediklerinin doğruluğu da kanıtlanamaz, yanlışlığı da. Gelgelelim öykücü olarak başladığı sanatçılık serüveninde, giderek kendini belli eden bir eğilim var: Varoluşçuluktan toplumculuğa doğru geçiş. Bu çabanın sonucu ise, bilindiği gibi, «bir buçuk yıl ağır hapis, altı ay sürgün, ömür boyu amme haklarından yoksunluk cezalarına çartırıl»mak olmuştur.[29] Bu duruma bakarak, Yılmaz Güney'in sinemacılığının ilk dönemindeki ödün verici tutumunun gerisinde yatan nedenlerin yukarıda sözünü ettiğimiz koşulları gerçekleştirmek olduğunu söyleyebiliriz.

Ama gerisinde yatan neden ve ulaşılmak istenen amaç ne olursa olsun, sinemacılığımızın bir dönemeci durumunda bulunan Yılmaz Güney'in attığı ilk adım, Yeşilçam ölçüleri içerisinde düşünülebilecek filmlerde oynamaktır. Çizdiği tip, benzer filmlerde oynayanların çizdikleri tiplerden temelde ayrılsa da, ortam aynıdır. Ama Yılmaz Güney, bu tutumuyla, kendini tecimsel bir olay durumuna getirmiş; sinemacılar için vazgeçilmez bir ad durumuna gelmiştir. Böylelikle de, yavaş yavaş bile olsa, seçim hakkı elde etmiştir.

Yılmaz Güney, giderek oluşturduğu seçim hakkını, kimi zaman senaryonun belirlenmesinde kullanmıştır; kimi zaman da kameranm gerisine geç-

---

[29] Yılmaz Güney, «Zorunlu Bir Önsöz...», **Boynu Bükük Öldüler**, s. 10, Nisan 1976.

meyi başararak. Böylelikle de, adım adım, kendisini sinemacılık serüvenimiz içerisinde bir dönemeç durumuna getiren koşulları hazırlamıştır. Böylelikle de, gönlünce bir sinema yapmanın olanaklarına kavuşmaya başlamıştır.

Ortamı böylece oluşturduktan sonra, dönüşümcü eğilimlerden sıyrılmaya; ilkin küçük burjuva sosyalizmine, sonra da bilimsel sosyalizme doğru yelken açmaya başlamıştır. Bunun sonunda hem sinemamızın bir dönemeci durumuna gelmiştir, hem de gerçeği. Bu çalışmada, böyle bir sürecin sonunda ortaya çıkan Yılmaz Güney Gerçeği'ni çeşitli açılardan incelemeye çalışacağız.

YILMAZ GÜNEY'İN SANAT ANLAYIŞI

YILMAZ GÜNEY'İN SANAT ANLAYIŞI

1.

Biliyoruz. Bir sanatçının sanat anlayışını saptayabilmekte başvurabileceğimiz iki kaynak var: Yazı, konuşma, mektup... ları ve ortaya koyduğu ürünler.

İlk kaynak, sanatçmın sanat anlayışını, sanattan neler beklediğini, nasıl bir sanattan yana olduğunu... **dolaysız** olarak yansıtır. **İkinci kaynak** ise, **dolaylı**... Diğer bir deyişle, ilk kaynakta açık-seçik ortaya konan düşünceleri, ikincisinde üstü örtük bir biçimde karşımızda buluruz.

Bu açıklamalardan şöyle bir sonuç çıkabilir: Bir sanatçmm sanat anlayışını saptayabileceğimiz en sağlam kaynak yazı, konuşma, mektup... larıdır. En güvenilir yol ise, onlardan kaynaklanmaktır.

Açıklamaların **mantıksal** sonucu bu olmakla birlikte, yazı, konuşma, mektup... larından yola çıkarak bir sanatçmm sanat anlayışını saptamak,

her zaman olanaklı değildir. Bu çabalarla her zaman **doğru** sonuçlara ulaşılamaz. Bunun temel nedeni, sanatçının sanat anlayışını, sanattan neler beklediğini, nasıl bir sanattan yana olduğunu.. doğrudan doğruya dile getirdiği yazı, konuşma, mektup... larının değil de, dolaylı olarak dile getirdiği ürünlerinin onu **«sanatçı»** kılmasıdır. Ayrıca sanatçının sanatsal ve insansal, dolayısıyla da toplumsal bir işlev yerine getirecek çalışmaları da bunlardır. Bu nedenle, bir sanatçının sanatsal ve insansal, dolayısıyla da toplumsal işlevini araştırmayı amaçlayan çalışmaların, sanat anlayışını da, ürünlerinden yola çıkarak saptamaya çalışması zorunludur. Çünkü sözlerde yansıyan, «yapılmak istenen»dir, «ulaşılmak istenen yer»dir. Oysa ürünler, «yapılan»dır. Kişiyi nasıl kafasındakilerden, kendine ilişkin yargılarından yola koyularak değerlendirmek yanlışsa, sanatçının yapmayı tasarladıklarından yola koyularak sanat anlayışını saptamak da yanlıştır. Çünkü kişinin kendine ilişkin yargıları ile somut olaylar karşısındaki tutumu nasıl her zaman çakışmazsa, sanatçının yapmayı tasarladıkları ile yapabildikleri de her zaman çakışmaz.

Şöyle bir örnekle durumu somutlaştırmaya çalışalım: Bir sanatçı, çeşitli edimlerin sonunda, doğru bir düşünce dizgesine ulaşabilir. Ve sanata ilişkin olarak oldukça doğru ve yerinde şeyler söyleyebilir. Ne ki bu, söyledikleri ile uyumlu bir sanat yaptığını göstermez. Çünkü doğru ve doğru olduğu ölçüde de yetkin bir sanat yapmak, doğru bir düşünce dizgesine ulaşmak denli kolay bir iş değildir. Doğru düşünce dizgesine ulaşmakta edilgen olan sanatçı, doğru ve doğru olduğu ölçüde de yetkin bir sanat ortaya koymakta etkindir. Edilgen-

likten etkinliğe doğru geçişte, özneye ilişkin bazı etkenler önem kazanır. Onların yokluğunda, doğru ve doğru olduğu ölçüde de yetkin bir sanatın ortaya çıkması olanaksızdır. Şimdi doğru bir düşünce dizgesine ulaşmış, yazı, konuşma, mektup... larında doğru düşünceleri dile getiren, ancak doğru ve doğru olduğu ölçüde de yetkin ürünler ortaya koyabilecek yetilerden yoksun bir sanatçı düşünelim. Bu sanatçının sanat anlayışını ürünleri yerine, yazı, konuşma, mektup... larından çıkarmaya kalkışmak, gerçeği yansıtan, gerçekle bağdaşan yargılara ulaştırır mı kişiyi? Bu soruya olumlu karşılık vermek güçtür. Çünkü böyle bir durumda, sözkonusu yeteneksiz sanatçı tipine, yaşamı boyunca gerçekleştiremeyeceklerinin üstesinden gelmeyi başarmış bir kişi gözüyle bakmak kaçınılmaz olur.

Bu nedenlerden ötürü, bir sanatçının sanat anlayışını ürünlerinden yola koyularak saptamaya çalışmak en doğru ve güvenilir yoldur. Çünkü sanatçının ortaya koyduğu ürünler onun dünyaya bakışını, insanları kavrayışını, yarından beklediklerini, beklediklerinin gerçekleşmesi konusunda düşündüklerini... olduğu ölçüde, sanat anlayışını da içerir-yansıtır. Ancak bu sözlerimizle, bir sanatçının sanat anlayışını saptamakta, söylediklerinin hiçbir öneminin bulunmadığını ileri sürdüğümüz, savladığımız sanılmasın. Kuşkusuz onların da bu doğrultudaki çabalara büyük katkıları olacaktır. En azından, incelemecilerin, ortaya konan ürünleri daha iyi kavramalarını sağlayacaklardır. Bununla birlikte, bir sanatçının sanat konusunda söylediklerine yaklaşırken sakıntılı davranmak; ana kaynağın onlar olmadığını gözden kaçırmamak; kısacası, onları, sanatçının ortaya koyduğu

ürünlerin yerine geçirmemek gerekir.

Şuraya gelmiş bulunuyoruz: Bir sanatçının sanat anlayışını saptamakta çıkış noktası olarak alınması gereken **ana kaynak** ortaya koyduklarıdır. Ama bu doğrultudaki çalışmalarda, söylediklerinin sağlayacağı olanakları da bir yana itelememek, onlardan da en üst düzeyde yararlanmaya çalışmak gereklidir. Ayrıca, söyledikleri ile yaptıkları arasındaki ilişkiyi irdelemek; yaptıklarının söylediklerini aşmasının, ya da tam zıttı, yaptıklarının söylediklerinin gerisine düşmesinin nedenlerini açığa çıkarmak da ilginç sonuçlara götürebilir kişiyi.

2.

Söz Yılmaz Güney'e gelince, yukarıda sıralananlar, onun için de, geçerliğini korumaktadır. Onun da sanat anlayışını saptamanın en güvenilir yolu ürünlerinden yola çıkmak. Diğer bir deyişle, sanat anlayışını saptamakta başvurulacak en sağlam kaynak ürünleri. Ancak, ayrıntılı bir yargıya ulaşmak için, yaptıklarına olduğunca, yapmayı tasarladıklarına da eğilmek; yapabildikleri ile yapılmasını diledikleri arasındaki bağı açığa çıkarmak da gerekiyor. Bu nedenle, Yılmaz Güney'in sanat anlayışını iki değişik konumda araştıracak ve tartışacağız:

i) Önce söylediklerinden çıkan anlayışı saptamaya çalışacağız,

ii) sonra da yapıtlarından çıkan anlayışı...

Başlangıçta birbirinden bağımsız olarak yürüteceğimiz bu çözümlemeleri sonuçta kesiştireceğiz. Kesişme noktası, Yılmaz Güney'in düşündüklerini

ne ölçüde yaşama geçirmeyi başardığını, diğer bir deyişle, kendi içinde tutarlı bir sanatçı olup olmadığını açığa çıkaracaktır.

SÖYLEDİKLERİNDEN ÇIKAN ANLAYIŞ

1.

Söylediklerinden: Konuşmalarından, yazılarından ve mektuplarından... yola çıkarak Yılmaz Güney'in sanat anlayışı konusunda kesin bir yargıya ulaşmak olanaksız. Çünkü Yılmaz Güney'in katılaşmış, son biçimini almış bir sanat anlayışı yok. Sürekli bir arayış içerisinde bulunan bir kişinin deneylerini, öğrenmelerini yansıtır görüşleri. Önüne çıkan sorunları çözme amacı ve çabası içerisinde olan bir kişinin ulaştığı sonuçlardır onlar. Ulaşıldıkları anla kayıtlıdırlar. Aşılmaları, az ya da çok değişikliğe uğramaları olasıdır. Bu iki nedenden ötürü hem kesinlikten, hem de sanatın tüm sorunlarına karşılık getirmekten uzaktırlar. Henüz aşılması gereken bir engel olarak önüne dikilmemiş sorunlar konusunda herhangi bir görüşe rastlanmaz söyledikleri arasmda. İleri sürülen düşünceler ise, ilişkin oldukları sorunlara, belli bir zamanda karşılık getirmeye yöneliktirler. Her geçen günle biraz daha bilinçlenen ve bilinçlendikçe de kendini, çevresini, yüz yüze geldiği sorunların yeniden gözden geçiren bir kişinin görüşleridir onlar. Belli konulara değinmemesinin, kimi konulardaki görüşlerinin dumanlı olmasmm nedeni budur. Bazı konulardaki görüşlerinde ise, zamana bağlı bir durulmanın, bir belirginleşmenin ortaya çıkması da bundandır. Aşağıda, çeşitli konulara ilişkin olarak

söylediklerinin sıralandığı bölümlere göz atılınca bu olgu somut olarak görülecektir. Ancak görülecek olan bir diğer yan da, Güney'in, sanatçılığının başlangıcından bu yana, sanatı toplum için düşünmüş olmasıdır. Gerçi ilk dönemlerde, daha çok halkçı bir yönseme içerisindedir. Devrimci-gerçekçi bir anlayışa varması çok daha sonradır. Ama bu iki evre bir kutuplaşma oluşturmaz. Mantıksal bir sıra izler.

2.

Sanatın önemi - gerekliliği

Yılmaz Güney'in sanat anlayışını saptamaya, «sanatın önemi-gerekliliği» konusunda düşündüklerinden başlamayı uygun buluyoruz. Eylemiyle sanatı önemsediğini, gerekliliğine inandığını kanıtlayan bir sanatçının bu tutumunu yasladığı temeli açığa çıkarmak, diğer konulardaki görüşlerini kavramakta geniş olanaklar sağlayacaktır çünkü.

Yılmaz Güney bir «sanatçı». Sanatla ilgileniyor. Sinemasal ve yazınsal alanda pek çok çalışması var. Bütün bunlar sanatı önemsediğinin, gerekliliğine inandığının göstergeleri. Sorun şu: Yılmaz Güney neden ötürü sanatı önemsiyor? Gerekliliğine duyduğu inancm kökeni ne? Bir iç gereksinimini karşılamak mıdır sanatı önemsemesine yolaçan? Yoksa bunun yanı sıra ya da bütünüyle bunun dışında nesnel birtakım nedenler var mıdır?

Güney'in «sanatın önemi-gerekliliği» konusunda söylediği fazla bir sözü yok. Hatta, doğrudan doğruya bu konuya ilişkin bir sözü bile yok. Sosyalist devrimin amaçları ve kapsamı konusunda söy-

lediklerinden çıkaracağız bu konuya ilişkin düşüncelerini.

Şöyle diyor Güney: «Sosyalist devrimi, yalnızca üretim araçlarının özel mülkiyetini toplumun ortak mülkiyeti haline dönüştürmek biçiminde anlamamak gerekir. Emperyalizmin ve ona bağımlı egemen sınıflar diktatörlüklerinin etkilerinin kökünden yıkılması, ancak onların ideoloji, siyaset ve kültürlerine karşı, toplumsal alışkanlık ve eğilimlerine karşı, yaşama biçimlerine karşı, onları anımsatan, onları hortlatabilecek bütün kurum ve düşüncelere karşı, durdurulmaksızın, hiç aksatmadan mücadele yürütmekle yükümlüdür.»[30]

Bu sözlerden yola çıkarsak, Yılmaz Güney'in, «sanatın önemi-gerekliliği» konusundaki görüşlerini bir doğruya yasladığını görürüz. O da, devrimci eylemin, eğemen sınıflara karşı yaşamın her birim ve alanında seçenek getirmek, geliştirmekle yükümlü olmasıdır. Devrimci eylemin başarı koşulu budur çünkü. Bu odaktan bakıldığında, eğemen güçlerin üzerinde durdukları alanlardan biri olmasıyla sanat ve sanatsal alandaki mücadele, daha doğrusu da, genel devrimci mücadelenin bu alanın kendi olanakları ile yürütülmesi, sürdürülmesi önemlidir, gereklidir.

Dikkat edilirse Güney, sanatın insan ve dolayısıyla da toplum yaşamındaki yeri konusunda hiçbir şey söylemiyor. Sanatın önemsemesinin, gerekliliğine inanmasının bu olguyla olan ilinti ve bağlantılarını açıklamıyor. Ancak yaklaşımı, sanatın insan ve dolayısıyla da toplum yaşammda önemli

[30] Yılmaz Güney, **Hücrem**, s. 12, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, Eylül 1975-İstanbul.

bir yer tuttuğunu dolaylı olarak benimsediğini göstermektedir.

Sanatın görevi

Yılmaz Güney'in **sanatın görevi** konusundaki görüşleri, başlangıçta, dumanlıdır. **«Halka yararlı filmler yapmak»** gibi içeriği belirlenmemiş, tartışmaya açık bir görüştür ileri sürdüğü: «Halka faydalı film yapayım diyorum. Ben de kendi çapında bir sınıf kavgası sürdüren adamım. Nasıl sürdürebilirim bu kavgayı?. Bir sinemacı olarak sinema yapmakla ya da oturup roman veya hikâye yazmakla.. Sinema, bütün bu şeyler içinde halka giden en etkin yol. Bunun için ben, geldiğim sınıfın adamı olarak sınıfımın içinde bulunduğu çıkmazlara ve bunun nasıl, kimler tarafından kullanıldığına ışık tutmak istiyorum. Yönetmen olarak benim getireceğim şeyler bunlar.. Belki bir süre sonra benim sinema oyuncusu olarak çalışmam engellenebilir. Filmlerim yasaklanabilir. Bunların benim için hiçbir önemi yok Ben belki o zaman kendimi daha rahat hissedeceğim..»[31]

Bu görüş, 1970 yılının sonlarmda ileri sürülmüştür. O koşullarm Yılmaz Güney'inin görüşleridir bu. 12 Mart 1971 Rejimi uygulamaları ve tutukluluk, pek çok konu üzerinde olduğu gibi, bu konu üzerinde de düşünmesine neden olmuştur Yılmaz Güney'in. Bu sürecin içinde, daha duru, daha belirgin, içeriği daha belirlenmiş... bir anlayışa ulaşmıştır. «Halkın yararına filmler yapmanın» ne anlama geldiği; daha doğrusu da, hangi filmlerin hal-

[31] «Yılmaz Güney olayı». **Cumhuriyet sanat-edebiyat**, s. 2, Kasım 1970.

km yararına sayılabileceği iyiden iyiye ortaya çıkmıştır. Bir filmi, daha genel bir açıdan bakarsak sanatı, halktan yana kılan niteliklerin Yılmaz Güney'e göre, neler olduğunu sıralamadan önce, «sanatın görevi» konusunda söylediklerini zamana bağlı olarak aktaralım:

● «Sinemacı demek, bir şeyi soyut plandan somut plana, resim, ses, biçim olarak aktaran kişi demektir. Bunu yaparken de içinde bulunduğun tarihî şartları gözönüne almak... Biz daha önce bunu yapmadık.»[32]

● «...bundan sonra yapacağımız filmler daha önceki yaptığımız filmlere oranla daha görev yüklü olacaktır halkımıza karşı. Bu görev, halkımızın gerçek çıkarları doğrultusunda ve onun yarmına ışık tutacak birtakım şeyleri yapmaktır.»[33]

● «Toplum devamlı bir değişme içerisindedir. Bu değişim kaçınılmaz olarak sanata da yansır. Biz de halkın sorumluluklarını taşıyan bir sanatçı olarak bu değişimin gerçek niteliğini sinemamız kanalıyla anlatmak zorundayız.»[34]

● «Gerçek değişken bir şeydir. Sanatta biz bunu yansıtmak zorundayız. Gerçekçilik toplumun değişen yeni çehresi, yenigelişim eğilimlerini aktarması açısından önem kazanıyor bence.»[35]

● «Bizim (...) için sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli un-

---

[32] Atillâ Dorsay'ın Yılmaz Güney'le yaptığı konuşmadan, **Cumhuriyet**, 13 Mayıs 1974.

[33] «Güney'in basına demeci», **Yedinci Sanat**, Sayı: 16, s. 5, Haziran 1974.

[34] **Agy**, s. 5.

[35] **Agy**, s. 6.

surlarından biridir.»[36]

● «... sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar.»[37]

● «Proleter devrimini amaçlayan sanatçılar da, önlerindeki devrim aşamasına göre, (...), geniş kitlelerin sorunlarma eğilmelidirler.»[38]

● «... benim anladığım sanat, bu mücadelenin en etkili ve en ihmal edilmez silahlarından biridir ve emperyalizme, işbirlikçi tekelci uşaklarına, onların tefeci-bezirgân, toprak ağası gerici ortaklarına, revizyonistlere, oportünistlere, sözde marksist şovenistlere, burjuva ve küçük burjuva milliyetçiliğine, her türlü gerici kültür, siyaset ve ideolojilere karşı amansız savaş verir. Bu devrimci sanatın ve sanatçının partizan karakterinden gelen bir zorunluluktur.»[39]

● «... bize düşen tarihî görev (...) Halkımızın ve dünya halklarının maddî ve manevî esaretlerinin temel nedeni olan ve dünya halklarının gelişmelerini hayatın her alanında engelleyen emperyalizmin ve burjuva uşaklarının, feodal kalıntıların ekonomik, ideolojik, toplumsal, siyasal ve kültürel bütün gerici kurumlarına karşı uzlaşmasız bir savaş vererek, pençelerinden, boyunduruklarından kurtulmak. İşte ben bunun için yazıyorum. Ve bu nedenle de, halkın sanatçısı, halkının savaşçısıdır, diyorum...»[40]

---

[36] Yılmaz Güney, «Yeniden başlarken... **Yedinci Sanat**, Sayı: 16, s. 3, Haziran 1974.

[37] «Yılmaz Güney'le konuşma (2)», **Yedinci Sanat**, Sayı: 19, s. 15, Ekim-Kasım 1974.

[38] Yılmaz Güney, **Hücrem**, s. 13.

[39] Agy, s. 14.

[40] Agy, s. 15.

● «Toplumlar nereye gidiyor... niye gidiyor... ve bu gidiş içinde birey olarak payımız ne? Ot gibi mi yaşıyoruz, yoksa dünyayı değiştiren ortak iradeye az da olsa bir katkımız var mı?»[41]

● «Bir sanatçı, yaşadığı olayların, yaşadığı çağın tanığıdır (...). Bir sanatçı, geçmişle gelecek arasında, yaşadığı günlerden geleceğe giden canlı bir köprüdür.»[42]

● «Her sanat dalı, bir dünya görüşünden kaynaklanan bir duygunun, bir düşüncenin, bir bildirinin, bir yorumun kitlelere ulaştırılması için bir araçtır. Bizim için sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinde dikkatle ve önemle, örgütlü, disiplinli yerini alır. Sanatçı da, bu değiştirme mücadelesinde, sanatın işlevi içinde düşünülmelidir.»[43]

Görüldüğü gibi Yılmaz Güney'in sanat anlayışı, dünyanın değiştirilme kavgasma katkıda bulunma genel görüşünden siyasal devinim içerisinde etkin bir unsur olarak yeralma görüşüne doğru evrilmiştir. Bu süreçte, tasarladığı görevi yerine getirebilmesi için sanatın taşımasmı öngördüğü nitelikleri, yine kendi sözlerinden yola çıkarak, şöylece sıralayabiliriz:

1. Sanat, «halkımızın gerçek çıkarları doğrultusunda ve onun yarınına ışık tutacak» bir nitelik taşımalıdır.

2. «... değişimin gerçek niteliğini» yansıtmalıdır.

3. «... içinde bulunduğu tarihî şartları gözö-

---

[41] Agy, s. 16.

[42] Agy, s. 48.

[43] Yılmaz Güney, «Benim Sinema Anlayışım», **Militan**, Sayı: 14, s. 11, Şubat 1976.

nün»de bulundurmalıdır. Bu amaçla, «Proleter devrimini amaçlayan sanatçılar da, önlerindeki devrim aşamasına göre, (...), geniş kitlelerin sorunlarına eğilmelidirler.»

4. İdeolojik sapıklıklara karşı bir tutum içerisinde olmalıdır.

5. Emperyalizme ve ortaklarına karşı savaşkan bir kimlik göstermelidir.

Yılmaz Güney'in sanatın taşıması gerektiğini önerdiği bu niteliklerin yanı sıra, önerdiği ve kendisinin de uyduğu bir nokta daha vardır: «Amacım, gelişigüzel hikâyeler, romanlar yazmak değildir. Açıklanmasını zorunlu gördüğüm toplumsal, siyasal olayların yazılması, hayatın diğer alanlarında yaşayan ürünlerle kaynaştırılması, sınıf mücadelesinin yükselişine, yaygınlaşmasına, derinleşmesine katkıda bulunarak, toplumsal oluşum içinde devrimci düşünceye yeni boyutlar, etkinlikler kazandırarak yeni sentezlere vardırılmasıdır.»[4]

Bu anlayış, «gerçekçiliğin önemini» vurgulayan bir sanatçı için bir sürçme olarak görülebilir belki. Ama, «Bir Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney» başlıklı kesitte de görüleceği gibi Yılmaz Güney, son ürünlerini, bu anlayış çerçevesinde oluşturmuştur.

Sanat ve sorumluluk

Yılmaz Güney'in sanata, dolayısıyla da sanatla ilgilenen kişiye yüklediği görevi, yukarıda, kendi sözlerinden yola çıkarak, sergilemeye çalıştık. Görevi, emekçi sınıfların kurtuluşu yolundaki mücadeleye katkıda bulunmak olarak belirlenen sanat-

[4] Yılmaz Güney, **Hücrem**, s. 10.

çının sorumlu olacağı güç, kuşkusuz, o kavganın gerçek sahipleri olacaktır. Nitekim Yılmaz Güney, sanatçının sorumluluğu konusundaki görüşlerinde, çıkarsamalarla ulaştığımız bu sonucu dile getiriyor: «Filmler yaparken birtakım toplumsal sorumluluklar taşırız. Yani sözümüzü söylerken bu söylediklerimiz şu gün halkımızın içinde bulunduğu koşullara ters düşer mi, onlara yanlış birtakım düşünceler verir mi, onları yanlış davranışlara itebilir mi, biz işte yalnızca bundan korkarız. Bizim gerçek yargıcımız halktır.»[45]

Sanat (sanatçı) - devrimci mücadele ilişkisi

Sanatçı bu görev ve sorumluluğu nasıl yerine getirecektir? Katkıda bulunmayı amaçladığı mücadele ile, bu mücadelenin gerçek sahipleri karşısındaki durumu nasıl olacaktır? Sadece bir «sanatçı» olarak mı onların kavgasma katkıda bulunacaktır? Kavgaya doğrudan doğruya katılmadan, onların dünyagörüşüne yaslanarak ürünler ortaya koyması yeterli midir?

Yılmaz Güney, bu sorulara şu karşılıkları verir:

● «Gerçek devrimci bir sanatçı memleketinin politik ve ekonomik durumuyla yakından ilgilidir. Kendisini bunun dışında gördüğü an, sanatçı niteliğini yitirir. (...) Eylemin dışında olduğu zaman bir sanatçı, eski devirlerin sanatçıları olurlar, otururlar, yazarlar, atarlar... O kadar.»[46]

---

[45] «Güney'in basına demeci», **Yedinci Sanat**, Sayı: 16, s. 4, Haziran 1974.

[46] «Yılmaz Güney Olayı», **Cumhuriyet sanat-edebiyat**, s. 2, Kasım 1970.

● «... ilerici sanat, ilerici hareketlerle diyalektik bir ilişki içindedir. Etkilenir ve etkiler... ve toplum hareketi sanat eserinin daima önünde gider...»[47]

● «Proleter sanatı, proletaryanm iktidar mücadelesinin dışında, yalnızca yardımcı bir unsur olarak değil, bizzat o mücadelenin ayrılmaz bir parçası olarak görüyorum. Proleter sanatçısı da, ancak o mücadele süreci içinde devrimin yüklediği çeşitli görevlerle birlikte vardır.»[48]

Dikkat edilirse Yılmaz Güney, sanatçının, devrimci mücadelede, salt sanatı ile değil, etiyle-kemiğiyle de yeralması gerektiğini ileri sürüyor. Ancak bunun sağlayacakları üzerinde durmuyor. Dolayısıyla da, kavgaya «fiilen» katılan ve gerçekliği emekçilerden yana bir bakışla anlatan sanatçılarla, aynı çaba içerisinde olan, ne var ki, kavgaya «fiilen» katılmayan sanatçıların hangi noktalarda birbirlerinden ayrılacakları konusundaki düşünceleri ortaya çıkmıyor.

Bir de şu var: Yılmaz Güney, genelde, sanat-siyaset ilişkisini onaylarken, özelde, bir siyasal çizgiye bağlanarak ortaya konulacak ürünlerin ne gibi nitelikler taşıyacağı konusunda herhangi bir şey söylememektedir. Bunun nedeni, önceden belirttiğimiz gibi, henüz bu sorunla yüzyüze gelmemiş olması olabilir.

İnsanın ve gerçekliğin sunuluşu konusunda

Güney, sanata ve sanatçıya bu görev ve sorumlulukları yükler; onların üstesinden gelebilmeleri

[47] Yılmaz Güney, «Yeniden başlarken...», **Yedinci Sanat**, Sayı: 16, s. 3, Haziran 1974.

[48] Yılmaz Güney, **Hücrem**, s. 11.

için bazı niteliklerle donanmaları gerektiğini savunurken, hiçbir zaman bilimsel çalışmalarla aynı konumda ürünlerin ortaya konmasını önermez. İnsan ve gerçekliğin tüm karmaşıklığı içerisinde sunulmasını bir ön koşul olarak koyar:

● «... bütün gerçeği, bütün derinliği ve bütün samimiyeti ile insanı. Ama bizde bu yoktur, canlılık yoktur. Hepsi kartondur insanların, yapıştırmadır. Kötü adam kötüdür, iyi adam iyidir. Genç kız daima masumdur. Hiçbir insan, bizim sinemanın kötü adamı kadar kötü değildir mutlaka...»[49]

● «... yazacaklarını, hayatın çeşitli yönleri ve derinlikleriyle, bir bütün olarak kavranması çabasını içerir...»[50]

Sanat, kitleleşmek ve koşulları

Bütün bu süreçlerden geçilerek ortaya konulacak ürünler, kitlelere ulaştığında, onlarla kaynaştığında maddesel bir güç, dünyanın değiştirilme kavgasına katkıda bulunabilecek bir öğe durumuna gelecektir. Ancak bu bütünleşme nasıl gerçekleşecektir? Sanatçı, kitlelere ulaşabilmek için, sürdürdükleri yaşamca belirlenen beğenilerine mi seslenmelidir, yoksa onları yeni bir beğeni düzlemine mi çekmeye çalışmalıdır? Yılmaz Güney, bu ve benzeri sorulara da karşılık vermeye çalışmıştır. Yılmaz Güney'in bu konulardaki görüşleri sırası ile şunlardır:

a) Sinema-seyirci ilişkisi konusundaki düşünceleri: «Bizim seyircimiz beğenmediği filmi dahi yarıda bırakmaz. İyiyi sever, takdir eder, fakat sa-

---

[49] Altan Demirkol, «Yılmaz Güney,» **Milliyet Sanat Dergisi, Sayı**: 14, s.3, 5 Ocak 1973.

[50] **Yılmaz Güney, Hücrem**, s. 9-10.

natçıyı daha iyi film yapmaya mecbur edici protestoları ortaya koymaz. Halk arasmda, beğenilmeyenden bahsedildiğinde (Ne olacak yerli film) diye bir söz vardır. İşte, bizim seyircimizin en büyük protestosu budur.»[51]

b) Kitlelerin konumu karşısında sanatçınm takınması gereken tutum konusundaki düşünceleri:

● «Sinema sanatçısı (...) nesiller boyu yaşayabilmek için halkını yani kendini iyi tanımalıdır.»[52]

● «Halkın içinde bulunduğu düzeyden geri kalmak da, çok ötesine geçmek de yanlıştır. Halkın ne olduğunu, neler istediğini anlamak gerekir.»[53]

● «... halk derken de, halkın şu anda içinde bulunduğu kanaatler tam anlamıyla sözkonusu edilemez. Halkın bugün içinde bulunduğu kanaatler bir yerde gerek geçmişte, gerekse bugün eğemen güçlerin ideolojilerinin baskısını taşır. Biz bunları birbirinden soyutlayamayız. Soyut olarak halkın kanaatlerinden söz edersek birtakım yanlışlıkları da beraberinde taşımış oluruz. Biz halk derken, halkın gerçek çıkarları için, yarına yönelik mücadelesi içerisinde bir halk anlıyoruz.»[54]

c) Kitleleşmenin koşulları konusundaki görüşleri: «Eğer sanat, toplum hayatının olgunluğa ermiş gerçek ihtiyaçlarına yerinde karşılıklar veriyorsa, ergeç geniş kitlelerin bilincine işlemenin yo-

---

[51] Altan Demirkol, Agk, s.3.

[52] Agk.

[53] Attilâ Dorsay'ın Yılmaz Güney'le yaptığı konuşmadan, **Cumhuriyet**, 14 Mayıs 1974.

[54] «Güney'in basına demeci», **Yedinci Sanat**, Sayı: 16, s. 4, Haziran 1974.

lunu bulur; önerilen düşünceler, bilime ve koşullara uygunsa, onların öz düşünceleri haline gelir ve hayat içinde yeni deneylerle daha da zenginleşerek, onların tek ve güçlü bir ordu halinde birleşmelerine yardımcı olur ve bu ortak bir iradeyle ortak bir hedef için hareket etmesinde dolaylı, fakat etkin bir rol oynar.»[55]

Sanatsal yaratışta bilinç etkeni ya da bilimsel bir dünyagörüşüne yaslanmanın gerekliliği

Güney, bütün bu sorunların yöntemli düşünme ile aşılabileceği inancındadır. Bunun için de, bilimsel bir dünyagörüşüne yaslanmayı zorunlu görür:

● «Diyalektik materyalist mantığa uygun olmayan hiçbirşey yaşıyamaz. Sanatçı, devrimci görevini yerine getirebilmek için bunları bilmek ve hayatın en küçük ilişkilerine bile bu süzgeçten bakmak zorundadır.»[56]

Sinemanın teknik sorunları konusunda

Yılmaz Güney'in sanat anlayışını dile getirdiği yazı ve konuşmalarında göze ilişen en önemli yan, genel olarak sanatın, özel olarak da sinemanın biçimine ve teknik yanlarına ilişkin çok az şey söylemiş olmasıdır. Yılmaz Güney'in bu konudaki sınırlı görüşleri ve bu görüşlerin ilişkin oldukları sorunlar şöyledir:

a) Öz-biçim ilişkisi konusundaki görüşleri: «Biçim, kaçmaktır, oyalamaktır, kendini aldatmaktır. İşin aslı «öz»dür, söylemek istediğin sözdür. Söz de öyle büyük bir laf değil... Öyle küçük, öyle

[55] Yılmaz Güney, **Hücrem**, s. 10.

[56] Agy, s. 12.

olağan bir hikâye anlatırsın ki insana, bir şeyler söyler.»[57]

b) Senaryonun önemi konusunda: «Senaryo, film değildir, ama belkemiğidir. Çekim süreci içinde gerçek yaratıcılığı yönelebilmek için, çekim öncesi çalışmanın önemini şimdi anlıyorum.»[58]

Devrimci sinema yol gösterir mi?

Son olarak da Yılmaz Güney'in «yol gösterme» konusunda söylediklerini aktaracağız. Ancak belirtilmesi gereken bir nokta var burada: Aktaracağımız görüşler 1970'lerin Yılmaz Güney'inin görüşleridir.

● «Filmlerimin devrimciliğinden sözedilemez pek. İlk filmlerimle olsa olsa seyircime belli bir direnme bilinci aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi, mücadele etmesi gerektiğini getirdim. Fakat bu devrimci film için yeterli değildir.»[59]

● «Devrimci sinema yol gösteren değil, (...) düşünmeye sevkeden filmlerdir. İlerde kuşkusuz, baştan sona kadar birtakım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi, devrimci sinemanm ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi bir şey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum.»[60]

Güney'in bu konuda ileri sürdüğü görüşlerdeki bulanıklık, onun düşündüren ve yol gösteren sinema konusunda durulmuş bir görüşe sahip olmadığının göstergesidir.

---

[57] Altan Demirkol, agk.
[58] Attilâ Dorsay, agk.
[59] «Yılmaz Güney olayı», s. 2.
[60] Agk, s. 2.

Sonuç

Söylediklerine bakılırsa, başta belirttiğimiz nedenlerden ötürü, görüşlerinde, zaman zaman, belirsizliklerin bulunduğu; kimi konulara da hiç değinmediği görülür. Güney'in değinmediği konuların başlıcaları şunlardır:

i) Yılmaz Güney'in sanatçı-devrimci mücadele ilişkisi konusundaki görüşleri duru değil. Sanatçının devrimci kavgaya «fiilen» katılarak sanatsal yaratışta bulunması ile, kavganın dışında kalarak, fakat kavgadan yana bir sanat yapması arasındaki ayrımlar konusunda neler düşündüğü açık değil bu nedenle.

ii) Sanat-siyaset ilişkisi konusundaki görüşleri de oldukça genel. Bu nedenle, belli bir siyasal çizgiye bağlanmanın sanatçının sanatsal çabalarını nasıl etkileyeceği konusunda neler düşündüğü yine belirsiz. Hele, herhangi bir siyasal çizginin bir sanat yapıtında nasıl yansıyacağı konusunda düşündükleri hiç belli değil.

Bütün bunlara karşın, dizgesel olmasa bile, sanatın önemli sorunlarma ilişkin düşündüklerini dile getirmiş Yılmaz Güney.

YAPITLARINDAN ÇIKAN ANLAYIŞ

1.

Bir sanatçının sanat görüşünün ortaya koyduğu yapıtlardan çıkartılması demek, son çözümde, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliğinin açığa çıkartılması demektir. Diğer bir deyişle, herhangi bir sanatçının herhangi bir

durumu, şu biçimde değil de bu biçimde ele alıp yansıtması, onun tutumunu belirler. Şu biçimde değil de, bu biçimde ele aldığı durumu yansıtmakta başvurduğu araçlar, kullandığı gereçler, hep bu tutum tarafından belirlenir. György Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda, bu konuya ilişkin olarak, şunları söylemektedir: «... önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan dünyagörüşü, ideoloji ya da weltansehauung'dur. Yazarın 'amacını' belirleyen ve belli bir yazının üslûbunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarm bu dünyagörüşünü gerçekleştirme çabasından başka bir şey değildir.» (György Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s. 21, Payel Yayınevi, İstanbul - 1969). Howard Fast ise, Literature and Reality adlı çalışmasının başlangıcında, yazmdaki tüm akımlarla yol ve biçimlerin, geçmişte olduğu denli günümüzde de, yazar ya da yazarlar kümesinin nesnel gerçeklikle kurdukları ilişkilerle oluştuklarını belirtiyor (Bkz., Howard Fast, Literature and Reality, s. 1, Third Printing, People's Publishing House LTD., Delhi, March 1955.). Bu bağlam içerisinde düşünüldüğünde, bir sanatçının yapıtlarında yansıyan sanat görüşünü saptayabilmek için atılması gereken ilk adımın, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurduğu ilişkinin niteliğini açığa çıkarmak olduğu görülür. Diğer bir deyişle, bir sanatçı nesnel gerçekliği nasıl alıyor ve yapıtlarında nasıl yansıtıyor, sorusunun karşılığı, geniş ölçüde onun sanat görüşünü ve sanattan neler beklediğini açığa vurur. Gerçekten de, sanat yapıtını gerçekliğin basit bir kopyası olarak değil de, onu algılayan sanatçının bozup yeni baştan kurması ile ortaya çıkan bir estetik-fayda taşıyıcısı olarak aldığımızda, bir sanatçmm A gibi bir duru-

mu şu ya da bu biçimde yansıtması, onun hem dünyagörüşünü, hem de sanat anlayışını yansıtır. İşte bu nedenledir ki bir sanatçmm sanat görüşünü yapıtlarından çıkarabilmek için ilk adımda, o sanatçının nesnel gerçeklikle kurmuş olduğu ilişkinin niteliğini açığa çıkarmak gerekir.[61]

2.

Bu açıdan Yılmaz Güney'in anlatılarına ve sinemacılığımızda bir dönemeç durumuna gelmesini sağlayan filmlerine yaklaştığımızda gördüklerimizi ayrı ayrı sergilemeye çalışalım.

Gerçekliğin sunuluşu açısından anlatıları

Gerçekliğin sunuluşu yönünden anlatılarına eğildiğimizde, şöyle bir görünümle yüz yüze geliyoruz:

a) Yılmaz Güney ilk öykülerinde, nesnel gerçeklikle tüm bağlarını koparmış bir durumdadır. Gerçekliği değil de, okura iletmeyi gereksindiği düşünceleri yansıtmaktadır. Diğer bir deyişle, Yılmaz Güney'in bu öykülerinde çıkış noktası gerçeklik değil, düşüncedir. Düşüncelerini somutlaştırmak amacıyla -bu girişiminde ne ölçüde başarılı olduğu şimdilik konumuzun dışında kalıyor- olaylar yaratmakta ve anlatmaktadır. Somutlaştırılmak istenen düşüncelerde belli bir dünyagörüşü yansımaktadır kuşkusuz. Ne ki bu dünyagörüşünün niteliğini nesnel gerçeklik karşısındaki tutumundan değil -çünkü nesnel gerçekliği bir yana iteliyor Güney-, açıklamalarından çıkarıyoruz. Şöyle de diyebiliriz: İlk

[61] Bkz., Mehmet Ergün, **Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği**, s. 47-48, a yayınları, İstanbul - 1975.

öykülerinde, Güney, nesnel gerçekliği bir yana itelediği için, gerçekliği kavrama ve sunma çabası içerisinde dünyagörüşünü açığa vuranlarla özdeş konumda değildir. Bir dünyagörüşüne yaslanarak gerçekliği kavrayıp yansıtmak diye bir sorunu yok onun. Birtakım düşünceleri okura iletmek tüm sorunu. İletmeyi amaçladığı düşüncelere yaşamdan: deney ve gözlemlerden geçerek varmadığı için de, onları somutlaştırabilmek amacıyla olay ve durumlar yaratıp anlatmaktadır. Bu yüzden, olaylarm sunuluşu ile dünyagörüşü açığa çıkamamaktadır. Olaylarla somutlaştırılmak istenen görüşlerde dünyagörüşü anlatımını bulmaktadır.

Yılmaz Güney'in bu öykülerinde dile getirdiği görüş ve düşünceler, varoluşçuluktan kaynaklanıyorlar. Evren'in anlaşılmazlığı, insanın hiçliği, bunaltı ve yalnızlığın saltıklığı, insanın kendi içine atılmışlığı, insanlar arasmda köklü ilişkilerin kurulmasının olanaksızlığı... v.s. bu düşüncelerin başlıcaları. Benimsenen düşünceler bunlar olunca, sanat görüşünün nasıl bir nitelik taşıyacağı açıktır.

Öncelikle, kime sesleneceği belirsiz olacaktır. Sonra da, yansıtılmak istenen düşüncelerle uyumlu bir yapının geliştirilmesi zorunlu olacaktır. Sonuçta, yazarınm bile açıklamakta sıkıntı çekeceği ürünler ortaya çıkacaktır.

Güney'in ilk öykülerinde de böyle olmuştur.

Geçmeden belirtelim: Bu dönemin bağlamında düşünülebilecek öykülerinin birinde, Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri'nde, Yılmaz Güney, toplumsal nitelikli düşünceleri dile getirmeye yönelmiştir. Tutumunda değişen bir şey yoktur. Yine gerçeklik yerine düşünceden yola çıkmaktadır.

Ama bu kez yola çıktığı düşünce, yaşadığı ya da gözlediği gerçeklikle ilintilidir. Bu, birine seslenmeyi amaçlayan bir sanat anlayışına doğru iteler onu. Buna bağlı olarak da, anlatımında bir durulma olur. Ne ki sanat anlayışında, sanata yaklaşımında köklü bir değişimi getirmez bu.

b) Anlatıcılığmın ikinci evresinde, Güney'in gerçekliğe yöneldiğini görüyoruz. Bu evre'nin tek ürünü olan Boynu Bükük Öldüler adlı romanı, gerçekliğin bir dünyagörüşünün odağından kavranılıp yansıtılmaya çalışılmasının ürünüdür. Burada, ilk öykülerinde gözlediğimiz tutumun tam zıttı bir tutum sözkonusudur. Bu kez çıkış noktası düşünce değil, gerçekliktir. Bu nedenle de, gerçekliğin yapıtta yeralış biçiminin niteliğine bakarak Güney'in dünyagörüşünü, dolayısıyla da sanat anlayışını saptayabiliriz.

Feodal üretim biçiminin eğemen olduğu bir yörenin ekonomik, toplumsal ve insansal ilişkilerinin anlatıldığı bu romanda:

i) Gerçekliğin tüm karmaşıklığı ile dile getirildiğini,

ii) ayrıntılarda takılıp kalınmadığını, özün yansıtıldığını,

iii) yansız bir tutumla gerçekliğin akış yönünün açığa çıkarıldığını,

iv) herhangi bir seçeneğin getirilemediğini gözlüyoruz.

Başka türlü söylemeyi deneyecek olursak, romanda:

i) Gerçeklik tüm karmaşıklığı ile dile getirildiği için feodal üretim biçiminin eğemen olduğu bir yöredeki ekonomik, toplumsal ve insansal ilişkileri somut olarak karşımızda buluyoruz;

ii) Ayrıntılarda boğulunmadığı, gerçekliğin özü yansıtıldığı için, soyut-geneli somut-tikel içerisinde algılıyoruz;

iii) Yansız bir tutumla gerçekliğin doğrultusu açığa çıkarıldığı için akışın yönünü ve olayların geçtiği zaman diliminde, bu oluşumda yeralanların konumlarını görebiliyoruz;

iv) Herhangi bir seçenek getirilmediği için, akışın hızlandırılması konusunda yazarın neler düşündüğünü anlayamıyoruz. Ancak gerçekliği tüm derinliği ve karmaşıklığı ile sergilemesi, bir seçeneğe ulaşmamıza olanak tanımaktadır.

Kısacası, belirttiğimiz dört öğeden ötürü Boynu Bükük Öldüler'de, belli bir zaman diliminde, belli bir yerde geçerli olan üretim ilişkilerini ve bu ilişkilerin belirleyip biçimlediği insansal ilişkileri görüyor, kavrıyoruz. Bu odaktan bakıldığında, Yılmaz Güney, Boynu Bükük Öldüler'de, **«gerçekçi»** bir sanatçıdır. Yani gerçekliği gerçekte olduğu gibi, özüne uygun bir biçimde yansıtmaktadır. Bu noktada usa gelen soru şu oluyor: Güney'in gerçekçiliği nasıl bir gerçekçiliktir?

Yukarıdaki açıklamalarda, Güney'in, Boynu Bükük Öldüler'de, toplumsal gidişin doğrultusunu sergilemekle birlikte, bu gidişin insan istemiyle hızlandırılması konusunda herhangi bir öneri (seçenek) getirmediğini belirtmiştik. Yani Güney, Boynu Bükük Öldüler'de, gerçekliği bütünselliği içerisinde sunarken bir seçenek geliştirmemekte; seçeneğin, yapıt-sanat alıcısı ilişkisinde ve sanat alıcısının kafasmda oluşmasını beklemektedir. İşte gerçekçiliğinin niteliğini belirleyecek olan nokta, budur. Buna göre, Güney'in gerçekçiliğinin

«eleştirel gerçekçilik»te takılıp kaldığını söyleyeceğiz.

Güney'in anlatıcılığının ikinci evresindeki sanat görüşünün eleştirel gerçekçilikte takılıp kalması bir eksiklik kuşkusuz. Ancak «eleştirel» de olsa, gerçekçi yönseme içerisinde olmasının anlatımına son derece yalın ve açık bir kimlik kazandırdığını belirtmeliyiz.

c) Yılmaz Güney, anlatıcılığının son evresinde, yine düşünceden yola çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, ilk evreye doğru bir dönüş vardır ortada. Çünkü burada da bir dünyagörüşünün odağından gerçekliği kavrayıp yansıtmak yerine, belli düşünceleri okura iletmek amacı ile gerçekliği kullanmak sözkonusudur. Ancak iki durum arasında şöyle bir ayrım var: Güney'in anlatıcılığının ilk evresinde, okura iletmeyi amaçladığı düşünceler gerçeklikle bağdaşmıyordu. Bu nedenle de, onları somutlaştırabilmek için, olay ve kişiler kurmak zorunda kalıyordu. Oysa bu dönemde okura iletilmeye çalışılan düşünceler gerçeklikle bağdaşmaktadır. Ancak Güney, onları somutlaştırabilmek için, gerçekliğin yalnızca işine yarayan yanlarını ele almaktadır. Bu nedenle de gerçeklik, ürünlerinde, tek boyutlu bir biçimde yeralmaktadır. Oysa Güney, bu aşamada, bir seçeneği sunmanın peşindedir. Ancak tutumu, gerçekliği bütün boyutları ile yansıtmasını önlediği için, amacına ulaşmakta yetersiz kalıyor.

Gerçekliğin sunuluşu açısından filmleri

Yılmaz Güney'in, sinemacılığımızda bir dönemeç durumuna gelmesini sağlayan filmlerine, gerçekliğin sunuluşu açısından yaklaştığımızda, an-

latılarında olduğu gibi, birbirinden şu ya da bu ölçüde ayrılan (ya da tam zıttı birbiriyle şu ya da bu ölçüde girişen) birkaç değişik durumla yüz yüze geliyoruz. Her durum ayrı bir toplumsal bilince karşılık geliyor. Dolayısıyla da gerçeklik karşısında takınılmış değişik bir tutumu açığa vuruyor. Bunların irdelemesini yapmak, bizi, Güney'in filmlerinde yansıyan sanat anlayışına ulaştıracaktır.

a) «Umut»ta, yoksul bir arabacının, motorlu taşıtların gündelik yaşama girmesi ile içerisine sürüklediği ekonomik açmaz ve bu açmazdan kurtulmak için başvurduğu yollar sergilenmektedir. Yönetmen, arabacının serüvenini sunarken, kişiliğinde, «küçük insanın gerçekliğini» tüm boyutları ile yansıtmaktadır.

Filmin ana kişisi, Cabbar, açmazlarını görememektedir. Bu nedenle de ussal bir çıkış yolu bulamamakta; us-dışı, gizemci bir yola sapmaktadır. Gömü bularak yaşama biçimini değiştirmeye çalışmaktadır. Filmde, ana kişinin bilincine vardığı bir seçenek konmadığı gibi, ona karşın da bir seçenek geliştirilmemektedir. Ne var ki izleyici, gerçeklik tüm boyutları ile konduğu için, en azından Cabbar'ın seçenek diye sarıldığı yolun bir çıkmaz olduğunu görmektedir. Dahası, Cabbar'ı o duruma düşüren etmenler sergilendiği için, bilimsel bir seçeneğe ulaşması da olasıdır.

b) «Acı»da, daraltılmış (dış dünya ile olan ilinti ve bağlantıları bir yana itelenmiş) bir alanda, belli bir üretim biçiminin ürünü olan bir «töre»nin aşılması yolundaki çabalar anlatılmaktadır. Filmi dolduran olaylar, köken olarak toplumsaldır. Ne var ki yönetmen ilgisini kaynaktan çok gölge-

ye ve onun aracılığı ile izleyiciye aktarmayı düşündüğü görüşlere yönlendirmiş bir durumdadır. Bu bakımdan, «Acı»da, gerçeklikten uzaklaşma sözkonusudur. İzleyiciye verilmek istenenler ise, iki odakta toplanabilir: i) Belli bir üretim biçiminin ürünü olan bir «töre»nin, «kan davası gütmenin» aşılması yolundaki çabaların anlatılmasıyla «insanca» bir dünyanın önerildiği düşünülebilir. ii) Kör bir kişinin yazgısını kabul etmeyip körlüğüne neden olan kişilerden acısını almak için mücadeleye girişmesiyle, her koşul altında yapılacak bir doğru şeyin varolduğu görüşünün iletilmek istendiği düşünülebilir. Ancak, filmin ana kişisinin giriştiği bu mücadelenin bireysel bir nitelik taşıması nedeniyle sakıncalı durumlara yolaçabileceğini de eklemeliyiz.

c) «Ağıt»ta da, gerçeklikten uzaklaşma vardır. Yine köken olarak toplumsal bir nitelik taşıyan olaylar anlatılmaktadır. Ancak ilgi, kökenden çok görüntülere çekilmek istenmektedir. Bu tutumla, izleyiciye, belli bir anlayışın aktarılmak istendiği düşünülebilir: «Muhbirlere karşı olmak...» Bir seçeneğin varlığından sözetmek güçtür.

ç) «Baba»da, konumları çok iyi belirlenmiş, içerisinde bulundukları koşulların bilincine varmaktan uzak «küçük insanların» dünyası, gerçekçi bir biçimde sunulmaktadır. Filmin ana kişisinin, Cemal'in tutukevine girişine dek her şey, bu açıdan, yerli yerindedir. Nedir ki tutukevinden çıktıktan sonra, Cemal, bireysel bir mücadele ile öcünü almaya girişir. Ve bireysel mücadelenin seçenekleşmesi, gerçekçi saptamalarm da arada erimesine neden olur.

d) «Arkadaş»ta, Yılmaz Güney, ilk kez, ger-

çekliği bütünsel bir biçimde sunmayı başardığı gibi, olayların gelişimi içerisinde bir seçenek biçimlemeyi de başarmıştır. İzleyici, «Umut»ta olduğu gibi, bütün boyutları ile sunulan gerçekliğe bakıp bir seçeneğe ulaşmaya çalışmak yerine, sunulan bir seçeneğin üzerinde düşünmek, onu özümlemekle karşı karşıyadır «Arkadaş»ta. Gerçekliğin yansıtılışı yönünden «Arkadaş», Güney'in filmleri arasında özel bir yere sahiptir.

e) Bilinen nedenlerden ötürü tamamlayamadığı «Endişe»de de, benzer bir tutum eğemendir. Bu filmde de, gerçeklik smıfsal boyutları ile bir bütün olarak sunulmaya çalışılırken, bir seçenek de geliştirilmeye çalışılmıştır; Cevahir'in kişisel trajedisinde somutlaşan bireysel mücadelenin çıkmazı karşısında, örgütlü mücadelenin ses getirici niteliği...

f) «İzin»de ise, gerçekliğin sunuluşu konusunda bazı yetersizliklerle yüz yüze geliyoruz. Olay kişilerinin gerçeklikleri, nesnel oluşumlarla izleyicilerin karşısına getirilememektedir. Bu nedenle de, gerçekliği bütünlüğü içerisinde görememektedir izleyici. Bununla birlikte, «söz olarak» anlatılan bir seçeneğin varlığından sözedebiliriz.

g) Aynı durum «Bir Gün Mutlaka» için de geçerlidir. Bu filmde de, gerçeklik yüzeysel bir biçimde sunulur. Ama «söz olarak» öne sürülen bir seçenek vardır burada da: Örgütlü mücadelenin gerekliliği...

Görüldüğü gibi Güney'in filmlerinde, gerçekliği saptamakla yetinmekten, sunuluşu sırasında bir seçenek biçimlemeye, oradan da, belli düşünceleri izleyiciye aktarmak amacı ile gerçekliği kullanmaya dek uzanan eğilimler vardır. Bunlar ara-

sında, kalıcı etkiler yaratacak olan eğilim, gerçekliği sunarken seçeneğini de biçimlemeye çalıştığı eğilimdir.

Sonuç

Yılmaz Güney'in yapıtlarından çıkan anlayışı saptamak amacı ile yaptığımız çözümlemelerden şu sonuçlar çıkmaktadır:

i) Yılmaz Güney, gerçekçi ürünler ortaya koymanın peşindedir.

ii) Genel olarak gerçekliği bütün karmaşıklığı ile yansıtmaya çalışıyor.

iii) Kimi yapıtlarında (film ve anlatılarında), seçeneğin, yapıt-sanat alıcısı (okur ya da izleyici) ilişkisinde ve sanat alıcısının beyninde oluşmasını yeterli görmektedir.

iv) Kimi yapıtlarında ise, gerçekliğin gelişimi içerisinde seçeneğini biçimlemeyi başarmıştır.

v) Bununla birlikte, kimi zaman gerçekliği bütünlüğü içerisinde veremediği; ele aldığı toplumsal kesimi kendi bağlamı içerisinde somut olarak sunmakla birlikte temel sınıflarla bağlantısının atladığı oluyor.

vi) Kimi zaman da, eksik bir gerçekçilik anlayışının kurbanı olarak, iletilmesinde yarar gördüğü düşünceleri okura aktarmakta gerçekliğin işine yarayacak yanlarını seçerek sunduğu, dolayısıyla da, tek boyutlu bir gerçekliğe neden olduğu görülüyor.

3.

BAĞLANTILAR

Söylediklerinden çıkan anlayışla yapıtların-

dan çıkan anlayış karşılaştırıldığında, aralarında mantıksal bir uyumun varolduğu görülür. Bu uyumun temeli, Güney'in, deneylerinin üzerinde düşünerek bir yere ulaşma çabası içerisinde olması ve önüne çıkmadan hiçbir sorun için çözüm yolu önermemesidir. Söylediklerindeki yanlışlıkları ürünlerinde, ürünlerindekileri de söylediklerinde bulmak olasıdır bu nedenle. Doğruları da, kuşkusuz ki...

BİR SİNEMACI OLARAK YILMAZ GÜNEY

- **YILMAZ GÜNEY'İN SİNEMACILIĞININ GELİŞİMİ**
- **BİR «OYUNCU» OLARAK YILMAZ GÜNEY**
- **BİR «YÖNETMEN» OLARAK YILMAZ GÜNEY**
- **YILMAZ GÜNEY'LE GELEN**
- **YILMAZ GÜNEY'İN SİNEMACILIĞIMIZ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YILMAZ GÜNEY'İN SİNEMACILIĞININ GELİŞİMİ

Önceden de belirttiğimiz gibi, bu çalışmanın amacı, bir «toplumsal olay» olarak Yılmaz Güney'i kavramak; ününü yaptığı çalışma alanına katkılarını saptamak, dolayısıyla da onu sinemacılığımızda bir «dönemeç» durumuna getiren etkenleri açığa çıkarmaktır. Bu yüzden de çalışmamızda, her konuyu ve sorunu **işlevsel açıdan** ele almayı yöntemimizin temeli yaptık. Söz, sinemacılığının gelişimine gelince, tutumumuzu değiştirmedik. Bütün filmlerini ele alıp — ki bunun için gerekli olanaklara sahip de değiliz — sinemacılığının gelişim çizgisini adım adım izlemek yerine, onu bir dönemeç durumuna getiren filmlerini irdeleyerek sonuca ulaşmayı daha uygun bulduk.

Kuşkusuz, bu filmlerden önceki filmleri, üzerinde durduğumuz döneminin oluşumuna çeşitli yönlerden etkide ve katkıda bulunmuşlardır. Bu etki ve katkıların bir bölüğüne çalışmamızın «Yılmaz Güney Dönemeci» ara başlıklı kesitinde değin-

miştik. Ayrıca, sinemacılığımızda bir dönemeç durumuna gelmesine neden olan filmlerin arasında yaptığı ve çok yönü ile Yeşilçam kalıplarına uyan çalışmaları da var Yılmaz Güney'in. Bu filmler de, en az ilk çalışmaları kadar, sinemacılığının gelişimi üzerinde etkide ve katkıda bulunmuşlardır. Ama bunların tümünün incelenmesi ve aralarındaki bağlantıların açığa çıkarılması, bir «toplumsal olay» olarak Yılmaz Güney'i kavramaya ve kavratmaya çalışan bir çalışmanın değil de, sinemacılığını tüm yönleri ile incelemeyi amaçlayan bir çalışmanın konusudur. Bu yüzden, sinemacılığının gelişimini incelerken, kendisini bir dönemeç durumuna getiren filmlerini çıkış noktası olarak alacağız. Bu filmlerin zaman içerisinde nasıl bir gelişme gösterdiklerini saptamaya çalışacağız.

Yukarıda sözünü ettiğimiz amaca uygun filmleri: Seyyit Han / Toprağın Gelini, Umut, Ağıt, Acı, Arkadaş, Zavallılar, Endişe, İzin, Bir Gün Mutlaka'dır.

Son üç filme, Yılmaz Güney, bilinen nedenlerden ötürü, yalnızca senaryo yazarı olarak katılmıştır. Bu bakımdan, sözkonusu filmlerin onun sinemacı kişiliğini tüm boyutları ile yansıtacağını ileri sürmek güç. Ne var ki onlarda varlığını duyuran yeni hava, nasıl bir yöneliş içerisinde bulunduğunu kavrama konusunda geniş olanaklar sunmaktadır bize. Bu bakımdan onları da sinemacılığının gelişim çizgisini açığa çıkarmakta ele almak yararlı olacaktır.

SEYYİT HAN - TOPRAĞIN GELİNİ

Yılmaz Güney, «Seyyit Han Toprağın Geli-

ni»nin filmografisindeki yerini şu sözlerle dile getiriyor:

«'Seyyit Han' yönetmen olarak bütün sorumluluğunu yüklendiğim ilk çalışmam, unutulmaz anılarımı içeren ilk gözağrımdır. Sanat hayatımın bir döneminin sonu, yeni bir döneminin ilk adımıdır. Bu yüzden özel bir önem taşır.»

«'Seyyit Han', 1968 başlarında, daha önceki birikimlerin de etkisiyle, Yeşilçam kurallarına, özellikle de 'Çirkin Kral Yılmaz Güney'e karşı başkaldırının adıdır. Fakat, görevini başarıyla gerçekleştirdiğini söyliyemeyiz. İşletmelerin, 'Çirkin Kral' şartlanmalarının, Yeşilçam baskılarmm altında, o günün kaçınılmaz gibi görünen kaçınılmaz uzlaşmaları içine girmemiz, filmin değerinden büyük şeyler götürmüştür. O zaman da bunun bilincindeydim. Fakat durum tahlillerindeki yanılgımız, bizi eksik ve sakat etkilerle dolu bir film yapmaya götürdü.»[62]

Gerçekten de «Seyyit Han-Toprağın Gelini», olumluluklarla olumsuzlukların birbirine geçtiği, bu nedenle de, getirdikleriyle olduğunca, getiremedikleriyle de önem kazanan bir film. Güney'in şu ya da bu biçimde katıldığı önceki filmlerde gözlenen kimi olumsuzlukları içerdiği gibi, sonraki filmlerinde belirginleşecek eğilimleri de içeriyor.

«Seyyit Han-Toprağın Gelini»nde anlatılanlar, «Türkiye'de bir yer»de geçer. Bu sözlerle, olayların geçtiği yer konusunda filmde bir belirsizliğin bulunduğunu ileri sürmüş oluyoruz. Gerçi kişi adları, kişilerin konuşma biçimi, izleyicide, bu konu-

[62] Yılmaz Güney, **Seyyit Han**, s. 7, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, İstanbul-Şubat 1976.

yn ilişkin olarak, belli belirsiz de olsa, bir düşüncenin oluşmasına neden oluyor. Onlara bakarak, izleyici, olayların geçtiği yer konusunda, yaklaşık da olsa, bir yargıya ulaşıyor. Ancak bu, ortadaki belirsizliğin yokolmasını sağlayamıyor. Öte yandan filmde, olayların geçtiği zaman açısından da bir belirsizlik var. Bu, anlatılanların, bir kapalı devre oluşturacak biçimde sunulmasmdan ileri geliyor. Bu durumun, yönetmene, anlatım açısmdan sağladığı olanaklarla, beraberinde getirdiği olumsuzlukları şimdilik bir yana bırakarak konuya geçeceğiz.

Odak, bir sevdanm öyküsüdür. Bu öykü düz bir süreç içerisinde verilmiyor. Film, sürecin bir noktasından başlıyor ve süreç, geriye dönüşlerle bütünlüğe kavuşturuluyor. Biz, burada, konuyu, sürecin bütünü aracılığı ile sergileyeceğiz.

Filmin ana kişisi Seyyit Han, bir gün, yakın arkadaşı Mürşid'in bacısına, Keje'ye sevdalanır. Keje de duygularına karşılık verince, Mürşid'e açılır. Evlenmelerine izin vermesini diler. Mürşid, Seyyit Han'ın dileğine karşı çıkmaz. Ancak bir koşulu vardır: «...senin düşmanın çoktur, yarın seni vururlar, bacım dul kalır. Düşmanlarından kurtul gel, sözüm söz bacım senindir.» Seyyit Han, bunun üzerine, yollara düşer. Mücadele dolu yıllardan sonra, Mürşid'in koştuğu koşulu yerine getirir. Ve Keje ile evlenmek için köyüne döner. Film, bu dönüşün gösterimi ile başlar. Buraya dek sıraladıklarımız, filmin içindeki geriye dönük anlatımlarla, görüntüsel olarak değil de, söz olarak izleyiciye sunulur.

Seyyit Han, yıllar sonra köyüne döndüğünde, bazı şeyleri bıraktığı gibi bulamayacaktır. Ancak

değişimi sağlayan ne zamandır, ne de fiziksel uzaklık. Yani ne aradan uzunca bir zaman geçtiği için Mürşid verdiği sözden caymıştır. Ne de fiziksel uzaklık nedeniyle Keje, Seyyit Han'ı unutmuştur. Değişime yolaçan etmen, bunların dışındadır ve değişimin ortaya çıkmasında hiç kimsenin suçu yoktur. Ne Seyyit Han'ın, ne Mürşid'in, ne de Keje'nin... Değişime yolaçan şey, Seyyit Han'ın öldüğüne dair bir söylentinin çıkması ve yayılmasıdır. Bu durum karşısmda Mürşid, kızkardeşini bir başkasına, Haydar Ağa'ya söz vermiştir. Seyyit Han'ın döndüğü gün, düğünleri olmaktadır.

Seyyit Han, durumu, babası gibi sevdiği Hidayet'ten öğrenir. Gidip Mürşid'le konuşur. Mürşid, durumu ona anlatır. Keje'nin Haydar Ağa ile evlenmesinin kendi açısından bir zorunluluk olduğunu vurgular. Seyyit Han bu duruma tepki gösterir. Kendince haklı gerekçeleri vardır. İlk söz kendisine verilmiştir. Öldüğüne dair bir söylentinin çıkmasında hiçbir suçu yoktur. Keje ile görüşmek ve eğilimini öğrenmek ister. Mürşid Seyyit Han'ın bu isteğine karşı çıkmaz. Ancak onları bir araya getirmeden önce, kendisi kardeşiyle konuşur. Ona, içinde bulunduğu çıkmazı anlatır: «Bir olmaz içine girmişim, Keje. Aşağı tükürsem sakal, yukarı tükürsem bıyık. Ben rezil olmuşum. Sen akıl ver bari.» Keje, Seyyit Han'la evlenmek istediğini dile getirmekten kaçınmaz. Onun bu tutumu Mürşid'i yeni bir ikilemle yüz yüze getirir. Bir yanda verdiği söz vardır, öte yanda kardeşinin mutluluğu... Bu iki uç arasmda bocalayan Mürşid, ne sözünden geçebilir, ne de kardeşinin mutluluğunu bir yana iteleyebilir. Ama bir karara varması da gerekmektedir. Vereceği karar ya kardeşinin mutluluğuna

malolacaktır, ya da kendi canına. Çünkü yaşanan çevre ve bu çevrenin değerleri, gerekçesi ne olursa olsun, verdiği sözden döneni hoşgörü ile karşılamaz. Hoşgörü ile karşılamaktan geçtik, anlamaya bile çalışmaz. Usa aykırı gelse bile söz, sözdür. Verildi mi tutulması gerekir. Sözünü tutmayan kişiye onursuz insan gözü ile bakılır. Kuşkusuz bir toplumbiçiminin ürünü ve sonucu olan bu çetrefil sorun karşısmda bocalayan Mürşid, seçimini, kardeşinin mutluluğundan yana yapar. Ama bunu yapmakla sürükleneceği durumu vurgulamaktan da kaçmmaz: «Git, bacım. Tutmam seni. Kendi canıma kıyarım. Başka çarem yoktur.» Sorun bu biçimde konunca, Keje de bir ikilemle yüz yüze gelir: Ya sevdiğinden geçecektir, ya da ağabeyinden. İkilemi kendinden vererek, yani sevdiğinden geçerek çözer. Seyyit Han'la konuşurken birlikteliklerinin olanaksız olduğunu belirtir: «Ne deyim Seyyit Han? Ne deyim? Ağzım var dilim yok benim. Ben bir kardaş'ın tek bacısıyım. Ailemin namusuyum. Var git kendine bir başkasını bul. (...) Bizim vaktimiz geçmiş, dalımız kurumuştur.» Bu gelişimin sonunda, belli bir toplumbiçiminin değerleri de açığa çıkmış oluyor. İki insanın mutluluğunun nelere bağlı olduğu ortaya çıkıyor.

Burada şöyle bir soru geliyor usa: Keje ile Seyyit Han'ın önünde bir başka seçenek yok mudur?

Seyyit Han'ın Keje'yi kaçırması, töreleri bu yoldan aşmayı denemesi bir seçenek olarak beliriyor. Ama yönetmen bunu yaptırmıyor Seyyit Han'a. Çünkü Keje, Seyyit Han'a birlikte olamayacaklarını söylemiştir. Buna karşın Seyyit Han'm onu kaçırması, bir öc alma girişiminden ileri gidemez.

Bu durumda, Seyyit Han'ın bulunduğu çevreyi terketmekten başka yapabileceği herhangi bir şey yoktur. Öyle de yapmaya karar verir: «Gitmem lâzım emmi. Başımı alıp gitmem lâzım. Yoksa buralarda rezil olurum. Kaçırırım Keje'yi, eşkiya olurum.»

Öte yandan gerdek gecesi Keje, kendini tutamayıp durumuna ağlar. Bu ağlamanın nedenini öğrendikten sonra, Haydar Ağa, kendini aşağılanmış hisseder: «Ben de bir erkek adamım. Gözü gönlü arkada bir gelin yaraşır mı bana?» Öc almak için, bir düzenle, Keje'yi Seyyit Han'a öldürtür. Seyyit Han, getirildiği oyunun ayırdma varınca, Haydar Ağa'dan öc almaya girişir. Sıkı bir mücadeleden sonra onu ve adamlarını öldürür. Kendisi de ölür.

Filmin konusu bu. Konuyu özetlerken de belirttiğimiz gibi filmde, belli bir toplumbiçiminin kimi çizgileri yansıtılmaktadır. Bu, ahlâksal plândaki çatışmalar aracılığı ile yapılmaktadır. Yineleyecek olursak:

i) Mürşid'in kızkardeşini Haydar Ağa'ya vermek zorunda olması,

ii) Keje'nin sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalması,

iii) Haydar Ağa'nın Keje'yi öldürmek zorunda olması bir toplumbiçiminin bazı çizgilerini getirmektedir. Sunuştaki zamansal ve yersel belirsizliklere, üretim ilişkilerinin sergilenmemesine karşın bu, filmde, gerçekleşmektedir.

Filmin konusunu ve konuyla geleni böylece sergiledikten sonra, «Seyyit Han-Toprağm Gelini»-ni Yılmaz Güney'in sinemacılığında **«köprü»** durumuna getiren öğelerin değerlendirmesine geçebiliriz.

Filmde göze ilişen ilk özellik, içsel tutarlığı olan bir dünyanın taşıyıcılığını yapması. Gerçekten de, Güney, bu filmde, kimi sürçmelerine karşın, izleyende gerçek duygusu yaratacak bir dünya kurmayı başarmıştır. Bu, daha önce katıldığı filmlerde yüz yüze gelmediğimiz, ama sonraki filmlerinde rastladığımız bir durumdur.

Güney, bunu nasıl sağlıyor?

Güney, bunu:

a) Olayları doğal bir biçimde geliştirmekle,

b) yapay gerilim yaratma yoluna sapmamakla,

c) kişilerinin davranışlarının dinamiklerini film içerisinde vermekle sağlıyor.

Şöyle de diyebiliriz: Gerek olayların, gerekse de kişilerin gelişim çizgisindeki iniş-çıkışların tümünün nedenlerini filmin içerisinde vermekle, izleyende gerçek duygusu uyandıracak, inandırıcı bir dünya kurmayı başarıyor Güney.

Gerçekten, konusunu özetlerken söylediklerimizden de çıkarılacağı gibi, filmdeki olayların gelişimi, son derece düz bir çizgi üzerinde olmaktadır. İniş-çıkışlar, açıklanabilir ve kabul edilebilir nedenlerden kaynaklanmaktadır. Mürşid'in açmazı, Keje'nin sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalması, Haydar Ağa'nın Keje'yi öldürmeye zorunlu oluşu ve Seyyit Han'ın giriştiği zorlu mücadele... ve bunlara bağlı olarak olaylarm ve kişilerin gelişiminde ortaya çıkan iniş-çıkışlar, filmin içerisinde kalınarak açıklanabilecek şeylerdir. Bu nedenle de, filmde, izleyicide gerçek duygusu uyandıracak bir dünya oluşuyor.

Bu sorun'a eğilirken, Güney'in, kimi sürçmelere karşın bir dünya kurmayı başardığını söylemiştik. Şimdi, bunların irdelemesine geçebiliriz.

Sürçmelerin ilki, filmin genel havasına ters düşen bazı görüntülerdir. Bunların içinde en göze batanı, filmin başında yeralan kovboy kılıklı kişilerdir. Bu kişileri filmin genel havasıyla bağdaştırmaya olanak yoktur. Öte yandan Seyyit Han'ın, hiç yoktan bu kişilerle kavga etmesi de aykırı durmaktadır.

Süçmelerin ikincisi ise, anlatımda göze ilişen bir yetersizliğin ürünüdür. Güney, aşağıda da değineceğimiz gibi, bu filmde, masalla destan arası bir anlatım uygulamıştır. Bu amaçla, geniş ölçüde masal motiflerinden yararlanmıştır. Filmin genel havasını göz önünde bulundurarak, efsane yaratmaya çalışmıştır da diyebiliriz. Ama filmin bütününde, bu genel duruma uymayan, onu zedeleyen parçalar var. İstanbul ağızı ile konuşan birinin birden bir başka yörenin ağızı ile konuşması gibi bir şey bu. Kurulan dünyanın zedelenmesine yolaçan bu parçaların en tırmalayıcısı, kuşkusuz, filmin bitimidir. Baştan sona masal-destan karışımı bir çizgide ilerleyen film, sonda, birdenbire vurdulu-kırdılı filmlere dönüşür. Ve yaratılan genel hava birden dağılıverir. Büyü bozulmuştur sanki.

Filmde göze ilişen ikinci özellik ise, Güney'in, karakter yaratma çabasıdır. Bu çaba, katıldığı önceki filmlerde yoktur. Ama sonraki filmlerde gerçekleştirilmek istenen amaçlardan biri durumuna gelmiştir. Gerçi bu filmde bütün kişilerin karakter düzeyine ulaştırıldığını söylemek güçtür. Ama, özellikle Seyyit Han, sözcüğün tam anlamıyla bir karakterdir. Güney, Seyyit Han'ı, olayların akışı içerisinde gelişen bir kişilik olarak çizmekle karakter düzeyine çıkartıyor. Bununla birlikte, onu ve belli ölçülerde de diğerlerini toplumsal tip düze-

yine çıkartamıyor. Bu sonraki filmlerinde üstesinden geleceği bir şeydir.

Güney'in «Seyyit Han-Toprağın Gelini» öncesinde katılmış olduğu filmlerde gözlenmeyen, ancak sonraki filmlerinde yüz yüze gelinen özellikler bunlar. Ama «Seyyit Han-Toprağın Gelini» bunlardan ibaret değil. Aynı zamanda, önceki filmlerde yüz yüze gelinen kimi — olumsuz — özellikleri de bünyesinde barındırıyor.

Bunların ilki, kurulan dünyanm Türkiye toplumunun genel bağlamı içerisinde bir yere oturtulmamasıdır. Kendi içinde tutarlı olan bu dünya, yalıtılmış bir biçimde sunulmaktadır. Bu da, izleyicide çağrışımlar yaratarak zenginleşmesini önlemektedir. Bunun temel nedeni, zaman ve yerin belirsizleştirilmesidir. Bu, anlatım açısmdan Güney'e geniş olanaklar sağlarken, filmin toplumsal yönünün zayıflamasına neden olmaktadır. Ve aynı zamanda yine bu, filmdeki dünya ile gelen gerçekliklerin de havada asılı kalmasına yolaçmaktadır. Onların maddî temellerinin verilmemesi de ayrı bir eksiklik.

İkincisi ise, «Çirkin Kral Yılmaz Güney»in tüm olarak aşılamaması; olumsuzluklarının yinelenmesidir. Filmin başındaki kavga sahnesi ile, bitimindeki bireysel mücadele buna örnektir.

Sonuçta şunlar söylenebilir: «Seyyit Han-Toprağın Gelini», Güney'in sinemacılığında bir «köprü»dür. Önceki döneminin olumsuz öğelerinin çoğunu bu filmde görmek olanaklı. Ama aynı zamanda, sonraki dönemin olumlu çizgilerine de rastlamak olanaklı. Güney bu filminde, gerçek duygusu yaratmayı, inandırıcı olmayı başarmış olmasına karşın, gerçekçi olmayı başaramamıştır.

UMUT

1.

«Umut» filmi, seyirciye sunulur sunulmaz bir «sinema olayı» durumuna geldi. Gösteriminde karşılaştığı engellemelerle olsun; kitlelere ulaşması için başvurulan yollarla olsun; üzerinde yapılan tartışmalarla olsun; hakkında yazılan yazılarla olsun... gerçek bir «sinema olayı» durumuna... Denilebilir ki «Umut», bilinçlisinden bilinçsizine tüm izleyicilerini üzerinde düşünmeye ve bir şeyler söylemeye zorlamıştır.

Gerçekten de kısa bir zamanda kitleleşen film, açık oturumlara konu oldu. Hakkında pek çok yazı yazıldı. Bunun temel nedeni, 1965 yılında ortaya çıktığını söylediğimiz ayrışmanın getirdiği eğilimlerin kemikleşmesine, saflarm biraz daha belirginlik kazanmasına yolaçmasıdır. Güney'in «Umut» öncesi çevirdiği filmler, belli ölçüler içerisinde bile olsa, «ulusal sinema»cılarca onaylanırken, bu film, tamamen karşıya alınmıştır. Çünkü Yılmaz Güney, bu filmi ile birlikte, olaylara iyiden iyiye smıfsal açıdan yaklaşmaya başlamış; onları sınıf açısından kavramaya ve yansıtmaya çalışmıştır. Oysa «Umut» öncesi filmlerinde, sınıfsal karşıtlıkları, zengin-yoksul bağlamı çerçevesinde dile getirmekten ileri gidemiyordu. Bu nedenle, «ulusal sinema» anlayışının düşünsel dayanaklarından biri olan Kemal Tahir, yukarıda ayrıntılı bir biçimde üzerinde durduğumuz «Seyyit Han / Toprağm Gelini» adlı film için, «...Seyyit Han karşısında büyük heyecan duydum. Bence halk sinemasının halka bir meseleyi nasıl anlatması gerek-

tiğini en kaba, en kaba olduğu için de en kestirme yoldan gösteriyordu. Ulusal sinemamızın belli başlı ana yollarından birine işaret ediyordu. Biz bu dönemde teknik yanlışlıklar, en açık senaryo hataları, hatta yer yer uygulamalar üzerinde durmamalıyız. Filmin genel havası yüzde yüz Türk'tür (...) Yılmaz Güney gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan benim bir aydın olarak öğrenecek çok şeylerim olduğuna inanıyorum.»[63] derken, «Umut» için şunları söylemekte bir sakınca görmemiştir: «Herifin ölçüsüne bakın, Adam almış paytoncuyu, arabacıyı kahraman olarak. Arabacıyı almakla, eski, bundan 200 sene evvelki posta arabacısının dramını almakla farkı yoktur. Eski posta arabacısının dramını anlatsanız daha ekzotik filan olur. Daha inandırıcı olur. Paytoncunun dramı ne demektir? Paytoncu diye bir katagori yaşayabilir mi ki otomobilin karşısında?.. Ve bu kadar yayılmış otomobilin karşısında bunun dramından duygulandırıcı bir sonuç çıkarılabilsin. Niçin minibüsçünün dramını almamış. Adamın konuya yaklaşışındaki yanlışlığa bakın. Bir külüstür minibüsü tasavvur edin. Ki daha yaygın olacak ve daha geleceği olacak bunun. Ki Türkiye bu tertip işletmelerin geleceğidir. Biliyorsun dökülecek bu makineler, yenilenemeyecek ve o zaman tabii kişisel dramlar da çıkacak bunun üzerine. Ama adam, ancak kaba canlmm can çekişirkenki

---

[63] Turhan Gürkan, «Kemal Tahir'le Konuşma», **Cumhuriyet**, 19.6.1969.

dramını düşünebiliyor. Ölmüş bir makinenin dramını tasavvur edemiyor.»[64]

Düşün yaşamımızda da büyük bir etki yaratan, yandaş ve karşıçıkıcı pek çok sözün söylenmesine neden olan «Umut»ta anlatılan nedir?

Yılmaz Güney, «Umut»ta, yazınsal dile çevirerek söylersek, motorlu taşıtların rekabeti karşısında işini yitirme sakıncası ile yüz yüze gelen arabacıların bir temsilcisinin, Cabbar'ın yaşam serüvenini anlatıyor. Giderek gerileyen ve sonunda yokolacak olan bir meslek kolundaki kişilerin bu kaçınılmaz gidiş karşısmdaki tutumlarını; buldukları, bir «umut» durumuna getirdikleri çıkış yollarını arabacılardan birinin, Cabbar'm kişilğinde sergilemeyi deniyor.

İki ayrı düzlemde gelişen olaylarla, nesnel koşullar gereği yokolmaya yüz tutan bir meslek kolunun insanlarının gerçekliğini sunmaya çalışıyordu. İlk düzlemde, arabacılar, ayakta kalabilmek için bir gösteri yürüyüşüne dek uzanan bir dizi önlemlerin peşindedirler. Bu girişimlerinin ne gibi sonuçlar getireceğinin gösterilmediği, dahası duyurulmadığı filmde, ikinci düzlemde gelişen olaylarla, bu atılımların sonuçlarının ne olacağı gösterilmek istenir. Bu düzlemde, atının bir kaza sonucu ölmesi ve alacaklılarının alacaklarını alabilmek için arabasını sattıkları bir arabacının, Cabbar'm, içerisine yuvarlandığı açmazdan sıyrılmak için sarılmış olduğu yollar sergilenir. Böylelikle de Yılmaz Güney, fiziksel olarak değilse bile, toplumsal gidişin nesnel yasaları gereğince ölecek olan arabacılığın arabacıları sürükleyeceği açmazdan

[64] **Türkiye Defteri, Sayı: 6, s. 90, Nisan 1974.**

sıyrılabilmek için sarılabilecekleri yollardan birinin sonuçlarını göstermek ister gibidir.

İki ayrı düzlemde gelişen olaylarla seyirci önüne getirilen seçeneklerin ikisi de bilimsel olmaktan uzak ve gerçek dışıdır. Bu seçeneklere sarılanlar, konumları gereği, bunun bilincinde değildirler. Ve seyirci bu durumu gözlemektedir. Ne var ki, film kişilerinin bilincine ulaşamayacakları bir seçenek de biçimlenmemiştir. Filmin bu açıdan taşıdığı eksikliklere eğilmeden, konusunu gündeme getirmeyi görüyoruz.

Olaylarm iki düzlemde geliştiğini söylediğimiz filmde ağırlık, Cabbar'ın serüvenindedir. Onun serüveni aracılığı ile Yılmaz Güney, yaşamlarını arabacılıkla sağlayan insanların gerçekliğini sunmak ister gibidir.

Yılmaz Güney, Cabbar'ı içerisinde bulunduğu maddesel koşullarla, bu koşullarca belirlenmiş düşünce ve davranış biçimleri ile bir bütün olarak sunmaktadır. Yoksulluğu, yoksulluğunun aile içi ilişkilerinde yansması, çocukları karşısındaki durumu, bir yirmibeş kuruş çevresinde dönenen tartışmalar, çocuğunu döver dövmez pişman olması, çocuklarının durumu, küçük oğlunun bisiklete binebilmek için pusuya yatmış tilki gibi beklemesi, kızının okulda terslenmesi... bütün bunlar onun gerçekliğini somutlaştıran öğeler oluyor. Cabbar, bu konumu ile de, ülkemizdeki küçük insanların simgesi durumuna geliyor.

Cabbar'm yazgısı, diğer meslektaşlarının yazgısından farklı değildir. O da motorlu taşıtlar karşısında işsiz kalmak, aç kalmak tehlikesi ile yüz yüzedir. Ama bir rastlantı, atının bir araba kazasının sonunda ölmesi, onu arkadaşlarından kopa-

rır. Yeni bir at satın alabilmek için borç para bulamaması; üstelik alacaklılarının onu arabasını satmak zorunda bırakmaları, nesnel yasalarm işlemesi sonucu fiziksel olarak değilse bile, işlev açısından ölecek arabaların, arabacıları düşüreceği duruma, o, çok önceden düşer. Atsız, arabasız ne yapacaktır Cabbar?

Yılmaz Güney, Cabbar'ın önüne tek bir seçenek çıkarır: Gömü aramak... Öteden beri gömü bularak zengin olma düşleri ile yaşayan arkadaşının etkisi ile, gömü aramaya çıkar. Film, kazılan bir çukur içerisinde, gözleri bağlı Cabbar'ın dönüp duruşu ile sonuçlanır.

Görüldüğü gibi olayların gelişimi, içerisine sürüklendiği çıkmazın nedenlerinin bilincine ulaşamamış bir küçük insanın gerçekliğini somutlaştırmaktadır. Cabbar'ın içerisine bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için sarıldığı yol onun konumu ile çelişmemektedir. Filmde yansıyan gerçeklik dikkate almırsa inandırıcıdır bu. Ne var ki, az önce de sözünü ettiğimiz gibi, filmde, bilimsel bir seçeneğin biçimlenmesi gerekli idi. Yılmaz Güney, kendisine bu noktadan yönetilen eleştirilere şöyle karşılık verir:

«Y.S. — Ama işte umutsuzluğu gösterirken, umut edilmesi gereken şeyin ne olduğu çok açık belirlenmemiş oluyordu filmde. Yani o seçim tam olarak gösterilmiyordu «Umut»ta.»

«Y.G. — Şimdi içinde bulunduğumuz Türkiye'nin şartlarında her dönem sinemacıya belli mücadele biçimi getiriyor. O mücadele biçimi şudur Düşündürtmek. Bunun ötesinde araştırmak, araştırmanın ötesinde bizzat hareketin içine katılmak, bir süre sonra herşeye rağmen, ölümleri, şunları,

bunları göze alarak, yokolma pahasına varolmanın mücadelesini vermek. Bütün bunlar belli tavırları gerektiriyor.»

«Yani ben bugün kalksam, maddî olanağım da uygundur, öyle bir film yaparım ki herkes «dünyanın şaheseri» der. Ama ben halkıma gösterilebilecek film yapmak istiyorum. Bugün meselâ Hürriyet'te yayınlanan «Salpa» romanı için bize soruşturma açılmıştır. Onun için biz ancak böyle küçük mücadelelerle yürüyeceğiz. Evet biz evrimci değil devrimciyiz ama o devrimcilik bile belli evrimlerin, belli birikimlerin sonucu olabilir.»

«Y.S. — Yani «Umut» un öyle bitmesi bir zorunluluktu o gün için diyorsunuz.»

«Y.G. — Evet. Sizce nasıl bitebilirdi?»

«Y.S. — Kısaca şu sorulabilir. Diğer arabacılardan kopartılan ve defineciliğe yönelen Cabbar, en azından öteki arabacıların saflarına katılsaydı, daha olumlu olmaz mıydı?»

«Y.G. — Kapitalist ilişkiler içersindeki bir ülkede makinalaşma mutlaka ileri bir harekettir. Makina, arabadan çok daha ileri bir harekettir. Eğer adam, orada «arabam, arabam, arabam» diye direnseydi, ben de bunun üstüne bassaydım, ben gerici bir tavır almış olurdum. Ben araba istemiyorum, kır da istemiyorum.»

«Y.S. — Peki o zaman şöyle bir eleştiri getirebiliriz. Baştan kahramanı arabacı olarak koymayıp daha ileri üretim ilişkisi içindeki bir adam olarak koyabilirdiniz.»

«Y.G. — Şimdi benim amacım şu idi. Gelişen şartların yok etmek zorunda olduğu bir adamı ele almak istedim. Gelişen şartlar içinde araba fiyatına otomobil satılıyorsa bir ülkede, arabacı yok ola-

caktır. Küçük üretim yok olacaktır. Birşey yok oluyor. Yok olurken birtakım insanlar da proleterleşiyor. Proleterleşmek zorunda. Bu sadece arabacı değildir. Küçük bakkaldır, terzidir, tamircidir, küçük toprak sahibidir, vb.. Çünkü bugün gelişen tekelleşme süreci içindeki bir ülkede bütün küçük üretim alanları yok olacaktır, yok olma yolundadır. Birtakım insanlar o küçük üretime sahip çıkmaya çalışıyorlar. Mesele bu değildir. Mesele bu tekelci aşamada asıl değeri yaratanı, emekçi sınıfı iktidara getirmektir. Bunun için de bizim yapacağımız şey şudur: Bu küçük üretim yokolacaktır, bu kaçınılmaz gerçeği göstermektir.»

«Y.S. — İşte onun arkasından alternatif öneri, hiç değilse yeni bir filmde gelmediği için bir yerde «Umut» tek başına bir eksikliği içeriyor gibi geliyor bize.»

«Y.G. — Şimdi bir film 1,5 saat falan sürer. Biz üç günde okunan bir kitabı bu süreye sığdırsak, anlatamayız yani. Ama bir birikim, bir sarsıntı sağlarız yani. Benim için film nedir, bakın açıklayayım. Benim için film, üç günlük sarsmtı taşısın yeter. Fazla taşıyamaz çünkü. Seyirci filmden çıksın, üç gün onun etkisini taşısın; belli birikimler, belli temellenmeler kazansın. Dördüncü gün ben yokum, film yok çünkü. Etki olarak 10 sene ben bir filmin etkisinde kalamam ki. Bilinçaltına birşeyler yerleşsin yeter. Biz de kendimizi fazla abartmayalım. Biz de nihayet sanatçıyız. Yani sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar. Sonra şu da yanlıştır. Bu adam sosyalist de niye falanca tür birşey yapmıyor. Öyleyiz ama, eğer biz içinde bulunduğumuz şartları tam olarak hesapla-

yamamışsak, saptayamamışsak, yapacağımız şey mutlaka yanlıştır, mutlaka...»[65]

Yılmaz Güney'in görüşleri böyle. «Umut»un son derece «umutsuz» bir biçimde sonlanması konusundaki düşüncelerimizi şöylece sürdürebiliriz: Filmin seyirci ile olan ilişkileri düzeyinde, sunulan seçeneklerin dışında bir seçeneğin izleyicinin kafasında biçimlenmesine neden olacağı söylenebilir. Gerçekten de Cabbar, çizilen kişiliği ile uyumlu davranışlarda bulunmak zorunda iken -eleştiri bu noktada ortamın çizilişinin niteliğine yöneltilebilir- seyirci onun davranışları ile bağımlı değildir. Onun göremediklerini görebilecek, açmazlarının, çıkmazlarının nedenlerini kavrayabilecek bir konumdadır. Eğer açmazların gerisinde yatan nedenler iyi konmuşsa, seyirci, çıkış yolu konusunda yeni bir seçeneğe, o koşulların aşılması gerektiği düşüncesine varabilir. Yani film, seyirciyi düşünmeye iteleyerek, yeni bir seçenek bulmaya yöneltebilir. Nitekim filmin gösterime ilk sunulduğu sıralarda, bu noktadan kaynaklanan bir eleştiriye şu sözlerle karşılık vermiştir Yılmaz Güney:

«Bu filim eğer bir çıkış getirmiş olsaydı filim olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinemayı da böyle almıyorum. Devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevkeden filimlerdir. İleride kuşkusuz baştan sona kadar birtakım şeylerin söylendiği filimler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi, devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi bir şey yapabilmesine imkân

---

[65] «**Yılmaz Güney'le konuşma (2)**», **Yedinci Sanat**, Sayı: 19, s. 14-15, Ekim - Kasım 1974.

yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum.»[66]

Bu odaktan bakılınca, Cabbar'ın gözlerini açınca ne yapacağı, seyirci açısmdan, bir merak konusu olmaktan ileri gidemez. Ancak belirttiğimiz gibi, filmin bu bağlam içerisinde düşünülmesi bir eksiklik. Yılmaz Güney, ileri bir toplum biçimini seçenek biçiminde sunabilecek bir yoldan «Umut»u kurabilirdi. Kuramaması, filmini, saptamacı bir gerçekçilik aşamasında bırakmıştır. Ama ne olursa olsun, toplumsal gerçekliği iç çelişkileri aracılığı ile kavrama yolunda atılmış yürekli bir adımdır «Umut». Sinema tarihlerimizde de bu niteliği ile anılacaktır.

AĞIT

«Umut»ta, toplumsal gerçekliği dile getirme yolunda yürekli bir atılım yapan Yılmaz Güney'in «Ağıt»ta siyasal kaygularını öne çıkardığına tanık oluyoruz. Böylelikle de, toplumsal gerçeklik geri plâna kaymış; belli bir bildiriyi iletmek amacı ile yaratılmış olaylar öne geçmiştir. Gerçi sinemanın hiçbir sanatla karşılaştırılamayacak teknik üstünlükleri nedeniyle, verilmek isteneni somutlaştıran görüntülerin gerisindekiler «Ağıt»ı pek çok bakımdan Türkiye toplumunun sosyoekonomik yapısmm bir panoraması durumuna getirmektedir. Ama bu görüntüler, bir evin dıştan görünüşü gibidirler. Yılmaz Güney, «Umut»ta olduğu gibi, o evin içine sokmaz seyirciyi. Odalarında, sofalarında, mutfağında... dolaştırmaz. Kısacası, dıştan görünüşünü

[66] «Yılmaz Güney olayı», **Cumhuriyet'in Sanat-Edebiyat eki**, s. 2, Kasım 1970.

yansıttığı toplumsal çevrede eğemen olan üretim ilişkilerini sergilemez. Bu nedenle, görüntülerin çarpıcılığından kaynaklanan bir etkileyiciliği vardır. Onlara bakarak, feodal üstyapıyı koruyarak gelişen kapitalist üretim ilişkilerinin giderek eğemen duruma gelmeye başladıkları bir ülkenin toplumsal yaşamındaki zıtlıkları çıkarabiliyoruz.

Yukarıda, «Ağıt»ta, «Umut»un zıttına, siyasal kayguların öne geçtiğini; toplumsal gerçekliğin ikinci plâna itelendiğini belirttik. Bu sözlerden, sunulanm salt siyasal bir nitelik taşıdığını ileri sürdüğümüz sanılmasın. Siyasal öz, ustalıkla kurulmuş olaylar dizisinin bütününden çıkmaktadır. Bu olaylar ise, toplumsal bir boyuta sahiptirler ve sunuluşları da, izleyende, gerçeklik duygusu uyandırabilecek bir niteliktedir.

Gerçekten de, «Ağıt»ta sunulanlar toplumsaldır. Çünkü, kökeni toplumsal olan bir olgu anlatılmaktadır: Kaçakçılık. Öte yandan bu olgunun sunuluşu, izleyicide gerçeklik duygusu uyandırabilecek bir niteliktedir. Çünkü yönetmen bir dünya kurmayı ve bu dünya ile uyumlu bir biçimde davranan insanları yaratmayı başarmıştır.

O halde eksik olan nedir «Ağıt»ta?

«Ağıt»ta eksik olan ne anlatılanın toplumsal olmaması ve ne de sunuluşunun insanda gerçeklik duygusu uyandırabilecek bir nitelikten yoksun bulunmasıdır. Eksik olan, insanda gerçeklik duygusu yaratacak bir biçimde sunulan ve çıkış noktası toplumsal olan olaylarm kökenlerinin gösterilmemesidir. Eğemen üretim ilişkilerinden kopuk olarak ele alınmaları ve anlatılmalarıdır. Burada da, olaylarm geçtiği çevrenin sunuluşunda olduğu gibi, bir dıştan bakış sözkonusudur. İnandırıcı bir

biçimde sunulan yaşamlarına bakarak, kaçakçıların, toplumsal bir dramı paylaştıklarını çıkarıyoruz. Ama bu, dramlarının kaynağını somut olarak görmemizi sağlayamıyor.

İşte Güney, oldukça inandırıcı bir biçimde sunulan; kökeni açısından toplumsal bir nitelik taşıyan; ancak kaynağı somut olarak ortaya konmayan olaylarla siyasal bir amacı gerçekleştirmeye çalışıyor. Amacın ve ne ölçüde gerçekleştirildiğinin üzerine eğilmeden, anlatılanı yansıtmak daha yerinde bir tutum olacak. Böylelikle, hem neden dolayı olayların toplumsal kökenlerinin ortaya konmadığını ileri sürdüğümüz açıklık kazanacak, hem de gerçekleştirilmek istenen siyasal amaç daha iyi kavranacaktır.

Nedir «Ağıt»ta anlatılan?

Beş kişilik bir kaçakçı çetesinin yaşamöyküsü... Budur «Ağıt»ta anlatılan. Sergilenmemiş nedenlerden ötürü dağları mesken tutmuşlardır. Yaşamlarını, kaçak malları bir elden bir ele ulaştırarak sağlamaktadırlar. Yani kendi adlarına kaçakçılık yapmamaktadırlar. Birer «maşa»dırlar sadece. Canlarını ortaya koyarak yaptıkları taşıma karşılığı aldıkları ücret son derece düşüktür. Filmde anlatılan olaylar dizisinin ortaya çıkmasına yol açan dört teneke esrarı bir yerden bir yere ulaştırmaya karşılık aldıkları para, adam başı iki yüzer liradır. Ayrıca «bir külot pantol, bir de iyisinden mintan, iki kilo sabun, elli mermi, on paket tütün.» Mintanın «çizgili» olmasının da bir koşul olarak ileri sürüldüğünü ekleyelim bu arada!

Olaylar kabaca şu çizgide gelişir: Kaçakçılarla mal sahiplerini buluşturan ve bunun karşılığında aldığı «komisyon»la yaşamını sürdüren Rama-

zan, «insan avı» nedeniyle dağlarda da geniş çapta «operasyonlara» girişilmesi yüzünden geçim sıkıntısına düşeceğini düşünür. Çobanoğlu ve çetesinin götürecekleri son yükü, pay karşılığı bir başka eşkiya çetesine «ihbar» etmeye karar verir. Bu işte, düşüncesine yatırdığı Sarı Veli'yi «maşa» olarak kullanır. Ne ki Çobanoğlu, bir kayıpla, pusudan kurtulur. Malı ulaştırılması gereken yere teslim eder. Zaman geçirmeden «muhbir»i arar. Ramazan Sarı Veli'nin adını verir. Çobanoğlu onu öldürür. Soruşturmayı yürüten jandarma başçavuşu, Ramazan'a, Çobanoğlu'nun yakalanmasının kendi çıkarına olacağını söyler. Ramazan, Çobanoğlu'nun sık sık uğradığı iki yeri jandarmaya bildirir. Pusu kurmaları için onlara ön ayak olur. Ne ki zaman geçip Çobanoğlu gözükmeyince, jandarmalar, viraneye dönmüş köyü terkederler. Ama fazla uzaklaşmadan Çobanoğlu ve arkadaşları köye gelirler. Çobanoğlu «muhbir»i öldürmeye kararlıdır. Silâh seslerine dönen jandarmaları arkadaşları oyalarken o Ramazan'ı öldürür. Çatışmanın sonunda Çobanoğlu da ölür. Ölüsünü gören bir köylü, sevinç çığlıkları ata ata yetkili makamlara haber vermeye ve ödül kazanmaya koşar.

Ayrıntıları bir kenara bırakırsak, filmin genel kanevesi böyle. Buna bakarak, Yılmaz Güney'in, filmin yapıldığı günlerin bir gerçekliğini, «ihbar» mekanizmasını anlattığı ve bir tavır önerisi getirdiği görülür. Getirilen öneri, bireysel cezalandırma girişimlerinin dışındadır. Çünkü «muhbirliği» de üreten bir toprak vardır. İzleyiciye, o toprağı kurutmanın yollarını düşündürmek ister gibidir.

Güney, bu özü, toplumsal gerçekliği ikinci plâna itelemeden veremez miydi? «Umut»ta olduğu

gibi, toplumsal gerçekliği sunarak, ama bu kez belli bir olgu karşısında bir görüşe ulaşmasını sağlayabilirdi gibi geliyor bana. Üstelik bunu yapsaydı, filminin, tasarlanan amaca varılması konusunda daha etkili olacağı muhakkaktı. Ne var ki bu yapısı ile film, verilmek istenenin arada erimesine neden olmuştur.

Filmle ulaşılmak istenen amacı ve bu amaca ne ölçüde ulaşıldığını böylece belirttikten sonra, yapısal özelliklerinin irdelenmesine geçebiliriz.

Güney'in filmde, bir dünya kurmayı ve bu dünya ile uyumlu insanı yaratmayı başardığını söylemiştik. Bunu, ayrmtıları ustalıklı bir biçimde değerlendirmekle gerçekleştirmektedir. Sözgelimi pazarlık sahnesinde, adam başı yüz lira taşıma ücreti teklif edilmesine karşı çıkılırken getirilen karşı önerinin iki yüz lira olması; Sıvaslının verilecek mintanın «çizgili» olduğunu özellikle belirtmesi; malın teslim edildiği sırada, mini şortlu turist kız karşısındaki tutumları; yaralanan Çobanoğlu'yu tedavi eden doktor bayan karşısında durumları, minnet borçlarını nasıl ödeyeceklerini kestirememeleri... bütün bunlar, «Ağıt»ta çizilen dünya ile sunulan insanların içsel tutarlık kazanmalarını sağlıyor.

Bunun ötesinde, «Ağıt»ta, anlatımdaki dengelilik; görüntülerle müziğin tam bir uyum içerisinde kullanılması... altı çizilmesi gereken olgular olarak öne geçiyor.

ACI

«Ağıt» için söylenenler, «Acı» için de yinelenebilir. «Acı»da da, «Ağıt»ta olduğu gibi, toplum-

sal gerçeklikten uzaklaşma vardır. «Acı»da da öne geçen, başat duruma gelen siyasal kaygulardır. Gerçi «Ağıt»ta olduğu gibi, «Acı»da da anlatılanlar köken olarak toplumsaldırlar. Ama yönetmen kaynaktan çok gölgeye ve o gölge aracılığı ile izleyiciye iletmeyi amaçladığı bildiriye dikkat etmektedir. Böylelikle de, inandırıcı bir biçimde sunulan ve köken olarak toplumsal olan olaylar dizisi, toplumsal gerçekliğin yerini almaktadırlar. Anlatılanlar irdelendiğinde, bu gerçek, açık bir biçimde ortaya çıkacaktır.

«Acı»da, öldürme olayı nedeniyle çarptırıldığı on beş yıllık tutukluluk cezasını tamamlayan Çiçek Ali'nin köyüne dönmesiyle başlar olaylar. İçeride, seyirciye sunulmayan birtakım süreçlerden geçerek, eyleminin yanlışlığını kavramış, hatasını düzeltmeye karar vermiştir. İlk olarak öldürdüğü gencin, Yasin'in mezarını ziyaret eder. Çiçek koyar mezarına. Sonra da bağışlanmayı dilemek için evine gider. Babasına, bacısına... Ama Avanosoğlu bağışlamamıştır onu. Dil dökmelerine bakmaz, saldırır ona. Kızı da yardımcı olur. Yaralanır Çiçek Ali. Ama karşılık vermez. Yarasını sarmak için içeri taşırlar onu. Şaşırmışlardır. Çiçek Ali kendine gelince, yatışır ortalık.

Onlarla yaşamaya, onlara yardımcı olmaya karar vermiştir Çiçek Ali. Zaten öksüzdür de. Anasını, babasını çok küçükken yitirmiştir. Ama Çiçek Ali'den yararlanmaya, onu bir baskı unsuru olarak kullanmaya niyetliler vardır. Çiçek Ali'nin alışılagelenin dışına taşan, töreleri zorlayan davranışlarına karşıdırlar. Yine öldürme olayı yüzünden içerde yatmış bir kişi olan Elmas'ın davranışlarını beklemektedirler ondan. Zaten Yasin'i de on-

ların zorlamasıyla öldürmüştür. Yörenin ileri gelen zenginlerinden Haceli'nin şarap fabrikası kurduğu toprak yüzünden. Yasin'e ait olan toprağm Haceli'ye geçmesi için.

Ama Haceli ondan yararlanmaya kararlıdır. Önce aralarına almak için çaba harcar. Ne ki çiçek Ali kararını vermiştir bir kez: «Adam kendi meselesinde adamdır.» çünkü. Doğru bildiği şeyden kendini şaşırtmak isteyen herkesi düşman bellemiştir. Bunu açık açık koymaktan da kaçınmaz. Bu durum karşısında Haceli onu o yöreyi terketmeye zorlamak ister. Çıkan kavgada Avanosoğlu ölür. Çiçek Ali ise körolur. Ama durumuna boyun eğmez. Her ne pahasına olursa olsun, öcünü almaya kararlıdır.

Körlüğü yenmeye; gözleri ile izleyemediği devinimleri kulakları ile izlemeye karar verir. Bu yolda beceri kazanmak için çaba harcar. Tek dayancası öldürdüğü gencin bacısı Zeliha'dır. Zeliha, çan çalarak dikkatini yoğunlaştırmasını sağlamaya çalışır. Sonunda, Haceli ile adamlarını öldürür. Kendisi de ölür.

Açıklamalara dikkat edilirse, Çiçek Ali'nin dramının kökeninin toplumsal olduğu görülür. Çevrenin zenginlerinden Haceli'ye «maşa»lık yapmayı kabul etmediği için kör edilmiştir. Ama, bütün bunlar, toplumsal olandan kopartılarak sunulmaktadır. İzleyicinin peşinde gittiği olayların sadece bir başlangıç noktasıdırlar ve asıl dikkat edilmesi gereken noktalar olarak konmamışlardır.

Öte yandan Çiçek Ali'nin gerek yerleşik olanı aşma yolundaki çabaları; gerekse de bu çabalarının engellenmesi üzerine giriştiği bireysel mücadele de pek bir seçenek olarak düşünülemez. Tekil

bir mücadele olmaktan ileri gidememektedirler. Bu mücadelenin izleyiciyi kızıştırdığını varsaysak bile, olumlu bir bilinç sıçramasına neden olacağı tartışma götürür.

Acaba bunların ötesinde bir bildirisi olamaz mı «Acı»nın?

Simgesel bir yapıya sahip olduğu varsayılırsa, en kötü koşullarda bile mücadele etmenin bir yolu bulunabileceği genel doğrusunu getirdiği söylenebilir. Bu da, filmin yapıldığı dönemin koşulları ile uyumludur. Nitekim çok sonraları, kendisi ile yapılan bir konuşmada Yılmaz Güney de buna benzer sözler söylemektedir:

«... «Acı»da sembolik unsurlar vardır tabii, ağır basan yanı da o olmuştur, bu şartlardan dolayı. İnsan en kötü şartlarda bile mücadele eder, mücadelenin yollarını aramalıdır. Meselâ «Acı» pasifizme, kaderciliğe karşı çıkan bir filmdir. Çünkü kör bir adamın yapacak hiçbir şeyi kalmamıştır, «ben kör oldum artık, her şey bitmiştir» diyecektir. Oysa hiçbir şey bitmiyor «Acı» özellikle o dönem içerisinde (1971) hiçbirşeyin bitmediğini en kötü şartlar içinde bile mücadeleye devamın zorunluluğunu sembolik bir dille anlatan bir filmdir.»[67]

[67] «Yılmaz Güney'le konuşma (2)», Yedinci Sanat, Sayı: 19, s. 11-12, Ekim-Kasım 1974.

ARKADAŞ (*)

I

Türü ne olursa olsun, her sanat eseri iki şeyin, öz'le biçim'in oluşturduğu organik bir **bütündür**. Herhangi bir sanat eserine yapılacak olan yaklaşımda bu bütünlük gözden kaçırıldı mıydı yanlış yargılara ulaşmak kaçınılmaz olur. Öze verilen ağırlık sanat dışı olması gerekeni; biçime verilen ağırlık ise hiçbir şey söylemeyen bir çalışmayı **sanatsal** bir **yapı** olarak görmeye yolaçabilir. Bu nedenledir ki sağlıklı bir değerlendirme yapabilmek için bir sanat eserinin özünü biçimiyle sıkı diyalektik ilişkiler içerisinde ele alıp değerlendirmek gerekir.

Öz, sanatçının vermek istediği şeydir; **anlatılandır.** Biçim ise verilmek istenen şeyi anlaşılır kılan, onu somutlayan öğelerin bütünüdür; **anlatılana olanak sağlayandır.** Sanatçı belli bir dünyagörüşüne yaslanarak yaklaştığı gerçekliği dışa vurmaya kalkıştığında, onu en belirgin kılacak olan araçları arayıp bulmaya çalışır; çalışmalıdır. Dünyagörüşü vermeyi amaçladığı özü algılayışını belirlediği gibi, gereçlerinin seçimini de belirler. Bu yüzden de yapılacak olan değerlendirmelerde sanatçının vermek istediği özle kullandığı gereçler ve her ikisiyle de dünyagörüşü arasındaki ilişki ve bağlantıların araştırılması gerekir.

Sanatçının gereçlerini kullanışındaki yetkin-

(*) Bu bölüm, daha önce, **Yedinci Sanat**'ta yayımlanmıştı. Bkz. Mehmet Ergün, «ARKADAŞ üstüne bazı düşünceler», **Yedinci Sanat**, Sayı: 20, s. 12-15, Aralık-Ocak 1975.

lik düzeyinin saptanması onun vermek istediği özün ve bu özü belirleyen dünyagörüşünün saptanmasına bağlıdır. Bir sanatçının vermek istediği öz yakalanmadı mıydı, onun kullandığı gereçlerin kullanımının yetkin olup olmadığının saptanması güçleşir; hattâ imkânsız bir hale gelir. Çünkü, değerlendirmeyi yapan kişi, vurgulamak istenen özü yakalayamadığı için, dikkatini o özün dışlaştırılmasında kullanılan araçlardan **yalnızca** biri üzerinde yoğunlaştıracak ve gereçlerin kullanımının yetkin olup olmadığını, gereçlerle o gereçlerden yalnızca biri olan — ve değerlendirmeyi yapan kişinin verilmek istenen gerçek öz sandığı — gereç arasındaki ilişkinin niteliği ile saptamaya çalışacaktır. Bunun doğal sonucu, bütün içerisinde belki de çok olumlu bir işlevi bulunan bir motifi olumsuz bulacak ve ters yargılara ulaşacaktır. Bu nedenledir ki bir sanatçının anlatmak istediği şeyi, onu anlaşılır kılacak araçlar arasında boğması kadar; o sanatçının ortaya koyacağı ürünün özünü teşkil eden ana düşüncenin yitirilip, o özün dışlaştırılmasında kullanılan araçların asıl verilmek istenen özmüş gibi görülmesiyle yapılacak olan değerlendirmelerin de olumsuz ve yanlışlara gebe olacağını çekinmeden öne sürebiliriz.

Bu tip yanlışlığa özellikle ilk bakışta özünü değerlendirmeciye vermeyen, özüne nüfûz edilebilmesi için belli bir zihnî faaliyeti gerekli kılan ürünlerin değerlendirilmesinde sürüklenildiğine tanık oluyoruz. Gerçekliğin ilk bakışta görülebilen veçheleriyle yetinen, onun gerisinde yatan özü yakalamaya çalışmayan gözler; kaba bir biçimde değil de, olayların dinamizmi ile temel düşüncesini dışa vurmayı amaçlayan ürünler karşısında bocala-

makta, **kısmîyi** bütünle özdeşleştirerek, kendi seslerinden medet ummaktadırlar. Bu da doğal olarak beraberinde haksız bir **kaba övgü** ile aynı haksızlıkta bir **kaba yergiyi** getirmekte ve her iki durumda da değerlendirilmeye çalışılan eser somut bir yere oturtulamamaktadır. Bu durumu en somut biçimi ile Yılmaz Güney'in son filmi olan «Arkadaş»a ilişkin değerlendirmelerde gözlemekteyiz.

II

«Arkadaş» üzerine yazılan yazılara göz gezdirildiğinde, filmin temeli olan düşüncenin yakalanamaması nedeni ile yapılan değerlendirmelerin (kabaca) övgü ya da yerginin sınırları içerisinde kaldığı; anlatılmak istenene olanak sağlayan öğelerin anlatılmak istenenmiş gibi algılanmasıyla da tek boyutlu yargılara varıldığı görülür. Diğer bir deyişle Yılmaz Güney'in «Arkadaş»ında, asıl anlatmak istediği şeyi anlaşılır kılmakta kullandığı motiflere takılıp kalan kimi değerlendirmeciler, verilmek istenen özle olan ilişkileri içerisinde değerlendirilip olumluluğu ya da olumsuzluğu saptanabilecek — ve en azından da saptanması gereken — kimi motifleri bütünden soyutlayarak yargılayıp filmin bütününe ilişkin bir yargıya ulaşmaya çalışmaktadırlar. Sözgelimi Yılmaz Güney'in bu filminde temel espri olarak zengin-yoksul yaşantı zıtlığını vermek istediğini ileri sürüp «...filmin genel çerçevesini sınıfsal nitelikleri içsel olarak belirlenmemiş (içeriği olmayan) çalışanlar ve çalışmadan lüks hayat yaşayanlar şeklinde hayli soyut bir çelişmeye bağladı»ğını düşünüp onu **ba-**

tırmaya çalışanlar olduğu gibi[68]; «...bu olağan görüntünün altında, tam bir toplumsal sınıfın, burjuvazinin varlığını görebilmek ve onu gösterebilmek, ancak görmesini, duyması bilene, diğer bir deyişle sanatçıya özgüdür.»[69] diye **yüceltmeye** çalışanlar da vardır. Oysa bu yargıların hepsi, filmin özünü yansıtmaktan uzak; kısmîde takılıp kalan, anlatılmak istenen yerine, ona olanak sağlayan öğelerin etrafında dönenen tek boyutlu yargılardır. Olumsuzlukları da bu niteliklerinden ileri gelmektedir.

Peki, o halde, nedir «Arkadaş»ta anlatılmak istenen?

Bir ilk yaklaşım olarak «Arkadaş»ın iki farklı eğilimin, sorunlara **sınıf açısından yaklaşanlar**la zaman zaman sınıfsal bir yaklaşımı deneyen, ama temelde **sınıfsal bir yaklaşım odağına sahip olmayan** kişilerin temsilcisi oldukları eğilimlerin **karşılaştırılması**, giderek de **eleştirilmesi** olduğu ileri sürülebilir. Diğer bir deyişle «Arkadaş», içten içe gelişip serpilen bir **hesaplaşmanın** filmidir. Bu hesaplaşma özel olduğu kadar genel bir hesaplaşmadır da. Çünkü sözkonusu eğilimlerin simgesi durumunda bulunan kişilerin hayat karşısındaki durumları, onların **bireysel tutumları** kadar, **toplumsal konumlarını** da yansıtmaktadır. Filmde kendi kendisiyle hesaplaşmaya kalkışan kişiler, bu eylemleriyle salt kendi tutumlarını değil, aynı zamanda toplumsal konumlarını da açığa vurmaktadırlar. Bir yerde

---

[68] Taylan Altuğ, «Bireysel Mitostan Devrimcilik Mistifikasyonuna: 'Arkadaş», **Türkiye Defteri**, Sayı: 14, s. 181, Aralık 1974.

[69] Atillâ Dorsay, «Bir çöküşün ve bir başlangıcın filmi ARKADAŞ», **Cumhuriyet**, 13 Kasım 1974.

bireyselmiş gibi gözüken herhangi bir durum bir yerden sonra toplumsal bir boyut kazanmakta, özelden genele açılmaktadır. Bu nedenledir ki «Arkadaş»taki hesaplaşma, içten içe gelişip serpilen bir hesaplaşmadır. «Nasıl bir hesaplaşmadır bu ve ne adına yapılmaktadır?» gibisinden soruları karşılamak için öncelikle karşılaştırılan, giderek de eleştirilen eğilimlerin neler olduğunu saptamak-belirlemek gerekmektedir.

Filmin gelişim mantığını dikkate alarak bu eğilimleri kabaca, **devrimci dönüştürümcülükle küçük burjuva dönüşümcülüğü** olarak isimlendireceğiz. Ve filmin özünün bu iki eğilimin karşılaştırılmasından ibaret, zengin-yoksul yaşantı zıtlığının ise bu karşılaştırmayı mümkün kılmakta kullanılan bir araç olduğuna inandığımızı belirteceğiz. Bu gerçeği gözden kaçıran yaklaşımlar ise, vardıkları sonuçlar ne olursa olsun, kaba övgü ile kaba yerginin sınırları içerisinde dönenmektedirler - dönenmekten kurtulamayacaklardır.[70]

---

[70] Bir örnek olarak Onat Kutlar'ın iki ayrı zamanda yazmış olduğu yazılarında filmin özüne ilişkin olarak söylediği sözleri karşılaştıralım: «'Arkadaş'ta iç içe işlenen üç tema, bir yandan yoz, kokuşmuş bir kentsoylu çevresinin kesiti, öbür yandan belirli ideolojik tavra sahip bir aydının bu çevre içindeki kısa deneyi ve üçüncü olarak da kısaca yansıtılan köylülerin ve işçilerin bilinçlenmesi sürecidir.» (Onat Kutlar, «Arkadaş», **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 106, s. 22, 15 Kasım 1974). «Arkadaş filminin politik mesajı nedir? Arkadaş kısaca, ekonomik sömürüden, sınıfsal yapıdan ötürü ahlâki değerleri bütünüyle yozlaşan bir burjuva kesiminin «otopsisi», henüz burjuva alışkanlıklarından bütünüyle sıyrılamamış bir devrimcinin «sadece bir alanda» yani «arkadaşlık» denilen insancıl alanda bu alışkanlıklarından sıyrılma sürecinin sergilenmesi, İs-

III

Filmde Semra devrimci düşüncenin temsilcisidir. Âzem ise küçükburjuva dönüşümcülüğünün... Yılmaz Güney, bu iki kişide simgeleşen eğilimleri hayat karşısında sınarken, bizi iki değişik atmosferle ve bu atmosferin taşıyıcılığını yapan insanla yüz yüze getirir: Birinci insan Cemil'dir. Cemil, Âzem'in öğrencilik dönemi arkadaşıdır. Aralarında -kimi sürtüşmelere rağmen- sağlam bir dostluk kurulmuştur. Ancak uzun bir süre birbirlerini görmemişlerdir. Bu süre içerisinde Cemil sınıf değiştirmiş, kendi insanî özüne yabancı birtakım değerler edinmiş; başkalaşmış, yozlaşmaya başlamıştır. Halil ise, okuma yolu ile dahi olsa sınıf değiştirme olanağından yoksun, bir tatil köyünde çalışan, kendi değer yargılarına yabancı zengin çevre içerisinde bunalan ve bunalımını arabaların lâstiklerini patlatarak aşmaya çalışan bir hizmetçi çocuğudur.

Âzem, Cemil'i, içerisinde bulunduğu yozluktan, arkadaşlık bağlarını kullanarak (sınıfsal bir dayancası bulunmayan insanî bir yaklaşıma başvurarak) çıkarabileceğinin mümkün olduğunu ileri sür-

---

tanbul-Anadolu arasında oluşturulmuş bulunan eski ve aşınmış çelişkinin, yani popülist eğilimlerden birinin reddi, sınıfsal çelişkinin bir burjuva sayfiye köyünde de beliren saflarının altının çizilmesi ve burjuva dünyası ile kendi sınıfsal kökeni arasında kararsız bir genç adamın uyanışı ve geleceğin devrimci aydınlığını bir tek görüntüyle simgeleyişidir.» (Onat Kutlar, «Arkadaş» Filmi ve Bazı Yanılgılar Üzerine», **Militan**, Sayı: 1, s. 32, 1 Ocak 1975). Şimdi bu sözlerin filmin özü ile olan ilişkilerini araştıracak olursak, onların sözkonusu özü yansıtmakta kullanılan birer gereç olmaktan öte gitmeyen motifleri ancak belirleyebildiklerini görürüz.

düğü zaman Semra bu yaklaşımın talihsiz bir deney olacağını ileri sürer. Ve tek tek kişilerle uğraşmanın herhangi bir anlamının olmadığını da belirtir. Ama Âzem, yarını olmayan bu arkadaşını o dönüşümcü küçükburjuva coşkunluğu içerisinde değiştirebileceğine inanarak kollarını sıvar ve uğraşmaya başlar. Beri yandan bir rastlantı sonucu karşısına çıkan ve an'dan hiçbir nasibi olmayan, bütün umudu yarma bağlı olan Halil'le de ilişkilerini sürdürür. Bundan böyle çabası ikili bir konumda gelişir: Bir yandan sınıfsal dayancası olmayan bir çaba içerisindedir. Bir zamanlar kurulmuş olan arkadaşlığın zihinde kalan izlerini kullanarak Cemil'i içerisinde bulunduğu yozluktan sıyırmaya çalışmaktadır. Öte yandan da sınıfsal temeli olan bir çaba içerisindedir. Andan hiçbir nasibi bulunmayan Halil'i içerisinde bulunduğu açmazdan kurtarmaya çalışmaktadır. Yani Âzem şu veya bu nedenle karşısına çıkan ve açmaz içerisinde bulunan iki insanı sürüklendikleri açmazlardan sıyırmak için uğraşırken, **kendi bilincinden bağımsız bir biçimde**, iki farklı ilişki zinciri içerisine girer: Birinci ilişkisi sınıfsal bir yaklaşım odağından yoksundur, ikincisi ise böyle bir odağa sahiptir. Bu iki girişimden hangisi başarı ile sonuçlanacaktır? Âzem mi kazanacaktır, Semra mı? Daha genel söylersek devrimci dönüştürümcülük mü, küçükburjuva dönüşümcülüğü mü? Filmdeki temel ikilem budur. Diğer ikilemler ise, bu temel ikilemi ön plâna çıkarmakta kullanılan birer motiftir sadece...

Filmin akışı Âzem'e ve dolayısıyla da onun temsilcisi olduğu küçükburjuva dönüşümcülüğüne karşıdır. Olaylar Semra'yı doğrulayıcı bir gelişim

yörüngesi çizmektedir. Âzem'in Cemil'i değiştirmek amacıyla attığı her adım, sonunda kendisine karşı işlemektedir. Ve sınıfsal bir konumdan yoksun, insanî ilişkileri ön plânda tutan iyimser yaklaşımı ile bir türlü dikiş tutturamamaktadır. Geldiği tabakanın değer yargıları ile bütün bütüne tersleşen değer yargılarının eğemen olduğu burjuva kesiminde Cemil, her geçen gün biraz daha yozlaşmakta, her geçen gün biraz daha batağa saplanmaktadır. Günlerini oyun oynamakla, zengin dostlarıyla yemek yiyip, Anadolu'dayken karşılaştığı kimi açmazları kahkaha malzemesi olarak anlatmakla geçirmekte; baldızı güzel olanları baldızını, karısı güzel olanları ise karısını öpmeye davet etmektedir. Üstelik bir zamanlar beş yüz metreden yanındaki kıza bakıldığında kavgaya tutuşan bir kimse olmasına rağmen... Dönümcü küçükburjuva düşüncesinin sözcüsü durumunda bulunan Âzem bu durumu anlayamamakta, onu biçimleyen maddî hayat şartlarını dikkate almadan, salt insanî ilişkiler yolu ile Cemil'i değiştirebileceğini sanmaktadır. Ve bu yolda da ayak diremektedir. Cemil'in karısının bir başkası ile yattığını öğrenip, aynı teklifin kendisine yönlendirilmesi ile çileden çıkan Âzem, onu (Cemil'i) pezevenklikle itham eder ve son kez olarak geldiği yere, köyüne götürmeye karar verir. Filmin bu bölümünden sonra köyü ve köy içerisinde köye yabancı bir insanın -Cemil'in- durumunu izlemeye başlarız. Öte yandan Âzem - Halil ilişkisi, Halil'in tüm umudu yarma bağlı bir insan olması nedeni ile sürekli ve olumlu bir gelişim gösterir. Zengin kesime duyduğu hıncı, arabalarının lâstiklerini patlatmakla gideren Halil, şimdi, kendi değer yargıları ile tersleşen ortam içerisinde sürekli olarak

düşünmekte, bir şeye karar verebilmenin kavgasını sürdürmektedir. Bundan sonra iki farklı konum ve bu konumlarla uyuşmayan iki insan çıkar karşımıza sürekli olarak. Çoklarına, verilmek istenen temel düşüncenin zengin-yoksul karşıtlığı olduğunu düşündürten etmen bu durumu, Halil'le Cemil'in içerisinde bulundukları zihnî bocalama yansıtılarak devrimci dönüştürümcülükle küçükburjuva dönüşümcülüğünün hayat karşısındaki konumlarının ne olduğunun belirlenmek istendiğini gözden kaçırmak, ya da yakalayamamak olmaktadır. Dikkat edilirse köy ve kıyıkent hayatından kesitler verilirken odak Cemil'le Halil'dir. Ve her ikisi de zihnî süreç içerisindedirler. Cemil sarsılmaya, bocalamaya başlar. İşi, kendini aramaya kadar götürür. Sonra, her şeye yeniden başlamaya karar verir. Hattâ tam bir aydın romantizmi ile köye sığınmayı, köye dönmeyi bile kurar. Ancak evine geldiğinde, karısının ve dolayısıyle de onun temsilcisi olduğu yaşama biçiminin karşısında yenik düşer. Aldığı kararların hepsini bir kenara iteleyerek ve tam bir kabulle yozluğun kucağına bırakır kendisini. Bunalımını, geldiği yeri unutarak aşmıştır(!). Burada yenilen kim olmuştur? Cemil mi? Hayır! Yenilen Âzem ve dolayısıyle de onun temsilcisi olduğu ideoloji, küçükburjuva dönüşümcülüğüdür. Bavulunu toparlayıp Cemil'in evini terkeden Âzem, geçmişe dönük bir zihnî süreçle bu gerçeği kabullenir. Zihninde Cemil'le birlikte ideolojisini de, küçükburjuva dönüşümcülüğünü de öldürür.[71] Acaba

[71] Filmin özünü yakalayamayan kimi değerlendirmeciler, sonda Cemil'in gerçekten öldüğünü ileri sürmektedirler: «Filmin sonunda bir tabanca sesiyle ölen sadece

kim kazanmıştır? Bu sorunun karşılığını Âzem'in pek bilinçli bir biçimde olmasa bile, Semra'nın arzuladığı doğrultuda ilişki kurduğu Halil verecektir. Burjuva kesimin yoz ortamında bunalan Halil ne olmuştur? Filmin sonunda saçları kesik bir biçimde karşımıza çıkarak Semra'yı doğrular Halil. Böylece rejisör Yılmaz Güney'in vermek istediği temel espri somutlaşmış, devrimci dönüştürümcülüğün küçükburjuva dönüşümcülüğüne baskınlığı belirlenmiştir.

Filmin özü budur. Zaten Yılmaz Güney de, bir konuşmasmda, bu doğrultuda birtakım ipuçları veriyor bize: «Âzem adlı birincisi daha çok halkçı nitelikler taşıyor. Tam anlamıyla bilinçli değil. Buna karşılık sezgileriyle belli yerlere yaklaşan bir adam. Filmin içinde ondan daha ileri unsurlar var. Meselâ Semra Özdamar'ın oynadığı kişilik, bir nevi **uyarıcı, eleştirici, dinamik** bir unsur olarak yer alıyor filmde. (Altını biz çizdik, M.E.) Anlatmak istediğim bir şey vardı. Cemil'in çevresinde bir oyun

---

Cemil (Kerim Afşar) değil, bütün bir uzlaşılmaz kentsoylu alışkanlıkları yığınıdır.» (Onat Kutlar, «Arkadaş», **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 106, s. 23, 15 Kasım 1974). Oysa Cemil'in Âzem'in baskısı ile intihar etmesi, «uyarıcı, eleştirici, dinamik bir unsur» olan Semra'nın ve dolayısıyle de onun temsilcisi olduğu düşüncenin kaybetmesi demektir. Ki bu da Yılmaz Güney'in vermek istediğini verememesi anlamına gelir. Bu nedenle filmin mantığı ile uyuşan tek yorum, Cemil'in Âzem'in zihninde ölmüş olmasıdır. Ayrıca Yılmaz Güney, tabanca sesi işitilince, fondaki çocuklarda herhangi bir telâş atmosferi oluşturmamakla ve Âzem'i «anlamlı» bir biçimde gülümsetmekle seyirciyi uyarmaktadır da. Değerlendirmecilerin «uyanamaması» tuhaf bu nedenle...

oynanıyor aslında.»[72] Kent-köy zıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı ise asıl vurgulanmak istenen bu espiriyi somutlayan, onun ön plâna çıkmasını sağlayan birer motiften başka bir şey değildir. Bağımsız birer birim olarak alınıp değerlendirilemezler. Böyle bir doğrultudaki girişim, daha işin başında talihsiz kalmaya mahkûmdur. Filmi «ele almadığı konu ve çelişkilerle» yargılamaya kalkışmak,[73] bu nedenle, kendi sesinden medet ummaktan öteye gidemeyecektir.

IV

Âzem'in yanlış bir eğilimin temsilcisi olduğunu bilip rejisör Yılmaz Güney'le onu özdeşleştirmemek; pek çok şeyin yerli yerine oturmasını sağlamaktadır. Örneğin köylü Muhiddin kimilerinin sandığı gibi Cemil'in karşısına çıkarılan bir «alternativ» değil, aksine Âzem'lerin -yani küçükburjuva dönüşümcülerinin- ülkemizde yaratmış olduğu insan tiplerinin simgesidir. Olumsuzluğu ile de küçükburjuva dönüşümcülüğünün tabii... Çünkü bugün **bürokratik görüş tarzına**[74] bel bağlamış, bütünü kısımların toplamı olarak alıp, kısmîde yapacağı küçük bir değiştirimle bütünü de etkileyebileceğini sanan küçükburjuva dönüşümcüleri, kırsal kesimde, mülkiyet ilişkilerine dokunmadan, arıcılık-koo-

---

[72] **«Yılmaz Güney 'Arkadaş'ı anlatıyor», Yedinci Sanat, Sayı: 18, s. 3, Eylül 1974.**

[73] **Onat Kutlar, «Arkadaş», Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 106, s. 22, 15 Kasım 1974.**

[74] **Bürokratik görüş tarzı kavramı için bkz., Mehmet Ergün, «İdeolojik Açıdan Türk Romanının Evrimi», Yeni Adımlar, Sayı: 13, Ocak 1974.**

peratifçilik- bahçecilik... vs. gibi yol ve yöntemlerle köylüyü kalkındırabileceklerini sanmakta ve bu doğrultuda çaba harcamaktadırlar. Bu çabaların ürünü ise, köylü Muhiddinlerdir. Bu gerçeği yoksaymak, Âzem'i Yılmaz Güney'le özdeşleştirmek, bir yorumu, yorumlayış biçimi açısından değil de, yorumlanan olay açısından değerlendirme komikliğine yolaçar ve açmıştır da. Nitekim Taylan Altuğ, «Arkadaş» üzerine yazmış olduğu «eleştirisinin» bir yerinde şunları söylemektedir: «Yılmaz Güney'in Cemil'e ve içinde yeraldığı çevreye alternativ olarak küçük toprak sahibi köylülüğün müteşebbis bir tipini önermesi...»[75] Üstelik, Âzem de, kendi çabasının ürünü olan bu yeni insan tipine güvenememekte, onu Cemil'e karşı bir alternativ olarak gösterememektedir. Bu durumda köylü Muhiddin'in filmde yeralmasının nedeni, Âzemlerin teorideki yanlışlarının pratikte ne şekilde yansıdığının somutlanmak istenmesidir. Verilmek istenen öz gözden kaçınca, bu konuda da birtakım yanılgıların oluşması olağandır.

Bundan başka Âzem'in Ahu ile yatmasma takılanlar ise, Âzem'in neyin temsilcisi olduğunu dikkate alacak olurlarsa, bunun Yılmaz Güney'in vermek istediği temel espiriyi somutlayan çok olumlu bir motif olduğunu göreceklerdir. Çünkü Âzem'i devrimci düşüncenin ve dolayısıyle de devrimci ahlâkın bir temsilcisi olarak değil de, sürekli bir yalpalama içerisinde bulunan küçükburjuva dönüşümcülüğü ile ahlâkının temsilcisi olarak almak (yani filmin özünü kavramak), sözkonusu davranışın «doğal» ama «yapılması gereken bir davranış

[75] Taylan Altuğ, agy, s. 181.

olmadığını» görmeye yetecek; Âzem olumsuzlanırken Yılmaz Güney aklanacaktır.

Bütün bunlardan da çıkarılabileceği gibi filmin özü, yani yönetmenin vermek istediği temel espiri saptandıktan sonra her şey durulmaya, yerli yerine oturmaya başlamakta; kusurmuş gibi gösterilmek istenen pek çok şey bir meziyet haline gelmektedir. Dolayısıyle de kaba övgü ile kaba yergi, kendiliğinden işlevsiz bir duruma düşmektedir. Alışılagelen sinema kalıplarını yıkan Yılmaz Güney, bu filmlerin kalıpları içerisinde düşünmek zorunda bıraktığı eleştirmenleri de uyarmaktadır.

V

«ARKADAŞ»IN GETİRDİKLERİ

Özünü kolayına vermeyişi nedeni ile dikkatini sürekli olarak uyanık tutarak seyirciyi düşünmeye iteleyen «Arkadaş»la sinemamıza birtakım yeni boyutların katıldığını gözlüyoruz-görüyoruz. Belli başlıları şunlardır:

(a)

Anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasındaki ilişki konusunda

Özü etrafında yaptığımız çözümlemelerden de çıkarılabileceği gibi «Arkadaş»ta, anlatılanla ona olanak sağlayan öğeler arasında kurulması zorunlu olan uyum, olumlu bir biçimde çözümlenmiş, motifler temel düşüncenin belirginlik kazanmasını sağlamakta sağlıklı bir biçimde kullanılmıştır. Yılmaz Güney, küçük bir dikkatsizlikle odağın ışın, ışının odak haline gelmesine yolaçması mümkün

olan pek çok motifi, belli bir ana düşünce etrafında ustalıkla kaynaştırmasını ve belli bir iç uyumuna sahip bir bütün oluşturmasmı bilmiştir. Girişiminin zorluğu ve bu zorluğun üstesinden gelişinin bir «ustalık göstergesi» olduğunu belirleyen şey, kullandığı motiflerin her birinin tek tek de belli özlerin taşıyıcılığını yapmalarıdır. Gerçekten de gerek köylü, gerekse de burjuva topluluklarının yaşayışından alınan kesitler, belli bir temel özü belirgin kılmanın yanı sıra, kendi başlarına da birtakım özlerin taşıyıcılığını yapmaktadır. Sözgelimi karısının davranışları, sadece Cemil'in içerisinde bulunduğu açmazdan kurtarılmasının imkânsızlığını vurgulayan bir motif değildir. Aynı zamanda burjuva yaşantısının aynasıdır da. Aynı şekilde Cemil'in içerisinde bulunduğu açmazın vurgulanması için kırsal kesim yaşantısına yapılan uzanım da, bu durumu yansıtmanın yanı sıra, Türkiye'nin bir gerçekliğini de, sosyoekonomik yapısındaki parçalı bütünselliği de dışlaştırmaktadır... Bununla beraber bütün bunlar, bir temel gerçeğin dışa vurulmasında kullanılan araçların kendi dinamizmleri ile getirdikleri özlerdir. Belirlenen değil, belirleyendir. Bu nedenle de, verilmek istenenden soyutlanarak kendi başlarına birer birim olarak alınıp değerlendirilemezler. Kimilerinin içerisine sürüklendikleri yanılgının anahtarı da bu olsa gerektir.

(b)

Tipleme konusunda

Yerli filmlerde yüz yüze geldiğimiz iyi insan - kötü insan kaba ayrımı beraberinde tiplemede belli bir şematikliğin oluşmasını getirmiştir. Hemen he-

men bütün yerli filmlerde şu ya da bu nedenlerin itelemesiyle kötü ya da iyi insan niteliği kazanmış tipler yerine, sadece iyi ya da kötü insan tipleri ile yüz yüze geliriz. Dahası iyilik ya da kötülük, birer insanî olgu olarak, belli ölçüler çerçevesinde birtakım insanlarda varolup, kimi durumlarda ön plâna çıkmaz; aksine diğer bütün insanî öğelerden yoksun, sadece iyiliğin ya da kötülüğün simgesi durumunda olan insanlarla yüz yüze geliriz - gelmekteyiz. Yılmaz Güney'in «Arkadaş»ta bu kalıbı kırdığını, insanlarını insanî boyutlara sahip, şu ya da bu eğilimin simgesi olarak değil de, belli bir karmaşıklığı olan kişiler olarak çizdiğini - çizmeyi başardığını gözlemekteyiz. Filmde yüz yüze geldiğimiz her tip, belli bir gerçekçilik duygusuna sahip, inandırıcı ve yaşayan kişilerdir. Bir konuşmasmda bu gerçeği şu sözlerle dile getirmektedir Yılmaz Güney: «Bugüne kadar Türk sinemasının belli bir mantığı vardı. Bu mantık, dramatik bir yapıyı gerektiriyordu. Bu yapıya göre, hikâyede birtakım tek yanlı insanlar vardı. Örneğin insanlar iyidir ya da kötüdür; kızlar vardır sevilir, kızlar vardır sadece kötülük yapar; mutlaka olumlu kahraman niteliğinde «star» bulunur vb. yani kalıplaşmış klişe birtakım tipler... Oysa biz «Arkadaş»a bakarken hayatın akışı içinde insanlar neyi yapıyorlarsa, onları kendi doğallığı içinde yansıtmaya, bu kalıplardan kurtulmaya çalıştık. (...) Bizim sinemamızda (...) iki kişi vardır, biri kadındır biri erkektir, kalanlar gölge gibidirler. Belki bir kötü adam girebilir üçüncü kişi olarak. Oysa «Arkadaş»ta küçücük bir sahneyi oynayan insan bile insandır. Mutlaka bu verilsin ve üstünde durulsun

istedik.»[76] Salt bu da değil. Yılmaz Güney aynı zamanda bu filmi ile, sinemamıza yabancı, ama toplumumuzun içerisinde bulunduğu tarihî aşamanın ürünü, birtakım tipler daha kazandırmaktadır. Sözgelimi burjuvazinin yozluğu içerisinde bunalan, ama bir çıkış yolu da bulamayan Melike; yozluğun, çöküşün simgesi durumunda bulunan Cemil; Cemil'i tamamlayan diğer tipler karısı ve Ahu; sonra Semra ve Âzem... bütünüyle sinemamızın yabancı kaldığı, ama toplumumuzun bu aşamasında hemen her yerde gözleyebileceğimiz tiplerdir. Ve hepsi de belli bir sahihliğe sahiptirler. Bunun bir nedeni «oyunculara kendilerini veya kendilerine çok yakın kişilikleri»[77] oynatması olabilir. Ama bence asıl neden, Yılmaz Güney'in gözlem gücüdür. Sözgelimi Semra'nın davranışlarının şematikliği ve konuşmalarının kitabîliği bir gerçeğin yansıtılmasıdır sadece. Kimilerinin sandığı gibi bir olumsuzluğun ifadesi değil...[78]

(c)

Rastlantısallığın yıkılması

Türk sineması incelenecek olursa, rastlantının filimsel yapının oluşturulmasında oldukça önemli bir yerinin bulunduğu görülür. Beklenmedik rastlantılarla akışı sağlamak, ve bu yolla da seyircinin ilgisini diri tutmak... sık sık başvurulan bir yöntem olmuştur- olmaktadır. Kimi yönetmenlerin bu

---

[76] «Yılmaz Güney «Arkadaş»ı anlatıyor», Yedinci Sanat, Sayı: 18, s. 3/7, Eylül 1974.

[77] Atillâ Dorsay, agy.

[78] «Arkadaş Filmi Üzerine, Yarına Doğru, Sayı: 10, s. 42, Aralık 1974.

olumsuz atmosferi dağıtmak amacıyla attıkları adımlar ise, bildiğimiz, gözlediğimiz kadarıyla sonuç vermemiş; rastlantının filmlerde yapıcı bir unsur olarak kullanılmasının önünü alamamıştır. Bu doğrultuda daha önce olumlu adımlar atmış bulunan Yılmaz Güney'in bu çabasını «Arkadaş»ta doruğuna vardırarak yerli film mantığını bu açıdan da zorladığına tanık oluyoruz. Film, denilebilir ki, bütünü ile ince elenip sık dokunmuş, kullanılan her motifin hesabı verilmiş ve her şey belli bir odak etrafında düğümlenmiştir. Tek genelev sahnesinde, sevişmeye yatkın kadının Âzem'e değil de Cemil'e düşmesini, filmin ileriki kesimlerinde yüz yüze geldiğimiz kimi durumları (Cemil'le genelev kadınının oluşturduğu atmosferle Yusuf'la Cemil'in karısının oluşturduğu atmosfer arasındaki paralellik düşünülsün...) bir yere oturtmak ihtiyacından yola konulmuş olsa dahi, ilkel bir rastlantı olarak karşıladığımızı belirtelim. Yılmaz Güney'in böyle bir rastlantıya ihtiyacı olmaması gerekirdi.

(d)

Melodramatik yapının kırılması

Rastlantısallığın yanı sıra, yerli filmlerin yapısal unsurlarından biri olan ve «... çoğu zaman melodram'a kaçan klâsik dram yapısının»[79] da «Arkadaş»ta yıkıldığına tanık oluyoruz. Gerçekten de «Arkadaş»ta «Klâsik dramatik gelişme çizgileri ve gerilimler bir yana bırakılmış, (...) bir mesafe yaratılmıştır seyirci ile film arasında. (...) seyirci (...) bütün film boyunca olup bitenleri dramatik

[79] Onat Kutlar, «Arkadaş», **Milliyet Sanat Dergisi, Sayı**: 106, s. 22, 15 Kasım 1974.

heyecanlar taşmadan bir gözlemci gibi izlemektedir.»[80] Bu da filmin entrikalarının yerine, verilmek istenen düşünce üzerinde kafa yormaya itelemektedir seyirciyi. Seyirciye belli bir politik mesajı iletmeye çalışan bir yönetmen için küçümsenir bir başarı değildir bu.

VI

«ARKADAŞ»IN GETİREMEDİKLERİ

Onat Kutlar, yazdığı iki yazıda, «Yılmaz Güney'in dünyagörüşünün tamamını kapsayan»[81] «bütün dünyagörüşünü yansıtan»[82] bir film olmadığını belirterek «Arkadaş»ı «eleştirilmez» kılmağa çabalamasına karşılık biz, gözlediğimiz kimi aksaklıkları vurgulayacak ve bunların, sözkonusu filmin yönetmenin dünyagörüşünü bütün boyutları ile yansıtmamasından ileri gelen aksaklıklar **olmadığı** üzerinde ısrar edeceğiz.

(a)

Bizim «Arkadaş»ta gözlediğimiz t e m e l aksaklık Yılmaz Güney'in Âzem'in kimi değerlendirmelerinin doğruluğunu seyirciye önceden yarattığı atmosferlerle kabul ettirmeğe çalışmasıdır. Yapılan bir değerlendirmenin doğru ya da yanlış olduğunu seyircinin **bizzat** kendisinin görmesini sağlamak yerine; önce atmosferi, sonra da o atmosferi henüz görmemiş olan kişinin değerlendirmesini vermesi,

---

[80] Onat Kutlar, agy, s. 22.

[81] Onat Kutlar, agy, s. 22.

[82] Onat Kutlar, «Arkadaş» Filmi ve Bazı Yanılgılar üzerine, **Militan**, Sayı: 1, s. 31, Ocak 1975.

ister istemez o kişinin olağandışı bir görünüm kazanmasına yolaçmaktadır.

(b)

Bu da, giderek, seyircinin, (filmin özünün de ilk bakışta yakalanamaması nedeni ile) Âzem'i benimseyerek yönetmen Yılmaz Güney'le özdeşleştirmesine; ikisini de aynı kefeye koyarak tartmasına yolaçmaktadır. Sonuçta, ortaya hiç de iç açıcı olmayan durumlar çıkmaktadır:

● Âzem'i olumlu tip olarak verilmek istendiğini sanan ve belli bir bilinç düzeyine sahip bulunan seyirciler, onun hatalarını rejisör Yılmaz Güney'in hataları olarak görmekte ve her ikisine birden cephe almaktadırlar.

● Belli bir bilinç düzeyine sahip bulunmayan seyirciler ise, Âzem'le bütünleşmekte ve Yılmaz Güney'in olumsuzlamak istediği düşünce ve eğilimlere olumlu gözü ile bakmak durumunda kalmaktadırlar.

Her iki halde de seyirciyi «yabancılaştırma» çabası arzulanan sonucu vermemekte, hatta istenene karşıt bir durumun ortaya çıkmasma yolaçmaktadır.

(c)

Bu doğrultuda ilerleyecek olursak «Arkadaş»ta Yılmaz Güney mitosunun hem yıkılıp hem yıkılmadığını; hem var hem yok görünümü taşıdığını görürüz. Çünkü değerlendirmelerinin doğruluğu çizilen atmosferlerle önceden seyirciye iletilen Âzem, bu yönü ile hâlâ Yılmaz Güney mitosunun uzantısında yeralmaktadır. Üstelik, film üzerine yapılan çözümlemelerin, Cemil'in intihar ettiği

doğrultusunda olması nedeni ile de «Umut»un Cabbar'ının aksine Âzem, kazanan bir kişidir de.[83] Yani filmin temel olumsuzluğu, mitos konusunda da etkisini göstermektedir. Öte yandan Âzem'i Cemil'in intihar etmediğini düşünerek bir yere oturtmaya çalışacak olursak görürüz ki Âzem, ideolojisinin ölümünü adım adım gözlemiş, yenilmiş bir insandır. Doğru diye kabullendiklerinin yerine onları çürüten yeni değer yargılarını yerleştirmek zorunda olduğunun bilincine varmış bir kişidir. İşte bu yönü ile o, Yılmaz Güney mitosunun aşılması doğrultusunda atılmış olumlu bir adımın ürünü olarak düşünülebilir. Ancak sözünü ettiğimiz temel yanılgı, bu gerçeğin billûrlaşmasını olanaksal kılmamaktadır.

SONUÇ

Bütün bunları gözönüne alarak diyeceğiz ki «Arkadaş», temelini oluşturan özünü seyirciye kolayına teslim etmeyişi, onu düşünmeye iteleyişi ve hepsinden önemlisi de bu özün niteliği ile olumlu, ileriye dönük, yeni bir çizginin ilk harfi olma niteliğine sahip bir filmdir. Dahası, gerek yapısı ve gerekse de örgüsü ile sinemacılığımıza getirdiği yeni açılımla üzerinde her zaman durulacak, tekrar tekrar irdelenecek bir filmdir. Ancak Yılmaz Güney'in kendi mitosunu yıkamaması ya da bu işi kimi nedenlerden ötürü bulanık bir havaya sok-

[83] Onat Kutlar'ın bir yandan Cemil'in intihar etmiş olduğunu ileri sürüp (Milliyet Sanat Derğisi), öte yandan da Âzem'in yenilmiş olduğunu ve dolayısıyle de Yılmaz Güney mitosunun aşılmış olduğunu ileri sürmesi, (Militan), filmin özünü algılayamamaktan ileri gelen bir tutarsızlık olsa gerektir.

ması yeni dönemde, yapmak istediği ile tersleşen sonuçlar elde etmesi mümkündür. Çabasının daha olumlu sonuçlar vermesi için seyirciyi yönlendirme, filmle bütünleştirme veya filme yabancılaştırma... gibi konular üzerinde daha irdeleyici bir yaklaşımla durması gerekmektedir. Kısacası «Arkadaş» getirdikleri ile beklenen ama şu ya da bu nedenle getirilemeyen öğelerin oluşturduğu bir bütündür. Birinin olumluluğunu gözlerken ötekinin eksikliğini duymamaya olanak yok...

ENDİŞE

Yılmaz Güney'in «Arkadaş»ın ardmdan yapımına başladığı bir film «Endişe». Çekimi sırasında ortaya çıkan öldürme olayı nedeniyle tutuklanınca, üstlenmiş olduğu yönetmen ve oyunculuk görevlerini Şerif Gören'le Erkan Yücel devralmış ve filmi onlar tamamlamışlar. Yılmaz Güney'in filmdeki yeri, senaryo yazarlığı...

«Endişe», Yılmaz Güney'in oyunculuk ve yönetmenliğinde tamamlanmış olsaydı sonuç ne olurdu, kestirmek güç. Ama senaryosuna bakarak, Yılmaz Güney'in nasıl bir yönseme içerisinde olduğunu yakalamak olanaklı. Ancak bu yaklaşımla ulaşılacak yargıları sakıntı ile karşılamak gerekiyor. Onları çıkış noktası olarak alıp genellemelere gitmek yanlış sonuçlara varmaya yolaçabilir.

İlk kez bu filmi ile insanları üretim süreci içerisinde vermeye yöneldiğini gözlüyoruz Yılmaz Güney'in. «Endişe»de varlığını duyuran yönseme bu. Önceki filmlerinde, üretim süreci içerisinde insanı vermemişti Yılmaz Güney. Gerçi anlatılan insanların yaşam koşulları sergileniyor, sınıfsal

konumları açığa çıkarılıyordu. Ama ele aldığı insanları, çalışma koşulları içerisindeki durum ve tutumları ile yansıtmıyordu. Bu filmlerde, sınıfsal karşıtlık, üretim sürecindeki konumlar aracılığı ile değil de, yaşam düzeyleri arasındaki karşıtlıklarla verilmeye çalışılıyordu. («Umut», bir ölçüde bu genellemenin dışında tutulabilir.) İşte «Endişe»de, bu durumu aşma çabası göze ilişmektedir. Anlatılan insanlar, iş ilişkileri içerisindeki durum ve tutumları ile somutlanmak istenmektedir. Bunun sonunda, sınıfsal karşıtlık, yaşam düzeyleri arasındaki uyumsuzluklarla değil, üretim sürecindeki durum ve tutumlarla açığa çıkmaktadır.

Filmde, çıkış noktası olarak, sömürünün en acımasızca sürdürüldüğü bir yörenin, Çukurova'nın pamuk işçilerinin çalışma koşulları alınmıştır. Filmi boydan boya dolduran budur. Ancak amaç, yalnızca pamuk işçilerinin çalışma koşullarını sergilemek değildir. Bu sergilemenin yanı sıra, verilmek ya da gösterilmek istenen başka şeyler de vardır. Ve film, onları vermek ya da göstermek amacı ile kurulmuştur. Bu odaktan bakıldığında, pamuk işçilerinin çalışma koşulları aracılığı ile, tarım işçilerinin bilinçlenme süreçleri, sendikalaşma olgusu, uğradıkları sömürü ve bu düzen karşısında hükümetin takınmış olduğu tutumun yansıtılmak istendiği sanılabilir ilk elde. Nitekim filmde, bu eksen çevresinde yeralan pek çok olgu dikilmektedir karşımıza: İş koşulları, elçilerle ilişkiler, toprak ağalarının karşısında işçilerin konumu, hükümetin taban fiyatlarının saptanması konusundaki tutumu, işçilerin haklarını elde etmek amacıyla giriştikleri eylemler... Ancak asıl verilmek ya da gösterilmek istenen bunlar değildir. Asıl verilmek iste-

nen, başarının örgütlü mücadeleden geçtiği... Bunu verebilmek için, yukarıdaki öğeler kullanılmış. Ancak onların her birinin başlı başına bir ağırlığının olması, sözkonusu düşüncenin oluşmasına yolaçıyor. Bunu doğrulayacak olan şey, olayların sunuluşu...

Dikkat edilirse olaylar, başarının örgütlü mücadeleden geçtiği doğrulanacak bir biçimde sunuluyor. Bu amaçla, birbirinden kopuk olmayan, ancak farklı etkenlerin itelemesiyle gelişip serpilen, dolayısıyla da farklı gelişim çizgileri gösteren - izleyen iki ayrı olay kullanılmış filmde.

Olayların ilki, emeklerinin karşılığın alabilmek ve hükümetin taban fiyatlarını saptamamasını protesto etmek amacı ile işçilerin bir araya gelmesi ve direnişe geçmesidir. İkincisi ise, konumunun «özel»liği nedeniyle, yazgıdaşlarından ayrı bir tutum takınmak zorunda kalan bir kişinin, Cevher'in dramıdır. Bu dram, diğerlerini, herhangi bir dramın bir insanı ilgilendireceği ölçüde ilgilendirmektedir. Ne eksik, ne fazla.

Her iki olayda yeralan insanların başlangıç konumları özdeştir. Hepsi Çukurova'ya, geçimlerini sağlayacak ölçüde kazanmak amacı ile gelmişlerdir. Özdeş konumda bulunmaları, özdeş bir yazgıyı sürdürmeleri, herhangi bir haksızlığın karşısında ortak bir tutumu benimsemelerini (mantıksal olarak) gerektirecektir. Bu noktada ortaya çıkacak ayrılıklar ya öznel nedenlerden kaynaklanacaktır, ya da nesnel bir eğilimin sonucu olacaktır. Ancak, bu topluluğun üyelerinden biri, Cevher, bir noktada diğerlerinden ayrılmaktadır. O, Çukurova'ya, önceki yılların zıttına, bu yıl, canını kurtarmak için gereksindiği on bin lirayı kazanmak amacı ile

gelmiştir. Sürüp giden kan davasında canını yitirmemek için, kan bedeli olarak ödemesi gereken on bin lirayı kazanmaktır tüm amacı. Bu nedenle de, daha işin başında, yazgıdaşlarından ayrı bir konumdadır. Bu ayrılık, olayların gelişimi içerisinde, onun, arkadaşlarından kopmasına neden olacaktır. Bunun filmdeki olumsuzluklarına az sonra geleceğiz.

Başlangıçta her şey iyi gitmektedir. Ancak hükümet taban fiyatlarını açıklamayı geciktirince, işler karışmaya başlar. Olay, hem Cevher açısından önemlidir, hem de diğer işçiler açısından... Bu durum karşısında bir tavır almak gerekecektir. Bu sorun gündeme geldiği an, Cevher'in çizgisi ile diğer işçilerin çizgisi birbirinden ayrılacaktır.

Cevher, her ne olursa olsun, işi sürdürmek yanlısıdır. Çünkü karnını doyurmak için değil, canını kurtarmak için parayı gereksinmektedir. Oysa diğer işçiler, isteklerinin kabulünü sağlamak için işi bırakma yanlısıdırlar. Tam bu noktada, Cevher'le diğerleri birbirlerinden ayrılırlar. İşçiler, eylem hazırlığı içindeyken Cevher, karısı ve kızı ile birlikte pamuk toplamaya devam eder. Ancak, ne getireceği pek belli olmayan bu çalışma ile gereksindiği parayı kazanmak, giderek olanaksız gelmeye başlar ona. Böylelikle, arkadaşlarından kopmasma neden olan sorununu aşmak için sarıldığı seçenek çıkmazın eşiğine getirir onu. Ama, zaman daralmaktadır ve on bin lirayı kazanması gerekmektedir. Bu olgu, başlangıçta karşı durduğu bir seçeneği gündeme getirmesine yolaçar. On bin lira karşılığında kızını isteyen elçiye evet demeye karar verir. Bu, bir anlamda, tükürdüğünü yalamaktır. Bununla, kitleden kopmakla düşülebilecek yer gösterilmek

istenmiştir belki de. Cevher, bu kararla uyandığında, kızının gönül verdiği bir pamuk işçisi ile kaçtığını ayrımsar. Son umut kapısı da yüzüne kapanmıştır. Ölüm korkusu ile paniğe kapılır. Sağa sola koşar. Can derdine düşer. Sanrılar içerisinde bocalar. Her tepenin ardında kendini öldürmek isteyen birini görür. Her an üzerine ateş edilecekmiş gibi bir duyguya kapılır. Ve Cevher'in bireysel çabayla çıkış sağlama girişimi böylece sonuçlanır. Öte yandan, Cevher'in sanrılarla, karabasanlarla, kara düşlerle boğuştuğu sırada, işçiler, yürüyüşe geçerler. Film, onların, kararlı, inançlı yüzlerinin gösterimi ile biter. Böylelikle de, bireysel mücadelenin sonuca ulaşmadaki yetersizliğine karşılık, toplu eylemin gücü vurgulanır.

Bu açıklamalardan sonra, istenilenin ne ölçüde gerçekleştirildiğinin tartışmasına geçebiliriz.

Filmdeki iki gelişim çizgisi izlendiğinde, bireysel mücadelenin yenilgi ile sonuçlandığı, toplu mücadelenin ise kararlı gelişim içerisinde olduğu görülür. Nedir ki öne çıkan toplu eylemin gücü olmakla birlikte, yenilen bireysel mücadele değildir. Çünkü Cevher'in didinmeleri, bireysel mücadeleye örnek gösterilemez. Şundan: Cevher'in konumu son derece «özel»dir. Çalışmakla karşıkoymak biçiminde bir ikilemle yüz yüze gelindiğinde, Cevher, çalışmaya baştan yargılıdır. Çünkü kan bedelini ödeyebilmek için paraya gereksinimi vardır. Girişilen mücadelenin kısa erimde ona gereksindiği parayı sağlayıp sağlayamayacağına değgin en küçük bir im bile yoktur filmde. Bu nedenle de, yol ayrımında, arkadaşlarından ayrılması kaçınılmazdır. Ve bu ayrılmayı da, çıkışı, bireysel mücadelede bulma biçiminde yorumlamaya olanak yoktur. Oysa Cev-

her'in arkadaşlarından ayrılması böyle öznel bir duruma yaslandırılmayıp nesnel nedenlere dayandırılsaydı, giriştiği mücadelenin yenilgi ile sonuçlanması, bir eğilimin çıkmazı olarak yorumlanabilirdi.

Görüldüğü gibi «Endişe»de, amaçlanan gerçekleştirilememiştir. Seyirci, Cevher'in yenilgisini, bireysel mücadelenin çıkmazı biçiminde değil de, düpedüz bir bireyin yenilgisi olarak görmektedir. Dahası, çaresizliğine bakıp Cevher'e acıması bile sözkonusudur. Çünkü izleyici, gelişimin yargıladığı kişide, bir eğilimin çıkmazını görmüyor. Tam zıttı, bir insanın açmazını buluyor. Bu yüzden, burada, amaçlananın tam karşıtı bir durumun ortaya çıktığı bile ileri sürülebilir. Bunun tek nedeni, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Cevher'in direnişe geçen işçilerden ayrılmasının öznel bir nedene bağlanmasıdır. Neden nesnel olsaydı, Cevher'in tutumu, bireysel bir tutum olmaktan sıyrılıp, bir eğilimin simgesi durumuna gelecekti. Yenilgisiyle de, simgesi olduğu eğilimin çıkmazı somutlaşacaktı.

Bu temel aksaklığın yanı sıra, «Endişe»de göze ilişen birtakım aksaklıklar daha var. Bunların en göze batanı, pamuk işçilerinin tüm sorunun taban fiyatının saptanmasına indirgenmesidir. Girişilecek eylemin gündelik sorunlardan kaynaklanması, çıkış noktası olarak onların alınması yanlış değildir kuşkusuz. Yanlış olan, eylemin ufkunun o sorunların çözümlenmesiyle sınırlı tutulmasıdır. Çünkü bu durumda, bir yanılsamanın ortaya çıkması kaçınılmazdır. Eylemin ufkunu belirleyen gündelik sorun'un çözümlenmesiyle, tüm sorunların sona ereceği düşünülebilecektir böyle bir durumda. Nitekim «Endişe»de de, böyle bir şeyin dü-

şünülme olasılığı vardır. Pamuk işçilerinin tüm sorunu taban fiyatının saptanmasına indirgendiği için, izleyicinin yanılsamaya uğraması; sözkonusu sorun'un çözülmesiyle pamuk işçilerinin durumunun düzeleceğini düşünmesi olasıdır. Bunun olumsuzluğu ise, tartışılmayacak bir açıklıktadır. Bunun dışında, bir de, filmin teknik aksamalarından sözedebiliriz. Cevher'in dramının belirgin bir biçimde konmaması, dinsel görüntülere fazlaca yer verilmesi, radyo konuşmalarının filmin yapısı ile kaynaştırılamaması... gibi. Bütün bunlara karşın «Endişe»:

a) İnsanlarm iş ilişkileri içerisinde sunulmaya çalışılmasıyla,

b) bireyin kahramanlaştırılması yerine, kitlenin kahramanlaştırılmaya çalışılmasıyla,

c) doğal gereçlerden, doğalcılığa sürüklenmeden yararlanılmasıyla Yılmaz Güney'in sinemacılığında olduğunca, sinemacılığımızda da önemli yeri olacak bir filmdir.

ZAVALLILAR

«Zavallılar», «özel» durumu olan bir film. Durumunun «özel»liği, şu iki nedenden ileri geliyor:

i. «Zavallılar», 1971'lerin Yılmaz Güney'inin tasarlayıp üçte birini çektiği ve gerisini bilinen nedenlerden ötürü tamamlayamadığı bir film. Tutuklarevinden çıktıktan sonra bu filmi yeni baştan ele alma gereğini duymadığına bakılırsa, iki yıllık süre içerisinde, düşünsel plânda geçirmiş olduğu değişimlerle ulaştığı yeni yere göre onu tasarladığı biçimiyle yeterli görmemiş olacak. Çekimine başladığı dönemde önemsediği film, sonradan bu öne-

mini yitirmiş olmalı gözünde. Bu nedenle de Güney, tamamlayarak sorumluluğunu yüklenmeye girişmemiş.

ii. Ancak film bir yana da atılmamış. Birtakım nedenlerden ötürü «Güney Film» tarafmdan Atıf Yılmaz'a tamamlattırılarak seyirciye sunulmuş. Böylelikle Güney'in çekmiş olduğu bölüm de, nesnel olarak, niteliği ne olursa olsun, belli bir işlev yerine getirmiş.

Bütün bunlar şu iki sorunu gündeme getirmektedir:

1) «Zavallılar»dan Yılmaz Güney ne ölçüde sorumludur?

2) «Zavallılar»ı, Yılmaz Güney'in sinemacılığının gelişiminde nereye koymak doğru olur?

Gerçekten de Yılmaz Güney'in «Zavallılar»dan ne ölçüde sorumlu tutulabileceği tartışılması gereken bir sorundur. Çünkü film, Yılmaz Güney'in, seyirciye sunulduğu andaki bilincini değil de, çekimine başlandığı andaki bilincini yansıtmaktadır. Ancak Güney, filmin seyirciye sunulduğu zaman diliminde, bu bilinci onaylamamaktadır. Onu geride kalmış, aşılmış bir evre olarak almakta, görmektedir. Bu, aynı zamanda, o bilinç üzerine kurulan filmi de aşılmış olarak almak, görmek demektir. Güney'in filmi tamamlamaması da bunu göstermektedir. Bu yüzden, Yılmaz Güney'i filmden sorumlu tutup tutmamak tartışmaya açık bir durumdur.

Öte yandan filmin Yılmaz Güney'i bağladığının kabulü, sinemacılığının gelişim çizgisinde ona bir yer bulmayı zorunlu kılmaktadır. Ne var ki «Zavallılar»ın, Yılmaz Güney'in sinemacılığının gelişim çizgisindeki yerinin saptanması, başlıbaşı-

na bir sorundur. Çünkü 1971'lerin Yılmaz Güney'inin konumunu somutlaştıran film, tutukluluk sonrası yaptığı bir filmin ardından seyirciye sunuldu: «Arkadaş»ın... Güney'in bilinçsel gelişimi açısından düşünüldüğünde film «Arkadaş» öncesine aittir. Ama işlev açısından düşünüldüğünde, sonrasına...

Tüm bu nedenlerden ötürü yukarıdaki sorulara doyurucu karşılıklar vermek güç. «Zavallılar»ı da, benzer konumdaki diğer filmler gibi ele almak, yani çözümlenmesiyle ulaşılacak yargıları, genellemelere gitmekte çıkış noktası olarak almamak gerekmektedir. Nitekim gösterimine başlandığı sıralarda, film üzerine düzenlediğim bir açık oturumda, bu sorunları bir yana bırakarak, filmin nesnel bir olgu olarak ele alınmasını ve yerine getireceği işlevin tartışma konusu yapılmasını önermiştim.[84] Burada da aynı şeyi yapacağım.

«Zavallılar»da, kısaca belirtmek gerekirse, toplumsal yapıdaki bozukluklar nedeniyle suç işlemek zorunda kalan ve toplumun dışına atılan «damgalanmış insanlar»ın yaşantıları anlatılıyor. Neden ve nasıl suça sürüklendikleri, «damgalandıktan» sonra toplumun onlara karşı takınmış olduğu tutum sergileniyor. Suça sürüklenişleri öznel olmaktan çok nesnel, bireysel olmaktan çok toplumsal nedenlerden ileri gelen bu insanların nasıl bir yazgıyı sürdürmek zorunda bırakıldıkları yansıtılıyor.

Film boyu karşımıza çıkan «suçlu» kişiler belli bir toplumbiçiminin ürünüdürler. Ama ürünü oldukları toplumbiçimi onlara karşı alabildiğine acı-

---

[84] Bkz., «Zavallılar üstüne tartışma», **Yedinci Sanat**, Sayı: 22, s. 30, Nisan 1975.

masızdır. O toplumbiçiminin düzenini sağlayan yasalar, korudukları toplumbiçiminin ürünü olan bu insanları cezalandırmaktan kaçınmamaktadır. Ne ki bununla da kalınmamaktadır. Gerçek suçlu toplum olsa bile, onun düzenini sağlayan yasaları çiğneyen kişilerin yine o yasaların belirlediği cezaları çekmesiyle yetinilmemektedir. Ayrıca «damgalanarak» toplumdışına atılmaktadırlar. Böylelikle de, cezalarm en ağırına çarptırılmaktadırlar. Sömürü oranının alabildiğine yüksek tutulmaya çalışıldığı, buna karşılık da tüketimi hızlandırmak amacı ile insanların özlemlerinin kışkırtıldığı, dahası kişilerde yeni yeni özlemlerin yaratıldığı bir toplum biçiminde hırsızlık yapanı toplumdışı kılmak... Yapılan budur ve düzen, varlığını sürdürebilmek için bunu yapmaya zorunludur. Günah tekeleri yaratılıp cezalandırılmasa, başlangıçta kuralları bilinçsizce çiğnemeye dönük patlamalar, zamanla kaynağın kurutulmasına yönelebilir çünkü.

Filmde anlatılan kişiler bu konumda algılanıyorlar. Ve film boyu karşımıza, fahişeler, tombalacılar, hırsızlar, pezevenkler... yani yaşamlarını yasal yoldan kazanamayanlar çıkıyor. Ancak bu kişilerin gerçeklikleri ayrı ayrı ele almarak anlatılmıyor. Türlü nedenlerin itelemesiyle suç işlemek zorunda kalan, bırakılan üç kişinin içerde başlayan ve salınışlarının üçüncü günü son bulacak arkadaşlıkları aracılığı ile yapılıyor bu. O üç kişinin serüveni, bir yerden sonra, çeşitli vesilelerle seyircinin karşısma getirilen tombalacı, hırsız, fahişe, pezevenk...lerin, daha öz bir biçimde söylersek, lumpenlerin serüveni durumuna geliyor.

Filmin odağı, sözünü ettiğimiz üç kişi. Onla-

rın serüvenlerinin aracılığıyle bir toplumsal kesimin, lumpenlerin gerçekliğine yaklaşıyoruz. Gerçeklikleri ise, kısaca söyleyecek olursak, belli bir alanda yaşamaya zorunlu olmaktır. Gerçekten de bir kez suç işlemiş olanlar, nedeni ne olursa olsun, bir daha toplumsal ilişkilerin içerisine giremiyorlar. Girmelerine izin verilmiyor. Toplumdışılık, kaçınılmaz yazgıları. Ve doğal olarak ezilmek, horlanmak, katmerli haksızlıklarla yüz yüze gelmek...

Lumpenlerin gerçekliği nesnel olarak yansıtılırken bir seçenek getirilmiyor filmde. Ancak bu eksiklik pek göze çarpmamaktadır. Konunun elverişliliğinden ileri geliyor bu. Çünkü filmde anlatılan insanlar, toplumdışı kılınmış, yürürlükteki düzenin dışına itelenmişlerdir. Belli bir çerçeve içerisinde yaşamak zorunda bırakılan bu insanların, üretim süreci içerisine girememeleri nedeni ile, çıkışlarına, sezgisel bile olsa, **olumlu** bir öneri getirmeleri düşünülemez. Bu nedenle de seçenek yokluğu, göze batmamaktadır. Öte yandan, filmin bütünüyle seyirci arasında kurulacak diyalog, seçeneğin seyircinin kafasında biçimlenmesini sağlayacağı düşünülebilir. Gerçeklikleri sunulan kişilerin nasıl bir toplumbiçiminin ürünü oldukları kavranıldıkça, onların kurtulmalarının o toplumbiçiminin aşılmasıyla olanaklı olduğu düşünülecektir.

Bütün bunlar, seçenek yokluğunun göze batmasını önlemektedir. Ama, filmin bu eksikliğini yoketmemektedir. Konunun elverişliliği nedeniyle göze ilişmeyen bu eksiklik filmde vardır. Ve seyirci-film diyalogu ile seyircinin beyninde oluşması olası gözüken seçenek, film içerisinde, hem de çok somut bir biçimde konabilirdi. Buysa, lumpenlerin

diğer toplumsal kesimlerden soyutlanmamasıyla sağlanabilirdi ancak. Oysa filmde, lumpenler, diğer toplumsal kesimlerden soyutlanarak sunulmaktadır. Bu, seçeneğin konmasını önlediği gibi, bir yanılsama olasılığını da beraberinde getirmektedir. O da, lumpenlerin açmazlarının kaynağının toplumdışı kılınmalarından ileri geldiğinin düşünülme olasılığıdır. Gelgelelim gerçekte lumpenlerin ezilmişlikleri toplumdışına düşmelerinden, düşürülmelerinden ileri gelmiyor. Toplum içi olup da, sömürülen o denli insan var ki... Belki toplumdışı kılınmış olmaları, daha fazla ezilmelerine yolaçıyor. Ama bu, yukarıda belirttiğimiz gerçeği değiştirmez. Diyelim ki iş ilişkilerine girebilseler, hamallık yapsalar ya da bir fabrikada işçilik yapsalar bütün dertleri son bulacak mı? Lumpenlerin diğer toplumsal kesimlerden yalıtılarak sunulmasının yolaçması olası yanılsama budur işte. Ve bu gerçek göz önünde tutulsaydı, filmin içerisinde bir seçenek geliştirilebilirdi. Lumpenlerin yazgılarının da diğer sömürülen-ezilen yığınların yazgıları ile bir olduğunun gösterilmesi ya da sezdirilmesiyle bu sağlanabilirdi. Bu açıdan bakıldığında, filmdeki temel yanlışlığın özel olarak lumpenlerin alınıp anlatılması, genel olarak da diğer toplumsal kesimlerden yalıtılarak sunulması olduğu görülür.

Öte yandan bir seçeneğin biçimlenmesi, filmin iç tutarlığı yönünden de gerekliydi. Gerçeklik, lumpenlerin gözü ile sunulmuş olsaydı, böyle bir şeye gerek olmayabilirdi. Nedir ki gerçeklik yönetmenin gözünden sunulmaktadır. Bu nedenle de, lumpenlerin dışında kalan kişilerin son derece mutlu bir havada çizilmesi-gösterilmesi, önemli bir olumsuzluk olarak beliriyor. Bir lumpen, hamallık

bile olsa, bir işte çalışan kişiyi, kendine göre daha mutlu olarak görebilir. Ama film yönetmenin bakış açısı ile sunulduğunda da böyle bir görüntü çerçevelenirse, yanlış olur. Bu yanlışın aşılması ise, bir seçeneğin biçimlenmesi ya da en azından lumpenlerin yazgılarının diğer ezilen-sömürülen yığınların yazgıları ile bir olduğunun gösterilmesi ile sağlanabilirdi.

Sonuçta «Zavallılar», sınıflı bir toplumun dişlileri arasında ezip unufak ettikten sonra bir yana savurduğu insanların gerçekliğini dile getirmesiyle öne çıkıyor. Ancak bir seçenek getiremeyişi, giderek de bir yanılsamaya neden olabilecek bir biçimde kurulmuş olması altı çizilmesi gereken eksiklikler...

İZİN

«İzin», Yılmaz Güney'in, bilinen nedenlerden ötürü, **yalnızca** senaryo yazarı olarak katıldığı filmlerin ikincisi. Yönetmenliğini Temel Gürsu yapmış. Senaryo onun yorumundan geçerek film durumuna gelmiş. Bir filmin yapımında kullanılabilecek öğeleri o bir araya getirerek filmi kurmuş. Bu bir araya getirişte, kuşkusuz, senaryoya bağlı kalmaya çalışmış. Senaryoyu görüntülere dönüştürmeyi; görüntülerle yeniden kurmayı çıkış noktası olarak almış. Ancak bunların tümünü kendi anlayışına göre yapmış. Senaryoyu algılayış, yorumlayış biçimi, gereçleri kullanışını da etkilemiş, belirlemiş. Sonucun senaryo ile ne ölçüde bağdaştığı üzerinde durulması, tartışılması gereken bir sorun. Yılmaz Güney'in sinemacılığının gelişimi açısından filme bakmayı güçleştiriyor bu. Benzer

konumdaki diğer filmlerin değerlendirilmesinde olduğu gibi birtakım sorunlarm gündeme gelmesine yolaçıyor. En azında, «Yönetmenliğini Yılmaz Güney yapsaydı nasıl bir sonuç ortaya çıkardı?» sorusunu getiriyor. Bu bakımdan, «İzin»in irdelenmesiyle varılacak yargıları, benzer konumdaki diğer filmlerin irdelenmesiyle varılan - varılacak yargıları olduğu gibi, Yılmaz Güney'in sinemacılığının bütününe yaymak sakıncalı olacak. Gerçi bir açık oturumda, filmin yardımcı yönetmeni, çekimde, diyalogların olduğu gibi korunduğunu belirtmişti.[85] Ama yine de, ulaşılacak yargıları bir genellemenin çıkış noktası olarak almamak yerinde ve doğru bir tutum olacaktır. Güney'in yalnızca senaryo yazarı olarak katıldığı — katılabildiği — filmlerin önemi, arayışlarını somutlaştırmasında yatmaktadır.

«İzin»deki tüm olaylar, iyi tutumu nedeniyle izinli olarak salman bir tutuklunun, İbrahim'in çevresinde gelişiyor. Birkaç izin gününü dolduran serüveni filmin odağını oluşturuyor. Yüz yüze gelinen diğer olaylar ya odaktan kaynaklanıyorlar ya da odakta son buluyorlar. Ama hepsinin işlevi aynı: Odağı, dolayısıyla da İbrahim'i öne çıkarmak... Çünkü anahtar kişi İbrahim. Filmde verilmek isteneni o **dile getiriyor.**

Film, geçimlerini bedenlerini satarak kazanan kadınların yaşamlarından alınan görüntülerle başlıyor. Ve dört kadının, gündeliği 700 liradan beş günlüğüne, üç kişi tarafından kiralanması ile gelişiyor. Kadınları kiralayanlar İbrahim'in avukatı

---

[85] «İzin filmi üstüne tartışma», **Yedinci Sanat,** Sayı: 22, Nisan 1975.

Ali ile üç tanışı. Dört kadını alarak lüks bir otele gidiyorlar ve orada İbrahim'i beklemeye başlıyorlar. İbrahim'in gecikmesi üzerine, kadınlardan birini orada bırakarak eğlenmeye çıkıyorlar. İbrahim otele geldiğinde avukatı ile tanışlarını bulamıyor. Kalan kadınla, Fazilet'le, İbrahim, kimliklerinden habersiz diyalog kuruyorlar. Birbirlerine karşı değişik kişilikleri oynuyorlar. Bu süreçte İbrahim, Fazilet'e, çeşitli konulardaki düşüncelerini sıralıyor. Ancak sıraladığı düşünceler ve o düşüncelerde anlatımını bulan dünya, bütünüyle Fazilet'e yabancıdır. Bu yüzden İbrahim'i anlamakta sıkıntı çeker Fazilet. Hatta anlamaz bile. Sadece merak eder. Kendisine bir başka dünyadan sözeden, o ana dek hiç duymadığı şeyler söyleyen bu insanın kimliğini merak eder. Ve sürekli olarak aynı soruyu yineler: «Sen kimsin be anam? Söyle, ha.» İlişkileri bu çizgide gelişirken gerçek ortaya çıkar: Fazilet bir fahişedir. Ama bu İbrahim'in tutumunu etkilemez. Dörtlü bir araya geldiğinde, avukatı Ali, İbrahim'i diğerleriyle tanıştırır. Konuşma sırasında, ikiliden biri kadınları değiştirerek kullanmaktan sözeder. İbrahim'in bu duruma tepkisi büyük olur. Bunun aşağılık bir şey olduğunu söyler. Ve özellikle avukatı Ali'ye çıkışır. Sonra da kadmları suçlar: «Karşı koyması mümkünken susan da aynı derecede suçludur benim için.» Kadınları gönderir. Fazilet, giderken telefon numarasını İbrahim'e verir. Sonraki gün İbrahim onu arar. Filmin kalan kesimini bu diyalog doldurur. Diğer üç kadınla Ali'nin iki tanışı bir daha seyircinin karşısına çıkmaz. Tüm işlevleri, İbrahim'i çileden çıkartan olayı yaratmaktır sanki. İstanbul sokaklarında dolaşırlar. İbrahim, top-

lumsal oluşum konusundaki düşüncelerini anlatır ona. Toplumun maddesel yapısı değiştirilmeksizin dramların son bulamayacağını ileri sürer. Direnmenin, karşıkoymanın gerekliliğini vurgular. Anlatılanlar, belli ölçülerde de olsa Fazilet'i etkiler. Bu süreçte, Fazilet İbrahim'in kimliğini bilmez. Ayrıldıklarında da... Seyirci de bilmez. Fazilet, sonradan, Ali'den, İbrahim'in üç kişiyi öldürmüş kiralık bir katil olduğunu öğrenir. 7 yıllık tutuklu olduğunu ve daha 9 yılı olduğunu öğrenir. Filmin bitiminde, Fazilet, İbrahim'in etkisiyle verdiği direnme kararını yürütemez. Teslim olur. Bireysel karşıkoymanın sonuçsuzluğu açığa çıkar.

Filmin konusu böyle. Bu konu aracılığı ile seyirciye birtakım düşünceler iletilmek istenmiş. Onları şu eksen çevresinde toplamak olanaklı: Altyapı değiştirilmeden üstyapıdaki bozuklukları gidermek olanaksızdır... Filmde vurgulanan, altı çizilen düşünce, en öz anlatımıyla budur. Ne var ki bu düşünceler, taşıyıcılıklarını yapacak konumda bulunmayan birinin ağızından sunulmaktadırlar. Bu nedenle de, seyircide iz bırakmaları pek olası değil. Bunun nedeni, İbrahim'in bulunduğu bilinç basamağına hangi evrelerden geçerek ulaştığının verilmemesidir. Bir süreç içerisinde gelişip serpilmeyen, nesnel oluşumlar karşısındaki tutumuyla kişiliğini açığa vurmayan — böyle sunulmayan — bir kişi, seyircinin karşısına çıkarılıyor ve o kişi birtakım düşünceleri dile getiriyor. Bu nedenle söylenenler, boşlukta kalıyor. Savsöz (slogan) olmaktan ileri gidemiyorlar.

Söylenenlerin etkileyiciliğini önleyen bir etmen de, İbrahim-Fazilet ilişkisinin dış dünyadan yalıtılarak sunulmasıdır. Bunun sonunda, konuş-

malar, iki lumpenin konuşmaları kılığına bürünmekte ve inandırıcı olmanın uzağına düşmektedirler. Buna, kişilerin içsel olarak belirlenememesi de eklenebilir. Aşağıda da görüleceği gibi filmin kişileri, seyirciye sunulan niteliklerinin kökeni belirtilmeden çizilmişlerdir. Bunun sonucu olarak da yaşarlıktan yoksun bir hava taşımaktadırlar. Etkileyicilikleri de, bu hava ile uyumlu bir nitelik taşımaktadır. Sonuçta, verilmek istenen düşünceler, tasarlanan etkiyi yaratamamaktadırlar.

Filmde yansıtılmak istenen düşüncelerin ötesinde, görüntülerle seyirciye ulaşan bir olgu var: Fahişelerin durumu... Fahişe tipleri iyi çizilmiş, iyi konmuş. Ancak fahişeliğin toplumsal temellerine inilmemiş. Fahişeliğin hangi düzen anlayışının ürünü olduğu gösterilmemiş. Ayrıca, fahişeyi sürekli olarak fahişe tutan, fahişe kalmaya zorlayan koşullar da gösterilmemiş. Bütün bunların sonunda, görüntülerin seyircinin önüne getirdikleri fahişelik olgusu da bütünlük kazanmıyor. Ama tüm eksikliklerine karşın bu olgunun üstüne gidilmesi, filmin önemli bir yanı.

Filmin genel görünümü bu. Şimdi de, göze değen önemli bir aksaklık üzerinde durmak istiyorum.

Filmde, Fazilet diğer fahişelerden, İbrahim de diğer üç erkekten oldukça farklı niteliklerle donanmış bir biçimde sunuluyor. Fazilet, adını doğrulayıcı bir konumda. Durumundan utanıyor. Özlemleri var. Yaşayamadığı ilişkilerin özlemlerini çekiyor. Duygulu. Hatta duygusal. Diğerleri ise, fahişeliği bir yaşama biçimi olarak benimsemiş gibi. Fahişe imgesini somutlaştırıyorlar. Durumlarından hoşnutlar. En küçük bir tedirginlik bile duymu-

yorlar. Kahkahalarla gülüyorlar ve ilişkilere bütün benlikleri ile katılıyorlar. Arada büyük bir ayrım var ve bu ayrımın kaynağı verilmiyor filmde. Aynı yaşam biçimini sürdürmelerine karşın birbirlerine karşıt konumlarda yeralmalarının nedenleri sergilenmiyor. Aynı eksiklik diğer üç kişi ile İbrahim karşılaştırıldığmda da ortaya çıkıyor. İbrahim de, diğer üç kişiden, tutumuyla olsun, düşünce ve değerleriyle olsun... kalın çizgilerle ayrılıyor. Onlarla birlikte kadınlı bir eğlentiye katılmasına karşın, kimi tutumlarına tepki gösteriyor. Gelgelelim bu büyük ayrımın kaynağı gösterilmiyor. Bütün bunlar, şu gerçeğe ulaştırıyor bizi: Filmde, insan malzemesi üzerinde yeterince durulmamış. Belli düşünceleri dile getirmenin ötesinde hiçbir amaç gözetilmemiş. Bunun sonunda insanlar derinlik kazanmadıkları gibi, bildiri de boşlukta asılı kalmaktadır. Ayrıca şu olgu da ilgi çekicidir: Diğerlerinden neden ötürü ayrıldıkları konmayan Fazilet'le İbrahim'in birbirine düşmesi, açıklanması gereken bir rastlantıdır. Hem de öyle bir rastlantı ki, film, onun türettiği olaylarla ayakta duruyor. Onlardan ibaret.

Sonuçta «İzin», kişilerinin toplumsal konumlarının somutlanmaması, seyirciye iletilen sözlerin onları taşıyacak konumda bulunmayan kişilere söyletilmesi, görüntülerle seyircinin önüne çıkan olguların toplumsal kökenlerinin gösterilmemesi ile yetersiz bir film görünümü kazanıyor.

BİR GÜN MUTLAKA

Başoyunculuğunu ve yönetmenliğini zorunlu olarak Erkan Yücel'le Şerif Gören'e bıraktığı «En-

dişe»den sonra, yalnız senaryo yazarı olarak katıldığı ikinci film «Bir Gün Mutlaka» Yılmaz Güney'in. Kitlelere sunulması, Danıştay kararı ile sağlanabilmiş bir film bu.

Sirkeci Garı'nm kalabalığı arasında «Birlik» gazetesi satmaya çalışan bir kümenin sergilenmesi ile başlıyor film. Gösterilerden, grevlerden, gecelerden, afişleme ve yazılama çalışmalarından alman kesitlerle sunuluyor.

Konumları belirlenmemiş, ancak, bir konuşmadan, giriştikleri eylemlerin «sempatizanlığın ötesinde bir bilinci gerektiren» eylemler olduğunu öğrendiğimiz küçük bir kümenin çevresinde dönenir tüm olaylar. Gerek eylem sürecinde, gerekse de kişisel yaşamlar düzeyinde gösterilen her şey şu ya da bu bağla bu kişilere bağlıdır.

Eylem çizgisinde, bu küçük küme, kararlar almakta ve filmde, yığınların bu kararlar doğrultusunda mücadele ettikleri gösterilmektedir. Örneğin, bir toplantıda kitlelerin CHP etrafında toplanmasının önemi belirtildikten sonra CHP mitinglerinin desteklenmesinin gerekliliği ileri sürülür. Ecevit'in Taksim konuşmasının gösterildiği belgeselde, bu küçük kümeyi de görürüz. Yine grevcilerin arasında onlar vardır. İşçilerin bilinçlendirilmesi çabalarında onlar. Bir geceden alınma kesitte yalnızca onlar bildiri dağıtırlar. Afişlemeye onlar çıkarlar. Yazılamaya onlar. Kısaca, eylemsel plânda olup biten her şey onların çevresinde dönmektedir. Peki onlar kimdir? Neyin adına hareket etmektedirler? Savundukları nedir? Bu sorularla filme yaklaştığımızda, herhangi bir karşılık bulamıyoruz. Dahası, filmin, onca eylem bolluğuna karşın, getirdiği bir bildiri bile yoktur. Ancak ser-

gilenenden yola koyularak, onca işi, bireysel plânda pek çok sorunu bulunan üç-beş kişinin kotardığı sonucuna ulaşmak olası. Film açıktan açığa üç-beş kişilik eylemi savunmuyor. Dahası, kitlelerle bağı bulunan üç-beş kişilik bir kümedir sözkonusu olan. Ama bu unsurların bir araya gelmesi ile oluşan bütünden çıkan sonuç, az önce belirtilen sonuç oluyor: Üç-beş kişilik çabalarla ülkenin yazgısını değiştirici boyutta eylemlere ulaşmanın olanaklı olduğu ileri sürülüyor. Gösterilen eylemler de, üç beş kişinin çabalarının sonucu ya!

Eylem çizgisi plânında gösterilenlerin sonucu olumsuz. İnsanî plândaki kesitlerde ise, bazı olumlu saptamalar var. Örneğin işçi Akif'le karısı arasındaki anlaşmazlık... Mücadele içerisindeki pek çok işçi ve köylü arkadaşın yaşadığı ve hatta yaşamakta olduğu bir çelişkidir oradaki. Başlangıçtaki konumları aynı olan çiftlerin zamanla birinden birinin bilinç düzeyinin değişmesi ve bu değişimin gerektirdiği davranışlarda bulunmasının nedeni olduğu anlaşmazlıklar. O yoksul gecekondudaki tartışmalar bunun göstergesi. Aynı biçimde bekçi ile oğlu arasındaki anlaşmazlık... Bu da pek öğrenci arkadaşın başında bulunan bir sorun. Bulunduğu nokta gereği pek çok şeyi kavraması olanaksız olan babalarla, onlara bazı şeyleri öğretmeye girişmekten kaçınan çocuklar arasındaki çelişkiler... Bütün bunlar, gözlenmesi olanaklı olgular. Dahası, Binali'nin durumu için de benzer şeyler söylenebilir. Anası hizmetçi, kardeşi çocuk bakıcısı olan; çocukluğu ana-baba anlaşmazlığı içerisinde geçmiş onca insanımız var ki. Dahası Binali'nin kız kardeşinin sonu buluşmaevlerine varan serüvenini yaşayan onca genç kızımız var ki... Ama

Binali'nin, bu konumdaki Binali'nin, üstelik de sorunlarını içki içerek aşmaya çalışan Binali'nin eylemleri sempatizanlık bilincinin ötesinde bir bilinci gerektiren bir kümenin içerisinde yeralması anlaşılmaz. Çıkış noktası olarak şu ya da bu faktörün baskısı altında bulunabilir bir kişi. Ama eyleminin ileriki dönemlerinde de aynı etkiyi beraberinde taşır; eylemleri belli ölçü ve oranlarda o etkinin izlerini taşırsa, o kişiden eyleme yarar gelmez. Kişisel plânda kaldığı sürece, bu konumdaki kişilerin varlığı o denli de önemli değildir. Eleştiri ile düzeldi düzeldi, düzelemezse, genele katılır, erir gider. Ama filmde bu kişi belli bir sorumu yüklenmiş gözüken bir kümenin içerisinde yeralıyor. İşte bu yanlış ve bunu anlamak güç.

İnsanî plândaki olguların bir çoğunun gözlemlenmesi olanaklı olgular olduğunu belirttik. Film içerisindeki sunumu yanlış olan Binali'nin konumunun da belli ölçülerde bir gerçeği yansıttığını vurguladık. Ama bütün bunların filmin bütünü içerisindeki yeri ne? Rastgele alınmış kesitler mi bunlar? Yoksa belli bir gerçekliğin, onları da belirleyip biçimleyen bir özün açığa çıkmasına hizmet mi ediyorlar? Bu açıdan filme yaklaştığımızda, genelde bir bildiri yokluğu yüzünden, bu ayrıntıların pek bir işlevi olmadığını söylemek gerekecek.

Burada, ister istemez gerçekçilik-doğalcılık ilişkisi insanı düşündürtüyor. Özü kavranmış bir gerçekliğin sunuluşunda, parçaların, ayrıntıların bütünle olan ilinti ve bağlantıları kurularak sunulması bir başka olaydır; rastgele bir düzen içerisinde sunulması bir başka olaydır. Binali'nin eylemsel plândaki tutarsız davranışları ile Akif'in tutarlı davranışları (bu tutarlılık sadece mantıksal

bir tutarlılıktır) nın nedenleri, yaşamsal plândaki kesitlerle sunulmak istenmiş olduğu düşünülebilir belki. Ama bu iki zıt eğilimli insanın bir kümede yer almalarının yanlışlığı engeldir buna.

«Bir Gün Mutlaka», belgeselliği ile sinemamıza teknik açıdan birtakım yenilikler getirebilecek bir konumda. Ama, ideolojik özü yanlışlıklarla dolu olan bir film. Yer yer usa aykırı gelen noktalar da var: Yazılama gibi son derece sessizlik isteyen bir edimde, karşılaşılan sarhoşa «Kahrolsun Amerika» diye bağırtılması; bilinçlenme süreci içerisinde Akif'in karısının başını açması... gibi.

Film, sözkonusu kümenin kitlelerle bağlar kurularak değil de, kitlelerde yansımayan ve yansıması da olanaksız olan düşünce ve pratikleri ile sunuluşlarına yaslanmış olsa idi; bir eğilimin «teşhiri» olabilirdi. Belki de öyle olsun diye yapıldı. Ama kendiliğinden beliren bildiri bunu olanaksız kıldığı gibi filmi de olumsuz bir çizgiye kaydırıyor.

SONUÇ

Arada kalan filmlerini bir yana iteleyerek ele aldığımız «sinemacılığının kilometre taşları» sayılabilecek filmlerinin dökümü böyle. Bu dökümden nasıl bir sonuç çıkmaktadır? Sinemacılığının çizmiş olduğu gelişim grafiğine ilişkin olarak neler söyleyebiliriz?

Filmlerinin tek tek irdelenmesiyle ulaşılmış yargıları yan yana getirerek bu soru'nun karşılığını vermek biraz sakıncalı. Çünkü Güney, sinemacılığının son örneklerine yalnızca bir senaryo yazarı olarak katıldı. Üstelik senaryolarının filme dönüştürülmesini de denetleyemedi. Bu nedenle, on-

ların amacıyla ne ölçüde örtüştüğünü söylemek güç. Güney'in, çekim aşamasında, kendi senaryosu üzerinde çalışırken bile, bazı ekleme ve ayıklamalara gittiği de bilindikten sonra, bu iş iyiden iyiye güçleşiyor. Genellemelerde onları dikkate almamak en güvenilir yol olarak beliriyor. Ama onlarsız da genellemeye gitmek olanaksız. Çünkü onlar Güney'in yeni bir döneminin izlerini taşıyorlar. Yeni bir bilinçlilik dönemine ayna tutuyorlar.

İşte bütün bu nedenlerden ötürü, Güney'in sinemacılığının gelişim çizgisini sakıngan bir anlatımla belirlemeye çalışacağız.

a) Sinema sanatı yönünden filmlerinin gelişimine bakıldığında Güney'in, öncelikle, kendi içinde tutarlı bir dünya kurmaya çalıştığı görülür. Bir filmin yapımında kullanılabilecek tüm öğeleri, öncelikle, böyle bir sonuca ulaşmak yolunda kullanmaktadır. «Toprağın Gelini / Seyyit Han»la başlayan bu çaba, değişik aşamalardan geçerek, amacına ulaşmıştır. Özellikle son filmlerinde, nesnel gerçekliği yeniden üreterek, bir dünya kurmayı başarmış; çizdiği tiplerle anlattığı olaylar, ikisi ile de filmde yansıyan maddî temel arasında gerekli uyumu sağlamıştır. Gerek olayların akışındaki iniş-çıkışların, gerekse de bu olaylara katılan kişilerin her davranışının nedenini filmlerin kendi yapısı içerisinde bulup çıkarmak olası. Bu açıdan doruk örnek olarak gördüğümüz «Arkadaş»ta, bu noktada herhangi bir sürçmeye rastlamaya olanak yoktur. Demek oluyor ki Güney'in filmciliğinin gelişim çizgisinde, olayları ve kişileri, filmde yansıyan gerçeklikle uyumlu bir biçimde geliştirerek, bir dünya yaratma yolunda olumlu bir gidiş vardır.

b) Güney'in gerçekliğin sunuluşu yönünden

filmlerinin gelişimine eğildiğimizde de birbirini izleyen birkaç evde ile yüz yüze geliriz: «Seyyit Han / Toprağın Gelini»nde, bir dünya kurmayı başarmış olmasına karşın, gerçekliği tarihsel ve toplumsal boyutları ile sunduğu ileri sürülemez. Mitik bir hava taşıyan filmde, belli bir toplumbiçiminin bazı çizgileri yansımakla birlikte, Türkiye'nin genel çizgilerine rastlamak pek olanaklı değildir. Buna karşılık «Umut»ta, gerçekliği somutluğu içerisinde sunmayı başardığını gözlüyoruz. Gerçi, sunduğu gerçekliğin gelişimi içerisinde bir seçenek biçimlememiştir. Ama, filmin kurgusu, seyirci-film diyaloğunda, seyircinin kafasında bir seçeneğin biçimlenmesini sağlayacak bir niteliktedir. Güney, «Arkadaş» ve «Endişe»de, olayların gelişimi ile bir seçeneği açığa vuruyor. Buna karşılık «İzin» ve «Bir Gün Mutlaka»da seçenek olaylara yedirilemiyor. Bu filmlerde seçenek, daha çok savsöz havasına bürünüyor.

c) Güney, başlangıçta, içsel tutarlığı olan bir dünya kurma çabası ile ayrıldığı yerli filmlerle dramatik yapıyı bir yana iteleyememesiyle bütünleşiyordu. Öte yandan sineması daha çok öykü sineması havasındaydı. Filmler, bireylerin serüvenlerinin anlatımı idi. «Umut»ta birey, bir toplumsal kesimin simgesi olabilecek bir boyutta ele alınmış ve yansıtılmıştır. «Endişe»de bireyin öne geçirilmesi yerine, kitlelerin anlatımına doğru bir yöneliş vardır. Dolaysız olarak çekilen öğeler, doğalcılığın batağına sürüklenilmeden «Endişe»de olsun, «İzin»de olsun, «Bir Gün Mutlaka»da olsun, başarılı bir biçimde kullanılmıştır. Özellikle «Endişe» bu açıdan ilginç bir denemedir. Öte yandan «Bir Gün Mutlaka»da da, bizde daha önce bir başka örneği bu-

lunmayan «siyasal sinema»nın denendiğini görüyoruz. Gerçi sonuç başarısızdır. Ama girişim olumludur.

(d) Yılmaz Güney'in sinemacılık çizgisinde, «Umut»-«Endişe» çizgisinin tüm eksikliklerine karşın ilgiyi çektiğini söylemek gerekiyor. Gerçi «Endişe», Yılmaz Güney'in film oyunculuğunu sürdürememesi nedeniyle, «Umut»un etkisini uyandırmadı. Ama film, gerçekliğin sunulması yolundaki çabalarla olduğunca, insanları üretim süreci içerisinde ele alıp yansıtma çabası ile de özellikle ilgiyi çekiyor.

BİR «OYUNCU» OLARAK YILMAZ GÜNEY

(a)

Yılmaz Güney, bir senaryo yazarı, bir yönetmen olmaktan önce, bir oyuncudur. «Ortalama seyirci» açısından da önemli olan bu yönüdür. Senaryosunu yazdığı, ancak oyuncu olarak yeralmadığı filmlerin seyirci karşısındaki durumu ile oyuncu olarak yeraldığı filmlerin durumu karşılaştırılacak olursa, bu gerçek, somut olarak görülür.

Yılmaz Güney'in oyuncu olarak yeraldığı filmler, bir başka biçimde (sözgelimi senaryo yazarı olarak) katıldığı filmlerden çok daha geniş bir izleyici kitlesine seslenmektedir. Yani Yılmaz Güney'in oyuncu olarak yeraldığı filmlerin içerikleri ile kayıtlı olmayan bir izleyici kitlesi vardır. Bir başka oyuncu için sözkonusu edilemeyecek bir olgudur bu. Ve bu olgu, şunu göstermektedir: Dile getirilen gerçeklik ne olursa olsun, Yılmaz Güney'in oyuncu kişiliğinin, yeraldığı filmlerin kitlelerle kaynaşmasını olanaklı kılacak bazı özellikleri vardır. Bu özellikler nelerdir ve kitlelerin hangi iç ge-

reksinimlerine karşılık vermektedirler? Bu soru'nun karşılığını vermek, hem seyirci kitlesinin konumunu, içerisinde bulunduğu durumu saptamakta yararlı olacaktır; hem de, seyirci-oyuncu ilişkisi konusunda bazı sonuçlara ulaşmamızı olanaklı kılacaktır. Bu nedenle, Yılmaz Güney'in oynadığı kişilikleri canlandırmaktaki yeteneği üzerinde durmadan, bu soruya karşılık vermek yerinde olacaktır.

Yılmaz Güney'in canlandırmış olduğu insan tipleri, genel olarak, ezilmişlik, horlanmışlık temelinde birleşmektedirler. Bu kişilerin sunuluşu, filmlere eğemen olan bakış açılarının niteliğine göre değişmektedir. Ayrıca Yılmaz Güney'in o kişileri oynaması, onlara can vermesi de, oyunculuk alanında yetkinleşmesine koşut olarak gelişmiş ve başkalaşmıştır. Ama bütün bu ayrılıklara karşın oynadığı tipler arasında ortak bir nokta vardır. O da, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, hemen hepsinin ezilmiş, horlanmış kişiler olmasıdır. Bu sözkonusu tiplerin ilk özelliğidir. Onların bir ikinci özelliği daha vardır. O da, onlarm ezilmişliğe, horlanmışlığa karşı başkaldırmış, bayrak açmış kişiler olmalarıdır. Yılmaz Güney, 1970 yılında kendisiyle yapılan bir konuşmada, bu tipi, şu sözlerle betimler: «İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçar. Ekmeğinin derdindedir. Kendi işindedir. Birtakmı olaylar oluyor, o karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kaçan, kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur kırar. Fakat sonunda hep yeniktir.»[86] İşte bu tip, sahip olduğu

[86] «Yılmaz Güney olayı,» **Cumhuriyet Sanat-Edebiyat**, s. 2, Kasım 1970.

niteliklerin bir kesimi ile Türkiye halkına yakın düşmekte; diğer bir kesimiyle de onun özlemlerine karşılık vermektedir. Halka yakın düşme ve özlemlerine karşılık verme niteliklerini benliğinde topladığı için de, yığınlarla bütünleşmektedir.

Bu tip hangi niteliklerinden dolayı kitlelere yakın düşmektedir? Hangi nitelikleri nedeniyle de, kitlelerin özlemlerine karşılık vermektedir? Bu sorulara verilecek karşılıklar, seyirci-Yılmaz Güney kaynaşmasının toplumsal nedenlerinin de açığa çıkmasını sağlayacaktır. Toplumsal nedenlerinin diyorum. Nedensiz değil bu. Seyirci-Yılmaz Güney bütünleşmesi, bir sinema olayı olmaktan öte, bir toplumsal olaydır. Nedenleri irdelendiğinde de görüleceği gibi, özellikle bir toplumsal olaydır. Yılmaz Güney, bir konuşmasında, bu olgunun altını çizer ve şunları söyler: «...bu olaya sadece bir sinema olayı olarak bakmamak gerekir. Bu olaya toplumsal bir olay olarak bakmak gerekir. Ben bu kanıyı taşıyorum.»[87]

Bu olguyu böylece belirledikten sonra, soruların yanıtını vermeye geçebiliriz.

Önce sorularm ilkine karşılık vermeye çalışalım. Yılmaz Güney'in çizdiği tip, hangi niteliklerinden dolayı kitlelere yakm düşmektedir? Yılmaz Güney bu konuda şunları söylemektedir: «Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu düpedüz yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım. Gerçekten de halkımın temel niteliklerinden biridir bu. Özel yaşamımda da şimdiye

[87] «Yılmaz Güney'le Konuşma (2),» **Yedinci Sanat**, Sayı: 19, s. 7, Ekim-Kasım 1974.

kadar bir arkadaşımın sevgilisine bakmamışımdır. Bugün Anadolu'da birtakım yalanlar söylenebiliyor ve halkın görenekleri yozlaştırılıyorsa, bunun nedenlerini ekonomik yapıda aramalıdır. Yaşamının gittikçe zorlaşmasında aranmalıdır.»[80]

İlk soruyu böylece karşıladıktan sonra, ikinci soruya geçebiliriz: Yılmaz Güney'in çizdiği tip hangi niteliklerinden dolayı yığınların özlemlerine karşılık vermektedir?

Yılmaz Güney'in çizdiği tipin genel niteliklerinden birinin de olana boyun eğmemek olduğunu belirtmiştik. İçerisinde bulunduğu durumu aşma yolunda amansız bir mücadeleye girişmiştir Yılmaz Güney'in çizdiği tip. Bu mücadelenin sınıfsal açıdan konumunun ne olduğunu şimdilik bir yana bırakıp, çizilen tipin olanı kabul etmemesinin kitlelerin özlemlerine neden ötürü karşılık verdiğini açıklamaya çalışalım.

Biliyoruz. Kitleler içerisinde bulundukları maddesel yaşam koşullarmdan hoşnut değildirler. Yüz yüze geldikleri sorunları aşmak, daha anlamlı, daha dolu bir dünyaya ulaşmak istemektedirler. Ne var ki içerisinde bulundukları durumu somutta, yani gerçekte aşamamakta ve dolayısıyla da ulaşmayı amaçladıkları daha anlamlı, daha dolu dünyaya ulaşamamaktadırlar. Bunun nesnel nedenleri var kuşkusuz. O nedenlerin bilincine varanlar, amaçlarına ulaşmayı olanaklı kılacak koşulları hazırlama yolunda mücadeleye girişirler. Durumun bilincine ulaşamayan kişiler ise, ya bireysel bir tepki geliştirirler; kendi güçlerine yasla-

[80] «Yılmaz Güney olayı,» **Cumhuriyet Sanat-Edebiyat,** s. 2, Kasım 1970.

narak yüz yüze geldikleri durumu aşmaya, tasarladıkları yaşam biçimine ulaşmaya çalışırlar. Ya da böyle bir tepkinin özlemi ile dolup taşarlar. İşte bu özlemlerine karşılık veren herhangi bir ürünü ya da özledikleri tepkiyi gösterebilen kişileri kitleler benimser. Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tip, niteliği ve sınıf açısından konumu ne olursa olsun, böyle bir tepki geliştirdiği için kitlelerce benimsenmektedir. Bir konuşmasında, Yılmaz Güney, bu durumu, şu sözlerle dile getirmektedir: «Halk niye tutuyor Yılmaz Güney'i? Birincisi, Yılmaz Güney başkaldıran adamdır. Bugün ülkede birtakım sıkıntılar, zorluklar içinde olan bütün insanlar bu başkaldırı özlemini taşıyorlar. Başkaldıran adam belli birşeyi feda etmeyi göze alan adamdır. Hiç olmazsa ömrünün belli bir kesimini, hiç olmazsa birtakım acılarla karşı karşıya kalmayı göze alan adamdır. Belli bir yiğitlik isteyen birşeydir. Halk başkaldırıyı yapmak istiyor; ancak onun gerektirdiği bu yiğitliği bir kısmı gösteriyor bir kısmı gösteremiyor, bir kısmı da sadece bu yiğitlik özlemini içinde taşıyor. Bu özlem bir yerde filmdeki Yılmaz Güney'le çakışıveriyor.»[89] Engin Ayça da bir yazısında bu duruma dikkati çekmekte ve şunları söylemektedir: «Güney'in kişiliği değişmez («Umut» bu genellemenin dışında kalan tek filmidir), devam eder. Çizdiği değişmez belirli nitelikleri olan tip seyircilerin hayâl ettiği kişiyle bütünleşir. Bu düzeyde sağlanan birlik sonucu seyirci Güney'le birlikte yaşar olayları...»[90] Böylelikle de

---

[89] Agk, s.7.

[90] Engin Ayça, «Hudutların Kanunu Y. Güney, L. Akad - Seyirci,» Yedinci Sanat, Sayı: 4, s.6, Haziran 1973.

Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tip, filmin bildirisine karşın, kitlelerle bütünleşmekte ve kaynaşmaktadır. Ayça, bu durumu, somut bir gözleme dayanarak, şu sözlerle betimlemektedir: «Filmi («Hudutların Kanunu»nu-M.E.) 1 Nisan Pazar günü İstanbul - Beyoğlu Lüks sinemasında 1.45 seansında gördüm, salon doluydu.

Film boyunca dikkatimi çeken en önemli durum Yılmaz Güney'in seyircilerle olan ilişkisiydi. Daha ilk görüldüğünde salon alkıştan inledi, sonraları Güney'in bütün önemli konuşmalarında ve davranışlarında alkışlar tekrarlandı.

Bu olayda filmin yönetmeni Lütfi Akad'ın yeri neredeydi? Yılmaz Güney'in yerinde başka bir oyuncu olsaydı ve aynı sözleri söylese, aynı davranışları yapsaydı sonuç gene aynı olur muydu? Kuşkusuz hayır. Seyirci Yılmaz Güney ilişkisi gerçekte filmin içinde değil, başka bir düzeyde gelişmektedir. Bu, efsaneleşmiş Güney kişiliğiyle-seyirci ilişkisidir ve bütün Güney filmlerinde gerçekleşmektedir. Bir filmler üstü sürekli ilişkidir bu. Ve Akad'ın filminde de olmaktadır.

Burada ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır. Akad, belirli bir toplumsal gerçeğe eğilmekte, bunun çeşitli sorunlarını gösterirken, kendi deyimiyle «marazı teşhis» etmekte, seyirciyi «ortaya konan maraz üstünde düşündürmeye» çalışmaktadır. Seyircinin gösterilen toplumsal gerçekler karşısında etkilenmesi, düşünmesi ve bozuklukların giderilmesi, çözümlenmesi için harekete geçmesi istenmektedir. İşte burada Güney efsanesi ile Akad çatışmaktadır. Çünkü seyirci filmi Akad'la birlikte değil, Güney'le izlemektedir. Güney diğer filmlerinden beraberinde getirdiği seyirciyi «Hudutların Ka-

nunu»ndan sonra da başka filmlerine taşımaktadır. Akad bu çizginin bir yerinde belirmekte ve gitmektedir, o anda seyirciye kendinden neler vermektedir? Senaryoyu Güney ve Akad'ın birlikte hazırladıklarını göz önüne alırsak, filmde Akad'ın varlığının yalnızca anlatımda belirdiğini kabul etmek zorundayız. Basit, yalın, arınmış, çevrenin ve kişilerin şematize edilerek kalıplaştırıldığı, soyutlandığı bir anlatım. Güney efsanesi, filme kazandırılmak istenen toplumsal boyutları gölgelemektedir.»[91]

(b)

«Ortalama seyirci» açısından Yılmaz Güney'in sadece «oyunculuğunun» önem taşıdığını belirtmiştik. Sanırım yukarıdaki açıklamalarla da bunun nedenlerini göstermiş oluyoruz. Bu nedenlere bakılacak olursa, Yılmaz Güney'in izleyici kitlesi ile kaynaşması, bildirisinin niteliğinden çok, çizmiş olduğu tipin niteliklerinden ileri gelmektedir. Çizdiği tip farklı nitelikler taşısa kitlelerle bütünleşebilir mi? Kitleler aynı ilgiyi gösterirler mi ona? Bu sorulara karşılık vermeyi olanaklı kılacak verilere sahip değiliz. Çünkü Güney, bilinen nedenlerden dolayı, bu sorunu tartışmamızı olanaklı kılacak filmler çeviremedi. Bu durum karşısında, sözkonusu olgunun ve bu olguya yolaçan «Yılmaz Güney mitosu»nun olumluluk ve olumsuzluklarını tartışmakla yetinmemiz gerekecektir.

Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tipin olanı aşma çabası ile kitlelerin özlemlerine karşılık verdi-

[91] Engin Ayça, agy, s.6-7.

ğini söylemiştik. Bu mücadele nasıl bir mücadeledir? Kimlere karşı ve hangi araçlarla sürdürülmektedir? Sözkonusu durumun olumluluk ya da olumsuzluğunu bu sorulara vereceğimiz karşılıklarla açığa çıkarabiliriz.

Yılmaz Güney'in filmlerindeki ezilmiş, horlanmış, giderek de aşağılanmış tip; ezenlere, horlayanlara, insan onurunu ayaklar altına alıp insanı aşağılayanlara karşı mücadele eder. Bu mücadelede, taraflarm sınıfsal konumları, giderek de sınıfsal içerikleri belirlenmiş değildir. Ezilen, horlanan, aşağılanan kişi sınıfsal içeriği belirlenmemiş ezen, horlayan, aşağılayan güçlere karşı mücadele eder. Bu mücadele bireysel bir mücadeledir ve daima yenilgi ile son bulur. Seyirci, taşıdığı niteliklerden dolayı bütünleştiği bu tipin mücadelesi ile dolar. Yenilgisi ile de boşalır. Yani seyirci, Yılmaz Güney'in çizdiği tipin mücadelesini izlerken «...gerçekte yapmadığı, yapamadığı ve belki de yapamayacağı şeyleri filmde yalnızca yapar gibi olmakta, biraz rahatlamakta, fakat asla kurtulamamaktadır. Devamlı doluş boşalış içindedir seyirci, gerilim bir an gevşetilmekte fakat yeniden daha bir gerilmektedir. Bir bıçağın bilenmesi gibi, devamlı keskin ve devamlı aşınan.»[92] Bu durum seyirciyi nereye götürebilir?

İki olasılık sözkonusudur burada:

a) Seyirci, benimsediği, özdeşleştiği tipin mücadelesinin yükselme evresinde coşkulanır. Aşmayı tasarladığı ya da aşma gereksinimini duyduğu olguları aşma özlemi ile dolar. Ancak bu mücadelenin yenilgiyle sonuçlanması karşısında coşkusu

[92] Agy, s.7.

kırılır. Çemberi kırmanın olanaksız olduğu duygusuna kapılır. Kısacası edilginleşir.

b) İkinci olasılıkta ise, çizilen tipin mücadelesinin sürekli bir yükseliş gösterdiği evrede aynı duyguları yaşar izleyici. Ne ki düşüş gösterdiği ve yenilgi ile noktaladığı evre karşısında edilginliğe kapılmaz. Bunun nedenlerini araştırır ve bireysel mücadele ile toplumsal çarkı kırmanın olanaksız olduğu sonucuna ulaşır. Böylelikle de seyirci bireysel mücadelenin dışında bir mücadele biçiminin gerekliliği sonucuna ulaşır.

Demek oluyor ki Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tipin seyirci kitlesi ile bütünleşmesinin biri olumlu, diğeri ise olumsuz olmak üzere iki sonucu var. Yılmaz Güney, bir konuşmasmda, bu olguyu şu sözlerle dile getirir: «İkili bir yanı var bu olayın. Bir; mücadele etme açısından insanı pasifize ediyor. Bir de pasifize olma durumunun içinden, bilinçli olarak, tek başına değil, daha kollektif, daha örgütlü, daha omuz omuza mücadele etme gereği doğuyor.»[93]

Burada belirtilmesi gereken bir yan var: Çizilen tipin mücadelesinin yenilgi ile sonuçlanmasının olumlu bir işlev yerine getirebilmesi, yani «bilinçli olarak, tek başına değil, daha kollektif, daha örgütlü, daha omuz omuza mücadele etme gereği»ni doğurmasının bazı koşulları var. Bunların ilki, o tipin ve sürdürdüğü mücadelenin toplumsal konumunun gösterilmesi, diğer bir deyimle sınıfsal içeriğinin vurgulanmasıdır. İkincisi ise, sonu yenilgi ile sonuçlanan bu mücadelenin karşı-

[93] «Yılmaz Güney'le Konuşma (2)», **Yedinci Sanat**, Sayı: 19, s.9, Ekim - Kasım 1974.

sında bir seçeneğin geliştirilmesidir. Bu koşulların gereklerinin yerine getirilmesi ile sözkonusu nitelikteki bir tiplemenin olumlu bir işlev yerine getirmesinden söz edilebilir. Oysa Yılmaz Güney'in filmlerine bu açıdan bakıldığında, «Umut» ve «Arkadaş»ın dışında kalanların bu niteliklerden yoksun oldukları görülür.

Gelgelelim, bu durumun, amaçlananm eldesini neden olanaksız kıldığı saptandıktan sonra, ondan yararlanmak olanaklıdır. Yani Yılmaz Güney'in seyirci ile kurduğu filmler üstü bir nitelik taşıyan bağ, onlara daha olumlu şeyler götürmekte kullanılabilir. Yılmaz Güney bunu «Arkadaş»ta denedi. Ama gerisini getirme olanağını bulamadı. Bunun da koşulları var kuşkusuz. Ayça bu konuya ilişkin olarak şunları söylüyor: «Böyle bir olgudan yararlanmamak, yararlanamamak büyük bir eksikliktir gerçekte. Fakat olayları, bozuklukları yalnızca tarafsız ve renksiz bir biçimde saptar olmakla, yeni değişik bir yere gelinmesi güçtür ve mevcut durumun değişmesine değil, düzeltilmesine ancak olanak sağlar. Mekanizmaya hâkim olan güçler kimlerse, bu durumdan onlar bir yarar sağlayabilir. «Soğuk bilimsel bir nitelik taşıyan teşhis» duruma hâkim güçlerce istendiği gibi kullanılabilir.

Doğru bir saptamadan sonra Güney'le birleşmiş bir seyirci kitlesiyle diyalektik bir gelişme yaratılarak, «doldur-boşalt» ilişkisi yerine Güney'in kişiliğinde idealleşen tavrı kişisel düzeyden toplumsala geçirerek ve Güney'i bütünün içinde eritip, öneriler getirerek, yollar göstererek, provasını yaptırarak birtakım durumlar vermek daha tutarlı bir sinema çalışması olur sanıyoruz.»[94]

---

[94] Engin Ayça, agy, s.7.

(c)

Yılmaz Güney'in çizmiş olduğu tiplerin genel niteliklerini ve seyirci ile kurmuş olduğu ilişkide bu niteliklerin yerini ve önemini belirtmiş bulunuyoruz. Ayrıca, ilişkinin bu niteliklere bağımlı olmasının yarar ve sakıncaları üzerinde de durduk. Şimdi, Güney'in kişilerini nasıl oynadığını, onlara nasıl can verdiğini tartışabiliriz.

Güney'in kişilerini canlandırma yönünden oyunculuğunun niteliğini, evrelerini ve bu evreleri belirleyen etmenleri sergilemeden önce, bu konudaki düşüncelerini özetlediği «Oyunculuk Üzerine Bir Deneme» başlıklı yazısını aktarmayı gerekli görüyorum:

«Oyuncu hayatın kazandırdığı çeşitli deneylerin ışığı altında, temsil edeceği karakterin en ifadeli ve halka en yakın yanlarını bulur, bunu, fizik ve manevî yapısı içinde geliştirip olgunlaştırarak, estetik bir biçimde seyircisine ulaştırır. Oyuncunun işi, seyirciyi inandırmaktır. Hikâyedeki durum, ya da olay, gerçeğe ne denli yakınsa, başarı gerçeğe o kadar yakındır.»

«Kimi zaman, alışılmış kalıplar içinde seçilen karakter, oyuncunun fizik yapısına aykırı düşebilir. Ama, teknik yanı ve manevî gücü kuvvetli bir oyuncu için aykırılık diye bir şey, hiçbir zaman söz konusu olamaz. Usta oyuncu, bütün terslik ve kabalıkları yumuşatıp kendine uydurur. O zaman seyirci, o karakter içinde oyuncuyu yadırgamaz. Bu uydurma, aşırılıktan kurtarılıp düze indirildiği gibi, duruma göre, düzden aşırılığa da götürülebilir. Oyuncunun ustalığı, bu dengeyi kurmak ve oyun süresince ölçülü olmakla başlar. Temsil ettiği ti-

pin içinde kaybolup kendini unutturan oyuncu, inandırıcılığı sağlamış olur.»

«Başarıyı sürdürmek, yalnızca halkın sempatisine bırakılmamalıdır. Sürekli çalışmaya, tekniğin ve manevî güçlerin zenginliğini uzun süre korumaya zorunludur oyuncu. Bunları ihmal etmek, ya da önemsememek, yarı yolda kalmak demektir.»

«Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde kendi hayatına ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine duyduğu saygıdır aslında. Ama bu, yaratıcı kaynakları, içtepileri coşturan, yeni yeni imkânları esinleyen bir etkendir çoğu zaman. Halkın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar, kimi de eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu, verdiğini değil, vereceğini düşünen, bunun için de yaptığı her şeyi deneme sayan, kendini aşan kutsal kişidir.»[95]

Güney'in oyunculuğunun bütün aşamalarında bu anlayışı somutlaştırdığını ileri sürmek güçtür. O denli ki, pek çok filmdeki oyununda, değil yapısını zorlayan kişilikleri canlandırabilmek için çaba harcamak, yapısının verdiği olanakları bile sonuna dek kullanmamıştır. Kuşkusuz bunda tüm suç Yılmaz Güney'in değildir. Ortaya çıkan sonuçta, belli ölçülerde, film yönetmenlerinin de payı vardır. Nitekim Yılmaz Güney'in yapısından plâstik bir gereç olarak ilk kez Lütfi O. Akad yararlanmayı denemiştir. Akad, «Hudutların Kanunu» adlı filminde yapmıştır bunu. Ve bu film, Yılmaz Gü-

[95] Yılmaz Güney, «Oyunculuk Üzerine Bir Deneme», Sinema 65, Sayı: 1, s.6, Ocak 1965.

ney'in oyunculuğu açısından bir dönemeç olmuştur. Bu nedenle biz, Yılmaz Güney'in, kişileri canlandırma yönünden oyunculuğunu bu filmi eksen olarak alıp iki ayrı evrede inceleyeceğiz:

i) Hudutların Kanunu öncesi dönem;

ii) Hudutların Kanunu sonrası dönem.

Her iki dönemde de çizmiş olduğu tiplerin genel nitelikleri yukarıda belirttiğimiz gibidir. Ancak ilk dönemde, Yılmaz Güney'in oyunculuğu, daha çok belirli kişilikleri taklit etmek biçimindedir. Onları benimsemesi, kendisi ile özdeşleştirmesi sözkonusu değildir. Bir yapaylık, bir yapmacıklık sırıtır onlarda. Oysa ikinci dönemde bu durum aşılmıştır. Yılmaz Güney, o belli ve değişmez nitelikleri taşıyan tiple özdeşleşmeyi, onu benimsemeyi bilmiştir. Bu, filmlerinin izleyende gerçek duygusu yaratmasına da neden olmuştur. Sözgelimi «Hudutların Kanunu» üzerine yazdığı incelemede, Ali Gevgilili şunları söylüyor: «Bir de, tek başına Yılmaz Güney... O kavruk yapı, Hıdır'ın trajik yaşantısına unutulmaz boyutlar getiriyor. **Ölçülü, dengeli, büyüleyici bir oyun...»**[96] Aynı durum diğer filmleri için de geçerlidir. «Seyyit Han / Toprağın Gelini»ndeki Seyyit Han; Umut'taki Cabbar; «Baba»daki Cemal; «Arkadaş»taki Âzem; «Zavallılar» daki Abu... tiplerini canlandırmaktaki ustalığı, «Hudutların Kanunu»nun Hıdır'ın canlandırmaktaki ustalığının gerisinde değildir.

Niteliklerinin kısa bir dökümünü yaptığımız evreleri belirleyen etmenlere geçmeden bir gerçeğe değinmekte yarar var: Güney'in «Hudutların

---

[96] Ali Gevgilili, «Akad'ın Catastrophe'u Hudutların Kanunu», **Yeni Sinema** Sayı: 6, s.8, Nisan - Mayıs 1967.

Kanunu»nu izleyen filmlerin ilgiye değer olanlarından genellikle küçük insanı oynamıştır. «Umut»un, «Ağıt»ın, «Acı»nın, «Zavallılar»ın insanları küçük insandır. Buna bakıp da Güney'in yalnızca bu insan tipini oynayabildiğini düşünmek yanlış olur. «Arkadaş»taki Âzem tipiyle, bu konuda, oldukça başarılı bir sınav vermiştir Yılmaz Güney. Ve Âzem'in «Umut»un Cabbar'ı, «Zavallılar»ın Abu'su, «Ağıt»ı Çobanoğlu'su... ile uzak yakın en küçük bir ilintisi yoktur.

Bu olgunun da altını böylece çizdikten sonra, oyunculuğundaki evreleri belirleyen etmenlere geçebiliriz.

Güney'in oyunculuğundaki evreleri belirleyen etmenler iki tanedir:

a) Etmenlerin ilki, Güney'in, genel olarak gerçekliğe, özel olarak da sanata ve sinema olayına bakışındaki değişmelerdir. Bu değişmelerin sonunda, kişilikler çizme yönünden, oyunculuğunda birtakım değişimler olmuştur. Senaryosunu yazdığı filmlerde, kişilerin somut durumlar karşısındaki tutumları ile kendilerini açığa vurmaya çalışmalarını sağlamaya çalışmış; salt oyuncu olarak katıldığı filmlerde ise, hep bu olguyu göz önünde bulundurarak oynadığı kişilikleri canlandırmayı denemiştir. Bunun sonunda da, kişilikleri canlandırma yönünden oyunculuğu önemli sayılabilecek değişimlere uğramıştır.

b) Etmenlerin ikincisi, Güney'in oynadığı filmlerin aynı zamanda yönetmeni olmasıdır. Bu, yapısının, özellikle de yüzünün sağladığı olanakları sonuna dek kullanmasını olanaklı kılmıştır.

Bütün bunların sonunda da, Yılmaz Güney,

yukarıda kısaca üzerinde durduğumuz nitelikte bir oyunculuk ortaya koymuştur.

Son bir söz: Yılmaz Güney, «Hudutların Kanunu» ile başlayıp «Arkadaş»a dek uzanan dönemde, genellikle, rol yapmamış, belirli kişilikleri canlandırmış, senaryoya dirimsellik kazandırmıştır.

BİR «YÖNETMEN» OLARAK YILMAZ GÜNEY

1.

Sinema, son derece geniş olanaklara sahip bir sanat dalı. Salt anlatım olanakları yönünden değil. Kitlelerle bağ kurma yönünden de aynı zamanda. İkinci olgu, ilkinin doğal bir sonucu olarak düşünülebilir. Anlatım olanaklarının genişliğinin kitlelerle bağ kurma konusunda da sinemaya geniş olanaklar sağladığı söylenebilir. Gerçekte, böyledir de. Anlatım olanaklarının genişliği, sinemanın kitlelerle kaynaşmasında önemli bir etken. Ne ki tek etken değil. Bir işleyim (sanayi) durumuna gelmiş olmasmm bu konuda sağladığı olanakların önemi küçümsenemez. Bu bakımdan, ikinci olgu ilkinin doğal bir sonucu. Ama dolaysız değil. Sinemanın oldukça geniş olduğunu ileri sürdüğümüz olanaklarının, aralarındaki ilişkileri atlamamak koşulu ile, iki düzlemde düşünülmesi gerektiğini vurgulamamız bundan.

Anlatım araçlarının zenginliği, sinemaya, sanat alıcısının ilgisini dilediği noktalarda toplama

olanağını sağlıyor. Bu nedenle de sinema, iletmeyi amaçladığını sanat alıcısına en az kayıpla ulaştırabilen tek tür durumuna geliyor. **«Sinema göz»**cülerden **Dziga Vertov**, şunları söylüyor bu konuda: «Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneltiyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor.» Nedenlerini ise, şöylece sıralıyor: «Ben sinema-gözüm. (...) Bugünden başlayarak sonsuzluğa kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşırım, cisimlerden uzaklaşırım, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tünerim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücuma kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.»[97]

Öte yandan, sanat alıcısı ile ilişki aşamasında sunduğu-getirdiği kolaylıklar yaygınlaşma, kitleleşme konusunda da oldukça geniş olanaklar sağlamaktadır ona. Üstelik bir işleyim (sanayi) durumuna gelmesi ve teknik gelişimle doğrudan ilişkili olması nedeniyle de bu olanaklar, her geçen gün biraz daha çoğalmaktadır. Bütün bunların sonucu olarak da sinema, yığınlarla bağ kurma ve onları biçimleme noktasında, diğer sanat dallarının arasından sıyrılmaktadır. Diğer sanat dallarınınkiyle karşılaştırma kabul etmez etki gücünü de buna borçludur.

---

[97] **Dziga Vertov, «'Sinema - göz'cülerin Devrimi», Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, s.297, 1 Ocak 1968.**

Kuşkusuz sahip olduğu olanakların genişliği, bir başına, sinemanın üstünlüğünün kanıtı ve göstergesi olamaz. Diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinemada da, olanaklar sonuna dek kullanılmadan bir yere varılamaz. Bu nedenle de, olumlu bir sonuca ulaşabilmek için, oldukça geniş olan bu olanaklara eğemen olma, olabilme; onları, amaçlanan yere ulaşabilecek bir biçimde kullanma, kullanabilme de gereklidir.

Sorun bu yanı ile ele alındığında, sahip olduğu olanakların sinemaya, türlü yönlerden üstünlük sağlarken, birtakım güçlükleri de beraberinde getirdiği görülür. O güçlükler ise, olanakların, olumlu bir sonucu gerçekleştirebilmek için bir araya getirme sırasında ortaya çıkar. Çünkü türün sunduğu olanaklar genişledikçe, onları bir araya getirerek olumlu sonuçlara ulaşmak da güçleşir. Ama, gerek türün sınırları içerisinde düşünüldüğünde, gerekse de diğer türlerle karşılaştırıldığmda üstün nitelikler taşıyacak bir ürün ortaya koyabilmek için bu olanakların sonuna dek kullanılması da zorunludur. Nitekim ünlü yönetmen ve sinema Kuramcısı **V.I. Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri** adlı o başyapıtmda, «Bir filim ancak öğelerinden her biri bir bütün içinde sıkı sıkıya kaynaştığı takdirde gerçekten anlam taşır.» der.[98] Ülkemizde «**Potemkin Zırhlısı**» adlı filmiyle bilinen **Sergey M. Eisenstein** da, ölümü nedeniyle yarım kalan 10 Şubat 1948 tarihli mektubunda şunları söyler: «**Tekrar** ediyorum; bu mesleğin inceliği, sinemanm her alanının kendi bünyesi içinde geli-

[98] V.I. Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, s.122-123, Bilgi Yayınevi, Haziran 1966 Ankara.

şip güçlenmesini sağlamak ve bunları bir orkestra şefi gibi belli bir uyum içinde bir araya getirmektir.»[99]

Sinemanm, olumlu bir sonuca ulaşabilmek için «belli bir uyum içinde» bir araya getirilmesi zorunlu olan pek çok öğeye gereksinim duyması, ham maddesinin niteliğinden ileri gelmektedir. Biliyoruz, sinemanın ham maddesi, pelikül üzerine kaydedilmiş görüntülerdir. Yazın'm ham maddesinin sözcük, müziğinkinin ses, yontununkininse mermer... olması gibi. Gelgelelim sinemanm ham maddesi, diğer sanat dallarının ham maddeleri gibi hazır değildir. Sinemacı, üzerinde çalışacağı görüntüleri hazırda bulmaz. Bir araya getirip filmi «kurmadan» önce, onları hazırlamak zorundadır. Hazırlama aşamasında ise, pek çok öğe ile işbirliği yapmak zorundadır. Alıcı yönetmeni, oyuncu, senaryo yazarı, müzikçi, dekorcu, seslendirici... olmaksızın, çekim yöntemi ne olursa olsun, üzerinde çalışılacak ham maddenin hazırlanması olanak dışıdır. Ham maddesiz de, filmden sözedilemez. Bu bakımdan, diğer sanat dallarında bireysel çabalarla bir yerlere ulaşmak olanaklı iken, sinemada toplu çalışma olmaksızın hiçbir şey yapılamaz.

İşte sinemanın sahibi bulunduğu olanakların beraberinde pek çok güçlüğü getirmesinin nedeni budur: Yukarıda sözü edilen öğeler olmaksızın bir yere ulaşmanın olanak dışı olmasına karşılık o öğeleri uyumlu bir biçimde bir araya getirmenin güç bir iş olması... Doğallıkla şöyle bir soru geliyor burada usa: Olumlu bir sonuca varabilmek için bir

---

[99] Sergey Ayzenştayn, **Bir Sinemacının Düşünceleri**, s. 82, Yol Yayınları, Ekim 1975 - İstanbul.

araya getirilmesi zorunlu olan bu öğeler arasındaki uyum **nasıl** ve **kim tarafından** sağlanacaktır? Sözügeçen öğelerin gelişigüzel bir biçimde bir araya getirilmesiyle «olumlu» bir sonuca ulaşmanın olanak dışılığı düşünülecek olursa, bu sorunun sinemasal yaratış açısından taşıdığı önem kavranır.

Sorun'un nasıl çözümleneceğini şimdilik bir yana bırakarak, kim tarafından çözümleneceğini açıklamaya çalışalım: Evet, sinemasal yaratış açısından büyük bir önem taşıdığını ileri sürdüğümüz uyumlu çalışmayı kim sağlayacaktır?

Sinemasal yaratışın bireysel bir iş olmadığını, olumlu bir sonuca ulaşabilmek için pek çok öğeyi gereksindiğini, bu öğelerin kendi paylarına düşeni en iyi bir biçimde yerine getirmeye çalışırken sonucu göz önünde bulundurmalarının zorunlu olduğunu bir kez daha yineledikten sonra, sözkonusu uyumun sağlanmasında asıl yükün yönetmene düştüğünü belirteceğiz. Buna yaslanarak da sinemasal yaratışta her şeyin **odağının** ve filmin **örgütleyicisinin** yönetmen olduğunu ekleyeceğiz. Yönetmenin **birleştirici, kaynaştırıcı** varlığı olmaksızın, filmin oluşumu için zorunlu olan öğelerin emekleri verimli kılınamaz. Pudovkin, o temel yapıtında, yönetmenin bu işlevini şu sözlerle dile getirir: «Hiç şüphesiz, yönetmen filmin meydana gelişini başından sonuna kadar götüren tek düzenleyici güç olarak, bu ayrı ayrı bölümlerin her birinde etkisini duyurmalıdır. Yukarıda sıralanan aşamalardan herhangi birinde yönetmenin çalışmasında bir boşluk, bir aksaklık meydana gelirse bütün filim — yönetmenin ortak yaratışının sonucu — hiç şüphesiz, bu aksaklık ister yanlış seçilmiş bir oyuncu, geliştirimde düzensiz bir parça, ya da negatifin yı-

kanmasında bir yanlışlıktan ileri gelsin, ister istemez zedelenecektir. Bundan dolayıdır ki, yönetmenin, çabaları kendi çizdiği hedefe doğru yönelmiş olan meslektaş topluluğunun düzenleyicisi olması gerektiği açıkça anlaşılır.»[100] Daha ilerde, bu sözlere, şunları ekler Pudovkin: «...bir yönetmen tıpkı bir başkomutanı andırır. Yönetmen, seyircinin kayıtsızlığı içinde savaş verir; kılavuzluk ettiği kütlelerin hareketini etkili bir yolda düzenleyerek seyirciyi fethetmek yönetmenin görevidir. Kütleyi istediğine boyun eğdirebilmek için, başkomutan gibi yönetmenin emrinde de yeter sayıda subay olması gerekir. Yönetmenin birleşik bir yaratma, tamamlanmış bir filim ortaya koyabilmesi için, çalışmalarının bütün aşamalarında, kendisinin meydana getirdiği **birleştirici, düzenleyici** çizgiyi şaşmaksızın izlemesi gerek»ir.[101] Çalışmalarda «ortaklaşacılıktan» yana olduğunu ısrarla vurgulayan Sergey Ayzenştayn da, bu konuya ilişkin olarak benzer sözler söylemektedir: «Ortaklaşacılıkta yönetmenin biçimde olduğu kadar eserin içeriğinde de oyuncuya hükmetmesi olağandır. Şayet eser çok belirgin bir biçimdeyse, yönetmenin otoritesi daha da artar. Fakat yine de bu birliğin içinde her türlü ortak çalışma yaratıcılığını gösterebilir. Yönetmen ve oyuncular arasındaki çatışma ya da yönetmenin sert karakteri, her şeyden önce, çalışanlardan birinin biçimdeki gerçeği anlayamamasından ileri gelir. **Diktatörlüğü meşru kılmıyoruz, yanlış anlaşılmasın. Ama yönetmenin belli başlı görevlerinden**

---

[100] V.I. Pudovkin, agy, s.124.

[101] V.I. Pudovkin, agy, s.125. Altı çizili yerler benim M.E.

biri de beraberliği sağlamaktır.»[102]

Ayrıntıya girmeden, sinemasal yaratış açısından büyük bir önem taşıdığını söylediğimiz uyumun kim tarafından sağlandığını açıklamış bulunuyoruz. Şimdi, sözkonusu uyumun nasıl sağlanacağının irdelemesine geçebiliriz.

Daha önce de söylemiştik: Sinemasal yaratış açısından büyük bir önem taşıyan öğeler arası uyum, bir gelişigüzellik içerisinde sağlanamaz. Olumlu bir sonuca ulaşabilmek için, öğelerin belli bir plân çerçevesinde bir araya gelmesi, getirilmesi gerekir. Çekim yöntemi ne olursa olsun; ister dolaysız, isterse de dolaylı çekim benimsenmiş olsun, filmin üzerinde ilerleyeceği çizgi belli değilse, yönetmen, öğeleri uyumlu bir biçimde bir araya getirip amacı ile örtüşen sonuca ulaşamaz. İşte tam bu noktada senaryonun önemi ortaya çıkıyor. İster Vertov'un önerdiği gibi «soruşturmaya başlamadan önce hazırlanan plana benzetilmesi olanaklı»[103] bir nitelikte; isterse de dolaylı çekimi çalışma yöntemi olarak alanların anladıkları biçimde olsun, senaryo olmaksızın, sinemasal yaratışta, olumlu sonuçlara ulaşmak olanak dışıdır. İdealist sinema, seyirciyi etkileyecek bir dünya yaratabilmek; materyalist sinema ise, gerçekliğin özünü yansıtabilmek için çabaların üzerinde yürüyeceği çizgiyi belirleyecek bir senaryoya yaslanmak zorundadır.

Buraya dek söylediklerimizle, sinema çalışmasının omurgasını oluşturan iki öğeyi ortaya koy-

---

[102] Sergey Ayzenştayn, agy, s.73 74. Altı çizili yerler benim - M.E.

[103] Dziga Vertov, «Sinema Göz,» Çağdaş Sinema, Sayı: 2, s.16, Nisan Mayıs 1974.

muş bulunuyoruz: Filmin örgütleyicisi olarak sinema yönetmeni; yönetmenin çabalarını sürdürürken izleyeceği çizgiyi belirleyen senaryo... Bu iki öğe, sadece ham maddenin hazırlanmasında değil, aynı zamanda işlenmesinde de önem taşımaktadır. Sinema çalışmasının omurgasını oluşturmaları da bundan.

Buna göre bir filmin başarısını ve insanî-toplumsal plânda yerine getireceği işlevin niteliğini bu iki öğeden yola çıkarak saptayabiliriz: Yönetmenin çalışmalarını üzerinde yürüttüğü çizgi yani senaryo, gerçekliğin özünün dışa vurulmasını, giderek de aşılmasının yollarını kavramayı olanaklı kılacak bir nitelikte ise, film, emekçilerden yana bir işlev yerine getirecektir. Zıttında ise, eğemen güçlerden... Yine yönetmen, bu çizgide ilerlerken, öğeleri uyumlu bir biçimde kullanmayı başarmışsa, ortaya koyduğu film, teknik-estetik yönden yetkin bir film olacaktır. Ne diyor ve dediğini nasıl diyor soruları, burada da geçerliğini koruyor.

Filmin odağının, örgütleyicisinin yönetmen olduğu dikkate alınacak olursa, filmin başarısının değerlendirilmesinin aynı zamanda yönetmenin değerlendirilmesi demek de olduğu görülür. Buna göre seçtiği senaryonun niteliği yönetmenin toplumsal oluşum karşısındaki tutumunu; onu işleyişi ise, sinemacılıktaki becerisini yansıtacaktır.

Artık konu yönetmen olduğunda, neyi nasıl değerlendireceğimizi biliyoruz. Yılmaz Güney'in yönetmenliğinin incelenmesine geçebiliriz. Ancak ondan önce, sinemanın özgül konumundan ileri gelen ve inceleme-değerlendirmelerde bulunurken göz önünde tutulması sağlıklı sonuçlara ulaşmak

yönünden zorunlu olan bazı noktaları açıklamakta yarar var.

2.

Sınıflı bir toplumda, ileriye dönük, emekçilerden yana sinema yapmaya kalkışan bir yönetmeni değerlendirirken, benzer konumdaki sanatçıları değerlendirirken olduğu gibi, bazı genel gerçekleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu genel gerçeklerin ayrıntılı bir dökümünü, çalışmamızın başlangıcında yapmıştık. Onlar, film yönetmeninin değerlendirilmesi sırasında da göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü film yönetmeni de:

i. bilincini belirleyen,

ii. ortaya koyacağı yapıta öz veren,

iii. neyi ne ölçüde söyleyebileceğini belirleyen bir etken olarak içerisinde yaşadığı toplumun baskısı altındadır. Bu durum göz önünde bulundurulmadan yapılacak değerlendirmelerde, olumsuzluk olarak kabul edilen durumlarda yönetmenin payının ne olduğunu açığa çıkarmak olanaksız olacaktır. Bunlar işin bir yanı. Bir de sinemanın özgül konumundan kaynaklanan ve herhangi bir yönetmenin değerlendirilmesi sırasında göz önünde bulundurulması gereken bazı gerçekler daha vardır. Onlar da, film yapmanın temel koşulları olan:

a) özdeksel olanaklar

b) ve amaca uygun senaryo seçebilmektir.

Bu koşullardan ilkinin yokluğu, tüm düşüncelerin bir «tasarı» olmaktan ileri gidememesi; beyinde tutsak kalması demektir. İkincisinin yokluğu ise, yönetmenin becerisini açığa vurmanın olanaklarından yoksun bulunması demektir.

Demek oluyor ki, sınıflı toplumlarda, ileriye dönük, emekçilerden yana sinema yapmayı amaçlayan her yönetmenin önünde, iki temel sorun var: Film yapmanın özdeksel olanaklarını sağlamak, (ekonomik sorun) ve amacı ile örtüşecek bir film yapabilmek için uygun bir senaryo seçebilmek (yani yasal sorun).

Bu iki sorunun, tüm olarak demiyoruz, tikel bir çözümü sözkonusu değilse, ileriye dönük bir sinemayı amaçlayan yönetmenin kendini bir «yönetmen» olarak açığa vurması sözkonusu değildir.

Sorun'u iki örnekle somutlaştırabiliriz. İlki, Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera adlı oyununun sinemaya uyarlanması sırasında ortaya çıkan durumlardır. Oyunun özüne aykırı bir biçimde çekim yapılması üzerine mahkemeye başvuran Brecht'in, sinemanın bir işleyim, filminse bir mal durumuna geldiği bir toplumda, davayı yitirmesi, ekonomik olanaklara sahip olmanın film yapmak bakımından taşıdığı önemi somutlaştırır.[104] İkinci örnekse, Sergey Ayzenştay'ın Hollywood'da başına gelenler... Théodore Dreiser'in «Bir Amerikan Trajedisi» adlı romanının senaryosunu yazması sözkonusu olunca, Paramount'un büyük patronu ile arasında şöyle bir konuşma geçer:

« — Clyde Griffith sizce suçlu mu, yoksa masum mu? diye soruverdi Paramount stüdyolarının büyük patronu.»

« — Masum, diye cevap verdik.»

«O zaman adam:

« — Öyleyse sizin senaryonuz Amerikan top-

---

[104] Bu ilginç olay için bkz., «Üç Kuruşluk Opera Davası», Bertolt Brecht, Sinema Yazıları, s.26-27, Görsel Yayınları, Mart 1977 - İstanbul.

lumu için zararlıdır, demez mi!»[105]

Bu örnek de, Brecht örneğinin somutlaştırdığı durumu doğrular sanırız.

Bu durumda, bir yönetmenin yönetmenliğini değerlendirirken, herhangi bir sanatçıyı değerlendirirken göz önünde bulundurulması gereken genel gerçeklerin yanı sıra ve onlardan önce, sinema yapmanın iki temel koşuluna ne ölçüde sahip bulunduğuna bakmak gerekmektedir. Sınıflı toplumlarda bu sorunlarm tüm olarak çözülmesi olanaklı olmadığı için de, en özgürce çalışabileceği yapıtlardan yola çıkmak doğru olan tutumdur.

3.

Söz Yılmaz Güney'in «yönetmenliğinin» değerlendirilmesine gelince de, bu söylenenler geçerliğini koruyor. Onun da, bir yönetmen olarak kendini ortaya koyabilmesi, senaryo seçme ve seçtiği senaryoyu filmleştirme olanağma sahip olmasına bağlıdır. Bu nedenle, onun yönetmenliğinin değerlendirirken de, öncelikle, bu iki noktayı göz önünde bulundurmak gerekecektir. Bu olanaklara kısmen de olsa sahip olduğu filmler, onun, toplumsal gerçekliğin el attığı andaki konumunu değerlendiriş biçimini ve sinemaya dönüştürüş yeteneğini açığa vuracaktır. Bu bakımdan, senaryo seçmek ve seçtiği senaryoyu filmleştirmek konusunda ne ölçüde olanaklara sahip bulunduğuna bakmak gerekmektedir.

«İleriye Dönük Bir Sinemanın Sorunları»nın neler olduğunu incelerken belirtmiştik. Ülkemizde,

[105] Sergey Ayzenştayn, agy, s.59.

emekçilerden yana bir sinema yapmayı amaçlayanların önünde iki önemli sorun var:

i. Yasal-ekonomik-dağıtım sorunları (dış sorunlar);

ii. filmi gerçekleştirmek için gerekli olan nitelikli eleman sorunu (iç sorun).

İleriye dönük bir sinema yapmayı amaçlayanların aşmak zorunda oldukları ve bireysel çabalarla aşmaları pek de olanaklı olmayan dış sorunlar, bu doğrultuda çaba harcayanların bir yönetmen olarak kendilerini ortaya koymanın olanaklarına pek sahip olmadıklarını göstermektedir. Bu sorunların genel bir mücadelenin bağlamı içerisinde çözümlenmesi doğrultusunda da önemsenecek bir atılım belirmemiştir. Aşılması gereken ikinci sorunu bir yana iteleyerek yalnızca ilk sorunu göz önüne alarak diyeceğiz ki, bu koşullar altında bir sinemacının, bir yönetmen olarak kendini ortaya koyması pek düşünülemez. Ama bu, hiçbir şey yapmamak, eldeki olanakların sınırlarını genişletmeye çalışmamak demek de değildir. Böyle bir tutum, koşulların kölesi olmak anlamına gelir. Kuşkusuz koşullar zorlanacak, devrimci mücadelenin kazanımlarından sinemasal yaratış açısından da yararlanılmaya çalışılacaktır. Böylelikle de, hem devrimci mücadeleye sinemasal plânda katkıda bulunulacak; hem de devrimci mücadelenin elde ettiği kazanımlarla daha yeterli, amaca daha uygun filmler yapılmış olacaktır. Kuşkusuz bu süreçte çeşitli ödünler verilecektir. Ödünsüz iş görülebileceğini düşünenler «mükemmeliyetçiler»dir. Hiçbir şey yapılmamasını önerenlerdir. Evet, ödün verilecektir. Ama ne için ödün verildiğini bilerek; ölçüsünü saptayarak; amaçlananla çatışacak sonuçların or-

taya çıkmamasını sağlayarak... Burada, «yapılan»ı değerlendirirken «yapılması gereken»in göz önünde tutulması gerektiğini atladığım sanılmasın. Ama «yapılması gereken» ülküsel olandır. Değerlendirmelerde, kuşkusuz dikkate almacaktır. Ama belli koşullar altında «yapılması gereken» değerlendirmelerde daha çok göz önünde bulundurulacaktır.

Bütün bunlardan şöyle bir sonuç çıkar: Bir kişinin yönetmenliğini, tasarladıklarını gerçekleştirmenin olanaklarına en çok sahip olduğu filmlerinden yola çıkarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu, diğer çalışmalarının, yönetmen kişiliğinin kavranılmasında hiçbir yararı olmaz, demek değildir. Ama, anlatım olanaklarını kullanma konusunda en özgür olduğu filmlerinin kişiliğini en fazla açığa vuracağı da açıktır. Bu bakımdan, üzerinde imzasının bulunduğu filmlerin bütününden yola çıkarak bir kişinin yönetmenliğini değerlendirmek doğru olmaz.

Aynı durum, Yılmaz Güney için de geçerlidir. Yukarıda belirttiğimiz gibi o da, toplumun zorlayıcılığının ötesinde, sözünü ettiğimiz iki nedenden dolayı bazı ödünler vermiştir. «Baba» adlı filmin yapımına ilişkin olarak söyledikleri, bu bakımdan, hayli ilginçtir: «...'Baba' filmi ise yarısından sonra tamamen prodüktör İrfan Ünal'ın etkisiyle ve zorlamasıyla çekilmiştir. Biz de o zamanlar Güney Film olarak Beyoğlu sinemalarına mutlaka girmek zorunluluğunu duyuyorduk. Bunun için verilmiş bir tâvizdi, fakat yanlış bir tâvizdi. Çünkü biz o günkü şartlar içerisinde şunu düşünmeliydik; belki bizi bugün alırlar, götürürler endişesini içimizde taşımak gerçeği var-

dı. Biz onu taşıyamadık. (...) «Baba» şöyle bitecekti; Pazarlık sahnesi vardır. Bu sahneden sonra adam belli bir para alıyor ve iki gün izin istiyor. Ve bu iki gün içerisinde filmin ikinci yarısı geçiyordu. Çocuklarını gezdiriyordu. Çocukları o güne kadar hiç görmedikleri şeylerle karşılaşıyor ve çok şaşırıyorlar: Bisikletler, pastalar, parklar, oyuncaklar.. Çok mutlu bir gecenin sonunda çocuklar uyanıyorlar, önce oyuncaklarma koşuyorlar, bir süre oyalandıktan sonra babalarını hatırlıyorlar, «baba nerde» diyorlar. Anneleri «baba Almanya'ya gitti» diyor. Adam ise hapse giriyor. Burada çocukların tavrıyla annenin ve büyükannenin tavırları farklı. Anne işin bilincinde, büyükanne ise sadece seziyor durumu. Fakat çocuklar hiç bir şeyin farkında değiller. Sonra soruyorlar babayı. Yani böyle gelişiyordu konu. Çekemedik.»[106]

4.

Buraya dek söylenenler, Yılmaz Güney'in yönetmenliğini değerlendirirken hangi filmlerini çıkış noktası olarak almamız gerektiği sorunu ile yüz yüze getiriyor bizi. Ölçütü yukarıda belirttik: Anlatım olanaklarmı en özgür biçimde kullanabildiği filmler... Bunu saptayabilmek için filmlerinin kısa bir dökümünü yapmak gerekiyor.

Yılmaz Güney'in şu ya da bu biçimde katıldı-

[106] «Yılmaz Güney'le Konuşma (2)», **Yedinci Sanat**, Sayı: 19, s.15-16, Ekim-Kasım.

ğı filmlerin sayısı 113'tür.[107] Katılış biçimine göre filmlerin sayısal dağılımı şöyle:

a) Salt oyuncu olarak katıldığı filmlerin sayısı: 58,

b) Oyuncu-senaryo yazarı olarak katıldıklarının sayısı: 23,

c) Senaryo yazarı-yardımcı yönetmen olarak katıldıklarının sayısı: 1,

ç) Yönetmen yardımcısı-oyuncu olarak katıldıklarının sayısı: 1,

d) Yönetmen yardımcısı olarak katıldıklarının sayısı: 3,

e) Salt senaryo yazarı olarak katıldıklarının sayısı: 5,

f) Senaryonun konusunu vererek ve oyuncu olarak katıldıklarının sayısı: 3,

g) Oyuncu - yönetmen - senaryo yazarı olarak katıldıklarının sayısı: 6,

ğ) Oyuncu - senaryo yazarı - yapımcı olarak katıldıklarının sayısı: 1,

h) Senaryo yazarı oyuncu yönetmen - ya-

---

[107] Bu döküm, Alan Yalçın'ın Yılmaz Güney Dosyası adlı çalışmasının sonunda yeralan ve Giovanna Scognamillo kaynaklı olduğu belirtilen filmografiden yola çıkılarak yapılmıştır. Filmografide yeralan toplam film sayısı 105'dir. Bunlara 1974 sonrası yapılan ve Yılmaz Güney'in şu ya da bu biçimde katıldığı 5 film de eklenince sayı 110 olmaktadır. Agâh Özgüç'ün **Neden Yılmaz Güney** adlı çalışmasında ise bu sayı 113'tür. Altan Yalçın'da, Yılmaz Güney'in salt senaryo yazarı olarak katıldığı filmlerin sayısı eksiktir. Biz, dökümümüzü hazırlarken, Altan Yalçın'da bulunmayan üç filmi de göz önünde bulundurduk. Kaynaklar için bkz., Altan Yalçın, **Yılmaz Güney Dosyası**, s.285-310, Yöntem Yayınları, Üçüncü basım, Temmuz 1974 - İstanbul ve Agâh Özgüç, **Neden Yılmaz Güney**, s.136-138, Göl Yayınları, Dördüncü basım, Eylül 1976.

pımcı olarak katıldıklarının sayısı: 9,

i) «Yumurtalık Olayı» nedeniyle tutuklanmasından sonra senaryosunu yazdığı ve Güney Film tarafından çevrilen üç filme de (Endişe-İzin-Bir Gün Mutlaka) senaryo yazarı-yapımcı olarak katıldığını kabul edeceğiz.[108]

Döküme dikkat edilirse, bir kişinin yönetmenliğini değerlendirmekte çıkış noktası olarak alınacak filmlerin saptanmasında göz önünde tutulması gereken ölçüte uyan filmlerin sayısı 9'dür. Yapım tarihlerine göre sırlarsak:

1. Pire Nuri - 1968,
2. Seyyit Han / Toprağm Gelini-1968,
3. Aç Kurtlar-1969,
4. Bir Çirkin Adam-1969,
5. Umut-1970,
6. Vurguncular-1971,
7. Ağıt-1971,
8. Arkadaş-1974,
9. Zavallıar-1974.

Son filmin tümünün Yılmaz Güney tarafından çekilmediği göz önünde tutlursa, sayı 8'e iner. Biz, Güney'in yönetmeliğini, hem yönetmeliğini, hem senaryo yazarlığını, hem de başoyunculuğunu yaptığı Acı'yı da aralarına katarak Umut Ağıt Arkadaş filmleri üzerinde tartışacağız. Çeşitli yönlerden bu filmlere yaklaşarak yönetmenliği konusunda bir yargıya ulaşmaya çalışacağız.

---

[108] Bu dökümde, Yılmaz Güney'in katıldığı ortak senaryo çalışmaları da, senaryo yazarlığı bağlamı içerisinde düşünülmüştür.

5.

(a)

Gerçekliğin dile getirilmesi yolunda atılmış yürekli adımlardan biri olarak gördüğüm «Umut»ta olayların geniş bir zaman diliminde gelişmesinden kaynaklanan bir dizi aksaklıklar vardı. Anlatımın teklemesine yolaçan bu aksaklıklar, filmsel zamanla filmsel uzay arasındaki ilişkinin dengeli bir biçimde çözümlenememesinden kaynaklanmaktaydı. Bunun nedeni ise, Güney'in, seyircinin tüm ilgisini Cabbar'ın giderek özdeksel dünyadan kopmasına çekmek istemesidir. Durum böyle olunca, Cabbar'ı yol ayrımına getiren oluşumlar, sadece bir hazırlayıcı öğe olarak alınmış; film içerisindeki ağırlık ve yoğunluklarına gerekli özen gösterilmemişti. Ama onun ötesinde filmin akışı, olayların filmsel zaman ve uzayda gelişimi son derece düzgündür. Aslında olayların geliştirilmesi de pek fazla soruya yolaçmayacak bir biçimdedir. Tutarlı ve dengelidir. Mantıksal bir sıra izlemektedirler. Ne var ki, mantıksal bir sıra içerisinde gelişen olayların filmin ilk yarısındaki parçası, filmsel zaman ve uzay içerisinde yeterince dengeli bir biçimde sunulamamıştır. Belli bir mantık sırası içerisinde gelişen bu olaylarda, filmin bütününün kaldıramayacağı bir hız eğemendir. Bu da, ağırlık merkezinin bulunması gereken yerden kaymasına neden olmaktadır.

Buna karşılık, «Ağıt»ta olsun, «Acı»da olsun, anlatım son derece düzgündür. Göze batar bir fazlalıktan ya da eksiklikten sözetmek güçtür. İçerikleri yönünden «Umut»tan daha fazla zayıf oldukla-

rını belirttiğim bu filmlerde, belki de, belli bir düşüncenin odaklaştırılması, düzenliliğin oluşmasına yolaçıyor. Ana düşünce iyiden iyiye belirginleştirildiği için, olayların gelişeceği çizgi ortaya çıkmakta; böylelikle de, olayların bu çizgi üzerinde geliştirilmesi sırasında herhangi bir teklemenin ortaya çıkmasına olanak bırakılmamaktadır.

«Acı» ise, teknik olarak belki de en başarılı yerli filmdir. Bir başkasının elinde son derece sıkıcı olabilecek bir konuyu o denli başarılı bir biçimde işlemiştir ki Güney, izleyicinin ilgisi, filmin başından sonuna dek ayakta durabilmektedir. Özellikle o uzun «talim sahneleri»... seyirciye hiç de sıkıcı gelmemektedir. Bunun temel nedeni ise, ana düşüncenin iyiden iyiye belirginleştirilmiş olmasıdır. Ana düşünce belirginleştirildiği için, görüntülerin dağılımı ve her görüntünün kendi bağlamı içerisindeki durumu iyice hesaplanabilmiştir.

Bu konuda en başarılı filmi, kuşkusuz, «Arkadaş»tır. «Arkadaş», belli bir ana düşüncenin öne çıkarılmasını amaçlayarak birtakım olayların mantıksal bir sıralama içerisinde sunulması ile oluşmamıştır. Tıpkı «Umut»ta olduğu gibi, «Arkadaş»ta da yaşamın bütünsel bir görünümü sunulmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan, bu filmde, olayların filmsel zaman ve uzay içerisinde geliştirimi sırasında gösterilen başarı, «Ağıt»-«Acı» ikilisindeki başarıdan daha önemlidir. Cemil-Âzem kavgası ve köye gidiş sahnelerinin seyircinin gözü önünden son derece hızlı geçirilmesini saymazsak, filmde, anlatım yönünden herhangi bir teklemeye rastlamadığımızı söyleyebiliriz.

(b)

Güney'in filmlerine, kişilerin kullanılması açısından yaklaştığımızda, bu konuda da, belli bir çizginin üstünde olduğunu görürüz. «Umut»ta olsun, «Ağıt» ve «Acı»da olsun, oyuncular, filmsel kişiliklerine denk düşmüşlerdir. Bunu Yılmaz Güney'in çizdiği kişilikler için söylemiyorum salt. Onun, oyunculuğunu incelerken, bazı tiplere doğal bir yatkınlığı olduğunu belirtmiştim. Yönetmenliği sözkonusu olduğunda, oyuncuları seçişi de önem kazanmakta ve bu arada da diğer oyuncuları seçişi önem kazanmaktadır. Bu odaktan bakıldığında, yer verdiği kişilerin canlandırdıkları tiplerle çakıştıkları görülür.

Yılmaz Güney'in bu noktadaki başarısını en iyi «Arkadaş»ta gözleyebiliriz. «Arkadaş»taki tiplerden hiçbirine yer değiştirtemezsiniz. Âzem'i Kerim Afşar'a, Cemil'i Yılmaz Güney'e oynatamazsınız. Benzer biçimde Semra'yı Melike Demirağ'a, Melike'yi de Semra Özdamar'a oynatamazsınız. Aynı biçimde, Azra Balkan'ın yerine Melike Demirağ'ı koyamazsınız... v.s.

(c)

Yılmaz Güney'in yönetmenliğinde ilgiyi çeken yanlardan biri de, ayrıntıları kullanmaktaki başarısıdır. Olayları kimi zaman dumanlı, kimi zaman da belirgin bir düşünsel zeminde geliştirmesi, ayrıntılı - bütün diyalektiğini doğru olarak değerlendirmesini sağlamaktadır. Anlatımdaki düzenliliğin bir diğer nedeni de bu olsa gerektir. Sözgelimi çocuk motifinin kullanılması...

Yılmaz Güney'in çocuğa yer vermediği hiçbir

filmi yoktur diyebiliriz. Ne ki, çocuğun doğrudan doğruya film kahramanı olduğunu da görmedik. Ama Güney, belki de yarının simgeleri oldukları için, filmlerinde onlara geniş yer ayırmıştır. Çocuğun kullanıldığı bölümler çıkarılsa filmlerden pek bir şey eksilecek değildir. Ama varlığının özü daha bir pekiştirdiğini çekinmeden ileri sürebiliriz. Örneğin «Ağıt»ta, harmanda, eski bir çaydanlığı bir iple çekeleyerek dolaşan ağlayan çocuk o yöre insanlarının ekonomik olanaksızlıklarını bütünüyle somutlaştırmaktadır. Aynı biçimde, «Umut»ta, Cabbar'ın küçük oğlu. Bisiklete binen çocuğun elinden bisikleti kapmak için pusuya yatması...

Bundan başka Güney, ayrıntıyı zengin çağrışımlara köprülük edecek bir biçimde kullanmaktadır. Sözgelimi «Arkadaş»ta, bir an için göze ilişen tankla ona bakan yoksul... Türlü çağrışımlara yolaçacak zenginlikte bir ayrıntıdır bu. Atılması filme hiçbir şey kaybettirmeyecektir. Ama varlığı, filme büyük bir zenginlik katmaktadır.

Yine «Ağıt»ta eşkiyaların yaşamını romanlaştırmaya çalışan öğretmen... Konumu ile, eşkiyalık gerçeğine yabancılığı ile tipik bir halkına yabancılaşmış aydın. Çıkarılsa, yine film hiçbir şey kaybettirmeyecek. Ama varlığı, zengin bir eleştiri ufku katmakta filme.

(d)

Bir de, malzemenin düzenlenmesi açısından Güney'in filmlerine eğilmek gerekiyor.

Biliyoruz. Yönetmen, doğal görüntülerle çalışmak durumunda kaldığı zaman, birtakım güçlüklerle yüz yüze gelir. Kendi yasaları uyarınca devinen olaylardan tasarladığı görüntüleri elde et-

mesi güçleşir. Bir yığın sorun dikilir karşısına bu noktada. Çünkü alıcıların kaydedecekleri arasında, yönetmenin arzulamadığı görüntüler de bulunacaktır. Bunların kimisi anlatımı zenginleştirecektir. Kimisi de zedeleyecek... İşin rastlantısallığa kalmaması için yönetmenin malzemesini hem çekim aşamasında, hem de kurgu sırasında gözden geçirmesi ve düzenlemesi zorunludur. Yani sorun, salt bir laboratuvar sorunu değil, aynı zamanda bir çekim sorunudur da.

Bu açıdan Güney'in filmlerine baktığımızda, alıcının kaydettikleri arasında gereksiz sayılabilecek çok az görüntünün bulunduğunu söyleyeceğiz. Verilmek istenenin gözden kaçmasına ya da görüntü bolluğu arasmda kaybolmasına yolaçan durumlara pek rastlamıyoruz.

SONUÇ

Görüldüğü gibi, benimsemiş olduğu çekim yöntemini tartışma dışı bırakarak filmlerine yaptığımız yaklaşımlar, Güney'in başarılı sayılabilecek bir yönetmen olduğu sonucuna ulaştırdı bizi. Başarısının gerisinde yatan en önemli neden, kuşkusuz ki, çekimi üzerinde ilerlettiği senaryoların yazarının da kendisi olmasıdır. Bu, anlatım olanaklarını belli bir uyum içerisinde bir araya getirmesinde ona büyük olanaklar sağlamaktadır.

YILMAZ GÜNEY'LE GELEN

Sinemacılığımız üzerindeki etkilerine geçmeden önce, Yılmaz Güney'le birlikte **gelenleri** ya da Yılmaz Güney'in **getirdiklerini** bir kez daha sıralamakta yarar var. Bir kez daha, diyorum. Çünkü, önceki kesitlerde, dolaylı bir biçimde de olsa Yılmaz Güney'le gelenlerin ya da Yılmaz Güney'in getirdiklerinin altı çizilmişti. O kesitlerde, parça parça ve dolaylı bir biçimde söylenenleri, burada, bir bütün olarak ve dolaysız bir biçimde, bir kez daha yineleyeceğiz. Bu, aynı zamanda, Yılmaz Güney'in sinemacılığımız üzerindeki etkilerini sunmamızı da kolaylaştıracaktır.

a) Yılmaz Güney'le birlikte, sinemamıza, her şeyden önce, «çirkin adam» gelmiştir. Ona gelinceye dek, fiziksel görünümü yönünden belli bir düzeyin üstündeki oyuncular, «yıldızlar» eğemendi sinemamıza. «Çirkin» olarak nitelendirilen oyuncular, yalnızca, «olumsuz» işler yapan kişileri canlandırmakta kullanılırlardı. Yılmaz Güney, bu geleneğin kırılmasına neden olmuştur. Kitleleştikçe baş rollere çıkmaya başlamış; böylelikle de «yıldız

sistemi»nin sarsılmasına neden olmuştur. Bunun sonunda, alışılagelenin zıttına, o, bir «çirkin adam» olarak, iyiyi de oynamıştır. Sonuçları son derece önemli bu olayın. Öncelikle iyiyi «güzel»e, kötüyü «çirkin»e oynatma anlayışı yıkılmıştır. Buna bağlı olarak da insanların iyilik ya da kötülüklerini fizyolojik görünümlerinin dışında, nesnel, inandırıcı nedenlerle açıklama zorunluluğu doğmuştur. Bu da, insanın bütünselliği içerisinde kavranılıp yansıtılması yolunda, ileriye dönük bir adımın atılmasını sağlamıştır. Sözkonusu olayın yolaçtığı ikinci sonuç da, «yıldız»a göre senaryo yazma alışkanlığını kırması; niteliği ne olursa olsun, bir şeyler anlatmaya çalışan senaryoların yazılmasına yolaçmasıdır.

b) Yılmaz Güney'le birlikte, sinemamıza, «halk tipi» gelmiştir. Daha önceleri, konusu yoksul kesim insanlarının yaşamından alman filmlerde, «halk tiplerini» sinemaya eğemen olan «yıldızlar» canlandırmaya çalışıyorlardı. Yaşamları gereği düşünce ve davranışları ile halka yabancı olan bu oyuncuların çizdikleri tiplerde bir oturmamışlık, bir yapaylık, bir özenti havası duyuluyordu. Yılmaz Güney'in çizdiği tiplerde ise, böyle olumsuzluklara rastlamaya olanak yok. Bunun nedeni, Yılmaz Güney'in hem halkı yakından tanıması, hem de halktan biri olmasıydı. Bu nedenle de, daha oyunculuğunun ilk döneminde bile, kendiliğinden bir biçimde, halkın kendine özgü dünyasını getiriyordu perdeye. İleriki dönemlerde ise, halkı en iyi bir biçimde temsil etmeyi olanaklı kılacak öğeleri seçip ayıklayarak, yani bilinçli bir biçimde, halktan tipleri canlandırmaya çalışmıştır. Her iki evrede de, halkına yabancı bir aydın olmadığı için,

çizdiği tipler doğal ve inandırıcıydı. Bu bakımdan Yılmaz Güney'in halktan kişilerin nasıl oynanması gerektiğini sinemamıza getirdiğini söylemek yanlış olmaz.

c) Yılmaz Güney, sinemamıza, vurduyu - kırdıyı da ilk getiren kişi olmuştur. Ama vurdu-kırdı ile birlikte, yazgısını kabul etmeyen, kötülere karşı direnen, iyilerden yana olan, mücadeleci insanı da getirmiştir sinemamıza. Bu tipin başkaldırısının sınıfsal içeriği tartışılabilir. Nitekim önceki kesitlerde bunun tartışmasını da yaptık. Ama sonuç ne olursa olsun, ortada yadsınmaz bir gerçek var: Yılmaz Güney'le birlikte sinemamıza yazgısını değiştirmek için başkaldıran insan tipi girmiştir.

d) Yılmaz Güney, 27 Mayıs 1960 Hareketi ile birlikte sinemamızda beliren gerçekçi eğilimleri doğal boyutuna ulaştırmış; toplumsal gerçekliğin sınıfsal içeriği ile yansıtılması yolunda ilgiye değer ilk adımları atmıştır. Bu girişiminde, kimi zaman saptamacı-betimleyici bir gerçekçilikte takılıp kalmışsa da, zamanla, gerçekliği dile getirirken bir seçenek geliştirmeyi de bilmiş, başarmıştır.

e) Son olarak da Yılmaz Güney, anlatım olanaklarını dengeli bir biçimde kullanmayı getirmiştir sinemamıza. Bir yönetmen olarak, olayların geliştiriminde zaman - uzay ilişkilerini sağlıklı bir çözüme kavuşturmuş; oyuncuları yerli yerinde kullanmayı bilmiş; ayrıntı-bütün ilişkilerini doğru olarak koymayı başarmıştır.

Özetleyerek sunduğumuz olgular göz önünde bulundurulursa, Yılmaz Güney'le sinemamıza gelenler ya da Yılmaz Güney'in getirdikleri oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu onun sinemamız üzerindeki etkilerinin alanını da belirlemiştir.

YILMAZ GÜNEY'İN SİNEMACILIĞIMIZ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

1.

Yılmaz Güney'in toplumsal olay durumuna gelmesi, kısa zamanda, sinemacılığımızda da yankılandı. Sinema ile doğrudan ilgili olanları üzerinde düşünmeye; gerisinde yatan nedenleri kavramaya zorladı.

Nedeni açık bunun.

Sinema ile doğrudan ilgili olanlar, her şeyden önce, kitleleşme dileğindedirler. Öteden beri yığınları yerli filmlere çekmenin yolları araştırılmış; bu amaçla da çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. İşte, bir toplumsal olay olarak Yılmaz Güney, bu konudaki aramalara somut çıkışlar getirebilecek canlı bir örnekti. Amaçları birbirinden ayrı olan, ama kitleleşme temelinde birleşenlerin bu olaydan yararlanmaya kalkışmamaları düşünülemezdi. Nitekim de öyle oldu. Yılmaz Güney kitlelere ulaştıkça, giderek de bir toplumsal olay durumuna geldikçe, başarısının gizinin kavranılması ve ondan

yararlanılması yolunda çabalar belirdi. Kuşkusuz Yılmaz Güney olayına eğilen her kişi, kavrayabildiği ölçüde ve amacı ile uyuşan bir biçimde ondan yararlanmayı denedi.

Önceki kesitte de gösterdiğimiz gibi, sinemamıza Yılmaz Güney'le gelenler, oldukça geniş bir alanı kapsıyor. Bunun nedeni, Yılmaz Güney'in salt oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı olmaması. Aynı zamanda hem oyuncu, hem senaryo yazarı, hem de yönetmen olmasıdır. Bu yüzden, Yılmaz Güney'in sinemacılığımız üzerindeki etkilerinin tek bir alanla sınırlı olmaması; birden çok alanı kapsaması doğal karşılanmalı. «Tutulan oyuncu» olmasının oyuncuları; «başarılı yönetmen» olmasının yönetmenleri; «filmlerinin iş yapması»nın da yapımcıları etkilememesi, onlarda geniş yankılar uyandırmaması düşünülemez.

Gerçekte öyle de oldu.

Oyuncu olarak kitlelerle kaynaşmakta gösterdiği başarı, pek çok oyuncuyu Yılmaz Güney'in oynayış biçimini öykünmeye iteledi. Kısa zamanda, Yılmaz Güney gibi oynayanlarla doldu ortalık.

Yönetimde gösterdiği başarı, anlatım olanaklarını değerlendirme ve kullanma konusunda pek çok yönetmeni etkiledi. Yılmaz Güney'in kullandığı ve filmin bütünlüğü içerisinde belli bir işlevi olan pek çok motif, filmlerde, bir gelişigüzellik içerisinde kullanılmaya başlandı.

Filmlerinin iş yapması ise, yapımcıları, Yılmaz Güney'in filmlerini andırır filmler yapmaya yöneltti.

Bunların sonunda, Yılmaz Güney, birden çok alanda, sinemacılığımız üzerinde etkili oldu.

2.

Yılmaz Güney'in kitlelerle bağ kurabilmesi, sinemanın hem bir mal, hem de öğretisel-siyasal yönden güçlü bir silâh görünümü taşıdığı bir toplumda, iki açıdan önemliydi:

i) Öğretisel-siyasal açıdan ve

ii) tecimsel açıdan.

Yılmaz Güney olayından yararlanmanın ölçüsünü ve niteliğini de belirleyecek olan buydu. Yılmaz Güney'in kitleleşmesinin gizini bu amaçlardan birini gerçekleştirmek için kavramaya çalışacaklardı sinema ile doğrudan ilgili olanlar.

Ortada bir gerçek vardı: Yılmaz Güney kitleleşmiş bir sanatçıydı. Hem «iş yapan» sanatçı demekti bu, hem de «amacına ulaşmış» sanatçı... «İş yapma»nın peşinde olanlar, olaydan bu yönden yararlanmayı deneyeceklerdi; belli bir öğretisel siyasal amacı gerçekleştirmek isteyenler de diğer yönden. Dolayısıyla da amaç, olayı değerlendiriş ve ondan yararlanış biçimini etkileyecek, giderek de belirleyecekti.

Bu odaktan bakıldığında, Yılmaz Güney'in sinemacılığımız üzerindeki etkilerinin iki ayrı çizgide ilerlediği görülür:

i. Belli bir öğretisel-siyasal amacı gerçekleştirmek ya da hiç değilse kitlelere birtakım şeyler vermek için Yılmaz Güney olayına eğilenlerin oluşturdukları çizgi;

ii) Sinemayı bir işleyim (sanayi), filmi de bir mal olarak alan ve tecimsel başarılar sağlamak için Yılmaz Güney olayına eğilenlerin oluşturdukları çizgi.

(a)

Sinemayı öğretisel-siyasal kaygularla kullanma eğiliminde olanların tümü, kuşkusuz, Yılmaz Güney'le aynı doğrultuda değildirler. Onunla yöndeş olanlar bulunduğu gibi, ona karşı olanlar da vardır. Ama Yılmaz Güney, her iki yönseme içerisinde bulunanlar üzerinde de etkili olmuştur.

Yöndeşlerini doğrudan doğruya etkilemiştir Yılmaz Güney. Deyim yerinde ise, kitlelerle kaynaşmasına yolaçan olgulardan olumlu bir biçimde yararlanmaya zorlamıştır onları. Ne ki, bu yönseme içerisindekiler, olanakları ve bilinçleri nedeniyle, **iyi niyetli izleyiciler** olmaktan ileri gidememişlerdir.

Kendisi ile aynı doğrultuda bulunmayanları ise, alanlarını belirlemeye, tanımlarını getirmeye zorlayarak etkilemiştir. Bu etki, doğrudan bir etki değildir. Ama film yaparken, onları, sinemacılığımızda bir Yılmaz Güney Gerçeği'nin bulunduğunu daima dikkate almak zorunda bırakmıştır.

(b)

Sinemayı tecimsel kaygularla kullananları ise, kendisini kitlelerle kaynaştıran nedenleri göz önünde bulundurmak, ama eğemen çevrelerle tersleşmesine yolaçan nedenleri atlamak biçiminde etkilemiştir. Bu yönseme içerisindekiler, Güney'i kitlelerle kaynaştıran öğelerden sonuna dek yararlanmışlardır. Ama iş çözüm getirmeye gelip dayanınca sorunu rayından çıkarmışlardır.

(c)

Bu açıklamalardan sonra, Yılmaz Güney'den den yararlanma yoluna gidenleri, amaçları yönün-

den iki kümede toplayıp incelemenin yerinde olacağı açıktır. Bu kümeler ise:

1. Yılmaz Güney'den iyi niyetle yararlanmayı deneyenler ve

2. tecimsel kayguları öne çıkararak yararlanmayı deneyenler biçiminde belirlenebilir.

3.

Bu iki eğilimin niteliğini örneklerden yola çıkararak irdelemeden önce, Yılmaz Güney'in kitleleşmesinin nedenlerini yeniden, ama bu kez ayrıntıya kaçmadan sergilemeyi gerekli görüyorum. Bu, sözü geçen eğilimlerin içeriklerinin kavranmasını da kolaylaştıracaktır.

Bir oyuncu olarak Yılmaz Güney'in neden dolayı kitleleştiğini, «Yılmaz Güney'in Oyunculuğu» başlıklı kesitte, göstermiştik. Burada, yönetmen olarak da imzaladığı filmlerin neden ötürü kitleleştiğini açıklamayı deneyeceğiz. İkisinin kesişmesi ile de Yılmaz Güney'in kitleleşmesinin nedenleri ortaya çıkacak.

Yönetmen olarak imzaladığı filmlerin kitleleşmesinde, oyunculuktan sağladığı birikimin etkisi olduğunu yadsımıyorum. Ama o filmlerin benimsenmesini de bütün bütüne bu faktörlerle açıklamayı doğru bulmuyorum. Onun dışında kalan, filmlerin özüne ve biçimine bağlı birtakım faktörlerin de bunda payı olduğuna inanıyorum. Bunun göstergesi, senaryosunun bir başkası tarafından yazıldığı, yönetmen ve yapımcısının değişik kişiler olduğu ve Yılmaz Güney'in yalnızca bir oyuncu olarak katıldığı filmlerin tam anlamıyla yönlendirdiği filmlere göre daha az yankı uyandırmasıdır. Ger-

çekten de bir «Umut»un, bir «Ağıt»ın, bir «Acı»nın, bir «Arkadaş»m uyandırdığı yankıyı, bırakın Güney'in öteki filmlerini, hiçbir yerli filmin uyandırdığı ileri sürülemez.

O halde bu filmlerin kitlelerde böylesine geniş yankılar uyandırmasının nedenleri nelerdir?

Yılmaz Güney'in yukarıda belirlediğimiz konumdaki filmleri:

i) Toplumsal duruma koşut düşmeleri ve

ii) teknik-estetik yönden yetkin olmaları nedeniyle kitleleştikleri inancındayım.

«Sonuc»u bu iki etken birlikte belirlemişlerdir. Ama temel olanın ilki olduğu kanısındayım. Yani sözü geçen filmlerin toplumsal duruma koşut düşmeleri kitleleşmelerinde ana etken olmuştur.

Bu filmlerin içeriklerini incelerken, dolaylı olarak, hangi toplumsal gereksinimlere karşılık verdiklerini belirtmiştik. Buna göre, gerek tecimsel, gerekse de uğraşsal açıdan sinema ile ilgilenenlerin bu gereksinimlerden yola koyulmaları gerekliydi. Yani Yılmaz Güney gibi onların da toplumsal sorunlardan yola çıkmaları kitleleşmeleri için baş koşuldu. Onları hem birbirlerinden, hem de Yılmaz Güney'den ayıran yan ise, gerçekliği ele alış ve yansıtışlarının niteliği idi.

4.

Böylelikle, Yılmaz Güney'in elde ettiği sonuçtan yararlanmayı deneyenlerin filmlerinin çıkış noktasının ne olduğunu saptamış bulunuyoruz. Şimdi, bu filmleri örnekler üzerinde tartışmaya geçebiliriz.

İYİ NİYETLİ YAPIMLAR

Aşağıdaki irdelemelerden de çıkarılacağı gibi, iyi niyetli yapımlar, temelde doğru olan olgulara yaslanmaktadırlar. Olayların geliştirimi de, filmin başından sonuna, bu olgunun öne çıkarılmasını sağlamaya yöneliktir. Gelgelelim öğretisel yetersizliklerden ötürü, bu olgu bütünlüğü içerisinde yansıtılmamaktadır. Bunun sonucu olarak da çözüm ya bulanıklaşmakta ya da olumsuz bir boyuta ulaşmaktadır. Temel neden, bütünü eleştirmeye olanak sağlayacak çelişkinin bütünle olan bağlantılarından soyundurularak kullanılmasıdır. Sözgelimi Lütfi Ö. Akad'ın «Diyet» adlı filmi, bu nitelikte bir filmdir.

Daha önce yayımlanan bir yazımda[109] ayrıntılı olarak üzerinde durduğum bu filmde, kötü koşullar altında çalışan işçilerin bu koşulların düzeltilmesi için verdikleri mücadeleler anlatılmaktadır. Çıkış noktası yerindedir: Kol ve bacaklarının kopmasına neden olan ilkel bir makinanm yenilenmesini istemektedir işçiler. Bu amaçla bir araya gelmekte ve amaçlarma ulaşmanın yollarını araştırmaya, olanaklarını yaratmaya çalışmaktadırlar. Buraya dek -böyle bir çalışmada üzerinde durulması aykırı kaçacak olumsuzlukları bir yana iteliyorum- her şey doğaldır. İşçilerin çalışma koşulları yansıtılmakta, bu koşulların düzeltilmesi için yaptıkları girişimler sergilenmektedir. Bu noktada, girişecekleri eyleme siyasal bir içerik kazandırmak gündeme gelmektedir. Ve filmde bunu olanaklı kılacak öğeler vardır. Çalışma koşullarının kötülüğünün sömürü

[109] Bkz., «Toplumsal değişim ve DİYET», **Yedinci Sanat, Sayı**: 21, s.16-22, Şubat-Mart 1975.

düzeninin eleştirisinde kullanılması bunu sağlamaya yetecektir. Gelgelelim filmde bu olgu atlanmakta ve tüm çatışma ilkel makina-işçi çatışmasına dönüştürülmektedir. Böylelikle de, makinaların yenilenmesiyle bütün sorunlar çözümlenecekmiş gibi bir sonuç ortaya çıkmaktadır. İyi niyetli girişim de, olumsuza hizmet etmek durumunda kalmaktadır bu nedenle.

Aynı durum, aşağıda üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız «Köprü» adlı film için de geçerlidir.

Bu filmde, insan-doğa çatışması, insanı doğanın etkilerine boyun eğmek zorunda bırakan sistemin eleştirisinde çıkış noktası olarak alınabilecekken, köprünün yapılmasından yana olanlarla-olmayanlar biçiminde ikincil bir çelişkinin öne çıkarılması, tüm çatışmanın salcı-mühendis çatışması biçimine sokulması ile, sanki köprü yapılsa tüm çekiler sona erecekmiş gibi bir imgenin oluşmasına neden olmaktadır. Bütün bunlar, öğretisel bulanıklığın sonuçları. Bununla birlikte, sözkonusu filmlerde, yer yer, olumlu bölümler de yok değil. Onları ve onların oluşturduğu yönsemeyi iyi niyetli olarak nitelendirmemiz de bundan ya!

Bu açıklamalardan sonra, söylediklerimizi, bir örnek üzerinde somutlaştırmaya geçebiliriz.

İnsan-doğa çatışması, toplumsal çelişkiler ve «Köprü»

(a)

Yılmaz Güney olayından iyi niyetle yararlanma girişimlerinin bir ürünü olarak gördüğümüz «Köprü»nün konusu kabaca şöyle: Fırat'ın bir yakasında yaşayan insanlar, öte yakaya salla geç-

mektedirler. Bu nedenle de, sular kabarınca büyük güçlüklerle karşılaşmakta ve sık sık ölümle yüz yüze gelmektedirler. Öksüz bir çocuk olan Ahmet'in suların son derece kabarık olduğu sıralarda annesi rahatsızlanır. Hekime götürülmesi gerekir. Salcılık yapan amcası, ısrarlarına dayanamayarak, olanaksızlığını bile bile hastayı hekime ulaştırmak için Fırat'ı aşmaya çalışır. Ama, başaramaz. Ahmet'in annesi Fırat'ın sularına karışır. Yapayalnız kalan Ahmet'i amcası himayesine alır. Ahmet okuyup mühendis olmaya ve Fırat'ın üzerine köprü kurmaya karar vermiştir. Amacına ulaşır. Mühendis olup köyüne döner. Ulaştırma Bakanlığı projesini onaylar ve Ahmet Fırat üzerine köprü kurmaya başlar. Salcı, amcasının oğludur bu kez. Ve köprünün yapılması ile işinden olacağının bilincindedir. Bu nedenle de köprünün yapımma karşı çıkar. Ahmet'in çalışmalarını engellemeye çalışır. Köprünün ayaklarının kurulması için atılması gereken dinamit nedeniyle evlerini boşaltmak zorunda bırakılan köylüler de köprünün yapımına karşıdırlar. Bu nedenle de, salcı-mühendis çatışmasında ağırlıklarını salcıdan yana koyarlar. Salcı, çalışmalarının ilk evresinde, yapılanları havaya uçurur. Ama Ahmet yılmaz. Çalışmalarını sürdürür. Salcı, köprünün açılacağı gün patlayacak biçimde ayarladığı bir bombayı köprünün ayaklarına yerleştirir. Ahmet bombayı bulamayınca, köprünün üzerine oturur. Salcı onu uyarır. Ama o dinlemez. Bunun üzerine salcının kızkardeşi olan sevgilisi de gelip yanma oturur. Onu baba izler. Derken tüm köylüler gelip köprünün üzerine otururlar. Salcı kısa bir kararsızlıktan sonra bombayı koyduğu yerden alıp atar. Bomba patlar. Ama köprü kurtul-

muştur. Ve film, sona erer.

Anlatılan, kaba çizgilerle böyle. Bunları değerlendirmek ve «Köprü»nün neden iyi niyetli, ama yetersiz bir film olduğunu göstermek için bazı genel açıklamalarda bulunmak zorunlu oluyor.

(b)

İnsanm doğa ile mücadelesinde, doğayı eğemenliği altına almak için geliştirdiği her araç, ondan daha çok yararlanmasına, baskısından kurtulmasına, daha özgür olmasına yolaçar. Bu araçlar, aynı zamanda, üretim düzeyinin yükselmesini sağlayarak, toplum yapısında da, sınıf ve tabakaların aralarındaki ilişkilerde de birtakım değişikliklerin oluşmasına neden olurlar. Yaşamları, geri üretim teknolojisine bağlı olanlar, insanoğlunun doğanın efendisi olma yolunda attığı ileriye dönük her adımdan etkilenirler. Bu etkinin itelemesi ile de teknolojik gelişimin karşısına dikilirler. Bilimsel bulguların yaşama karışmasına karşı çıkmaya çalışırlar. Böylelikle de, uzun erimde insanoğlunun yararına olacak buluşlara karşı çıkarlar. Onların yaşama karışmalarını önlemeye çalışırlar.

İnsan-doğa çelişkisinin insanoğlunun yararına çözülmesi yolundaki çabaların yolaçtığı zıtlıklar, sadece ileri teknolojik düzeyden yararlanacak olanlarla, geri teknolojik düzeye bağlı olanların arasındaki zıtlık değildir. Bulgunun yaşama girip, üretimi doğrudan ya da dolaylı olarak etkileme aşamasında, ondan yararlanıp yararlanamamak ya da yararlanmanın niceliksel durumu yeni çelişkilerin doğmasına yolaçar.

Demek oluyor ki insan-doğa çelişkisinin ileriye dönük çözümü, şu iki çelişkinin doğmasına yolaçar:

i. Eski üretim teknolojisine çıkarları gereği sıkı sıkıya yapışanlarla yeni üretim teknolojisinden yararı olanlar arasındaki çelişki;

ii. Yeni üretim teknolojisinde çıkarları olanların bulgulardan eşit olarak yararlanamamalarının nedeni olduğu çelişki.

Sanatçı, insan-doğa mücadelesini; insanın doğaya eğemen olma yolundaki zorlu mücadelesini odaklaştırıp anlatmayı denediğinde, sorunu bu bağlam içerisinde ele alacak olursa, toplumsal yönü de olan ürünler ortaya koyabilir. Bu çerçeveden birinin savsaklanması ise, ürünün birtakım yetersizliklerle sakatlanmasına neden olur.

(c)

«Köprü»ye bu açıdan bakıldığında, doğru bir görüşten yola çıkıldığı görülür: Doğaya eğemen olma yolunda atılan her adım, geri üretim teknolojisine bağlı olarak yaşayanların tepkilerine neden olurlar. Nitekim, filmde, Fırat üzerine kurulmak istenen köprü, yaşamını salcılıkla sürdüren salcının (Fıkret Hakan) tepkisi ile karşılaşır. Film boyu kurulan salcı-köprü diyaloğu, doğru bir saptamadır. Gelgelelim burada takılıp kalmak, köprünün yaşama karışması ile birlikte oluşacak yeni ilişkilerin altının çizilmemesi önemli bir eksikliktir. Ama asıl önemli eksiklik, salcı-köprü ilişkisinde, köprüden yana olması gerekenlerin işin içerisine katılmaması, basit bir film hilesi ile, köyün tüm insanlarının köprüye düşman gösterilmesidir.

Gerçekten de «Köprü»de, insan-doğa mücadelesi yansıtılırken, bu mücadelenin olumlu bir biçimde çözümlenmesinden etkilenecek tek bir kişi vardır: Yaşamını salla sürdüren salcı. Onun dışın-

da kalanların kuramsal olarak köprüden yana olmaları gerekir. Üstelik köprünün ayaklarının kurulacağı yer de, önemsenecek bir genişlikte değildir. Ancak filmde, köprünün ayaklarının atılmasının tüm köyün boşaltılmasına neden olacak bir olgu olarak konup, yine köprünün kurulacağı yerdeki toprakların oldukça ucuz bir biçimde istimlâk ettirildiği ileri sürülerek tüm köy halkının köprüye karşı bir tutuma bürünmeleri sağlanmaktadır. Böylelikle de insan-doğa çatışmasının nedeni olacağı ileri üretim teknolojisinden yana olma ve ona karşı olma biçimindeki ikilem atlanmakta; daha doğrusu da atlandığı için yukarıdaki basit rastlantılarla işin içerisinden sıyrılınmaktadır. Öte yandan filmde, köprünün yaşama girmesi ile birlikte köyün ve köylünün yaşayışında oluşacak değişime ve bu değişimle birlikte ortaya çıkacak olan yeni ilişkilere kesinlikle değinilmediği görülmektedir.

«Köprü», böylelikle, çıkış noktası olarak doğru bir çelişkiden kaynaklanmakla birlikte, o çelişkinin beraberinde getireceklerinin bütünsel bir biçimde ele alınmaması nedeniyle iyi niyetli ama yetersiz bir çalışma görünümü kazanmaktadır. Ancak yetersizliği bununla da kalmamaktadır.

Filmde, köprünün karşısına salt salcı değil de, tüm köy halkı dikilmesine karşılık, çatışmanın salcı-mühendis çatışması biçiminde sunulması; salcının köylülerden, mühendisinse devlet güçlerinden yardım dilememesi sorun'un iyiden iyiye tekil, giderek de bireysel bir sorun haline dönüşmesine neden olmaktadır. Öyle ki bir yerden sonra salcının köprünün yapımını engellemek istemesi ve mühen-

disinse yapmakta ayak diremesi, bir inat sorunu olup çıkmaktadır.

Aslında bu tutum, filmin yapısının gerektirdiği bir tutumdur. Çünkü filmde, her şey dramatik çizgide algılanmaktadır. Köprüyü yapmak isteyen mühendis Ahmet (Kadir İnanır) salcının amcası oğludur ve üstelik de bacısı Zeyneb'e (Necla Nazır) tutkundur. Başta da belirttiğimiz gibi rahatsızlanan annesini amcası salla karşıya geçirmeye kalkmış; ama sarsıntıdan annesi Fırat'ın sularına karışıp gitmiştir. Bu olaydan sonra Ahmet'i amcası büyütmüş; okutmuş, mühendis yapmıştır. Böylelikle de Ahmet, köprü yapmayı denemekle hem kendisini yetiştirenlere karşı değerbilmez bir davranışta bulunmuş olacaktır; hem de sevdiği kızla bir araya gelememe tehlikesi ile yüz yüze gelecektir. Zaten film boyu onu çalışmaktan alıkoyan tek baskı bu duygusal ve vicdansal baskıdır. Karşısında başka bir güç yoklur. Üstelik bu durum, şu iki soru'nun seyircinin kafasında belirmesini de önlemektedir:

i. Ahmet, neden köprüyü yıkmakta ayak direyen salcıyı güvenlik güçlerine şikâyet etmemektedir? Çünkü, salcı amcasının oğludur, sevdiği kızın ağabeysidir ve hepsinden önemlisi de okumasını onlar sağlamıştır.

ii. Köylüler neden salcıdan yana kavgaya katılmıyorlar? Çünkü kavga aile içi bir kavga görünümü taşımaktadır.

Sözü geçen tutumun bu iki durumu önleyici bir niteliğe sahip olması, ister istemez, sözkonusu yetersizliğin bir incehesaplılıkla yaralanmış olup olmadığını düşündürtüyor insana.

(d)

Dramatik yapısı ile seyirciyi kavradığını gözlediğimiz filmde, salcı-köprü mücadelesinin; mühendisin örnek direnmesi(!) ve köylülerin feodal duygularının kabararak olaya sahip çıkması(!) üzerine, mühendisten yana çözülmesi; Fırat'ın insan yaşamı üzerindeki baskısının son bulduğunu, böylelikle de filmde konmuş tek çelişkinin de çözülmüş olduğu duygusunu oluşturarak izleyiciyi rahatlatmaktadır. Gerçekten filmin sonunda başlangıçta da belirttiğimiz gibi, köprünün açılacağı günün sabahı patlamak üzere ayaklardan birine yerleştirilen saatli bombanm yerini söylemeyince, mühendis Ahmet gidip köprünün tam ortasına oturur ve güneşin yükselmesini beklemeye başlar. Zaman ilerlerken önce sevgilisi Zeynep, sonra amcası ve en sonunda da bütün köylüler köprünün orta yerine gidip yerleşirler. Salcıyı tutan işçiler de onların arasmdadır. Salcı bir iki uyarıdan sonra bombayı koyduğu yerden çıkarıp atar. Atar atmaz da patlar bomba. Amca çocukları köprüde sarılırlar. Ve film biter. Çelişki de...

(e)

Oyuncuların belli bir düzeyin üstünde oynadıkları, çekiminin de iyice sayılabileceği «Köprü»,

i) doğru bir çıkış noktasına sahip bulunması ve,

ii) dramatik bir kurguya sahip olması nedeniyle izleyiciyi kavramaktadır. Ama çıkış noktasındaki doğruluğa karşın, çelişkinin bütünselliği içerisinde konmaması yüzünden de, seyirciyi olumsuz doğrultuda etkilemektedir. Böylelikle de, iyi niyetli

bir girişim, kendiliğinden bir olumsuzluğu beraberinde getirmektedir. Üstelik bu olumsuzluk, bilinçli olarak üretilen bir filmin olumsuzluğundan daha çekincelidir. Sahip olduğu kimi olumluluklarla seyirciyi kendine bağlamaktadır çünkü.

TECİMSELLİĞİN BELİRLEYİCİ OLDUĞU YAPIMLAR

Aşağıdaki irdelemeden de çıkarılabileceği gibi bu tür yapımlarda, yığınların eğilimleri, sadece filme tecimsel başarı sağlamak için önem taşımaktadır. Başlangıçta toplumsal bir sorun konmakta, belgesel çekimlerle bu sorundan kaynaklanan insansal dram öne çıkarılmakta, ama çözüm aşamasına ulaşıldığında, bireysel karşıçıkım seçenek olarak sunulmaktadır. Tek bir kişi, olayların nedeni olarak gösterilen güçlere karşı mücadele etmekte ve onları cezalandırmaktadır. Örgütlü mücadelenin yerine bireysel mücadeleyi yerleştirmeye çalışan bu tür yapımlar, aynı zamanda, sınıfsal kini bireysel kine dönüştürmekte ve bireysel kinin çözümü ile her şeyin çözüleceği, film boyu gösterilenlerin bir daha insanların başına gelmeyeceği imajını yaratmakta ve olumsuzluk bire iki çoğalmaktadır.

Toplumsal çelişki-bireysel çözüm karşılığı ve «İki Arkadaş»

(a)

Yılmaz Güney olayından tecimsel açıdan yararlanmayı amaçlayan yapımların genel niteliklerini «İki Arkadaş» adlı film üzerinde tartışmayı deneyeceğiz.

Önceden de belirttiğimiz gibi, bu tür yapımların ortak yanı:

i) Yılmaz Güney'in izlenmesine neden olan motiflerden yararlanılırken

ii) onu eğemen çevrelerle çatıştıran noktaların atlanması ya da sulandırılarak sunulmasıdır.

Bu ortak yanın daha açık ve daha somut bir anlatımı şöyle olabilir:

i) Seyirciyi çekebilmek için yığınların etlerinde-kemiklerinde duydukları toplumsal çelişkileri ve onları aşma özlemlerini yansıtırken

ii) eğemen çevrelerle ve dolayısıyla da tecimsel düzenle çatışmamak için çözümü sınıfsal plândan bireysel plâna kaydırmak, bireysel eylemleri önermek...

Böylelikle de, hem Yılmaz Güney olayından tecimsel açıdan yararlanılmakta; hem de anamalcı düzenle herhangi bir çatışmaya girilmemektedir.

«İki Arkadaş», bu ortak yanı bütünüyle görebileceğimiz bir film. Gerek günümüz insanına seslenebilmek için toplumsal çelişkilerden yola çıkışı; gerekse de çözümü bireysel plânda koyması, tekil eylemleri önermesi ile... Bunu olay örgüsünün kaba bir dökümünü yaparak somutlaştırabiliriz.

(b)

Filmin iki temel kişisinden biri olan Cüneyt Arkın, bir fabrikada muhasebecidir. Oğlu da aynı fabrikada işçi olarak çalışmaktadır. Sendikal mücadelenin içerisindedir. İşçileri örgütlemeye çalışmaktadırlar. Ücretlerin yükseltilmesini sağlamak amacı ile greve giderler. Patron, Arkın'ı, oğlunun bu işten çekilmesini sağlamak için zorlar. Başaramayınca da işine son verir. Bu arada işçiler greve gitmişlerdir ve belgesel bir çekimle grevdeki işçiler gösterilir. Patron grevi durdurmak için para ile

tuttuğu adamları işçilere saldırtır. Saldırıda Cüneyt Arkın'ın oğlu ölür. Arkın, oğlunun katilini bulup öcünü almaya karar verir. İşçiler, tekil eylemden caydırmaya çalışırlar onu. Ama dinlemez. Yollara düşer. Kuşkulandığı bir küme vardır. Sürekli onları izler. Onlar da onu döverler. Ama yılmaz. Katili bulup oğlunun öcünü almak için aramalarını sürdürür. Bu arada, eski bir arkadaşı olan Fikret Hakan'a kendisine yardımcı olması için başvurur. Fikret Hakan, yeraltı dünyasının önde gelen adlarındandır. Arkın'a yardım etmeyi kabul eder. Arkın da araştırmalarını sürdürür ve katilin Fikret Hakan'ın oğlu olduğunu öğrenir. Bu arada çocuk babasına sığınır. Kendisini korumasını söyler. Oyuna geldiğini, kullanıldığmı söyler. Arkın da ardından Hakan'ın köşküne gitmiştir. Hakan oğlunun kaçmasını sağlar. İki arkadaş karşı karşıyadır. Cüneyt Arkın öcünü almaya kararlı olduğunu yineler. Ve Hakan'ın bu işten vazgeçmesi yolunda söylediklerinin hepsini reddeder.

Bu arada patron ve adamları, konuşmamasını sağlamak için, çocuğu yurtdışına kaçırmaya karar verirler. Ama Arkın onları bulur. Sakıncalı bir durumun ortaya çıkmasını önlemek amacı ile patron çocuğu öldürtür. Bunun üzerine iki eski arkadaş, patrona ve adamlarma karşı dövüşmeye başlarlar. Mücadelenin sonunda, iki eski arkadaş, patronu ve adamlarını saf dışı ederler.

(c)

Görüldüğü gibi filmin başından sonuna dek önerilen sınıfsal mücadele yerine bireysel mücadele; toplu eylem yerine, tekil eylemdir. Üstelik, iki sınıf arasındaki zıtlık, iki birey arasındaki zıt-

lık biçiminde konmakta; sınıfsal mücadele, bireysel öcalma biçiminde temellendirilmektedir. Bu amaca ulaşmak için, toplumsal bir olgudan yola çıkılmakmaktadır: Ortada bir grev vardır. Bunun öncülerinden birinin öldürülmesi olayı vardır. Çocuğun babasının ya da yakınlarından birinin böyle bir olaya tepki duyması; dahası bireysel bir eylemle öc almaya yeltenmesi elbette gerçek yaşamda sözkonusu olabilir. Ne ki bunun başarı şansı sıfırdır. Bir sınıftan bireysel bir mücadele ile öc alma mümkün değildir. Oğlu öldürülen baba, becerebilirse, öldürtenin oğlunu öldürebilir ancak. O da başarabilirse. Daha öteye geçilmesi olanaklı değildir. Filmin bu açıdan saptırıcılığı bir yana, öte yandan bu çatışmayı sunmakla, bireysel plânda çözümlenen o çelişkinin çözümlenmesi ile gerçek yaşamdaki bütün çelişkilerin çözümlenmiş olduğu havasını yaratmaktadır. İşte budur tecimsel filmlerin getirdikleri olumsuzluklar.

BİR ANLATICI OLARAK YILMAZ GÜNEY

- **ÖN AÇIKLAMALAR**
- **YILMAZ GÜNEY'İN İLK ÖYKÜLERİ**
- **BOYNU BÜKÜK ÖLDÜLER**
- **HÜCREM - SALPA - SANIK**
- **GENEL DÜŞÜNCELER**

ÖN AÇIKLAMALAR

1.

Yılmaz Güney'in ilk gözağrısı yazındır. Gerçi sinemacı olarak ünlenmiştir. Ama yazınla ilgilenmesi, sinemayla ilgilenmesinden öncedir. Bu ilgi lise sıralarmdayken başlar.

Başlangıçta özencice bir ilgidir bu. Yazın'ın gerçekliğini kavramış, onun aracılığı ile bir yerlere ulaşmayı amaçlamış kişilerin ilgisiyle en küçük bir ilintisi yoktur. Bu, Yılmaz Güney'in, yazmakla varmayı tasarladığı bir noktanın bulunmamasından ileri gelmektedir. Çok çok bireysel bir doyumdan sözedebiliriz. Bu doğrultudaki çalışmalarıyla kendini bir başka kişi kılma; açmazlarını, çıkmazlarını aşma amacından... Bu bakımdan, okulun duvar gazetesi için yazdığı bu öyküleri yoksul, ezilmiş bir insanın kendini çevresine kabul ettirme, kişiliğini tanıtlama çabasının bir ürünü sayabiliriz.

Yılmaz Güney'in ilgisi bu aşamada kalmamıştır. Duvar gazetesinden dergi sayfalarına sıçramıştır. Dahası, bir öyküsünden ötürü de yargılanmış,

«bir buçuk yıl ağır hapis, altı ay sürgün, ömür boyu amme haklarından yoksunluk cezalarma çarptırılmıştır.[110] Bir konuşmasında, şu sözlerle dile getirir o günlerini: «Lisenin ikinci sınıfındayken, okul duvar gazetesine hikâyeler yazma merakı. Belki bir kişilik ıspatından gelen bir şey. İlk hikâyemi okulda gazeteye basmadılar. Hasta olan karısını şehre getiren, parası pulu olmayan, bu yüzden doktora tavuk vermek isteyen bir köylünün öyküsüydü bu. (...) Adana'da iken hikâyeler yazmaya başladım. Aramızda toplanarak Varlık dergisini, Yeni Ufuklar'ı, Pazar Postası'nı izlemeye başladık. Daha önce boş bir adam sayıyordum kendimi. Oysa artık koltuğunun altında Yeni Ufuklar'ı taşıyan ve bundan gurur duyan bir adamdım. Sonra hikâyelerim yayınlandı. İlk kez kendime güven duydum. Hikâyeci Yılmaz'dım.» [111]

Yılmaz Güney'in yazınla olan ilgisi, sinemayla ilgilenmeye başlaması ile gevşemiştir. Sinema çalışmaları giderek öne geçmiş, yazın ve yazınsal uğraş geriye kaymıştır. Ancak yazma duyduğu ilgi sönmemiştir. Tümden boşlamamış, bir yana itelememiştir yazını. Fırsat buldukça yeniden yazına eğilmiş, yazınsal etkinliğini sürdürmüştür. Nitekim «961-62 cezaevi yıllarında», «on altı aylık bir çalışmanın» sonunda ilk romanını yazmıştır. «Boynu Bükük Öldüler»i... Ancak bu çabalar, hiçbir zaman, öne geçmemiştir. Daima sinema çalışmalarının gerisinde kalmıştır. Koşullar gereği öne geçer

[110] **Yılmaz Güney, «Zorunlu Bir Önsöz...» Boynu Bükük Öldüler**, s.10, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, Nisan 1976 - İstanbul.

[111] **«Yılmaz Güney olayı», Cumhuriyet Sanat Edebiyat**, s.2, Kasım 1970.

gibi olduysa da, yazın, sinemaya kaptırdığı yeri bir daha kazanamamıştır. Yılmaz Güney'in yazıncı kişiliği, sinemacı kişiliğinin gölgesinde kalmıştır bu nedenle. Nitekim 1966 yılında bir bölümü «Boynu Bükükler» adıyla yayımlanan romanı, ünlü bir sinema oyuncusunun bir «heves» ürünü olarak karşılanmış; yazın çevrelerinde herhangi bir ilgi uyandırmamıştır. Yılmaz Güney, tamamını 1971'de okura sunabildiği bu romanından sonra da, yazınsal alanda herhangi bir ürün vermemiştir. Arada yalnızca senaryolar yazmıştır.

12 Mart sonrası tutuklanınca yeniden yazına dönme fırsat ve olanağını elde etmiştir Yılmaz Güney. İçerde, Selimiye'de, üç anlatı kaleme almıştır: «Hücrem», «Salpa» ve «Sanık». Ama, önceden de belirttiğim gibi, bu zorunlu ilgiler, Yılmaz Güney'in çalışmalarında, yazm'ın, başlangıçtaki yerini almasını sağlayamamıştır. Sinemanın, özellikle bizim gibi ülkelerde, yazınla kıyaslanamayacak etki gücü Yılmaz Güney'i daima çekmiş; sinemayı temel uğraş olarak almasına neden olmuştur. Nitekim afla çıkar çıkmaz sinema yeniden öne geçmiştir. Olağanüstü bir ilgiyle karşılanan «Arkadaş»ın hemen ardından, «Endişe»nin çekimine başlamıştır. Yumurtalık Olayı nedeniyle sinema yapma olanağı elinden alınınca yeniden yazına dönmesi de bununla açıklanabilir. Bağımsızlık, demokrasi, sosyalizm mücadelesine katkıda bulunmayı amaçlayan Yılmaz Güney, dilediğine ulaşmakta kendine en geniş olanakları sağlayanı yeğlemiş; onu kullanmanın olanakları ortadan kalkınca, görece daha az etkin olana sarılmıştır. Mücadelesini, gönlünce olmasa bile, sürdürmenin yollarını araştırmıştır. Her koşul altında mücadelenin sürdürülmesinin bir yolu ol-

duğuna inanarak... Koşulların zorunlu kıldığı bu yolu bulmanın gerekliliğini kabul ederek...

Ama ne olursa olsun, hangi nedenlerden ötürü yazınla uğraşmış olursa olsun, bugün, ortaya koyduğu ürünlerle, oyuncu-yönetmen-senaryo yazarı Yılmaz Güney'in yanı sıra, bir de, «anlatı»cı Yılmaz Güney vardır. Varolduğu için de, sanatçı kişiliğinin bu yanına da eğilmek gereklidir. Bu yüzden, bu bölümde sinema alanındaki çalışmalarıyla ünlenmiş bir sanatçı olan Yılmaz Güney'in anlatıcılığını ana çizgileriyle değerlendirmeye çalışacağız.

2.

Yazınla ilgisinin sürekli olmaması yüzünden, Yılmaz Güney'in anlatıcılığında, her biri **ayrı** bir toplumsal bilince karşılık gelen (tekabül eden) üç ayrı evreye rastlıyoruz. Bu üç evre, birbirinden kalın çizgilerle ayrılmaktadır. Bunun nedeni, az önce de belirttiğimiz gibi, yazınla ilgilenmesinin sürekli olmamasıdır. Uzun zaman dilimlerini kapsayan kopukluklar sırasında Yılmaz Güney'in toplumsal bilincinin değişmesine; gerçekliğe bakışının, sanatı ve sanatın işlevini algılayışının başkalaşmasına yolaçmıştır. Bu değişme ve başkalaşım, Yılmaz Güney'in ürünlerinin birbirinden ayrı nitelikler göstermesine neden olmuştur.

Kuşkusuz her sanatçının sanatçılığının gelişmesinde birtakım evrelerin ortaya çıkması; ürünlerinde nicel, giderek de nitel farklılıkların bulunması doğaldır. Gelgelelim, sanatçının sanatsal çabalarında bir süreklilik varsa, bu evrelerin nereden başlayıp nerede bittiğini kesinlikle saptamaya ola-

nak yoktur. Çünkü bu evreler iç içe geçmiştir. Bir sonraki evrenin ön çizgilerine, bir önceki evrenin ürünlerinde rastlamak olanaklıdır. Bu konumdaki sanatçıların sanatçılık serüvenlerinde, kalın çizgilerle birbirinden ayrılan evrelere rastlamak, ender rastlanan bir durumdur. Sanatçının dünyaya bakışında, gerçekliği kavrayışında çok köklü değişikliklerin olmasını gerektirir bu. Ama bir sanatçının sanatsal faaliyetleri kopukluklara uğramışsa, sanatsal faaliyetlerinde süreklilik bulunanların ürünlerinde iç içe geçmiş evreleri, kalın çizgilerle birbirinden ayrılmış evreler biçiminde onun ürünlerinde bulmak olanaklıdır. Çünkü uğraş alanı olarak seçtiği türe her eğilişinde, yeni bir toplumsal bilince yaslanmaktadır. Bu da, gerçekliğin kavranıp sanatsal gerçekliğe dönüştürülmesinde kaçınılmaz farklılıkları beraberinde getirir. Böylelikle de, onun sanatçılığındaki gelişim halkaları, birbirinden kalın çizgilerle ayrılırlar.

Yılmaz Güney de, bu konumda bir sanatçı. Bu nedenle de, onun sanatçılığının gelişimi içerisinde ortaya çıkan evreler, birbirlerinden kalın çizgilerle ayrılmaktadırlar. Her evre, ayrı bir toplumsal bilince karşılık gelmektedir de ondan... Bu evrelerin incelenmesi, Yılmaz Güney'in düşünsel plândaki gelişim ve değişiminin açığa çıkarılmasını da sağlayacaktır aynı zamanda.

3.

Yılmaz Güney'in anlatıcılığında, her biri ayrı bir toplumsal bilince karşılık gelen, üç ayrı evre gözlediğimiz belirtmiştik. Bu evreler:

a) İlk öykülerinde,

b) Boynu Bükük Öldüler'de,

c) Hücrem-Salpa-Sanık üçlüsünde somutlaşmaktadır.

Şimdi sırasıyla, bu evrelerde yeralan yapıtların değerlendirmesini yapacağız.

Yılmaz Güney, sık sık başvurduğumuz «Yılmaz Güney olayı» başlıklı konuşmasmda, yazınla ne zaman ve nasıl ilgilenmeye başladığını anlatırken şunları söyler: «İlk hikâyemi okulda gazeteye basmadılar. Hasta olan karısını şehre getiren, parası pulu olmayan, bu yüzden doktora tavuk vermek isteyen bir köylünün öyküsüydü bu.»[112] Bilinç düzeyinin son derece düşük olmasma karşın, smıfsal bir güdüyle, işe bu noktadan başlayan bir kişinin yayımlanan, okur önüne çıkan ilk ürünlerinin de benzer nitelikte olmaları beklenir, umulur. Gelgelelim yayımlanan, okur önüne çıkan ilk öykülerine baktığımızda, Güney'in, duyarlığı ve güdüsüyle çatışan bir yönseme içerisinde olduğunu görüyoruz. O denli ki, bu yönsemenin, daha başlangıçta ona «yayımlanamayacak» öyküler yazdırtan güdü ve duyarlığın yadsıması olduğu bile ileri sürülebilir. Sınıfsal boyutları ile sunulup sunulmadığı bir

[112] «Yılmaz Güney olayı,» **Cumhuriyet Sanat - Edebiyat**, s.2, Kasım 1970.

yana, bu öykülerde gerçekliğin izine bile rastlamak olanaksızdır. Tümüyle gerçeklikten kopuk, belirli düşünceleri dışlaştırmak amacı ile yaratılmış olayların anlatıldığı öykülerdir bunlar. Yansıtılan düşüncelerin temeli ise, o yılların etkin düşünce anlayısı olan varoluşçuluktu. Seçilen anakonular ve onların işlenişi, varoluşçuluğun dünya ve insan anlayışını somutlaştırıcı niteliktedir. Kısacası, «koltuğunun altında Yeni Ufuklar'ı taşıyan ve bundan gurur duyan» bir kişinin öyküleridir onlar. Yaygın olanın etkisi altında kalınarak yazılmışlardır. Anlatım son derece kapalıdır. Olay kişileri sürgit bir bunalım içerisindedirler. Zaman zaman giriştikleri gerçeği aşma çabaları ise, oluşumların özünü kavrayamadıkları için, sonuçsuzdur... v.s. Bütün bunları, öykülerinin dökümünü yaptığımızda, daha somut olarak görme olanağını elde edeceğiz.

Yayımlanış tarihi yönünden en eskiye giden «Ölüm Beni çağırıyor» adlı öyküde,[113] bulanık bir anlatım eğemendir. Olay kişisi, aynı zamanda yansıtıcıdır da. Olaylar onun gözünden sunulur. Anlatılanı kavramak son derece güçtür. Öykünün bir yerine sıkıştırılmış olan sorudan, yansıtıcının bir araba kazasında öldüğünü anlıyoruz. Ama, bir ambulansa konup hastaneye götürülüşünü, ameliyat edilişini, sonra da cenaze arabasma konup mezarlığa götürülüşünü, son duaların yapılıp cenaze törenine katılanların dağılışını... ve bu arada duyduklarını anlatır yansıtıcı. Gerçeküstücü bir tutum sözkonusu burada. Bununla nereye varılmak

[113] **Y. Pütün, «Ölüm Beni Çağırıyor», Yeni Ufuklar, Sayı: 32-48, s.477-479, Mayıs 1956.**

istenmektedir? Bunu çıkartmak güç. Türlü yorumlara elverişli bir öykü. Gömüldükten sonra, mezarının başucuna gelip ağlayan genç kıza söylediklerine bakarak, sağken ilgisine karşılık vermediği sevdiğinin ölümü üzerine bir genç kızın düştüğü durum verilmek isteniyor diyebiliriz. Şöyle der genç kıza olay kişisi: «Ağlama artık. (...) Bilirsin, ağlayanları hiç sevmem. Hem ağlayacak ne var bunda. Öldüm işte... Ağlasan geri gelecek değilim ki. (...) Sen de git. Sevdiğim bütün insanların yaptığı gibi, sen de git. Ölüler sevilmez artık.» Öte yandan, başındaki ekten yola çıkıp çeşitli yerlere serpiştirilmiş motifleri birbirine ulayarak bir başka yorumuna ulaşabiliriz öykünün: Öykünün başındaki ekte söylenenler şöyle: «Beni niye öldürdün G./Seni sevmek için/Yaşamak istiyorum...» Öykünün ileriki kesiminde, «düşünü»sünün desti olup parçalanmasından ve parçalanan destiden, yani «düşünü»sünden bir genç kızın çıktığından sözedilir. Kız gittikten sonra, parçaları bir araya getirip destiyi, yani «düşünü»sünü yeniden kurma çabası sonuçsuz kalır olay kişisinin: «Kırık parçaları toplayıp eski haline sokmak istiyorum. Koca bir parça eksik. Yerini dolduracak şey bulamıyorum...» Ve öykünün bitiminde söylenenler: «Senden bir ricam var. Gözlerim G. de kaldı. Ona söyle gözlerimi göndersin.» Bunlardan şöyle bir sonuca varılabilir belki: Öyküde, sevdiğince bırakılan bir kişinin iç dünyası verilmeye çalışılıyor. Ya da aynı nedenden ötürü canına kıyan bir kişinin -gerçeküstücü bir yöntemle- durumunun betimi yapılıyor. Bütün bunlar birer varsayım kuşkusuz. Anlatılan bunların dışında bir şey de olabilir. Değişik yorumlara elverişlilik, öykünün derinliğinden ileri gelmiyor.

Anlatımın kapalılığından; söylenmek istenenin oldukça dolaylı bir biçimde sunulmasından; kimbilir, belki de anlatılmak istenen bir şeyin olmamasından...

Bu öyküden bir ay sonra yayımlanan «Kötüsünü de Seviyorum Şu İnsanların»[114] adlı öykü, bununla karşılaştırılamayacak bir açıklıkta. Ama, kötü bir Sait Faik öyküsünü. Yazarın izlenimleri, duygulanmaları, deyim yerinde ise iç çekişleri yansıtılıyor. Ayrıştırmadan, temel ve belirleyici olanı gözönünde bulundurmadan, herhangi bir yaşam kesitinden yola koyulan anlatıların ortak kusurları ile dolu. Uzatılabilir de, kısaltılabilir de... Anlatım yönünden ilk öyküden ayrılan bu öykü, düşünsel yönden onunla birleşiyor. Varoluşçuluktan kaynaklanan burjuva insancılığı eğemen öyküye. Adı da bunu simgeliyor ya: «Kötüsünü de seviyorum şu insanların». Bu sevginin sınıfsal bir temeli yoktur. Üstelik, bencilcedir de. Olay kişisi -aynı zamanda yansıtıcıdır da- yanma çağırdığı, pasta ikram ettiği, kirletmekten korkarak sandalyeye çöken çocuğu sevdiğini söyler. Ama konuşmasını da istemez. Çünkü «Konuşursa belki sesini, belki şivesini beğenme»yeceğinden kaygulanmaktadır. Önemli olan çocuk değil, çocuğun kendisinde yaratmış olduğu duygulardır onun için. Nitekim neden ötürü ona yakınlık duyduğunu da bilmez: «Bu ço-

[114] Agâh Özgüç, Neden Yılmaz Güney adlı çalışmasında, bu öykünün Salkım dergisinin 1.6.1956 tarihli 39. sayısında yayımlandığını belirtiyor. Bizim dergiyi görme olanağımız olmadı. Alıntıları, Agâh Özgüç'ün aktarmasından yaptık. Bkz., Agâh Özgüç, **Neden Yılmaz Güney**, s.18-20, Dördüncü basım, Göl Yayınları, Eylül 1976-İstanbul.

cuğa bir yakınlık duyuyorum. Sarı kirli saçlarını mı, yoksa bu kıpkırmızı burnunu mu sevdim.» Bütün bunların yanı sıra, bir de, «yaşama sevinci ile soğuktan korunmağa çalışan kimsesizler»den sözedilir ki, evlere şenlik!

Zamanlama yönünden üçüncü gelen «Yasaklar Hiç Bitmeyecek» adlı öykü,[115] varoluşçu anlayışın belirleyicilerini içermektedir. Maddî temellerini, sınıfsal özlerini göz önünde bulundurmadan, toplu yaşamanın tüm kurallarına karşı bir başkaldırı vardır bu öyküde. Niyesi belirtilmemiştir ama, öykünün kahramanı «dokuz aydır işsiz»dir. İstasyona gitmeyi düşünürken bir bahçeye dalar. Bekçi, «Buraya girmek yasak.» der. Ama nedenini de bilmez: «Neblim ben. Yasak dediler işte.» Öykü kişisi, buradan yola çıkarak bir genellemeye varır: «Bu yasaklar hiç bitmeyecekti. Yasakların arkasında da bir adam gülecek, biz bu yasaklar içinde eriyip gidecektik. Ne yapsak yasak. Sevsen yasak. Konuşsan yasak. Yazsan yasak. Tüm ömrümüz böyle geçecek. Yasaklar hiç bitmeyecek.» Yasakların gerisinde gülecek olan adam kimdir? Belirtilmez. Oysa bu çizgi üzerinde ilerlense, belki bir yerlere varılacaktı. Ama, bir sezgi olarak kalır bu tanılama. Kalınca da, aykırı noktalara kaymak kaçınılmaz olur: «Kusacaktım. Ama otobüse kusmak yasak. Yasaksız yapabileceğim nenleri düşünmeye başladım. Baktım her nenin sonu yasağa çıkıyor. Yasaklar hiç bitmeyecek. Neden olduğunu bilmedikleri yasaklar için binlerce insan ölecek.» der öykünün kahramanı. Ardından şunları ekler: «Karanlığa

---

[115] Yılmaz Pütün, «Yasaklar Hiç Bitmeyecek...», **Yeni Ufuklar**, Sayı: 37/53, s.679-681, Ekim 1956.

saplanmış tüm düşüncelerimi aydınlatacak bir ışığa ihtiyacım vardı.» Ama ufuksuzluk nedeniyle, çıkışı ölümde bulur: «Yaşamak güzeldi ama bu yasaklar içinde yaşamaktansa hür olarak ölmek daha iyiydi.» Varoluşçuluğun tipik görüşü: İnsan ancak yaşamı üzerinde karar verirken özgürdür! Budur bulunan çıkışyolu. Hem de batıda değil, 1956'ların Türkiye'sinde. Bu itkiyle, kendini köprüden atmaya karar verir. Toplananlar engellemeye çalışmazlar onu. Üstelik, akıl da verirler: «Balıklamasına atla.» Çünkü varoluşçuluğa göre insanlar arasında içten bağlantıların kurulması olanaksızdır. Bu nedenle, ona akıl verenler, tam bir açgözlülükle giysilerini bölüşürler. Adam son anda canına kıymaktan vazgeçer. «Gökyüzüne, ağaçlara bir daha baktım. Yaşamak güzeldi. «Yaşamak» dedim. İlk kez yaşamayı seviyordum. Döndüm. Giyeceklerimi istedim. Yiyecek gibi gözlerime baktılar. «Vermeseydin.» dediler. Güldüler. Böyle çırılçıplak bir tarafa gidemezdim. Adamı asarlar. En iyisi köprübaşı. Köprünün üzerine çıktım. Sulara baktım. Kendimi bıraktım. «Yaşa» dediler. «Bravo». Evet öykü, bir türlü kurtulunamayan yasaklardan birinin engellemesiyle, yaşama dönmeyi amaçlayan bir kişinin istemeye istemeye kendini öldürmesiyle son bulur. Yasaklardan kurtuluş yoktur çünkü ve yasaklar insanların yaşamını cehenneme çevirmektedirler.

Bu üç öyküde anlatılan kişilerin sınıfsal konumlarının belirtilmediğini; ne yiyip ne içtiklerinin, yaşamlarını nasıl kazandıklarının anlatılmadığını gözlüyoruz ortak olarak. Son öyküde, «dokuz aydır işsiz» olduğu söylenen kişinin toplumsal konumuna ilişkin küçük bir ime bile rastlanmaz öyküde. Aslında, toplumsal konumlarının belirtil-

mediğini ileri sürdüğümüz bu kişilerin insan olduklarını söylemek bile güç. Birer bilinçtirler yalnızca. Yazarın görmelerini istediklerini görürler ve dışavururlar. Tüm işlevleri budur. Anlatılmak isteneni yansıtmak...

Yılmaz Güney, «Üç Bilinmiyenli Eşitsizlik Sistemleri»nde[116] bu noksanlığı aşmayı dener. Gerçi öykünün yapısal özellikleri diğerleri ile özdeştir. Burada da gerçeklikten yola çıkılmaz. Ne ki iletilmek istenen düşünce başkalaşmıştır. Önceki öykülerde yüzyüze geldiğimiz ve varoluşçuluktan kaynaklanan insanın yalnızlığı, olana boyun eğmeye zorunlu oluşu, kendi yaşamı dışında kalan konularda özgürce karar verme olanağmdan yoksun bulunuşu, insanlar arasında içten bağlantıların kurulmasının olanakdışılığı... gibi düşüncelerin yerini bu kez toplumsal düşünceler almıştır. Bu düşünceleri iletebilmek için de, ister istemez, toplumsal tabanlı kişileri anlatmaya başlamıştır Yılmaz Güney.

Bir sahneoyununun bölümü biçiminde kurulan öyküde, fabrikada işçilik yapan, ne ki kazandığı ile yaşamını sürdüremeyen, bu nedenle de para karşılığı kendini satan bir kızla, bir zengin çocuğunun konuşmaları aracılığında işçi-zengin dünyaları ve aralarındaki karşıtlıklar sergilenmeye çalışılır. Çocuğun tüm sorunu para karşılığı değil de, sevildiği için öpülmek; kızınkisi ise yaşamını sürdürebilmek... Karşılıklı konuşmalar bu temel üzerinde gelişir. Bu konuşmalarla da, her iki toplumsal kesimin gerçeklikleri, belirli ölçülerde dile ge-

[116] Y. Pütün, «Üç Bilinmiyenli Eşitsizlik Sistemleri,» **Onüç**, Sayı: 19, s.10/18, Ekim 1956.

tirilir. Genç kız şunları söyler: «Ne verirler fabrikada bana biliyor musun? Bu parayla geçinilir mi diye düşündün mü hiç. Babanın iki günde aldığını ben bir ayda alıyorum. O da ne çabayla. (...) Ben de insanım. Benim de canım çok şey ister. Ben de ev kadınları gibi giyinmek, süs yapmak isterim. Güzel güzel şeyler yemek ister canım. Ama yok işte. Yokluğun gözü kör olsun. Ne yapalım; bir kere fakir doğmuşuz anamızdan. Fakir doğmak suçunu işlemişiz.» Çocuğun ev tutma, birlikte yaşama önerilerine karşı çıkarken son derece iyicildir. «Ben sizden değilim. (...) Sizin toplumunuzun insanları ayarında değilim. Bunu sen de bliyorsun. Bak; herkes bir tutulsaydı; söylediklerin olurdu. Ben de seve seve yapardım. Kimse de beni kınamazdı. Ama şimdi herkes seni ayıplar. En başta baban. Duyduğu gün paranı keser.» Tartışmanın sonunda, genç kız, para karşılığı kendisi ile birleşmek isteyen işçi çocuğa gitmek üzere ayağa kalkar. Zengin çocuğun tepkisi, konumu ile uyumludur: «Ona mı gidiyorsun. O basit bir işçi.» Kızın tepkisi de aynı niteliktedir: «En iyiniz bile böyle. Kendi çıkarlarınız için neler yapmazsınız. İşçiymiş. Basit bir işçiymiş. (...) Ben de işçiyim. Beni basit görmezsin değil mi? İşine yararım. Keyfine gelirim; doğru değil mi söylediklerim. (...) Ah domuzlar sizi. Domuzlar. Bir gün hepinizin topunu attıracaklar ya dur bakalım ne zaman.» Böylece de Yılmaz Güney, ilk kez, bilimsel sayılabilecek bir seçenek biçimlemeye yeltenir.

Toplumsalı dile getirme yolunda attığı bu ürkek adım, o dönem koşullarında büyük bir tepki ile karşılaşır. 7,5 yıl tutukluluk; 1,5 yıl sürgün ve yaşam boyu kamu haklarından yoksunluk cezası Yar-

gıtay'dan döner. Kesinleşen ceza ise, «bir buçuk yıl ağır hapis, altı ay sürgün, ömür boyu amme haklarından yoksunluk»tur.

Bunu izleyen «Yarınlara Usançlı Tutku»da da[117] benzer bir yönseme göze ilişir. İşinden atılmasına neden olanı öldüren olay kişisinin ruhsal durumu yansıtılırken bazı toplumsal gerçekler de dışa vurulur. Olay, kabaca şöyle: Öykü kişisi zengin birine borçludur. (Nasıl ve niye borçlandığı belirtilmemiştir.) Kızkardeşi yanlarından ayrıldıktan sonra (Niye, belirtilmemiştir.) sıkboğaz edilir. Borcunu ödeyecektir. İş bulur. Çalışmaya başlar bu amaçla. Ne ki alacaklısı çalıştığı yere gelir. Olmadık hakaretler yapar ona. Sonra da işinden atılmasını sağlar. «Müdürle sessiz sessiz konuştular. Müdür hep yan gözle beni süzüyor, ikide bir başını tuhaf tuhaf sallıyor -ya,ya- diyordu. O hergele müdür de onun sözlerine inanıp beni kovdu.» Öykü kişisinin bu duruma duyduğu tepki ve bu tepkinin sonunda işinden atılmasına neden olan alacaklısını öldürmesi, sınıfsal içerikli bir eylem olmamakla birlikte, kendisine uygun görülen yazgıyı aşma girişimidir. Nitekim şunları söyler öykünün bitiminde: «Kanı beş para etmez adamların karşısında ezildikten sonra assınlar be daha iyi. Bizim bir lokma ekmek için anamız dinimiz çatlarken, elin adamı...»

«Sürüngenler»de,[118] bir geriye dönüş göze ilişir. Anlatım son derece kapalıdır. Verilmek isteneni kavramak gerçek bir sorun. Oraya buraya ser-

---

[117] **Y. Pütün, «Yarınlara Usançlı Tutku,» Pazar Postası, Yıl: 5, Sayı: 2, 6 Ocak 1956.**

[118] **Yılmaz Pütün, «Sürüngenler», Yeni Ufuklar, Sayı: 50/66, s.188-192, Kasım 1957.**

piştirilmiş motiflerden bir yerlere varmak belki olanaklı. Ama kesin bir yargıya ulaşmak güç. Öyküde yansıyan ortam son derece karmakarıştır. Belki de, küçük bir öykü için 7,5 yıllık tutukluluk; 1,5 yıllık sürgün ve yaşam boyu kamu haklarından yoksunluk cezası isteyen bir toplum. «Patates çuvalı» kişiler. Başkalarının hesabına gökyüzünü yıkayanlar. Ve bu ortamdan sıyrılmak için yol arayan bir kişi: «Çıkış kapısı nerde» diyorum. Daha çok dayanamayacağım bu sıkıntıya. Bunlar bize göre sıkıntı değil. Başkalarının sıkıntısı hep. Benim gibi olanların hepsi çıkış kapısı arıyorlar. O kapıya kurtuluş kapısı demek daha doğru.» Yüz yüze geldiği tepki ise oldukça serttir: «Demek sensin ha» diyorlar. «Demek sen beğenmiyorsun burayı. Çıkış kapısı arıyorsun ha». Biri «Tamam bu diyor». Beni tutup asıyorlar bir ağaca.» Destekleyici motiflerle birlikte, toplumsal katlar arasındaki zıtlığın simgesi olarak düşünülebilir bu sözler. Önceki öyküleri andırır bir durum bu. Yalnız çıkışı kendini öldürmekte bulan anlayış mahkûm ediliyor burada: «Ben kendimi öldüremem» diyorum. Çivilere iğrenerek bakıyorum.» diye söylenir olay kişisi. Kurtuluşu ölümde gören ve birbirlerini öldüren iki kişi de şunları söyler: «Ne tuhaf (...) bizim ölmemiz hiç bir işe yaramadı.»

Güney'in ilk öykülerinin gelişim grafiği böyle. Dökümlerini yaptıktan sonra, başta söylediklerimize yeniden dönebiliriz.

Güney'in ilk öyküleri, yaşamının, duyarlığının ve sınıfsal güdüsünün yadsınmasıdır. Birtakım düşünceleri dile getirmek amacı ile yaratılmış olayların anlatımıdırlar. Dile getirilen düşünceler ise, başlangıçta, varoluşçuluğa yaslanmaktadır. Sonra-

ları, bu düşüncelerin yerini, toplumsal görüşler almıştır. Ama bu yöneliş, öykülerin yapısal niteliğini etkilemez. Yine kurgusaldır öyküleri. Bu aşamada da, bir dünyagörüşüne yaslanarak gerçekliği kavramaya ve kavrayabildiği denlisiyle de dile getirmeye çalışmaz Güney. Belli düşünceleri yansıtabilmek için olaylar yaratır ve anlatır. Bu nedenle de öykücülüğünün her iki döneminde de, anlattığı insanlar cansızdırlar. İlk evrede yansıtılan düşüncelerle uyumlu olarak silik gölgeler biçiminde sunulan kişiler, ikinci evrede sunulmak istenen toplumsal görüşleri somutlaştırmak için zengin-yoksul biçiminde belirlenirler. Her iki durumda da öyle oldukları söylenen, ama öyle oldukları görülmeyen kişilerdir onlar.

Kurgusallık nedeniyle anlatım iki evrede de özentilidir. Yapaydır. Öztürkçe sözcükler gelişigüzel kullanılmıştır. Öykülerde dil tadı yoktur. «Üç Bilinmiyenli Eşitsizlik Sistemleri» ile «Yarınlara Usançlı Tutku» adlı öykülerin dışında kalan dört öyküde, kapalı bir anlatım eğemendir. Yer yer gerçeküstücü motiflerin ağır bastığı da görülmektedir. Kullanılan anlatım tekniği de, genel olarak, bilinçakımıdır. Ama bu tekniğe eğemen olduğunu söylemek güç Güney'in. «Yarınlara Usançlı Tutku»da, zaman zaman sinemasal anlatımın öne geçtiğini ve Güney'in bunda başarılı olduğunu belirtelim.

Güney'in ilk öykülerinin önemi şurada: Yolunu arayan bir sanatçıyı ortamın nerelere dek götürebileceğini somutlaması...

BOYNU BÜKÜK ÖLDÜLER

«Boynu Bükük Öldüler»,[119] Yılmaz Güney'in ilk romanı. «Zorunlu Bir Önsöz...» başlıklı ön yazısında belirttiğine göre «961-62 cezaevi yıllarında» yazmış onu. Önce bir gazetede «yayımlanması olanaklarını» araştırmış. (Altmışüç haziranında.) Bulamamış. 66'da bir arkadaşı iki bölüm olarak yayımlamaya kalkışmış onu. İlk bölümünü «Boynu Bükükler» adıyla yayımlamış. İkinci bölümü kalmış. 1971'de romanın bütünü «Boynu Bükük Öldüler» adıyla sunulmuş. «1972 Orhan Kemal Ödülü»nü kazanmış.

★

Romanda, yakından tanıdığı bir köyü, Adana'nın Yenice'sini ekonomik-toplumsal ve insanî ilişki ve çelişkileri ile bir bütün olarak anlatmayı denemiş.

---

[119] Yılmaz Güney, **Boynu Bükük Öldüler**, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, 1976 İstanbul.

Olaylar, uzunca bir zaman diliminde geçiyor. Yazar, o zaman dilimi boyunca, adım adım izleyerek sunuyor olayları.

Anlatılan yörede temel üretim aracı topraktır. Topraklar, birkaç ağanın tekelindedir. Yaşamlarını sürdürmelerini olanaklı kılacak denli toprağı olmayan birkaç özgür köylü ile tutmalardan oluşmuştur köy. Romanda, genel olarak tutmaların, özel olarak da köylülerin iş koşulları, yaşama biçimleri... vs. anlatılmaktadır. Doğal olarak da, öteki kutup, yani ağalar.

Güney'in anlattığı insanlar ezilmek, horlanmak, aşağılanmak temelinde birleşen, acılı, ağulu, zehir-zemberek bir yaşamı sürdürmeye çalışan insanlar. Aynı yazgıyı paylaşıyorlar. Onların sorunlarını, acı ve çekilerini, açmazlarını... gerilerinde yatan nesnel güçleri göstererek, feodal üretim ilişkilerinin baskın olduğu bir yörenin gerçekliğini, sömüren-sömürülen ilişkilerini gözler önüne seriyor. Sunulana bakarak ağa-tutma ilişkilerini, tutmaların yaşam ve iş koşullarını tüm çıplaklığı ile görüyoruz. Daha önceleri, Yaşar Kemal'in romanlarında da kırsal kesim insanlarının yaşam ve iş koşullarını okumuştuk. Yaşar Kemal etkileri taşıyan bir anlatımla, Yılmaz Güney de, bu kervana katılıyor.

İş koşulları ağırdır. «... sabahın üçü dedin mi kalkarlar, taa akşamın yedisine kadar çalışırlar.» (s. 171). Yedikleri «Yarısı arpa, yarısı kırık buğday unundan yapılmış somunlar»la (s. 145) «az yağlı, biraz da mercimekli bir su»dur (s. 147). Bunun karşılığı ne midir? Yılmaz Güney çok iyi anlatır bunu. Hastalanınca hastalığını gizlemektir. Çünkü «Ağa bilse hemen çıkarır işten.» (s. 55).

Uzun Mahmut gibi, kendini öldürmek istercesine çalışırken ayağın sakatlanınca, eskimiş bir eşya gibi bir kenara atılmaktır. Eskiyen eşya gibi, sen de işe yarar olmaktan çıkmışsındır artık. Yapabileceğin tek şey «başakçılık»tır. Bekçi Musa gibi oğlun askere gider de yalnız kalırsan, yaşamını sürdürebilmek için, gündüz tarlalarda çalışmak, gece de bekçilik yapmak zorundasın. Yoksa aç kalırsın. Yanaşma kızı mısın ve ağanın evinde hizmetçilik mi yapıyorsun. Uyurken ağanın oğlu ırzına geçebilir. Karşı koyamazsın. Çünkü «Adamın ağasına boynu bükük olur. Bir besleme ağasının oğluna karşı durabilir mi? Yok, diyebilir mi? Diyemez işte... diyemez!» (s. 129). Tepkinin bedeli ise ağırdır. Gaz döküp evinle birlikte yakarlar seni. Ve kimse de yaktıranın aleyhinde tanıklık yapamaz.

İşte böylesine iş ve yaşam koşullarına sahip insanlar anlatılmakta romanda. Kişiler, yalnızca ad olarak birbirlerinden ayrılmaktalar. Yazgıları aynıdır. Birinin yaşamöyküsü, üç aşağı-beş yukarı diğerlerininkinin özetidir. Anlatılan onca insanın temeli bir, ancak ayrıntıda birbirinden ayrılan yaşam serüvenleri, bir araya gelince, sözkonusu temelin öne çıkmasını sağlamaktadır.

Hıdır'ı ele alalım. Ekonomik olanaksızlıklar yüzünden sevdiği kızla, Aliye'yle evlenemeden ölmesi, sevgiyi de tecimsel bir olgu haline getiren bir sistemin bir yanını yansıtır. Sevda için «Hele tutma milletine hiç yaramaz.» (s. 79) der Hıdır. Uzun Mahmut'un bacağı sakatlanınca eskimiş bir eşya gibi bir yana atılıvermesi de aynı işleve sahiptir. Oğlunu okutmak isteyen Kamber'in aşağılanması da... Yine ırzına geçilen Halime ile aynı duruma düşen Emine'nin trajiği de... Romanın üzerinde

kurulduğu Halil ise, yüz yüze geldiği sorunlar ve o sorunlar karşısında takınmış olduğu tutumla, diğer kişilerin parça parça yaşadıkları serüvenleri kişiliğinde toplayan, dolayısıyla da sistemin ürünlerini somut olarak yansıtan bir tiptir.

Bu koşullar altında yaşayan Yeniceliler, yaşamın demir örsünde dövüle-dövüle konumlarının bilincine ulaşmış durumdadırlar. Ağalık düzeni içerisinde kalındıkça kendilerini neler beklediğini, sonlarının ne olduğunu bilmektedirler. Hepsinden önemlisi de, ağalık düzeni içerisindeki yerlerinin ne olduğunu kavramış durumdadırlar. Gelgelelim konumlarının bu nitelikte olmasına yolaçan nedeni kavramış durumda değiller. Bu yüzden de, çıkış yolu konusunda, konumlarını aşan bir noktaya ulaşmış değiller. Ya Yenice'yi bırakıp Adana'ya gidip işçilik yapmak ya da okumak... Görebildikleri çıkış yolları bunlardır. Bu yüzden, Yenice'yi terkedenlere «kurtulmuş» gözü ile bakarlar. «Kel Hasan Acem'in çocuklarını görmüş şehirde, çok iyilermiş.» (s. 65). Doğru mu, yanlış mı kimse üzerinde durmaz bunun. Bir «rivayet» gibi dolaşıp durur ortalıkta. Bunalan bu olaya sarılır. Kendini göçmek için ikna etmeye çalışan Kel Hasan'a şunları söyler babası: «Kimin başı sıkışça Acem'in çocukları diyor.» (s. 236). Biri köyü terkedince, diğerleri, hem bir aile daha kendi yazgılarını sürdürmekten kurtuldu diye sevinir, hem de aynı şeyi kendileri yapamadığı için üzülürler. Okuma olayı da aynı biçimde değerlendirilir. Üç sınıflı Yenice ilkokulunu bitiren Remzi'nin, dördüncü ve beşinci sınıfları okumak için, beş sınıflı Kadıköy ilkokuluna gidip gelmesi, bütün tutmaları sevindirir. Hepsi sever, sahip çıkar ona: «Bütün ırgatlar seviyordu onu. Gözlerinde bü-

yütüyorlardı Remzi'yi.» (s. 268). Önüne gelen herkes okuması için isteklendirir onu. Yüreklendirir. Sözgelimi Halil «Okumak iyi. Oku kardaşım oku.» der (s. 226). Okumanın beraberinde getireceği yaşam nasıl bir yaşamdır? Sunulmaz bu yapıtta. Yenicelilerin arasında okumuş bir kişi vardır. Köy imamının oğlu. Öğretmendir. Ama sürdürdüğü yaşamın diğerlerinin yaşamından ayrıldığı noktalara yer verilmez yapıtta. Üstelik, ağa karşısındaki konumu da diğerlerinden farklı değildir. Sınıfta Kamber'e çıkışınca, ağaya söyleyecek bir sözü yoktur öğretmenin. Okumayı da, okuyanları da alaya alınca, yine ağaya söyleyecek sözü yoktur. Üstelik ağa, önemli bir gerçeğin altını da çizer: «Bu para bende oldukça daha çok okumuş adam boyun eğer bana.» (s. 141). Köylüler için uyarıcı değildir bütün bunlar. Onlar görece rahat bir yaşamın özlemi içerisindedirler. Uyarı, belki de okura yöneliktir. Okur-yapıt diyalektiği ile yeni bir yol, yeni bir seçenek düşünülebilir. Bunun gerekliliği oluşabilir. Köylüdeki çocuk okutma tutkusu, belki de ağaya duydukları tepkinin edilgin bir biçimde açığa vurulmasıdır. Ağanın hoşlanmadığı bir işi yapmak biçiminde bir tepki...

Yazgılarını benimsemiş durumda olan bu insanların edilgin yollardan kendilerini kurtarmaya çalışmalarının yanı sıra, karşı çıkmayı da denedikleri olur. Ne ki karşı çıkmaları bir seçenek önerme biçiminde olmaz. Bir seçenek önerisi ile de sonuçlanmaz. Daha çok bireysel bir nitelik taşır. Sözgelimi Arap Seyfi adlı tutma, bir horoz için kendini azarlayan, dahası döven ağasından öcünü, bir horoz edinip ağasının horozunu dövdürerek almayı düşünür. «Horoz alacakmış da, Durmuş Ağa'nın

horozunu dövdürecekmiş. Böylece öc alacakmış, iyi mi?» (s. 37). Sınıfsal bir kin yoktur işin içinde. Kırılan ya da yara alan onurunu onarma çabası vardır. Nitekim beş yıl çalışarak bir horoz sahibi olan Arap Seyfi, köye döner. Horozunu ağanınki ile dövüştürmeye gider. Ağa kabullenmeyince yalvarmaklı olur. Ağanın aşağılamalarına, tehditlerine hep horozunu öne sürerek karşı koymaya çalışır. Ağanın sınıfsal ağırlığını kabullendiğini belirtir. Ama horozunun da ağanınkini döveceğini ekler. «şimdi ağızına sıçarım senin: senin de ağzına sıçarım horozunun da...» diyen ağaya şöyle karşılık verir: «Sıçarsın, onu bilirim, sıçarsın. Ama benim Keloğlan da Beyaz Horoz'un ağızma sıçar.» (s. 414). Ağa, ortaya beşyüz lira konmasını söyleyince, köylüler parayı aralarında toplarlar. Böylelikle de ağaya karşı duydukları tepkiyi bir horozun varlığında somutlarlar. Dövüş uzayıp da, Arap Seyfi'nin horozu durgunlaşınca, ortalığı derin bir sessizlik kaplar. Kendileri gibi yoksul görünümlü horozun ağanınki ile baş edemeyeceğini düşünürler. Ama horoz atağa geçince coşkulanırlar. Dövüş horoz dövüşü olmaktan çıkmış, ağa-tutma çatışmasına dönüşmüştür sanki. Aynı şekilde, «Kimin ekmeğini yerse onun kılıcını çalan Koca Abdullah'ın tüm köylülere meydan okuması, genel bir hoşnutsuzluğa yolaçar. «Köylüde bir hoşnutsuzluk başlamıştı. Abdullah'ın böbürlenmesine içerliyorlardı.» s. 99). Süleyman, güçsüzlüğünden yakınır; «Allah bir kuvvet verecek şimdi.» (s. 98) diye söylenir. Ama kimse ortaya atılmaya cesaret edemez. Halil çıkınca da, hemen ondan yana dö nüverirler. Hıdır, «Sana bir şey yaparsa ben onu vururum korkma.» der (s. 104). Köylü ise coşar,

güç olur, Halil'in arkasında yeralır (s. 104). Oradaki bireysel çıkış da kısa zamanda ağa-tutma çatışması görünümüne kavuşur. Aynı şekilde Çakal Omar, ağa oğlu Selim'i öldürünce, bireysel bir öc almıştır. «Boynu bükük değil gayrı.» diye bağırır karısı Halime'ye (s. 284). Mahkeme çıkışı sevgilisi Emine'yi döven ağaya duyduğu tepkiyi atlara, «Hasan Ağa'ya vururcasma bir kırbaç indir»erek dışa vurmaya çalışır Halil (s. 360). Kamber'in ağanın aşağılamaları karşısındaki tek tepkisi, oğlunu okutmakta ayak diremesidir. Tekil kalan bu tepkiler, sınıfsal bir boyuta ulaşamaz; siyasal bir bilince dönüşemezler.

★

Yılmaz Güney, kır insanlarının bilinçlenmelerindeki çetinliği, Halil'in gelişimi ile somutlaştırmaya çalışır. Bu bakımdan Halil'in serüveni, diğerlerinin yaşadıklarının bir toplamı gibidir.

Askerlik dönüşü karşımıza çıkar Halil. Ağa, varoluşunun nedenidir başlangıçta. «Ağasını tanımayan Allahını da tanımaz.» (s. 42) der. Bir başka yerde ise, «Ağamı çok severim be Hıdır. Öl dese ölürüm vallaha.» (s. 80) diye ekler. Yazgıdaşlarının uyarılarına kulak asmaz. Ali Osman'ın «...sen burada kalma, git burdan. Git kendini kurtar. Git Gâvur köyüne kamyonculuk öğren...» (s. 47) demeleri havada kalır. Hıdır'ın söyledikleri de öyle. «Kapıdan kapıya, işten işe, insandan insana fark vardır. Bunları sen seçeceksin işte.» (s. 80) diye gözünü açmayı denemesi, «İnsan demek başkadır. Şimdi bizim hayvandan farkımız yok. Onlar da ahırda yatıyor, biz de.» (s. 81) demesi hep boşunadır. Ama bu kayıtsızlığın sonsuza dek sürme-

yeceğini de bilmektedir: «Bir gün bıçak kemiğe dayanır, kafana dank eder her şey, bir damla suyu taşırır, başını alır gidersin.» (s. 81). Ama hangi damla? Hıdır'ın sevdiği kızla evlenememesi, hasta düşüp ahır köşelerinde ölüp gitmesi uyarmaz onu. Sürdürülen yaşamın dışında bir yaşam imgesi yoktur kafasmda. Bu nedenle de eleştirel bir gözle bakamaz ona. Gençtir. Güçlü, kuvvetlidir. Gözünü budaktan esirgememektedir. Herkes tarafından beğenilmektedir. Bütün bunlar yetmektedir ona. Bir zamanların arabacısı Uzun Mahmut'un sakatlandıktan sonraki konumu da düşündürtmemektedir onu. Bunu anlatması, onu uyarmaya çalışması da etkilememektedir Halil'i. Emine'yi, başına gelenlerin sorumlusu görür. Okumak için olağanüstü çaba harcayan Remzi'yi ise sadece takdir eder. Bütün bunlar, yazgısını değiştirmek konusunda en küçük bir iteleyicilk yapamazlar. Ama gözü önünde olup bitenler, tanığı olduğu ya da yaşadığı olaylar, içten içe de olsa, bir birikime yolaçar. Hıdır'ın dediği gibi, bıçağın kemiğe dayanmasının koşullarını oluşturmaya başlar. Sürdürülen yaşamın çekilesi bir yaşam olmadığını kavradığı anda ise, kişisel trajedisi başlar. Bu ise, çözüme ulaşmasını ya da diğerlerinin sarıldıkları çözüm yollarmı benimsemesini güçleştirir.

Halil'in aşması gereken çelişki, diğerlerinin benimsedikleri tutumla aşılacak gibi değildir. O Yenice'yi terkedenler gibi, yalnızca yarın kaygularının baskısı altında değildir. Aynı zamanda, feodal üstyapı kurumları ile de çatışmaktadır. Çünkü Yenice'yi bırakıp gitse, Emine kalacaktır. Emine, onsuz edemeyeceği bir parçasıdır. Ama sorun salt bu değildir. Bir de Emine'nin başına gelecek-

ler vardır. Ona gönül verdiği için de, bunlar, kendine yönelik gibi gelmektedir Halil'e. Onu da beraberinde götürse, aynı şeylerin gideceği yerde de oluşacağına inanmaktadır. Nitekim askerden dönen Sultan'ın Omar, Emine'nin başmdan geçenleri öğrendikten sonra, «Yahu şu Emine'ye bineninik yok mu?» (s. 399) diye sorar. Bu, Emine'nin geleceğinin küçük bir fotoğrafı gibidir. Bu durum karşısında Halil'in bulduğu çıkar yol şudur. «Benim için bir yol var Emine. Yalnız bir yol. Ya seni öldüreceğim, ya kendimi. Başka çıkar yolum yok. Anlıyor musun?» (s. 351). Bir başka yol daha vardır gerçi ve bunun bilincindedir de Halil: «Seni biri alır, kurtarırsa kurtarır, yoksa milletin orospusu olursun.» (s. 371). Ama o «biri» asla kendisi olmayacaktır. Çevrenin değer yargıları engeldir buna. Böylece, çekilesi olmadığının bilincine ulaştığı yaşamdan kurtulabilmek için iki şeyi birden yapması gerekmektedir: Hem o «biri» olmak, hem de köyü terketmek...

Halil bu ikilemi, ağanın, Arap Seyfi'nin horozuna yenilen horozuna karşı takındığı tutumu görünce, aşar. Kendisi için dövüşmüş, yaralar almış horozunu tekmeleyerek öldürünce, ağasının gerçeğini kavrar. Ona duyduğu sevgi ve bağlılık çözülür. «Başkaları için döğüşmüş, hayatını başkaları için harcamış bir güzel horoz. Yaşamının, güzelliğin yanı sıra acı bir ölüm işte. Hıdır, Ali Osman ve Beyaz Horoz. Aynı kapının üç ölüsü... Halil, baka baka doluyordu. İnsanlarm hayat kavgalarıyla bu horozun kavgası arasında bir yakınlık kurdu Halil.» (s. 419). Bu olay, köyü terketmeye karar vermesine neden olur.. «Çünkü Hıdır'ın dediği gibi bıçak kemiğe dayanmıştı; çünkü öldürülen ho-

roz değildi umutlarıydı, yaşamasının anlamıydı.» (s. 419). Kendini bağlayan zincirleri, koparır. İçindeki zincirleri: «Bir zincir Ağa'ya uzanıyordu, biri toprağa, biri köylü anlayışı ile sınırlı töre yapısma...» (s. 420). Emine'yi kaptığı gibi Adana'nın yolunu tutar.

Adana'da ne vardır? Adana'ya göç, bir kurtuluş getirecek midir beraberinde? Diğerleri gibi, Halil de bu sorulara karşılık aramaz. Yılmaz Güney de burada bitirir romanını. Makinanın topraktan uzaklaştırdığı insanların, kentin kırsal kesim yaşamına göre nispi rahatlığına bir kurtuluş gözü ile bakışları sergileniyor yalnızca. Sekiz saatlik çalışma... Bütün bunlar, köylülüğün yazgısının işçi sınıfının yazgısına bağlı olduğunu vurguluyor. Bir de köylüdeki mülkiyet tutkusunu.

★

Anlattığı öz bu olan Yılmaz Güney, okur önüne çıkardığı her insanı, çirkinlik ve güzellikleriyle, iyi ve kötü yanları ile bir «bütün» olarak yaşayan, kanlı-canlı kişiler olarak yansıtmaya çalışmaktadır. Kişilerin şöyle ya da böyle oldukları, yazarın açıklamalarından değil, kişilerin somut davranışlarından çıkmaktadır.

Genel olarak kişileri karşısında nesnel olmayı başarıyor Yılmaz Güney. Sürçtüğü yerler olmuyor değil. Sözgelimi Selim'i sunarken ondan bazı şeylerin beklenmesi gerektiğini hissettirir gibidir (s. 273). Askerden dönen Omar'a karşı takındığı tutum da aynıdır. Yine Halil'i anlatırken zaman zaman nesnelliğini yitirdiği, onu bir çeşit yenilmez tip gibi çizdiği olur. Güreşte Koca Aptullah'ı yere serer; uzun atlamada ağa oğlu Selim'i geçer; ara-

bacılıkta üstüne yoktur; kendini öldürmeye gelenleri kaçırır... Ama genel de tutumu nesneldir. Kişilerini bir nesne gibi görmez. Belli düşünceleri okura götürmek için bir araç olarak kullanmaz onları. Aklanmalarının ya da yargılanmalarının sınıfsal konumları bakımından yapılmasını öngörür. Sözgelimi ağaoğlu Sırrı'nın Uzun Mahmut'a karşı takınmış olduğu insanca tutum sadece onun insanlığını gösterir. Ağalığm aklanması için bir neden değildir. Aynı biçimde Selim'in olumsuz tutumu da ağalığın yargılanmasına neden olarak gösterilemez. Yılmaz Güney, sınıfsal yaklaşımın gözden kaçmasına neden olabilecek ahlâksal açıklamalardan kaçınmayı denemektedir. Yine ağaların kılıcını çalan, kendisi ile aynı konumda bulunanları ezen Koca Abdullah'ı başlangıçtaki tutumuyla sunarken okurda olumsuz bir izlenim oluşur. Ama Hıdır'ın ölümü üzerine uğradığı değişim, kendi gerçeğinin bilincine ulaşması, çok şeyi değiştirir: «...bugün daha iyi anlıyorum her şeyi; bu ağa milleti için bütün köylünün kötüsü oldum. İnsan bildim onları. Ama bugün anladım ki bu ağalardan hayır gelmiyecek bize. Bak Hıdır öldü; bunca yıldır hesabına çalıştığı Kadir Ağa gelmedi mezarına, haydi diyelim o kocadı, ya Durmuş Ağa? Onun nesi vardı? Demek yarın ben de ölsem aynısı olacak.» (s. 126).

Yılmaz Güney, asıl Halil'i anlatırken başarılıdır. Belki de romanı onun üzerine kurmuş olmasından ileri gelmektedir bu. Kişiliğinin adım adım gelişmesi ile olsun, uğradığı bilinç dönüşümü ile olsun, toplumsal baskı ile sevdasının baskısı arasına sıkışmış kişiliği ile olsun, anlatılan değil, yaşatılan bir tiptir o. Hele Emine ile olan ilişkisi...

Bir yandan Emine'siz olamaması, öte yandan da onu sevdiği çin kendini bağışlayamaması. Öcünü Emine'yi hırpalamakla almaya çalışması... Onu somutlaştıran en önemli durumdur.

Yılmaz Güney kişilerini sadece birer karakter olarak belirlemiyor. Onların dünyalarını da açıyor okura. Aralarındaki dayanışmayı, aynı yazgıyı paylaşmaktan kaynaklanan sıcak dostluğu, olanaksızlık yüzünden yaşamı birbirlerine zehir edişlerini... anlatıyor.

Halil'le Hıdır'ın arkadaşlığındaki doğallık, etkileyicidir. Hıdır'ın ölüsü karşısında Halil'in düşündükleri: «Yarın hoca yıkarken ayıp olur. Ayaklarını yıkamalı, ayaklarını...» (s. 119). Emine'nin her şeye karşın Halil'e duyduğu sevgi. Onun kendini parçalaması karşısında düşündükleri: «Elin umurunda mı kendini harcaman? (...) Hasta olur yataklara düşersen sana kim bakar? Bir bakanın edenin yok, anan yok, baban yok.» (s. 350). Ali Osman'la Kamber'in geçmişe yaslanan dostlukları; Kamber'in Yenice'yi terketmesi üzerine Ali Osman'ın düşüp ölmesi. Süleyman'ın düşleri; çerçi olma konusundaki sayısız hayalleri; Kamber'le karısı Rebiş arasındaki geçimsizlikler, Remzi'de birleşmeleri; Emine'nin başına gelenler karşısında çaresiz kalan anasının takmdığı tutum; onu öldürmeyi denemesi; Kamber'in askerden gelen Halil'e oğlunun tek eğlencesi olan horozunu ikram etmesi...

★

Boynu Bükük Öldüler'de anlatılan olaylar 1946-1950 yıllarında geçer. Yılmaz Güney, o yılların kırsal kesimini, ekonomik ve toplumsal yapısı

ile, bu yapının belirleyip biçimlediği insanî ilişkileri ile bir bütün olarak yansıtır. Bu açıdan bakıldığında romanın toplumbilimsel verilerle dolu olduğu görülür. Kırsal kesim insanın davranışlarında göze ilişen ikiliği başarılı bir biçimde yansıtır: İşçileşmesi ile mülkiyet hırsını içiçe sergiler. Gelgelelim romanda ortaya konmuş ya da duyumsatılmak istenmiş bir seçenek yoktur. Anlatılan insanların yaşadıkları ortam göz önünde tutulursa böyle bir şeye olanak da yoktur. Ne ki Yılmaz Güney, romanını 1962'lerde kaleme aldı. Okurun önüne 1966'da bir parçasını sundu. Tamamı ise 1971'de ilk kez yayımlandı. Bu durumda, yapıtını elden geçirip, köylülüğün çıkışı konusunda bir vurgulamada bulunabilirdi. Gerçi yapıta yazdığı önsözde bu eksikliğin nedenlerini açıklıyor o: «...işçi sınıfının kaçınılmaz ittifaklarını, özellikle de köylülerin devrim süreci içindeki doğru yerini bilmiyordum. (...) köylüye yaklaşımım, yaşanmışlığa, kendi deneylerimle kazandığım hayatın sıcak bilgilerine, sezgilerine dayanıyordu. Bu ise, yazara, köylülüğün yazgısının işçi sınıfının yazgısmdan ayrı düşünülemeyeceğini gösterme olanağı vermektedir.

Yapıtın bu olumsuzluğunun yanı sıra yapısal-teknik açıdan da taşıdığı bazı olumsuzluklar var. Bu olumsuzlukları şu kümelerde toplayabiliriz:

i) Yazarın olayların gidişine karışması;

ii) Kimi durumları açıklaması;

iii) Olayların sunuluşu ile ortaya çıkan kimi durumları ayrıca yorumlaması;

iv) Zaman zaman kişilerini dıştan, bir nesneyi betimler gibi anlatması;

v) Kimi yer betimlemelerini yapıtın içerisinde

eritememesi; uyumsuz birer yama gibi durmaları.

Bütün bunların nedeni, olayların oluşumlarından başlanarak düz bir süreçle sunulması; yapıttaki zamanın olaylarla yürüyen bir zaman olmasıdır.

Bütün bunlara karşın Boynu Bükük Öldüler, yazarının insanlara bakışı ile olsun, köylünün sorunlarını dile getirişi ile olsun başarıya açık bir ilk romandır.

HÜCREM

Üç anlatı var **Hücrem**'de: «Hücrem», «Çocukluk Günleri», «Çırak.»[120]

Yapıta adını vereni belli bir türe sokmaya olanak yok. Yazar da bunu belirtiyor: «Görüleceği üzre bu yazı, ne başlıbaşına bir anılar dizisidir, ne de tam anlamıyla toplumsal, siyasal görüşlerimi kapsar. Hikâye de değildir. Adı nedir dense, adını belirleyecek açık bir biçime sahip olduğunu da söyleyemem. İlk adımdır benim için... bir sanatçı olarak, geniş kitlelerle kurulması gerektiğine inandığım yeni bağın doğurgan ilk adımıdır...» (s. 9). Yani «Hücrem», ne tümüyle «sanatsal» bir çalışmadır, ne de «bilimsel»... Başlangıç sayfalarında yeralan açıklamalar, herhangi bir düzyazıda yeralabilecek niteliktedir. Öte yandan, «Hücrem»de öyle bölümler yeralmaktadır ki, onlara da, ancak,

[120] Yılmaz Güney, **Hücrem**, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, (tarihsiz), İstanbul.

gerçek sanat ürünlerinde rastlanabilir. Yapıtın belli bir türün sınırları içerisinde düşünülememesinin nedeni de budur: Güney'in bu iki öğeyi birbirinin içerisinde eritememesi...

Güney'in sanatsal yönden başarılı olduğu yerler, iletmeyi amaçladığı düşünceleri gerçekliğin içerisinde eriterek sunduğu, yansıttığı bölümlerdir. Bu bölümlerde, düşünceler, olayların içerisinde dağılmıştır. Olaylar düşünceleri desteklemekte, düşünceler de olayları pekiştirmektedir. Bir uyumun güzelliği, daha ilk bakışta, okuru sarmaktadır. Oysa diğer bölümlerde, düşünceler, havada asılı durmaktadırlar. Okuyanda, **sonradan eklenmiş** izlenimi bırakmaktadırlar. Bu nedenle de, her iki bölümün okur etkileme gücü özdeş değildir. İlkinin dolaylı ve derinlemesine bir nitelik taşıyan etkileme gücüne karşılık, ikincisinin yüzeysel ve doğrudan bir etkileme gücü vardır. İlki, duyarlığından bilincine doğru yayılan bir etki ağı ile kişiyi değiştirirken ikincisi, sadece uyarmaktadır.

Güney, düşündüklerini gerçekliğin içerisinde eriterek sunduğu ve sanatsal yönü ağır basan bölümlerde, kendine dönük değerlendirmeler yapmaktadır. Bir tür özeleştiridir bu. Ne ki öznesi ile sınırlı değildir. Çıkış noktası olarak bir bireyin kendi kendini değerlendirmesi olarak gözükse de, temelde, toplumsal bir tipin eleştirisidir. Bu nedenledir ki «Hücrem»de eleştirilen, karşı çıkılan eğilimler, bir yere değin Yılmaz Güney'in olumsuzlukları, çıkmazlarıdır. Bir yerden sonra, toplumsal bir tipin olumsuzlukları, çıkmazları durumuna gelmektedirler. Deyim yerinde ise Yılmaz Güney, çocukluk günlerinden başlayarak Selimiye günlerine dek uzanan yaşam serüveninin dökümünü ya-

parken, yazgıdaşlarının yaşam serüvenlerinin de dökümünü yapmaktadır. Bir ayna tutmaktadır onlara. Bilincine varamadıkları ya da bilincinde olup da bir türlü kabule yanaşmadıkları açmazlarını görmelerini sağlamaya çalışmaktadır.

Güney, neşteri acımasızca kendine vururken, sanat alıcısını da benzer bir edime yönlendirmeye çalışmaktadır. Sanat alıcısını da kendini gözden geçirmeye, konumunu yargılamaya, o konumu hazırlayan öznel ve nesnel koşulları açığa çıkarmaya çağırmakta, giderek de zorlamaktadır. Bu amaçla da, yaşamını ortaya sermekte, iteleyicilerini sergilemektedir. Yanlışlarının ve tutarsızlıklarının kaynaklarını göstermeyi denemektedir. Diğer bir deyişle, bulunduğu noktaya nereden ve nasıl geldiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu süreçte, nelerin etkisi altında kaldığını, davranışlarının nelere bağlı olarak biçimlendiğini ya da değiştiğini göstermek için çabalamaktadır. Kısacası, emekçilerin yanında saf tutmakla noktalanan bir süreci, ta ilk halkasından başlayarak adım adım sergilemekte; her halkanın etken öğelerini göstererek doğrusu ve yanlışı ile, günahı ve sevabı ile bir yaşamın dökümünü yapmaktadır.

Sürecin ilk halkasında acılı çocukluk günleri yeralmaktadır. Yoksul bir çevrenin insanı olmanın bir yazgı durumuna soktuğu itelenmek, horlanmak, aşağılanmak... gibi olguların bir çocuğun belleğinde bıraktığı derin bir izdir ilk bilinç parıltısı. Dışlanmamak için oyunlarda zengin çocuklarına «atlık» yapmak, yarışlarda sonuncu gelince de dövülmek bütün bir yaşamı etkileyecek bir karara ulaştırır yazarı: «Büyüdükçe kimsenin atı olmayacaktım.» (s. 31). Artık doğrultu belli olmuştur. Zinci-

ri oluşturacak halkaların ekseni belli olmuştur. Değişecek olan yalnızca biçimleyici öğedir. Kişilik «tekzip edilmediği» sürece kuşkusuz ki...

Çocukluk günlerinde kendi kendine verdiği söze bağlı kalmak, yani «başkalarının atı olmamak» için nelere sarılmıştır Yılmaz Güney? Yaşamını yaslandırdığı değeri belirledikten sonra bunların dökümünü ve giderek de değerlendirimini yapar «Hücrem»de.

«Başkasının atı olmamayı», bir dönem, «kişisel nitelikler gösteren» öğelere yaslanarak başarmaya çalıştığını belirtiyor Yılmaz Güney: «Kişisel nitelikler gösteren hırs, inat, kin, nefret, acımasızlık yön verdi hayatıma bir zamanlar.» (s. 43). Acaba duygusal bir temelden kaynaklanan tepkilerle ne ölçüde başarılabilirdi bu? Yılmaz Güney, bilinç temelinden kaynaklanmayan tepkilerin kişiyi nereye götüreceğini kendi yaşam serüveninden yola çıkarak çok iyi koyuyor: «Yanlış eğilimlerimi göstermemek niyetiyle başka yanlışlıklara bulaştım. Kimi zaman düşünceme, inançlarıma ters düşen davranışlarım oldu. Kimi zaman da serserinin tekiydim.» (s. 32). Bunu ve gerisinde yatan nedeni açığa çıkarmak, sürecin yeni halkasının oluşmasına yolaçtı: «Dünyayı ve toplum olaylarını çözebilmem için elimde pusulam yoktu. Hayatın hareket kanunlarını, kanunların işleyişini, diyalektik materyalizmi bilmiyordum. Sadece halkın içinden gelmek, birtakım yoksullukları yaşamak, yürekli, iyi niyetli olmak yetmiyordu dünyayı değiştirmeye. Bunun bir yolu yordamı olmalıydı. Teorik ve ideolojik bir temeli olmalıydı.» (s. 41-42).

«Hücrem»deki hesaplaşma bu noktada düğümlenmektedir. Bu düğümün çözülmesi için kafa yor-

maktadır Yılmaz Güney. İnsanın ne zaman gerçek anlamıyla «başkasının atı olmaktan» kurtulmuş olabileceğini araştırmaktadır. Bunun nasıl, hangi yoldan gerçekleştirilebileceğini bulmaya çalışmaktadır. Tartıştığı, «devrimci olmak», kısaca. Bu odaktan bakıldığında «Hücrem», Salpa ile bütünleşmektedir. Güney de, Salpa'nın, böyle bir hesaplaşmanın ürünü olduğunu belirtmekten kaçınmaz: «Kendini yetersiz gören, esaretini gören, bundan kurtulmak için çırpman birinin hikâyesini yazmayı denemiştim. SALPA o günlerin birikimini taşıyan uzun bir hikâyedir.» (s. 55).

«Hücrem», bir hesaplaşmanın anlatısı. Diğer iki anlatıda ise, iki ayrı toplumsal kesim insanının çocukluklarını sunuyor Yılmaz Güney.

«Çocukluk Günleri»nin kişisinin çocukluğu, orta halli bir aile ortamında geçer. Kentsoyluluk özlemi içerisinde bir baba; büyük zoru ile sevmediği bir kişiyle evlenmek zorunda kalan bir anne çocuğun ufkunu belirlerler. Ana-baba uyuşmazlığı, derin izler bırakır dünyasında. Baba özlemlerini çocukta gerçekleştirmek ister. Anne ise hıncını çocuktan almaya çalışır. Aynı sınıfın çocukları ile oynamaya bırakılmaz. Kentsoylu çocukları gibi yetiştirilmek istenir. Onların gittikleri okullara gönderilir. Bütün bunlar, çocukta bir tepkinin gelişmesine neden olur. Ve bu tepki, çocuğun yaşamına yön verir. Ama nereye doğru? Bu pek belli değildir. Onu vermez yazar. Bu kargaşa içerisinde bir dayı vardır çocuğu anlamaya çalışan. Ona bir insan gibi davranan. Ne ki onun da çocuğa katacak herhangi bir şeyi yoktur. Bir başka dramın kahramanıdır çünkü. Zamanını doldurmuş değeryargıları ile, korkunç beceriksizliği ve onu örtmek için baş-

vurduğu yöntemlerle sürüklendiği acınaklı durumla... Çocuğa verebilecek neyi vardır, onda acıma duygusu oluşturmaktan başka?

«Çırak»ta ise, son derece yoksul ve çok çocuklu bir ailenin üyelerinden birinin ilgisizlik ortamında geçen çocukluğu anlatılır. Üvey baba, geçim koşullarının elverişsizliği, bastırılan pek çok istek... Bunlardır «Çırak»taki çocuğun ufkunu belirleyen öğeler. Bütün bunlar çocuğun yarmını nasıl etkileyecektir? Belirtilmez bu. Ama olumsuz bir biçimde kuşkusuz ki...

İki ayrı toplumsal kesim insanının nicel olarak ayrılan, ama nitel olarak benzeşen çocukluk serüvenlerini anlatmakla nereye ulaşmak istemektedir yazar? Bu iki anlatının önüne düşürdüğü kısa nota bakarsak geçmişin bugün üzerindeki etkilerini göstermeyi, somutlamayı amaçlamaktadır. Bu somutlamanm aracılığı ile de, okuru, bugününün doğru bir değerlendirimini yapabilmek için geçmişe uzanmaya zorlamayı kurmaktadır: «Bu iki hikâyeyi, herkes kendini, bütün ilişki ve yanlarıyla, olumlu olumsuz bütün boyutlarıyla düşünsün diye yazdım. Geçmişi doğru ve açık yüreklilikle değerlendirmeden bugünü anlamak olanaksızdır.» (s. 73). Oysa, yukarıda belirttiğimiz gibi her iki anlatıda da, yalnızca olay kişilerinin çocukluk günleri anlatılmaktadır. Bugünleri verilmediği için, geçmişin etkilerinin neler olduğunu göremiyoruz. Bu anlamda, amacına ulaşamamış bir girişimdir her iki anlatı da.

«Çocukluk Günleri» ile «Çırak»ın başarısızlığı, amaçlananın gerçekleştirilememiş olmasından kaynaklanmıyor. Çocukların üyeleri bulundukları toplumsal kesimlerin çocuk dünyalarını somutlaştıra-

mamalarından ileri geliyor. Açıklayalım.

Her iki anlatıda da, olaylar, genel bir geriye dönüşle verilmektedir. Yani olay kişileri, yaşadıkları bir dönemi, belli bir konumdayken, anımsayarak dile getirmektedirler. Şu andaki konumlarının bilinç düzeyi çerçevesinde betimlenen bir çocukluk o koşulların çocukluğunu ne ölçüde yansıtacağı tartışılır.

Öte yandan sözkonusu ürünlerde, anlatılanlaların hangi iç gereksinimlerine karşılık verdikleri de gösterilmediği çin, onları belli koşullarda yaşayan çocukların «çocuk dünyalarının» anlatısı olarak da görmek olanaksızdır.

Hücrem'de yeralan anlatıların dökümü böyle.

Yapıta adını veren anlatıda, yer yer sağlanan gerilime karşın, düşüncelerini sergilemekten ileri gidememiştir Yılmaz Güney. Diğer iki anlatıda ise, amacına ulaşamadığı gibi, el attığı toplumsal kesim insanlarmm «çocuk dünyalarını» da yansıtamamıştır.

Hücrem, Yılmaz Güney'in çeşitli konulardaki görüşlerini derli toplu bir biçimde bir arada bulabileceğimiz bir yapıt olmakla önem kazanıyor.

SALPA

Bir hesaplaşmanm öyküsüdür **Salpa**.[121] Birtakım süreçlerden geçerek belli bir bilinç düzeyine ulaşmış bir kişinin, Mehmet Salpa'nın, yaşadığı anla, bu andaki konumunu değerlendirme girişiminin anlatısıdır.

---

[121] Yılmaz Güney, Salpa, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, 7. basım, Mayıs 1976 - İstanbul.

Kuşkusuz, durup dururken böyle bir şeyi gereksinmemiştir Mehmet Salpa. Onu buna zorlayan birtakım nedenler vardır ortada. Yoksa girişimi anlamsız bir çaba olmaktan ileri gidemezdi. Yazarın da, bu nitelikteki bir olguyu anlatarak bir yerlere ulaşması düşünülemezdi.

Nedir Salpa'yı yaşadığı anla, bu andaki konumunu değerlendirmeye, giderek de yargılamaya iteleyen?

Öz bir biçimde söylemeye çalışalım. Salpa'yı yaşadığı an'la, bu andaki konumunu değerlendirmeye iteleyen etken, iç dünyası ile dış dünya arasındaki dengenin bozulmuş olmasıdır. Gerçekliğe ilişkin düşünce ve kanılarının değişmesi ile, yeni düşünce ve kanılarının gerektirdiği davranış biçimini geliştirememesi arasındaki çelişkidir.

Gerçekten de, yaşamın nesnel yasaları, yeni bir eşiğin önüne getirip bırakmıştır Mehmet Salpa'yı. Ve Salpa, durumunun bilincindedir. Bu nedenle de eşiği aşmayı gereksinmektedir. Yaşamını sürdürebilmek, ayakta durabilmek için, iç dünyası ile dış dünya arasında kurmak zorunda olduğu uyumu sağlayamayacaktır yoksa. Bu da, dünyasının alt-üst olması demektir. Gelgelelim eşiği aşmak, dışardan bakıldığınca kolay değildir. Düşünsel aşma, tutumsal çabalarla bütünleşmeyince olumlu bir sonuca ulaştırmaz kişiyi. Nitekim Salpa da, «Yeni bir sürece uyamamamn bütün sıkıntılarıyla» (s. 8) yüklü, «o kendine yetmemenin kırıklığı» (s. 9) içerisinde duymaktadır kendini.

Salpa, düşünsel aşma ile tutumsal çabayı; iç dünyası ile dış dünya arasmdaki uyumu nasıl sağlayacaktır?

İki seçenek vardır önünde: Yeni sürece uyma-

sını güçleştiren eğilimlerini ya aşmaya çalışacaktır, ya da bastırmaya.

Salpa, yaşamının önceki evrelerinde, benzer durumlarla yüz yüze gelince, genellikle, ikinci seçeneğe sarılmıştır. Çıkışı onda aramıştır. Koşulların olgunlaşmasını beklemeden, tepeden inme buyruklar vererek, yasalar koyarak, plânlar programlar çizerek... yeni sürece uymasını önleyen yanlarını bastırmayı denemiştir. Kendi deyimi ile, «cunta» yapmıştır. Ama bu girişimleri, hiçbir zaman, dilediği sonuca ulaştırmamıştır onu. Kökenine inilmemiş, varoluş nedenleri kavranılmamış düşünce-davranış ve duyuş biçimlerinin tümü, bu tepeden inme baskılara karşı direnmişler; yaşamın nesnel yasaları sonucu belirlemiştir.

Salpa, bu yeni hesaplaşmaya girişirken, yaşamının önceki evrelerinde sarıldığı seçeneğin özlediği sonuçlara ulaşmasını sağlayamadığının bilincindedir. Bu kez, ilk seçeneğe sarılmayı, çıkışı onda aramayı daha uygun görmektedir. Gerçek değişimin, birtakım yönsemeleri baskı altında tutarak ya da onları görmezden gelerek sağlanamayacağının bilincine ulaşmaktır bu. Gerçek değişimin, ancak, sözkonusu yönsemelerin varlık nedenlerini açığa çıkararak, gerilerinde yatan nedenleri kavrayarak ayıklamaya çalışmakla sağlanabileceğinin bilincine varmaktır da.

Mehmet Salpa, hesaplaşmasına bu noktadan yola koyularak girişiyor. Aşmak zorunda olduğunun bilincine vardığı eğilim ve yönelimlerini aşabilmek için nereden kaynaklandıklarını araştırmaya yöneliyor. Maddî temellerini açığa çıkararak onları kavramaya ve aşmanın koşullarını oluşturmaya çalışıyor.

Bunun için, öncelikle, içerisinde bulunduğu an'ı ve bu andaki konumunu değerlendirmeye girişiyor. Ne var ki, yaşanmakta olan an, birdenbire ortaya çıkmış değildir. Uzunca bir sürecin sonucudur. Bu nedenle de onu doğru değerlendirebilmek için geçmişine eğilmek gerekmektedir. Geçmişten akıp gelen bağları yakalamak gerekmektedir.

Doğallıkla şöyle bir soru gelmektedir burada usa: Geçmiş nasıl değerlendirilecektir?

Geçmişin değerlendirilmesi, şimdinin neden dolayı kavranılmak istendiğine bağlıdır. Şimdinin kavranılmak istenişinin nedeni, geçmişe bakışın niteliğini belirleyecektir çünkü.

Bütün bunlar, giriştiği hesaplaşmanın niteliğini kavrayabilmek için Mehmet Salpa'nın yaşadığı an'ı neden ve hangi doğrultuda aşmak istediğini açığa çıkarmak zorunda olduğumuzu göstermektedir. Bununla geçmişe bakışının nasıl olduğunu saptayacağız. Bunların bileşimi, hem şimdisi, hem dünü, hem de geleceği konusundaki düşüncelerini kavramamızı sağlayacaktır.

Salpa'nın şimdiyi aşmak istemesinin temel nedeni, özgür olmak; herhangi bir dış karışma (müdahale) olmaksızın yaşamı konusunda karar verebilmektir. Bununla da, içerisinde yaşadığı toplumun eğemen güçlerinin insanları ta çocukluklarından başlayarak koşullandırmak yolundaki yoğun çabalarından sıyrılmak istemektedir. Bu yolla da Salpa, gerçek devrimci olmayı düşünmektedir.

Salpa'nın şimdiyi kavramak isteyişinin nedeni bu olunca, onun geçmişinde arayıp bulmaya çalışacağı şeyler, yaşammı yönlendiren etmenler olacaktır. Bu etmenlerin ne ölçüde kendi istemini, ne

ölçüde de düzenin istemini yansıttığını açığa çıkarmaktır.

Bu amaçla, yaşamının değişik evrelerine eğilir Salpa. Çocukluk günlerinden başlayarak okul-iş ilişkilerine dek pek çok dönemin belirleyici olduğunu sandığı anlarından kesitler sunar.

Yaşama karışmasını, kendine güvenmesini engelleyen ilk etken, bilinçsiz bir ailenin cin-peri öyküleridir. Gerçi yazar bunların Salpanın yaşamındaki yerini sergilemez ama korkularını araştırırken ilk usuna düşen bu oluyor. İkincisi ise, feodal aile düzenlerine özgü baba baskısıdır. Babanın kendisini her şeyin odağına yerleştirmesi; aile üyelerinin kişiliklerini geliştirmelerini olanaksız kılmasıdır. Kısa bir zaman için Salpa'nın «evin erkeği olmasının» kendine duyduğu güveni çoğalttığını dile getirmesi, bu bakımdan ilginçtir. Sonra okul dönemi bunalımları gelir. Yoksul bir aileden olmanın, giyinecek doğru dürüst bir şeye, harcayabilecek üç-beş kuruşa sahip bulunmamanın yolaçtığı bunalımlar. Onu, ekonomik güvencesizliğin nedeni olduğu toplumsal güvencesizlik izler. İstanbul'a ilk geldikleri günlerden biridir. Biraz peynirle ekmek almışlardır. Karınları açtır. Yiyeceklerdir onu. Ayıp olmasın diye bir arabanın duldasına çökerler. «Cant hırsızı» olarak yakalanırlar. Söz dinleyen, hallerini anlamaya çalışan yoktur. Karakola götürülürler sonunda. Falakaya yatırılırlar. «Cant hırsızlığının» ötesinde «bisiklet hırsızlığını» da üstlenirler.

Şu var. Salpa, geçmiş yılların korkularını sergilerken, onları aşma yolundaki çabalarını da sergiler. Babasına ilk başkaldırısı, Kıvırcık'm kendisini terketmesi üzerine yaşamını kendisinin biçim-

lemeye çalışması... gibi.

Salpa, bulunduğu konuma nasıl geldiğini açıklamak için geçmişine eğilir. Amacı, şimdinin boşluklarını hazırlayan olayları sergilemektir. Ve biz, onun anlattıklarına bakarak, belli bir toplumsal kesim insanının gelişim çizgisini az-çok görebiliyoruz. Gelgelelim Salpa, şimdisini bütün boyutları ile gözler önüne sermediğinden, bu olayların içerisinde bulunduğu durum üzerindeki etkilerinin ne olduğunu göremiyoruz. Sözgelimi cin-peri öykülerinin, polis baskısının... Salpa'nın şimdisi üzerindeki etkisi nedir? Bunu araştırdığımızda, herhangi bir karşılık alamıyoruz yapıttan. Bu bir yetersizlik olarak beliriyor. Giderek de, yazarın amaçladığı, varmayı tasarladığı yere ulaşmasını engelliyor. Çıkış noktası genel bir doğrudur. Bugünü geçmiş belirlemiştir. Yarın da bugünce biçimlenecektir. Bugün bünyesinde nasıl dünden izler taşıyorsa, yarın da bugünden izler taşıyacaktır. Bu nedenledir ki sağlıklı bir yarın kurmak isteyen her kişi, bugünün oluşmasını sağlayan etmenleri açığa çıkarmak ve onları denetlemek zorundadır. Bu doğruyu dile getirmeyi amaçlayan bir yapıt, onu, gerçekliğin gelişimi içerisinde somutlaştırması gerekir. Gelgelelim Salpa'da, bu yok. Sözkonusu doğru dile getirilmekte; bu amaçla da somut bir insan teki alınarak dünü gözler önüne serilmekte. Ama dünün en önemli olguları ile bugünü arasında herhangi bir bağ kurulmamakta. Ele alman kişinin bugünü de sergilenmediği için, sözkonusu bağı okur da kuramamaktadır. Böylelikle de yazar amaçladığı yere ulaşamamaktadır.

Amacını gerçekleştirip gerçekleştirememesi bir yana, Güney, Salpa'nın iç hesaplaşmaları ile oku-

ru bir yere getirmek istemektedir. O yeri şöylece belirleyebiliriz: Yaşamın her biriminde devrimci olamayan kişi, gerçek anlamıyla devrimci değildir. Olamaz da. Bunun uzantısında gelişen bir diğer düşünce de şu: Kişilikleri sağlam öğelere dayanmayan bir hareket başarıya ulaşamaz. Bu bakımdan, devrimci mücadelenin içinde yeralan her kişinin kendini arındırması, eğemen güçlerin öğretisel etkilerinden kurtulmaya, düzenle uyuşan-uzlaşan yanlarını kazımaya çalışması, devrimci mücadelenin esenliği açısmdan da önemlidir. Tam bu noktada, usa iki soru geliyor: 1) Arınmanın başlama ve bitme sınırları nelerdir? 2) Arınma nasıl gerçekleştirilecektir?

Çıkış noktası bellidir. Ama bitme noktası yoktur. Çünkü, kişinin içerisinde yeraldığı toplumun eğemen güçlerinin öğretisel-siyasal etkilerinden birdenbire kurtulmasma olanak yoktur. Bu uzunca bir süreçtir. Sürekli bir eleştiri ve özeleştiriyi gerektirir. Eğemen güçlerin öğretisel-siyasal etkilerinden birdenbire ve tümüyle arınmak olanak dışıdır. Ancak zamanla ve giderek arınma sözkonusudur. Bunun zıttı, «mükemmeliyetçilik»tir. Yılmaz Güney, «mükemmeliyetçilik»in idealizmden kaynaklandığını çok iyi biliyor.

Güney, kişinin, eğemen sınıfların öğretisel-siyasal etkilerinden nasıl arınacağı konusunda ise, kavramsal bir çözüm önerisi getirmektedir: Devrimci mücadele içerisinde yeralarak, kitlelerle bütünleşerek... Yani Güney, devrimci mücadelenin, yaşamın her biriminde devrimci olmayı başaran unsurlara yaslandığında olumlu bir gelişim gösterebileceğini ileri sürerken, kişilerin önce arınıp sonra harekete katılmalarını önermiyor. Bunun

olanaksız olduğunu, kişilerin ancak devrimci mücadele içerisinde eğemen sınıfların öğretisel-siyasal etkilerinden arınabileceklerini ileri sürüyor. Yani yüzmenin ancak suda öğrenilebileceğini vurguluyor. Bu, aynı zamanda, ilk soruya verilen karşılığı besleyen temeldir de.

Yılmaz Güney, Salpa'da, bunları da olayların gelişimi ile açığa vuramıyor. Salpa'nın iç konuşmaları, kendine yönlendirdiği sorulara verdiği karşılıklar... aracılığı ile karşımıza çıkıyor bunlar. Bu nedenle de, onları, kavramsal düzeyde algılıyoruz. Oysa Salpa'nın kişisel konumu aracılığı ile, yani somut tutumlarla sunulmuş olsaydı, bütün bunlar, daha etkileyici bir hava kazanacaklardı.

Salpa'nın özü ve ona ilişkin düşündüklerimizi böylece belirlemiş bulunuyoruz. Artık yapıtın bir «anlatı» olarak konumunun ne olduğunu irdelemeye geçebiliriz.

Bir «anlatı» olarak ele alındığında, Salpa'da ilgiyi çeken en önemli nokta, yapıtın **«kurgu»**su oluyor. Anlatılanın sunuluşunun başarılılığı ya da başarısızlığı bir yana, benimsenen yöntem son derece ilginç.

Olay kişisi, Mehmet Salpa, kendine yönlendirdiği sorularla bir sanık durumunda. Yazar da ona sorular yönlendiriyor. Sorgu yargıcı gibi. Ama yargıyı verecek olan okur. Ne var ki okur, yargıyı verirken, Salpa'dan çok kendini yargılamak durumunda. Anlatının kurgusal açıdan ilginçliğinin kaynağı da bu.

Sunuluşta başvurulan yöntem ilginç. Ama sunuş, başarılı değil. Bu açıdan bakıldığında, yapıtta aksayan çok yan göze ilişiyor. Bunların başlıcalarını sıralamakla yetineceğiz:

a) Yılmaz Güney, şimdisiyle hesaplaşmasını anlattığı için olay kişisini sık sık geçmişine yöneltmekte; anımsama yolu ile dününü bilinç alanına çıkararak okura sunmaktadır. Ancak, bunu yaparken, yalnızca olay kişisinin dününü aydınlatmayı amaçlamakta; sunduğu kesitlerin yapıtın bütünü içerisindeki yerini pek dikkate almamaktadır. Bunun doğal sonucu, yapıtta elle tutulur somutlukta bir dengesizlik ortaya çıkmaktadır. Sözgelimi birkaç güne sığan İstanbul günleri sayfalar boyu anlatılırken, ayların, yılların yasak savar gibi geçiştirilmesi, okur ilgisinin odaktan kopmasına yolaçmaktadır. Buna bir de, geriye dönüşlerin, uygun ruhsal durumlar yaratılarak yapılmamasını da ekleyebiliriz. Son derece mekanik bir biçimde yapılan geriye dönüşler, yapıtın etki gücünü düşürmektedir.

b) Kişilerin somutlaştırılmaktan çok dıştan gözlenerek sunulması; davranışlarının gösterilmesi yerine betimlenmesi de bir diğer olumsuzluk. Okur, onların şöyle ya da böyle olduklarını görmüyor, öğreniyor. Bu nedenle de onlara ilişkin bir düşünce oluşturamıyor. Davranışlarını, olaylar karşısındaki tutumlarını değerlendirerek bir yere oturtamıyor onları. Bu da, sunuşta başvurulan yöntemin sağlayabileceklerinin en aza inmesine yolaçıyor.

c) Aydınca sözlerin gereksizce uzatılması, olayların destekleyiciliğinde sunulmayıp açıktan açığa dile getirilmeleri de, tasarlanan etkinin oluşmasına engel olmaktadır. Sanatın kendine özgü etki gücünden yararlanılmamakta, her şey, düzyazı kuruluğunda dile getirilmektedir. Sonuçta zararlı çıkan yazar oluyor doğaldır ki.

ç) Son olarak da, tüm ilgi öne çıkarılmak iste-

nen olgunun üzerinde toplanılmaya çalışılırken düşülen bir olumsuzluk üzerinde duracağız: Güney, öne çıkarmayı amaçladığı olguyu öne çıkarabilmek için gerçekliğin bunu olanaklı kılacak yanlarını dikkate alıyor hep. Bu da, gerçekliğin tek boyutlu bir biçimde sunulmasına yolaçıyor kaçınılmaz olarak.

Sunuştaki bu aksaklıklar, önceliklerle bütünleştirildiğinde, Salpa'nın pek de başarılı bir yapıt olmadığı görülür. Güney, Salpa'da, anlatmayı amaçladığını önemseyen, ama anlatımı önemsemeyen bir yazar tutumunda. Gelgelelim anlatımdaki yetersizlikler, amaçladığının gerçekleşmesini de büyük ölçüde önlemektedir.

SANIK

İlk bakışta 12 Mart Rejimi'nden alınmış bir kesit gibi geliyor insana **Sanık.**[122] Ama yakından bakıldığında, bunun görüntüsel bir durum olduğu görülüyor. Amaçlananın 12 Marıt Rejimi'nden bir kesit sunmanın çok daha ötesinde olduğu ayrımsanıyor. Dahası, 12 Mart Rejimi'nden alman kesitlerin amaçlananı gerçekleştirmekte kullanılmış birer araç oldukları anlaşılıyor.

Yüzeysel bir yaklaşımın kişiyi yanlış yerlere götürmesi, yapıtın içeriğinden ileri geliyor. İçerik, dikkatsiz okurun yanılsamaya uğramasına neden olabilecek bir nitelikte: Sayfalar boyu süren sorgulamalar, işkenceler, çözülmemek için harcanan insanüstü çabalar, tutukluluk koşulları, tutuklu-

[122] Yılmaz Güney, **Sanık**, Güney Filmcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları, 5. baskı, Şubat 1976 - İstanbul.

larla yıldırıcıların ruhsal durumları... Sanık'ın 12 Mart Rejimi'nden bir kesit sunmak amacı ile yazıldığını düşündürebilir bir kişiye kolaylıkla. Ama böyle bir yargı eksik ve yanıltıcıdır. Yapıtın özünü yansıtamayacağı gibi, onu yoksullaştırır da. Çünkü Sanık'ta amaçlanan dolaysız bir biçimde gerçekleşenin, 12 Mart Rejimi'nden bir kesit sunmanın oldukça ötesinde. Onu da içeriyor bir yanıyla. Ama öteki yanıyla aşıyor da. Amaçlanan bir eğilimin «teşhirini» yapmak. İç yüzünü sergilemek. 12 Mart Rejimi'nden alman kesitler buna hizmet ediyor. Ne ki kullanılan gerecin kendisi de, içsel devingenliğinin doğal bir sonucu, bir olgunun anlatımı oluyor. 12 Mart Rejimi'nin kimi yönlerinin... Gerecin anlattıklarında takılanların yanılsamaya uğramaları da bundan.

Güney, yapıt boyu, tüm ilgisini bir eğilim üzerinde yoğunlaştırıyor. Aydın küçükburjuvanın kaypaklığını, düzene sıkıca sarılmışlığını, kısa erimde ucu kendine dokunmayan uygulamalar karşısındaki kayıtsızlığını... ve doğaldır ki kaçınılmaz sonunu sergiliyor. 12 Mart Rejimi uygulamaları, bunda bir araç yalnızca.

Romanın ana kişisi, Yaşar Yılmaz, köy kökenli, mühendis adayı, bir büroda çalışan, sözlü, tutuksuz olarak yargılanan bir Dev - Genç sanığı. «Operasyonlar» birbirini izlerken, «adım adım yaklaşan sinsi tehlikeden habersiz, statik betonarma hesabı yapıyordu. » (sı. 7.) «Aklında bir yığın rakam vardı ve faşizmi hiç düşünmüyordu...» (s. 7) Olup bitenler karşısında kayıtsız kalmayı yeğlemişti. Bunun usal nedenleri verilmiyor yapıtta. Öğrenci eylemlerine katılmış, «Tersane-İş'in kurulmasına önayak olanlar» arasında yeralmış bir

kişinin, vurdumduymazlık çizgisindeki bu kayıtsızlığını anlamak biraz güç. Ama yapıttaki konumu bu. Suçsuzluğundan emin, sınırlı demokrasinin dayancalarının birer birer yokedilmesi karşısında suskun, kendi dünyasında yaşayıp gitmektedir. Bu tutumuyla, tutuklanan pek çok kişiyi suçlandırdığını düşünmemekte; ne onları, ne de geride bıraktıklarını arayıp sorma gereksinimini duymamaktadır. Ama bir öğle üzeri, sözlüsüyle buluşacakken, apansız, çalıştığı yere üç görevli gelir. Alıp götürürler onu. Nereye ve ne için götürülmektedir? Sorduğu sorular karşılıksız kalır. Yanıtlamazlar onu. İşte o anda gerçeğin soğuk yüzü ile burun buruna gelir. «Nereye, niye götürüleceğini bilememenin tedirginliği»ni yaşarken tutuklanan arkadaşlarını arayıp sorma gereğini duymadığını, birkaç gün sonra da onları unuttuğunu ayırımsar. Oysa bir bilinmeze doğru yola çıkarken kendisini arayıp soracak kişileri gereksinmektedir. Ama «... kim arar sorardı Yaşar'ı? Günlerce, aylarca bırakmasalar; ya da bir kurşun sıksalar kafasına, atsalar bir kuyuya, kim ararda? Var mıydı arayacak kimsesi? İşçi arkadaşları tutuklandığında ilgilendi mi kendisi? Aklına geldi mi onların çocukları? Aç mı, susuz mu, bir ihtiyaçları var mı bu çocuklarm dedi mi?» (s. 17).

Götürülürken, sözlüsünü görür arabada. Bekleyip bekleyip gideceğini düşünür. Kadıköy Kaymakamlığının önünde beklerlerken, filesinde domates, biber, maydanoz bulunun yaşlı, şişman bir kadının kendisine acıyarak baktığını görür: «Yaşlı şişman bir kadın, arabanın içine, Yaşar'a ve kelepçesine kuşkuyla bakarak geçti. Yüzündeki değişimi kaçırmadı Yaşar... o insana özgü kaygı-acı karışımı

bileşim çok duygulandırdı Yaşar'ı... İzledi o şişman kadını. Beş on adım yürüdükten sonra döndü baktı; üzgün... kaygılı... Elinde yarı dolu bir file vardı. Domates, yeşil biber, maydanoz... Gözlerini ayırmadan bakıyordu ona Yaşar. Acıyla başını sallayarak, sık sık ardına bakarak kalabalığın içinde kayboldu kadın.» (s.25) «Bir genç kız, gülerek, hayat dolu kokular saçarak» geçer yanlarından. Ve Yaşar Yılmaz'm son izlenimleri bunlar olur. Gözleri bağlanarak işkencehaneye götürülür.

Kaygılıdır Yaşar Yılmaz. Ama birden umutsuzluğa kaptırmaz kendini. Bir güvencesi vardır. Hiçbir şey yapmamış olduğuna inanmaktadır. «Korkulacak ne var Yaşar?... ne suçun var ki korkacaksın?...» (s. 36) diye kendine güven vermeye çalışır. Bırakılacağından emindir. Ne ki bu inanı fazla sürmez. Gerçek tüm katılığı ile kendini duyurmaya başlar. Çünkü birtakım uygulamalarını haklı gösterebilmek, kitlelerden gelebilecek karşı tepkileri en aza indirmek için, eğemen güçlerin «günah tekeleri» yaratmaya çalıştıkları bir dönemde yaşanmaktadır. Yaşar Yılmaz da, düzmece olduğu sonradan ortaya çıkan, ünlü «Sabotaj Davası»na sokulmak istenmektedir. Bu amaçla, birtakım kişileri de suçlandırıcı ifadeler vermeye zorlanır. Maddî ve manevî işkencelere uğratılır.

Yaşar Yılmaz, düzmece olduğu sonradan ortaya çıkan bir olaya ilişkin bilgi vermeye zorlanmaktadır. Olay gerçek olsa ve olayla gerçekten ilişkili bulunsa, direnme gücü kesilince konuşacak ve işkence sona erecektir. Ama ortada düşsel bir olay vardır. Ve bu olayın kotarıcıları arasında bulunduğunu kabul etmeye zorlanmaktadır Yaşar Yılmaz. Bununla da kalınmamakta, aynı zamanda, uzun

bir zamandan beri beraber olmadığı kişileri de suçlandırması istenmektedir. Böylesine karışık bir durumda, direnci kesilince neyi söyleyecektir Yaşar Yılmaz? Çözülen kişinin duyacağı ezikliğin birkaç katmı duymanın eşiğindedir. Onların dilediklerini mi söyleyecektir? Ama işkenceye dayanabilmek için de bir şeye yaslanmak, bir şeyden güç almak gerekmektedir. Bilinç-inanç-güven sorunudur bu. Ama Yaşar Yılmaz neye güvenecektir? Tek kalmayı yeğlemiş bir kişidir o. Acı dolu anlarında hep bunu düşünür. İlkin sözlüsü gelir aklına. Ama çabucak geçer onu. Sonra o şişman, yaşlı kadını düşünür. Dış dünya ile bağlantısını onun aracılığı ile kurmaya çalışır. Onun ne yaptığını, neyle ilgilendiğini düşünmeye başlar. Bu yolla da direnme gücünü arttırmaya çalışır. Acaba kişinin böyle bir şeyle direncini arttırması olası mıdır?

Olaylar, kendi yasalarına göre gelişmeye başlar. Yılmaz Güney, amansız bir eleştirici, acımasız bir yargıçtır. Gerçeği tüm çıplaklığı ile ortaya kor: «Burjuvazinin şiddetine karşı direncini çoğaltmak için nelere bel bağlıyordu Yaşar... (...) Şişman teyze domatesleri, biberleri yıkasa n'olur? Sabahlara dek Yaşar için ağlasa n'olur?» (s.147). Ve bu acıların arasında Yaşar gerçeğe yaklaşır: «Hatasını, şimdi, bu acıların içinde daha iyi görüyordu. Faşizmin artan baskıları karşısında, geri çekileceğine, mücadeleyi seçmeliydi. Faşizme karşı direnen yiğit unsurlar içinde yerini almalıydı.» (s. 146).

Görüldüğü gibi Yılmaz Güney'in üstüne üstüne gittiği ve Yaşar Yılmaz'm kişisel açmazında somutluk kazanan eğilim, kayıtsızlık ve kitlelere güvenmeme biçiminde özetlenebilir. Böylesi bir tutu-

mun kişiyi nereye götüreceğini Yaşar Yılmaz'ın kişisel serüveni ile gözler önüne sererken aydına da görev ve sorumluluklarını bir kez daha anımsatmaktadır Yılmaz Güney.

Yılmaz Güney, bunu, Yaşar Yılmaz'ın içerisine sürüklendiği durumu ve bunun nedenlerini gözler önüne sererek yapmakla kalmıyor. Son yargıyı, yansıttıklarını değerlendirerek okurun vermesini yeterli bulmuyor. Olay kişisinin konumunu doğrudan doğruya değerlendirerek, giderek de yargılayarak, okuru, düşüncelerine katılmaya zorluyor. Ancak Yılmaz Güney, sözkonusu değerlendirme ve yargılama işlemini kendisi yapmıyor. Yaşar Yılmaz'ın zihinsel geriye dönmeleriyle okurun önüne çıkardığı Mülazim abi aracılığı ile bu işi yapmaya çalışıyor. Bu anlamda Mülazim abi, Yılmaz Güney'in gizli yargıcıdır.

Mülazim abi, doğruları kavramış, bunları yaşama geçirme doğrultusunda önemli adımlar atmış bir devrimciyi temsil etmektedir. Yazar, onun sınıfsal konumunu ve insan yönünü vermiyor. O, yalnızca, belli doğruları okura ileten bir araçtır. Söyledikleri ile Yaşar Yılmaz'ın durumu arasındaki karşıtılıklarla onu yargılayan, yerli yerine oturtan bir kişidir.

Gerçekten de Mülazim abi, 12 Mart Rejimi'ne neden olaylar yaşanırken söyledikleri ile Yaşar Yılmaz'ın içerisinde bulunduğu durum arasındaki karşıtlılık nedeniyle onu ezmektedir. Nesnel temellerine inemediği için bir gizillik olarak aldığı sözleri, yüz yüze geldiği durumlarla karşılaştırdıkça sarsılmaktadır Yaşar Yılmaz. Olayların gelişimi, Mülazim abinin grafiğinin yükselmesini sağlarken, Yaşar Yılmaz'ın grafiğini de sürekli olarak düşür-

mektedir. Ta yenilgiyi kabule dek. Ama burada yenilen sadece birey olarak Yaşar Yılmaz değildir. Aynı zamanda onun kişiliğinde somutlaşan bir eğilimdir de. Düzenle uzlaşmış, kitlelere güven duymayan aydın küçükburjuvalık...

Yılmaz Güney'in Sanık'ta eleştirmeyi amaçladığı eğilim ve bu eğilimin eleştirisi bu. Kullanılan gereç, dolaylı olarak da olsa, 12 Mart Rejimi'ne ilişkin pek çok bilgiyi getirmektedir karşımıza. Sanık'a bakarak, kontrgerilla uygulamalarını, yılgıcıların ruhsal durumlarını... vs tüm çıplaklığı ile görüyoruz. Yapıtta 12 Mart Rejimi'nin tüm olarak değerlendirilmemesi bir eksiklik olarak alınabilir. Ama bu oldukça büyük bir sorumluluğu gerektiren bir iş. Güney'in buna girişmemesi, ama kendini de, salt 12 Mart Rejimi uygulamalarını anlatmakla sınırlı görmemesi, yapıtına birtakım artamlar kazandırıyor:

i. Öncelikle, geniş kapsamlı bir çözümlemeyi gerektiren 12 Mart öncesi döneme ilişkin olarak yalan yanlış şeyler ileri sürmekten, öğretisel tutarsızlıklara sürüklenmekten kendini kurtarıyor.

ii. Sonra da, yalnızca baskıları anlatmakla kalanların ürünlerinde yüz yüze geldiğimiz bir olumsuzluğa, yılgınlığın -bilinçsizce- savunuculuğunu yapmış durumuna düşmekten kendini kurtarıyor.

Böylelikle de o, büyük bir alçakgönüllülükle ele aldığı son olayları işlerken, inanılmaz bir başarı gösteriyor, hem belli bir eğilimi yargılıyor, hem de aydına görev ve sorumluluklarını anımsatarak onu uyarıyor. Bu yönü ile Sanık, her zaman okunabilecek yapıtlardan biri durumuna geliyor.

Sanık'ta anlatılanlar bunlar. Şimdi de, nasıl anlatıldıklarının irdelemesine geçebiliriz.

Bir anlatı olarak alındığında, Sanık'ın yetersizliklerle dolu olduğu görülüyor. 12 Mart dönemi tutukluluk günlerinde yazdığı diğer iki anlatıda -Hücre ve Salpa- olduğu gibi, Sanıkta da, neyi anlatacağını önemsemesine karşın, nasıl anlatacağını önemsememiş Güney. Bununla birlikte, sözügeçen üçlüde sanatsal yönü en ağır basan yapıt Sanık, yine de.

Sanık'ta göze ilişen ilk olumsuzluk, Hücrem ve Salpa'da da gözümüze ilişen bir olumsuzluk: Okura iletilmek istenen düşüncelerin olaylara yedirilememesi... Gerçi Sanık'ta, bu olumsuzluğu en aza indirmenin yollarını araştırmış Yılmaz Güney. Değerlendirme ve yargılamalarının çoğunu, insanî boyutları ile sunulmamış bile olsa, bir kişi aracılığı ile yapmayı denemiş: Mülazim abi. Ne ki, bu, sözkonusu olumsuzluğun derecesini düşürüyor. Ama onu ortadan kaldırmıyor.

İkinci bir olumsuzluk da, geriye dönüşlerin uyumlu bir biçimde verilmemesi. Güney'in tüm amacı bir eğilimin «teşhiri». Her şeyi buna göre ele alıyor. Geriye dönüşleri de buna göre düzenlemiş. Gerekli gördüğü yerde olay kişisinin geçmişini kurcalayarak okuru aydınlatmayı yeterli görmüş. Bununla yapıtta örgensel bir bütünlük sağlamanın yollarını araştırmamış. Sonuçta amacına ulaşıyor. Ama sanatsal yönden de çok şey yitiriyor yapıt.

Bir de «dramatik olan»dan fazlaca yararlanmayı denemesini eleştirmek gerekiyor. Kendi kendisiyle başbaşa kaldığı anlarda, insan belleği olmadık şeyleri canlandırır. Nitekim Yaşar Yılmaz'ın durumu da aynıdır. Annesine, büyüklere öykünerek «gelin» demesi, tüm yalvarmalarına karşın ona «anne» demeye yanaşmaması güzel bir imge. Ne ki

yapıtta dramatik bir gerilimin doğmasına, okurun olay kişisine acımasına neden olmaktadır. Bu, yaratılmak istenen etkiyle açıkça çelişmektedir.

Altını kısaca çizdiğimiz bu olumsuzluklara karşın şunu da açıkça belirtmeliyiz ki Sanık:

a) Geriye dönüşlerle okurun önüne çıkarılan olguların amaçla örtüşmesi

b) ve geçmişten devşirilen kesitlerin yapıt içerisinde şişkinliklere neden olacak bir dengesizlikte olmaması nedeniyle Sanık, Hücrem ve Salpa'dan çok daha yetkin ve yeterli bir yapıttır.

Bu arada, Yılmaz Güney'in anlatımındaki akıcılığı, senaryo yazarlığından gelen akıcılığı ve filmci bakışının ürünü olan kurgul yapıyı bir olumluluk olarak belirtelim.

Yılmaz Güney'in anlatıcılığmda gözlenen evreler ve bu evrelerde yeralan yapıtların dökümü böyle. Bu dökümden çıkan genel sonuçlara geçebiliriz şimdi.

(a)

Evrelerin ilkinde, Yılmaz Güney, nesnel gerçeklikle bağlarını koparmış bir durumdadır. Kafasında kurduğu, zihinsel faaliyetlerle yarattığı olay-durum, kişi-tutum... ları anlatmaktadır. Anlattıklarının nesnel gerçeklikle herhangi bir ilintisi yoktur. Yaptığı, nesnel gerçekliğin yeniden üretimi de değildir. Çünkü çıkış noktası nesnel gerçeklik değildir. Bu nedenle de, ürünlerinde yansıyan olay-durum, kişi-tutum... lar, tarihsel ve toplumsal olarak belirlenmiş nesnel gerçekliğin herhangi bir yanına karşılık getirilemezler. Şöyle de denilebilir: Yılmaz Güney, anlatıcılığmın ilk evresinde, herhangi bir dünyagörüşüne yaslanarak nesnel gerçekliği kavrayıp yansıtmaya çalışmıyor. Ürünlerinde

belli bir dünyagörüşü yansıyor kuşkusuz. Ama bu, nesnel gerçekliğin kavranılması ve yansıtılması sırasında kendini açığa vurmuyor. Kavramsal konumda kendini gösteriyor.

Yılmaz Güney'in, anlatıcılığının ilk evresindeki tutumunu şöylece belirleyebiliriz: Doğruluğuna inandığı düşünceleri okura iletmek amacı ile birtakım olaylar durumlar, kişiler-tutumlar... yaratıp anlatmak... Burada şu önemli gerçeğin altını çizmekte yarar var: Güney, bu girişiminde, okura iletmeyi amaçladığı düşüncelerini, kurgusal da olsa, yarattığı olay-durum, kişi-tutum... ların aracılığı ile somutlaştıramıyor. Yani bu evrenin ürünlerinde, içsel tutarlığı olan bir dünya kurmayı; birbirini destekleyen, aralarında mantıksal bağlar bulunan olay ve kişi yaratmayı başaramıyor. Sözgelimi, bir Poe'nun öykülerinde yüz yüze geldiğimiz ve içsel tutarlığa sahip bir dünya kurmayı başarmanın ürünü olan bir inandırıcılığa rastlayamıyoruz bu öykülerde.

Güney'in sanat alıcısına iletmeyi amaçladığı, ancak somutlaştırmayı başaramadığı düşünceler, varoluşçuluktan kaynaklanmaktadırlar. Toplumsal oluşumun anlaşılmazlığı, insanın hiçliği, yalnızlığın saltık bir yazgı oluşu, insanlar arası içsel ilişkilerin kurulmasının olanakdışılığı, bunaltı... gibi düşüncelerdir bunlar. Bu düşüncelerin somutlaştırılması için yaratılan olaylar belirsiz, içerikleri belirlenmemiş, kişilerse, toplumsal boyuttan geçtik, insanî bir boyuttan bile yoksundurlar.

Bu öykülerdeki anlatım, anlatılanların nitelikleriyle uyumludur. Karmaşıktır, çapraşıktır, öze girmeyi güçleştirici bir niteliktedir. Benimsenen anlatım yöntemi, başarılı bir biçimde uygulanma-

makla birlikte, bilinç akımıdır. Dil de yalınlıktan uzak, yapay ve özentilidir.

Güney, anlatıcılığının ilk evresinin bağlamında yeralan son ürünlerinde, varoluşçuluktan uzaklaşmaya başlamıştır. Gerçi öykülerini oluşturma konusundaki tutumu, herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Temelde aynı kalmıştır. Yine, bir dünyagörüşüne yaslanarak gerçeği kavrayıp yansıtmak yerine, birtakım düşünceleri okura iletmek amacı ile olay-durum, kişi-tutum... ları anlatmaktadır. Üstelik, iletilmek istenen düşünceleri somutlaştırma doğrultusunda ilgiye değer herhangi bir ilerleme olmamıştır. Değişen, yalnızca, iletilmek istenen düşüncelerdir. Onlar da, toplumcu düşünceye yakın durmaktadırlar. Bununla birlikte, düşünsel konumdaki değişimin yaratılan olay-durum, kişi-tutum... ların içeriklerinin belirlenmesi yolunda, yetersiz de olsa, birtakım etkilerinin bulunduğuna tanık olmaktayız.

Gidişte, bir dünyagörüşüne yaslanarak nesnel gerçekliği kavrayıp yansıtma eğilimi sezilmektedir. Ne ki araya giren yargılanma ve tutukluluk bir kopuntuya yolaçar. Bu kopuntu, gidişi somut olarak izlemeyi, anlatıcılığının ikinci evresinin oluşumunu gözlemeyi olanaksız kılmaktadır. Bu nedenle ikinci evre, birden bire oluşmuş (ortaya çıkmış) gibi durmaktadır.

(b)

Yılmaz Güney, anlatıcılığının ikinci evresinde, ilkinin zıttına, tüm ilgisini nesnel gerçekliğe yöneltmiş durumdadır. Belli düşünceleri somutlaştırmak amacı ile olay-durum, kişi-tutum... yarat-

mayı bırakmış, bir dünyagörüşüne yaslanarak nesnel gerçekliği kavrayıp yansıtmaya çalışmıştır. Bu nedenle de, yapıtını bitirdiğimizde, kimi görüş ve düşüncelerle değil de, bir dünyagörüşünün odağından kavranıp yansıtılmaya çalışılmış nesnel gerçeklikle yüz yüze geliyoruz.

Gerçekten de, bu evre'nin tek ürünü olan Boynu Bükük Öldüler adlı romanını okuduğumuzda, karşımızda, tarihsel ve toplumsal olarak içeriği belirlenmiş nesnel gerçeklikten alınmış bir kesiti buluyoruz. Feodal üretim biçiminin egemen olduğu bir çevrede, ağa-tutma ilişkilerini, ekonomik ve toplumsal yapı ile onun üzerinde yükselen insanî ilişkileri görüyor, algılıyoruz. Yani yapıt, bizlere, belli ekonomik ve toplumsal koşullarda yaşayan insanların gerçekliğini kavramanın olanaklarını sağlamaktadır.

Yılmaz Güney, anlatıcılığının bu evresinde, kendince **olması gerekeni** değil de, **olanı** dile getirmiş, bir seçenek geliştirememiş bile olsa, gerçekliği bütünlüğü içerisinde kavrayıp yansıtması nedeniyle, toplumsal yapıdaki değişimlerin doğrultusunu göstermeyi başarmıştır. Bu aşamadaki tutumu, gerçekliği bir seçenek geliştirmeye çalışmadan sunması eleştirilebilir. Eleştirilmesi de gerekir. Çünkü çerçeve eksik bırakılmıştır. Bütünlüğü içerisinde kavranan ve konan nesnel gerçeklik, kendi iç devingenliği ile, akışı doğrultusunda, sanat alıcısına doğru bilgiler sunmaktadır. Ancak akışın hızlandırılması konusunda herhangi bir ipucu getirmemektedir. Gerecin bütünlüğü içerisinde sunulması, şu iki önemli olgunun ortaya çıkmasını sağlamaktadır: **a)** İşçileşen kır insanındaki köklü mülkiyet tutkusu ile, **b)** kırsal kesim insanlarının kurtu-

luşunun işçi sınıfının kurtuluşundan ayrı düşünülemeyeceği... Böylelikle de, belli düşünceleri okura iletme amacında bulunmamasına karşın, sunulanın içinden doğru düşünceler süzülüp okura ulaşmaktadır. Düşüncenin açıklamalar ya da kurgusal olay-durum, kişi-tutum...ların aracılığı ile değil de, nesnel gerçekliğin sunuluşu ile açığa vurulması, okuru bilinç-duyarlık dönüşümüne uğratacak bir etki ağının oluşmasına yolaçmaktadır. Olayların sunuluşu sırasında bir seçeneğin biçimlenmemesi, gerçekliğin bütünlüğü içerisinde sunulması ile yetinilmesi, kavramsal plânda koyacak olursak, eleştirel gerçekçiliğin sınırları içerisinde kalınması, yapıtın en önemli eksikliği.

Bu aşamada, kimi sürçmelerine karşın, başarılı bir gerçekçi anlatım, özentisiz ama özenli bir dil, kişileri olay ve durumlar karşısındaki tutumları ile somutlaştırmaya çalışma çabası göze ilişmektedir.

(c)

Yılmaz Güney'in anlatıcılığının üçüncü evresi de, yeni bir kopuntu ile ortaya çıkmıştır. İkinci evrenin tek ürünü olan Boynu Bükük Öldüler'de eksikliği gözlenen durumun aşılması; nesnel gerçekliğin sunuluşu sırasında bir seçeneğin biçimlenmesi gerekirken ve bu da mantıksal gelişim olacakken, Yılmaz Güney, ayrı bir yola saptı. Belirli sorunları tartışmayı, okurun da o sorunlar üzerinde kafa yormasını sağlamayı yeğledi. Gerçekliği belli bir dünyagörüşünün odağından kavrayıp yansıtarak okuru bir yerden bir yere götürmek yerine, doğrudan doğruya belli görüşleri okura iletmek amacı ile an-

latılar kaleme aldı. Burada, ilk evreye doğru bir dönüş var gibidir. İlk evrede de belli düşünceleri okura iletmek amaçtı. Ama o evrede, bu amaca ulaşmayı olanaklı kılacak durumlar yaratılıyordu. Oysa bu yeni evrede, varolan durumlar arasından amaca ulaşmayı olanaklı kılacak olan seçilmekte ve hep amaç göz önünde tutularak sunuş yapılmaktadır. Yılmaz Güney, bu evrede, adının yaygınlığından yararlanmaya çalışmaktadır. Nitekim «Hücrem» adlı anlatısında, bu konuya ilişkin düşüncelerini şu sözlerle dile getirmektedir: «Amacım, gelişigüzel hikâyeler, romanlar yazmak değildir. Açıklanmalarını zorunlu gördüğüm toplumsal, siyasal olayların yazılması, hayatın diğer alanlarında yaşıyan diğer ürünlerle kaynaştırılması, sınıf mücadelesinin yükselişine, yaygınlaşmasına, derinleşmesine katkıda bulunarak, toplumsal oluşum içinde devrimci düşünceye yeni boyutlar, etkinlikler kazandırarak yeni sentezlere vardırılmasıdır.» (**Hücrem**, s. 10). Bu evrenin ürünlerini bu açıdan baktığımızda, onların bu sözleri doğrulayıcı bir nitelikte olduklarını görürüz. Sözgelimi **Hücrem**'de yeralan «Çocukluk Yılları» ve «Çırak» adlı anlatıları, «herkes kendini, bütün gizli ilişki ve yanlarıyla olumlu olumsuz bütün boyutlarıyla düşünsün diye yazmış»tır (**Hücrem**, s. 70). Salpa'da ise, aydınları konumlarının irdelemesini yapmaya; o konuma nereden ve nasıl geldiklerini saptamaya; attıkları her adımda, düşündükleri her şeyde eğemen sınıf ve tabakaların ideolojilerinin ne ölçüde yer aldığını saptamaya; yaşamlarının dinamiklerini açığa çıkarmaya ve yaşamın her biriminde, eğemen sınıfların ideolojilerinin etkilerinden sıyrılmak için çaba harcamaya çağırır. Sanık'ta ise, doğru-

dan doğruya, bir eğilimin teşhiri yapılır. Kitlelerle örgensel bağlantısı bulunmayan aydının yalnızlığa yargılı olduğu vurgulanır.

Yılmaz Güney'in bu girişimi ile amaçladığı noktaya ne ölçüde yaklaştığını şimdilik bir yana iteleyip, bu tutumun beraberinde getirdiği en önemli aksaklığın altını çizelim: Bu tutumuyla Yılmaz Güney, nesnel gerçekliği yalınkatlaştırmakta; karmaşıklığının gözden kaçmasına neden olmaktadır. Çünkü çıkış noktası, «açıklanmalarını zorunlu gördüğü toplumsal, siyasal olaylarm yazılması» olduğu için, gerçekliğin hep amacı ile çakışan yanlarını ele almakta ve sunarken de hep amaçladığı şeyi göz önünde bulundurmaktadır. Böylelikle de, gerçekliğin diğer yönleri ihmal edilmektedir. Bu tutum, özü görüntüden, belirleyiciyi belirlenenden ayırmak için yapılan seçme-ayıklama ile bir değildir. Seçme-ayıklama işleminde, bütünü en iyi biçimde temsil edebilmek amacı eğemendir. Gerçekliğin ele alman yanı bütünün tek bir yönünü değil, tüm yönlerini yansıtır. Oysa Güney, belli bir düşünceyi okura iletmeyi amaçlayarak gerçekliğe yaklaşmakla, onun, yansıtmayı tasarladığı düşünceyle bağlantısı bulunmayan yanlarını dışlamaktadır. Bu da gerçekliğin bir boyutunu görmesine yolaçmaktadır. Hücrem'in, Salpa'mn, Sanık'ın olay kişileri düşünülsün. İnsansal olanın pek çok alanına kapalı oldukları görülecektir.

Belirtmiştik. Yılmaz Güney, anlatıcılığının üçüncü evresinde, adının yaygınlığından yararlanmaya çalışmaktadır. Konumunun bilincindedir. Kimin için ne anlam taşıdığını çok iyi bilmektedir. Uzun ve uzun olduğunca da çetin bir uğraştan sonra oluşturduğu geniş izleyici kalabalıklarının da

ayırdındadır. Bu olaydan yararlanarak, anlatım yöntemi nasıl olursa olsun, düşüncelerini okura iletmeye çalışmaktadır. Saygı duyulması gereken bu tutumun, gerçekliği yalınkatlaştırmasına neden olduğunu yukarıda belirtmiştik. Şimdi de, genel olarak amacına ulaşmasını nasıl engellediğini açıklamaya çalışacağız.

Anlatıcılığının bu evresinin genel niteliklerini yeniden sıralayalım: Sanatsal yaratışına çıkış noktası olarak, bilinmesinin gerekliliğine inandığı düşünceleri sanat alıcısına ulaştırmayı seçmiş durumdadır. Bunları sanat alıcısına iletebilmek için gerçekliğin ilgili yanlarını ele almakta ve sunuşta sürekli olarak amacını göz önünde bulundurmaktadır. Bunun sonucu olarak da gerçeklik tek boyutu ile çıkmaktadır okurun karşısına. Sorun'un bütünlüğü içerisinde konulamamasını doğurmaktadır bu da. Böylelikle iletilmek istenen düşünce, gerçekliğin tek boyuta indirgenmesi yüzünden, bütünlüğü içerisinde beliremektedir. Bir örnekle söylediklerimizi somutlaştırmaya çalışalım: «Çocukluk Yılları» ve «Çırak»ı, okuru, geçmişinin değerlendirmesini yapmaya çağırmak, giderek de zorlamak amacı ile yazmıştır. Bununla varmayı tasarladığı noktayı şöyle koymaktadır: «Bu iki hikâyeyi, herkes kendini, bütün gizli ilişki ve yanlarıyla, olumlu olumsuz bütün boyutlarıyla düşünsün diye yazdım. Geçmişi doğru ve açık yüreklilikle değerlendirmeden bugünü anlamak olanaksızdır.» (Hücrem, s. 71). Bilinen bir doğru bu ve okuru bu doğruya getirmeyi amaçlıyor Yılmaz Güney. Dilediği yere varabilmesi, onu, ete-kemiğe büründürmesine bağlı. Sanat alıcısı, böyle bir hesaplaşmanın yararlarını kavramsal olarak değil de, olgusal olarak görmeli

ki benzer bir girişimde bulunsun. Güney, iki ayrı toplumsal kesim insanının çocukluğunu anlatmış. Ama geçmişlerinin bugünlerini nasıl etkilediğini göstermemiş. Göstermediği için de, amaçladığı şey ne olursa olsun, anlatıları, iki insanın çocukluk günlerinin betimi olmaktan ileri gidememiş. Oysa, geçmişe uzanmanın gerekliliğini vurgulamak amacı ile olay kişilerinin yalnızca dünlerine eğilmekle kalmasa, yaşamlarını bütünlükleri içerisinde sunsa, vermeyi amaçladığı düşünce olaylarm dinamizmi ile öne çıkacaktı. Salpa'da da benzer bir durum vardır. Bugününü biçimlemek ve sağlıklı bir yarın geliştirmek için dününün dökümünü yapmaya girişir olay kişisi. Geçmişinin yönlendiricilerini bilinçüstüne çıkarmaya çalışır. Dününü hep bu odaktan görür. Okurun önüne getirdikleri belki dününün kimi yönlerini aydınlatmaktadır. Ama onların dünün bütünü içerisindeki yerleri belirginleşememektedir. Ayrıca yazar bugününü vermediği için de, o anlattıklarının bugünün biçimlenmesindeki işlevinin ne olduğu belirginleşememektedir. Bu açıdan bakıldığında, Sanık, amacına en yaklaşmış olanıdır. Bir eğilimin sergilenmesi amacı ile yazıldığı ve sözkonusu eğilim bütünlüğü içerisinde sunulduğu içindir bu. Yoksa Sanık'ta da ele alınan sorun, yalnız bir yanı ile, teşhiri yapılmak istenen eğilimi ilgilendiren yanı ile sunulmaktadır.

Yılmaz Güney'in tutumunun neden ötürü amacma ulaşmasını sağlayamadığını belirttik. Şimdi, neden dolayı sağlayamayacağının açıklamasına geçebiliriz.

Yılmaz Güney, anlatıcılığmın bu evresinde, benimsediği tutumun doğası gereği, gerçekliği bütünselliği içerisinde değil de, amacma ulaşmasmı ola-

naklı kılacak yönü ile dile getirmektedir. Üstelik de bu çabasında, hep ulaşmayı amaçladığı noktayı göz önünde bulundurmaktadır. Böylelikle de gerçeklik yalınkatlaşmakta, sunulan kişiler ya derinlikten yoksun bir görünüm kazanmaktadır ya da dışardan betimlenen... Duymayan, düşünmeyen, duydukları, düşündükleri söylenen kişilerin okuru etkilemesi, bir yerden bir yere götürmesi tartışılır. Düşüncelerin olayların gelişimi ile açığa vurulmayıp doğrudan doğruya sunulması da buna ekleninince, onların, sanat alıcısını, bilinç duyarlık dönüşümüne uğratabilecekleri kolaylıkla savlanamaz. Buysa, amacın temelde gerçekleşememesi demektir.

Bu arada eklenmesi gereken bir nokta da, sözü geçen tutumun, üçüncü dönemin ürünlerinin biçimi üzerinde de etkide bulunduğudur. Yılmaz Güney, gerçekliği seçişte amacını önemsediği gibi, sunuşta da yalnızca onu önemsemektedir. Tüm sorunu ne söylemek istediği. Nasıl söylemek istediği hiç önemli değil. Bu da, Hücrem-Salpa-Sanık üçlüsünün biçim yönünden teklemesine neden olmaktadır.

Toparlarsak

Yaptığımız dökümden şöyle bir sonuç çıkıyor: Yılmaz Güney'in anlatıcılığ, Boynu Bükük Öldüler'de doruk noktasına ulaşmıştır. Kimi yetersizliklerine karşın Boynu Bükük Öldüler Yılmaz Güney'in en güçlü yapıtıdır. Gerçekleştirilmek istenenin ona göre son derece daha ilerde olduğu Hücrem-Salpa-Sanık üçlüsü, Boynu Bükük Öldüler'e göre oldukça zayıf durmaktadırlar. Gerçekçiliğin zaferidir bu. Bir seçenek geliştirememiş olmasına karşın,

bütünselliği içerisinde sunulan gerçekliğin kendi iç devingenliği ile getirdiği bir devrimci gizligücü vardır yapıtın. Bu bakımdan Yılmaz Güney'in anlatıcılığını Boynu Bükük Öldüler'in doğrultusunda sürdürmesi gerektiğini ileri süreceğiz. Kuşkusuz ondaki eksiklikleri aşmaya çalışarak. Ama her şeyden önce bunun yararma inanması gerekmektedir. (*)

(*) Bu çalışmayı bitirdiğimde Yılmaz Güney'in son yapıtı **Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz** Vatan gazetisinde yeni tefrika edilmeye başlamıştı. Bu nedenle onun üzerinde durma olanağım olmadı. Yapıt, şimdilerde kitap biçiminde yayımlandığı için, bunu belirtmeyi gerekli görüyorum. **M.E.**

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ YERİNE 5

BAZI GENEL AÇIKLAMALAR 15

- Sanat Yapıtının Değerlendirilmesinde Sanatçı - Toplum İlişkileri Açısından Gözönünde Bulundurulması Gereken Bazı Etkenler 17
- Devrimci Sinemanın Sorunları 29

SİNEMAMIZIN GELİŞİMİ İÇERİSİNDE YILMAZ GÜNEY'İN YERİ 43

- İşlevsel Açıdan Sinemamızın Gelişimi 45
- Yılmaz Güney Dönemeci 73

YILMAZ GÜNEY'İN SANAT ANLAYIŞI 81

- Yılmaz Güney'in Sanat Anlayışı 83

BİR SİNEMACI OLARAK YILMAZ GÜNEY 113

- Yılmaz Güney'in Sinemacılığının Gelişimi 115
- Bir «Oyuncu» Olarak Yılmaz Güney 187
- Bir «Yönetmen» Olarak Yılmaz Güney 203
- Yılmaz Güney'le Gelen 225
- Yılmaz Güney'in Sinemacılığımız üzerindeki etkileri 228

BİR ANLATICI OLARAK YILMAZ GÜNEY 247

- Ön Açıklamalar 249
- İlk Öyküler 255
- Boynu Bükük Öldüler 267
- Hücrem - Salpa - Sanık 281
- Genel Düşünceler 305



Mehmet Ergün, 1953 yılında Trabzon'da doğdu. İlk yazısı Şubat 1971'de yayımlandı. Bu tarihten sonra Gelecek, Yansıma, Yeni Adımlar, Yeni Dergi, Soyut, Yeni Toplum, Militan, Varlık, Yarına Doğru... v.s. gibi dergilerle Yeni Ortam, Cumhuriyet, Vatan, Politika gibi gazetelerde deneme-eleştiri-inceleme türünden yazılar yazdı. Varlık dergisinin düzenlediği eleştiri yarışmasında birincilik ödülünü kazandı. «Aylık kültür ve sanat dergisi» **Doğrultu'**nun (Temmuz 1976 - Mart 1977, 9 sayı) çıkışına katıldı ve bu derginin yayın yönetmenliğini yaptı. İlk yapıtı **Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği** 1975'te yayımlandı. İçte ve dışta olumlu yankılar uyandırdı. Ergün'ün, ünlü sanatçımız Yılmaz Güney'in sanatını ve sanatçı kişiliğini çeşitli açılardan incelemeyi denediği bu ikinci yapıtı **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**'in de, ilgiyle karşılanacağına inanıyoruz.