

# YILMAZ GÜNEY SİNEMASININ SOSYOLOJİSİ

## ÖZET

Bu yazı, Yılmaz Güney sinemasının Türkiye toplumunu resmetmesini incelemeye çalışmaktadır. İlk dönemlerinde sergilediği bir Yeşilçam yıldızı etiketinden zaman içinde sıyrılmış ve alt gelir grubunun sorunlarını ele aldığı sosyal temalı filmler çekmeye başlamış olan Yılmaz Güney, Türkiye'deki yoksul sınıfın yoksulluğunu ve dışlanmışlığını derin bir duyarlılıkla yansıtmayı başarmıştır. Filmleri 'toplumsal gerçekçilik' akımının içinde kabul edilen Yılmaz Güney, benim bakışımda, bu çizginin Türkiye sinemasındaki en önemli temsilcisidir. Sosyo-ekonomik sorunlar ve eşitsizlikler konusunda sinema yaşamı boyunca gösterdiği çaba, 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilmiştir.

Çalışmamız, onun yaptığı sinemanın sosyolojik değişimlerden ne kadar etkilendiğini ve toplumu yansıtmada ne derece başarılı olduğunu ortaya koymayı amaçlar. Kişisel kanıma, Yılmaz Güney'in daima 'toplum' kavramını dert edinen çizgisi, sosyoloji bilimi açısından onu Zeki Ökten ile birlikte Türkiye sinemasının en önemli iki yönetmeninden biri kılmaktadır.

Sorgulamamı Yılmaz Güney filmlerini inceleyerek gerçekleştirmeyi düşünüyorum. Çalışmamız açısından onun incelenmesi gerektiğini düşündüğüm filmlerini şöyle sıralayabilirim: Umut (1970), Ağıt (1971), Endişe (1974), Zavallılar (1974), Arkadaş (1974), Sürü (1978), Yol (1981) ve Duvar (1983). Bu çalışma, Güney'in sinemasında Türkiye toplumunun hangi yönlerinin, ne ölçüde ve nasıl vücut bulduğunu anlamaya çalışacak olan, kendinden daha önce bu alanda yapılmış araştırmalara katkı sağlamayı amaçlayan bir denemedir.

Anahtar Kelimeler: Yılmaz Güney, Sinema, Türkiye Toplumunu, Yoksulluk, Toplumsal Gerçekçilik.

# THE SOCIOLOGY OF YILMAZ GUNEY CINEMA

## ABSTRACT

I will try to examine in my presentation the portraying of Turkish society in Yilmaz Guney's cinema. He moved away in the time from Yesilcam star label which he had displayed in his first times and began to make social thematic movies which deal with the problems of low income class. Instead of any ideological propaganda, he preferred to reflect the poverty and discrimination of poor class in Turkey with a great sensitivity. In my project, Yilmaz Guney whose movies are accepted in social realism line is the most important representer of this line in Turkish cinema. His all endeavor in his cinema life on socio-economical matters and inequalities was awarded with Golden Palm in 1982 Cannes Film Festival.

The political view of Yilmaz Guney mostly has been more significant than his artistic side. His converting from an actor of the movies which stay in the circle of popular culture to a socialist film director is also closely related with the societal dynamics. Our study also goals to display to what extent his cinema is affected by sociological changes. In my personal opinion, his line which worries always 'society' concept makes him one of the two important directors with Zeki Ökten in respect of sociology discipline.

I am thinking to realize my study by examining Yilmaz Guney movies. I can list his movies which should be scrutinized in regards of our presentation: Umut (1970), Agit (1971), Endise (1974), Zavallilar (1974), Arkadas (1974), Suru (1978), Yol (1981) ve Duvar (1983). This study is a small attempt which targets to contribute to the researchs which have been done before itself and which tries to understand which sides of society, to what extent and how, realized in Yilmaz Guney's cinema.

Key Words: Yilmaz Guney, Cinema, Turkish Society, Poverty, Social Realism.

## Güney'in sinema dili

Türkiye sinemasının dönemselleştirmelerinde 1960'lar daima önemli bir dönüm noktası olarak görülmüştür. 1960'larda **toplumsal gerçekçilik akımı** adı altında gelişen yeni bir çizgi, toplumsal sorunları irdeleyen ve seyirciye bu sorunları göstererek, didaktik bir hissiyatla, onun da bu sorunlar konusunda bilinçlenmesini sağlayan bir yol izlemiştir. Toplumsal gerçekçilik o zamana kadar Türkiye sinemasında yapılmayan bir şeyi yapmayı denemiş, dünya sinemasındaki bu yönde çaba gösteren sinema akımlarının da etkisiyle, toplumsal sorunları kendi senaryosunun mihenk taşı kılmıştır.

Türkiye sinemasında kategorileştirilmesi belki de en zor yönetmen olan Yılmaz Güney, böylesi bir akımın ilhamları dahilinde ortaya çıktı. Oyuncu olarak ilk kez 1959'da sinemaya dahil olsa da, ilk filmini 1966'da 'At Avrat Silah' filmiyle çeken yönetmenin ilk filmleri genellikle oyuncu olarakta bir çok örneğini verdiği mafya / şiddet filmleri çerçevesindedir. Ama sinema sanatı açısından dikkate alınabilecek filmlerinin 1970 yılında Umut filmiyle başladığını iddia etmek yanlış olmaz.

Güney sadece sanatsal bir yorumlama çabası olan toplumsal gerçekçilik akımı ile beslenmemiştir; bunun dışında 1960'lar itibariyle dünyada ve Türkiye'de son derece güçlenen sosyalist düşünceden etkilenmiş ve kendi zamanı açısından bu ideolojinin Türkiye sathındaki en bilinen temsilcilerinden olmuştur. Gene de, Güney'in ideolojik duruşunu filmlerine direkt olarak yansıttığını ve filmlerini kendi ideolojisinin propaganda tahtası haline getirdiğini iddia etmek yanlış olur. 1974 yılında çektiği Arkadaş filmi dışında ideolojisini direkt olarak filmlerine yansıtmaktan kaçınmış olan Güney, daha çok politik duruşunu senaryonun tamamına ve dolaylı yoldan yedirmeyi seçmiştir. Alt gelir grubundaki insanların sorunlarını filmlerinde irdelemeyi seçerek sol duruşa sahip bir sanatçının nasıl bir yol izlemesi gerektiğini sözlerle değil, tercihleriyle göstermiştir. Bununla birlikte, Güney'in sinemasal çizgisini ne toplumsal gerçekçiliğe ne de onun sosyalist düşüncelerine indirgemek doğru olmaz diye düşünüyorum. Politik duruşundan bağımsız olarak sosyolojik mevzuları inceleyebilen ve sosyolojik irdelemelerden bağımsız olarakta politik çözüm arayışlarında olan bir yönetmen olarak Güney, her iki çizgiye de kendi bünyesinde yer vermiştir.

Güney'in izlediği sinema dili ve politliğini tartışabiliriz: Güney, diğer toplumsal gerçekçilik filmleri gibi sorunu dolaylı yoldan anlatmayı tercih etmemiştir. Direkt olarak, insanın gözünün içine sokarcasına bir yolu tercih etmiş, bu çizgisi de zaman zaman 'fakirlik edebiyatı', 'aşırı sert bir sinema dili', 'abartılı bir sinema' gibi terimlerle eleştirilmiştir. Güney'in eşi Fatoş Güney bu eleştirilere Güney'in gerçekte ne yapmak istediğini Duvar filminin çekim metodu üzerinden cevap vermektedir:

"Yılmaz olayları abartmak değil hafiflettiğini söylüyordu. 'Eğer' diyordu 'ben gerçeği olduğu gibi anlatırsam, inanılmazlık yaratabilirdi.' Çünkü orada yaşananlar inanılmazlık derecesindedir ve bir sürü şeyi bu gerekçeyle hafifletti. Yani bu iş, isyanının, birikiminin, içindeki tepkinin sonucu böyle olmuş değildir. Hapishane gerçeğini bilenler bunu çok iyi bilirler. Ancak cezaevinde yaşamamış, olanları dinlememiş, yakınları hapishanelere girmemiş-çıkmamış insanlar böyle zannedebilirler. Yılmaz her zaman gerçekleri olduğu gibi anlatmaktan yanaydı.Tarihi gerçeklere ihanet etmemeyi birinci derecede ön planda tutardı" (Özen, 1993).

Fatoş Güney'in cümlelerinden de anlaşılacağı gibi, Güney toplumsal gerçekçiliğin her zaman sergilediği 'toplumu bir belgesel hassasiyetinde yansıtmaya' durumunu Duvar filminde sergilememiştir. Toplumsal gerçekçiliğin diğer sinema akımlarına göre avantajı hayatı 'direkt' olarak yansıtmasıdır ve diğer sinema akımlarını 'hayatın kendisinde uzaklaşmakla, gerçekçi olmamakla' itham eder. Seyirciyi kendine 'gerçekleri' göstermekle bağlar ve ne kadar gerçekçi olunursa o kadar seyirciye karşı dürüst davranıldığını düşünür. Güney ise burada, tam tersine hareket ederek, filmin seyircinin gözündeki saygınlığını ve inandırıcılığını koruyabilmek için gerçek hayattaki o eksajere yaşantıyı yumuşatarak seyircinin tahammül edebileceği bir gösteriye dönüştürmüştür.

Güney'in bazı kere devrimci sinema yaptığı da iddia edilmiştir. Onun yaptığı sinemanın Türkiye sinemasında politik nosyona sahip bir çizgi olduğu, hatta böyle bir derdi olan tek yönetmen olduğu düşünülmüştür. Bu yorum, kanımızca doğru değildir. Buna itiraz etmede en önemli dayanak noktamız, hiç bir zaman Türkiye sinemasında politik bir sinema janrı olduğunu düşünmememizdir. Türkiye sinemasında politik filmler bir süreklilik yaşamamıştır. Sağ / muhafazakar / milliyetçi cenahta ve dini cenahta döneme dayalı, belirli bir kitleye hitap eden ve sınırlı sayıda örnekle kalan filmler çıkarmışlardır ama hemen hiç biri sanatsal açıdan politik bir sinema türünün var olduğunu bize iddia edemez. Milliyetçi kanat açısından 1977 yapımı **Güneş Ne Zaman Doğacak**, İslami sinema açısından da 1993 yapımı **Kelebekler Sonsuza Uçar**, 1990 yapımı **Yalnız Değilsiniz**, Kürt sineması namına 1996 yapımı **Işıklar Sönmesin** filmi örnek verilebilir. Politik sinemanın Türkiye sinemasında sürekli ve güçlü bir çizgi olamayışının, Costa Gavras'ın Missing ve Z filmleri gibi, Ken Loach'un Land and Freedom filmi gibi sanatsal başarı yakalamış ve izleyicinin takdirini kazanmış filmler yapılamayışının çeşitli nedenleri vardır ancak bu nedenler, bu yazının tartışma alanının dışındadır. Bizim açımızdan mühim olan nokta, Güney'in politik sinemaya olan uzaklığıdır.

Güney'in Türkiye'deki devlet olgusunu ve kendi zamanındaki sansür olgusunu dikkate alarak, akıllıca bir tercih yaptığı ve filmlerini politik bir söylemden çok sosyolojik bir tabana oturttuğu görülebilir. Bu tercih filmlerinin belli bir ideoloji kontrolünde kalmasının önüne geçerek bütün siyasi düşüncelerden alt gelir grubu insanların ortak sorunlarını anlatmasına yardımcı olmuştur ama gene de çoğu, devletin sansürüyle direkt bir çatışmaya girmekten kurtulamamıştır.

Güney'in sinemasal çizgisi 3. Dünya Sineması olarak da tanımlanmıştır. Fernando Solanas ve Faustino Gettino'nun fikir liderliğini yaptığı bu akım, ticari çizgide yürüyen Hollywood sinemasından ve üst gelir grubunun nihilistik / psikolojik sorunlarını anlatan Avrupa sinemasından farklı olarak sorgulayıcı bir toplumsal anlatımı kendine baz alır (Keşaplı, 2010). Tuncel Kurtiz de Güney'in sinemasındaki derdini kendi cümleleriyle somutlaştırır: "Biz Üçüncü Dünya Sineması yapıyoruz. Bu ne Hollywood gibi bir popüler eğlence sineması, ne Avrupa Sineması gibi burjuvalara özgü, anlaşılmaz ve soyut bir sinema, ne de SSCB'deki gibi belli bir bürokratik zümrenin çıkarlarına hizmet eden bir sinema" (aktaran Keşaplı, 2010).

## Güney'in altı çizilmesi gereken filmleri

Güney'in sinemasal yönden önem taşıyan ilk filmi, kanımızca, Umut filmidir. 1970 yılında çekilen bu filmde Güney, yoksul bir at arabacısı olan Cabbar'ın hikayesini anlatır. Özünde dürüst ve çalışkan bir karaktere sahip olan Cabbar'ın tek amacı, içinde bulunduğu yoksulluk döngüsünü kırarak ailesine müreffeh bir hayat sağlamaktır. Araba çarpması sonucu atının ölmesiyle çaresiz kalan Cabbar, son bir umut olarak arkadaşı Hasan ile define avcılığına soyunur. Bu seçeneğin de sonuçsuz kalması Cabbar'ın aklını kaçırmamasıyla sonuçlanacaktır. Güney'in bir diğer önemli filmi olarak 1971 yapımı olan Ağıt gösterilebilir. Güney bu filmde o zamanların Güneydoğu'sunda önemli bir sosyal olgu olan kaçakçılık konusuna eğilir. Kendisinin oynadığı Çobanoğlu isimli karakterin liderliğini yaptığı bir dağ çetesi etrafında gelişen öyküyü anlatırken, o zamanın Güneydoğu'sundan da kesitler sunmaktadır bize.

Güney'in en politik filmi 1974 yılında çektiği Arkadaş filmidir. Yıllar sonra eski arkadaşı Cemil ile buluşan Azem üzerinden idealize edilen sosyalist toplum amacı ve Cemil'in temsil ettiği tözsel ve düşünsel yönden kapitalist toplum modelinin vücut bulmuş hali arasındaki zıtlaşmayı film boyunca bize sergiler Güney. Cemil, Güney'in düşüncesinin bir yansıması olarak, son derece içi boş bir insandır; hedonizm dehlizlerinde kaybolup gitmiş, hayatına bir amaç çizmekten uzak bir başıboşluk içerisindedir. Azem'in Cemil'e, baldızı Melike'ye ve buldukları tatil köyünde çalışan Halil'e karşı soyunduğu öğretici rol, filmin her yanına sinmiş olan sosyalist nosyonlarla bütünleşmekte, 'yaklaşan devrimin ayak seslerine' kendi inandığı kadar seyircisini de inandırmak istemektedir.

Güney'in genel filmografisinde Arkadaş filmine ayrı bir yer açmak gerektiğini düşünürüm. Arkadaş seçtiği mekanlar olarakta (bir tatil beldesi ve köy), sahip olduğu karakterler olarakta diğer Güney filmlerinden çok farklı bir çizgidedir. Arkadaş'ın en önemli artısı bana göre mekanıdır; Güney olay örgüsünü bir yazlık mekana kurmak ile kapitalist / hedonist toplumun en temel yerlerinden birine senaryosunu inşa etmiştir. Güney'in bu filmde iki temel derdi vardır: biri, hedonistik açılımlı kapitalist toplum yapısının ne kadar boş değerler üzerine kurulu ve yozlaşmış olduğunu göstermektedir. Güney'de bu o kadar ekstrem bir noktaya taşınmıştır ki, filmde Azem'e 'beyefendi' diye hitap eden kişiye Azem, 'beyefendi değil Azem' diye karşılık vermektedir yani beyefendi kelimesini bile kapitalist kültür dahilinde görmektedir. Filmin diğer derdi ise, böylesi bir çürümüşlüğe verilecek en iyi cevabın sosyalist bir toplum modelinin toplumu derleyip toparlaması, o topluma bir inanç, bir vizyon, çalışma gücü ve ahlaki seviye getirmesidir.

Azem üzerinden gösterilen de budur: Azem, kapitalist toplum modeli içinde çürümüş arkadaşı Cemil'i aldığı gibi köyelerine götürür. Köyde yaşayan Muhittin'in toprağa karşı verdiği mücadeleyi gösterir; Muhittin toprağı delip su çıkarır, o sudan elektrik elde eder, toprağı ekip biçer vs. Güney'in hayalinde böylesi mücadeleciler bir toplum vardır: burjuva sınıfının aşığı – yukarı hiç çalışmadan yaşayan ama üretim araçlarının mülkiyetine sahip olması itibariyle bohem, rahat, zevkli bir hayat sürmesinden nefret etmektedir. İnsanı miskinleştiren, hedonistik bir çerçevede, ucuz muhabbetler eşliğinde yaşatan bu yaşam tarzı, Güney'e göre, başkalarının çalışmasıyla ve o çalışmayı sömürerek yaşamasını bireylere aşılaman, asalak bir yaşam tarzıdır. Böylesi bir yaşam ekonomik anlamda bir üretim ortaya koymadan yaşamak olduğu gibi, ekonomik hayattaki

amaçsızlık ve ataleti sosyal ve kültürel değerlere de yansıtmakta, insanı insan yapan erdemlerden kişiyi uzaklaştırmaktadır.

Bu noktada Güney'in kurmak istediği toplumu inşa etmeye aday gördüğü iki kişi senaryoya dahil olmaktadır: Cemil'in baldızı Melike ve o tatil sitesinde çalışan bir kişinin çocuğu olan Halil. Güney, öğrenmeye ve uygulamaya meraklı bu iki genci esasen toplumdaki diğer gençlere örnek olarak kurgulamış ve iki prototip olarak belirlemiştir. O an için olmasa bile, gelecekte inandığı toplumun, kendisiyle aynı değerlere inanan gençler tarafında kurulacağını düşlemektedir Güney.

Filmdeki Azem karakterinin tatil sitesinde çalışan işçileri kenara çekip onlara sosyalist bilinci aşılması gibi, yönetmen Güney de bu filmde ideolojik rengini iyice koyultmuştur. Bu seviyede bir didaktizmin filmi kabalaştırdığı, klişelere yaslandığı ve gri bölgelerin olmadığı bir siyah-beyaz dikotomisine sürüklediği iddia edilmiştir (Keşaplı, 2010). Gerçekten de dikotomik bir yansıtmının olumsuzluğu karakterlerin karton kişilere dönüşebilme ihtimalidir: iyilerin kusursuz derecede iyi ve kötülerin yerin dibine batırılacak kadar kötü olması. Ancak ben Arkadaş filminin bu derece içi boş olduğunu kabul etmiyorum. Filmin sosyalist manifestoya dönüşen yanı bile günümüz izleyenleri için, o zamanın sol çizgide olan insanların toplumu ve genel manada hayatı nasıl algıladığını göstermesi hasebiyle bir değer taşır.

Güney'in aynı yıl çektiği bir diğer filmi olan Zavallılar, üç arkadaşın hikayesini anlatmaktadır bizlere. Abuzer, Hacı ve Arap karakterlerinin hapishane arkadaşlığı olarak başlayan hikayeleri başlarından geçen bir çok olaydan sonra filmin sonunda herkesin kendi yoluna gitmesiyle sonuçlanır. Gene 1974 yılında çekilmiş bir diğer film olan Endişe'de yönetmen bu sefer büyüdüğü coğrafyaya, Çukurova bölgesine uzanmaktadır. Arka planda pamuk işçilerinin yaşantılarının ve yoksunluklarının inşa edildiği, ön planda tarım işçisi Cevher'in senaryonun merkezinde olduğu bir gösteridir bu.

Güney'in bu filmin çekimleri sırasında karıştığı adli bir suç onu hapishaneye gönderir ve bir daha Türkiye sınırları dahilinde film çekmesine izin vermez. 1978 yılında çekilen Sürü'nün yönetmeni her ne kadar Zeki Ökten ise de, bir Yılmaz Güney filmi olarak bilinir, bu da son derece doğaldır. Aynı durum 1979 yapımı Düşman ve 1981 yapımı Yol için de geçerlidir; yönetmenleri Güney değildir ama toplumun ve sinemanın hafızasına Güney'in filmleri olarak kazanmışlardır.

1978 yılında Zeki Ökten'in çektiği Sürü filmi Güney'in olgunluk dönemi ve sanatının zirve yaptığı film olarak görülebilir. Sürü, Güney'in daha bilinen filmi Yol'un gölgesinde kalmıştır ama kişisel düşüncemde ondan daha iyi bir filmidir. Türkiye'nin Doğu bölgelerinde yaşayan Veysikan aşiretinden bir baba, bir oğul ve bir gelinin trajik hikayesini anlatır. İnsanda bir belgesel izliyormuş hissi oluşturan bir realizm filmin tamamında görülebilmektedir. Sürü'nün önemi, Güney'in toplumu anlama ve açıklama çabasında zirveleşmesinden ileri gelir. Bir kısmı kırsal kesimde, bir kısmı da şehirde geçen senaryosunda zamanın Türkiye'sinin sosyolojik panoraması kusursuz denecek ölçüde iyi verilmektedir. Gösterilen, Türkiye'ye ithal olarak gelen modernist toplum ve kapitalist ekonomik ilişkilerin, Anadolu'da var olan pre-modern toplum ve pre-kapitalist ekonomik ilişkilerle olan çatışmasıdır. Feodal toplum yapısından sanayi toplumuna, kırsal yaşam tarzından şehir / modernist yaşantıya geçişin getirilerini ve götürüleri film boyunca sorgulanır. Anadolu insanının giderek değişen üretim ilişkileri

ve şehir ortamındaki kapitalist / modernist yaşantı karşısında içine düştüğü kültürel acziyet, zaten evvelden beri devlet kurumuna karşı olan ezilmişliğiyle birleşir ve onu bir cendereye alır. Sürü'nün üstünlüğü de Anadolu coğrafyasındaki bu ezilmişliğin net bir fotoğrafını çekmesinden gelir.

Güney'in bir sonraki filmi olan Düşman ise ufak bir Anadolu şehrinde hayata tutunmaya çalışan bir adamın çevresi ve eşiyle olan sorunlarını konu edinmektedir. Senaryonun sonuna kadar idealize ettiği yoksul İsmail ile kapitalist toplumun etkileri altında yaşayan eşi Naciye ve diğer karakterler, bir çizginin iki ucu olarak ele alınmaktadır. Düşman, sinema kalitesi açısından Sürü'ye göre daha zayıf olsa da, anlattığı dram benzer çerçevededir. Filmin mekanı kent ve anlattığı kişi kentte yaşayan bir yoksul olunca kapitalizmin getirdiği problemlerle daha fazla muhatap olması kaçınılmazdır. İsmail'in eşi Naciye'nin tüketim toplumunun getirdiği lüks tüketime özenmesi, film ve müzik yıldızlarına özenip onların resimlerini duvarlara asması ve dahası, bu hisleri kendileri yoğun ekonomik sıkıntılara sahipken taşıması, Marksist düşüncede bahsedilen 'sınıf bilincinin yokluğuna' en iyi örneklerden biridir. İsmail eşini 'biz ekmek peşinde koşarken sen artist ve şöhret olmayı düşünüyorsun' diyerek eleştirmektedir. Kendisinin temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamıyorken çok daha fazlasını amaç seçmek, geç-kapitalizmin bireylere oturtmak istediği 'sürekli tüket' modunun Türkiye'deki erken yansımalarından biridir. Naciye'nin sahip olduğu gelire mütenasip olmayan bir yaşantının peşinde koşan hevesleri, onu filmin sonunda eşinden habersiz bir şekilde sürdürdüğü fahişelik mesleğini yapmak için başka bir şehre taşıyacaktır.

1981 yapımı Yol filmi Güney'in en ünlü filmi olmasının yanı sıra Türkiye sinemasının yurt dışı büyük festivallerindeki başarılarından biridir. 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye ulaşmış olan Yol, hapishaneden geçici izinle serbest bırakılan beş mahkumun başından geçenleri anlatır. Güney bu filmde politik dokundurmalara ekonomik ve sınıfsal irdelemelerden daha çok başvurmuştur. 1980 darbesi sonrası ortamı, askeri cunta yönetimi altında olan bir ülkede, var olan atmosferi bir ayna misali yansıtmayı başaran film, Türkiye sinemasının sosyolojik dokusu güçlü filmlerindendir.

Güney'in Fransa'da çektiği ve son filmi olan Duvar, kendine bir hapishaneyi mekan olarak seçmiştir ve özellikle çocuk mahkumlar üzerinden Türkiye hapishanelerini ve adalet sistemini resmetme çabası içinde olan bir filmi. Filmde kadın ve erkek mahkumların varlığına rağmen çocuk mahkumların filmin çoğunluğunu kaplaması, gösterilen sorunlara karşı izleyenlerin hassasiyetini arttırmış ve filmin elini güçlendiren bir tercih olmuştur.

## **Güney'in filmlerinde toplum ve toplumun yorumlanması**

Güney, izlerini takip etmiş olduğu toplumsal gerçekçilik akımına bağlı olarak daima toplumsal meseleleri filmlerine konu edinmiş, bunu yaparken de özellikle alt gelir grubunun sorunlarını anlatmayı temel amaç edinmiştir. Güney'in, filmografisi boyunca değişik mekan ve karakterler üzerinden filmlerini kurgulasa da, başat derdi yoksul insanların problemlerini anlatmaktır. Güney, Umut'ta bir arabacıyı, Ağıt'ta kaçakçıları, Endişe'de bir tarım işçisini, Zavallılar'da yolu hapishaneden geçen 3 kişiyi, Sürü'de hayvancılıkla uğraşan göçebe bir aileyi, Düşman'da düşük ücretli işlerde çalışan bir

işçiyi, Yol'da gene hapishaneden serbest bırakılan 5 yoksul insanı ve Duvar'da da hapishanedeki yoksulları anlatmıştır.

Bütün bu karakterlerin ortak noktası ekonomik açıdan bir çıkışsızlık ve yoksunluk içinde olmalarıdır. Daha da ötesi, bu karakterler sosyal açıdan da bir çıkışsızlık içindedir ki, bu durum ekonomik bir bastırılmışlıktan bile daha kötü sonuçlar verebilmektedir. Esasen ekonomik yönden olumsuz durumda olmanın mı sosyal statü açısından bir itilmişliğe neden olduğu, toplumsal rol açısından ezik bir durumda olmanın mı yoksulluk çemberini kıramamakta bir etken olduğu açık değildir. Güney'in filmlerinde izlenen karakterler her iki açıdan da yoğun bir ezilmişlik ve dışlanmışlık içerisindedir.

Güney'in kendi sinemasında bu konuları seçmesi sosyalist bir ideolojiye sahip olmasıyla ilintilidir ancak filmlerinde bu konuları ele alması politik bir duruştan uzaktır; sosyolojik bir temsil söz konusudur. Toplumsal gerçekçilik akımı da esasen Sovyetler Birliği'nin kuruluş döneminde Sovyet rejiminin resmi sanat ideolojisi olmasına rağmen 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemalarında toplumsal gerçekçilik, siyasi algılamalardan uzakta yorumlanmıştır. Güney de bu minval üzerinden devamlı alt gelir grubunun sorunlarını anlatırken bu sorunların hangi siyasi çizgiyi desteklerse desteklesin, alt gelir grubundaki insanların ortak sorunları olduğunun altını çiziyordu. Bu yaklaşım, kanımızca daha sağlıklı ve günlük siyasi çekişmelerden çok daha uzun solukludur. Güney'in zamanında var olan sağ – sol kutuplaşması ve Soğuk Savaş'a dayalı dikotomik durum çoktan sona ermiştir ancak Güney'in çektiği filmlerin içeriğindeki sosyal sorunlar tazeliğini korumaktadır.

Yılmaz Güney filmlerinde değişik mekanlardan beslenmiştir ki, onun filmlerini özel kılan şey son derece gerçekçi ve güzel mekan kurgulamalarıdır. Aynı zamanda ortaya koyduğu karakterlerin içlerindeki oldukları mekanla uyumu, Güney'in filmlerini bazen bir belgesel izliyormuş havasına sokar. Güney çoğu zaman filmlerinde halkın düşünüş ve davranış şekillerini anlamaya çalışır; bu bağlamda toplumun röntgenini çekmeye çalıştığı söylenebilir. Umut filminde Cabbar'ın somut anlamdaki bütün çareler tükendiğinde sahte bir hocanın duasıyla define aramaya çıkması, yani kendince soyut – metafizik bir yoldan medet umması, toplum içinde sık görülen bir reflekstir. Diğer bir yön ise, Cabbar'ın parasını çalmaya çalışan yankeseciye dövmesidir. Senaryo bu sahneyle emeksiz kazancı aşağılar ve Cabbar'ın dürüstlüğüne över. Cabbar filmin sonunda akıl sağlığını kaybettiğinde de hep ailesini anmakta, ailesine karşı sorumluluk duymaktadır. Böylelikle senaryo emekçi bir karakteri hem dürüst hem de sorumluluk sahibi olarak resmetmektedir. Aynı durum Ağıt filminde de takip edilebilir: filmin baş karakteri Çobanoğlu hem dürüst hem bilge hem olgun bir karakteri oynamaktadır. Filmin diğer bir kişisi olan doktor hanıma 'bizi adamdan saymıyorlar' diyerek toplumun kendilerini algılamasını şikayet etmektedir.

Güney'in filmlerinde Türkiye'deki alt gelir grubunun 'insan yerine konmama', 'saygı duyulmama' durumu sıkça tekrarlanır ki, bu gerçek hayatta da yoksul sınıfın sahip olduğu bir hissiyattır. Bu durum, Türkiye'deki alt gelir grubunu Batı toplumlarındaki alt gelir sınıfından ayıran bir kıstastır. Batı ülkelerinde alt gelir grubu dar gelirli olmalarının dezavantajını çoğunlukla ekonomik olarak yaşar; oysa Türkiye'de alt gelir grubunun ekonomik dezavantajı onun sosyo-psikolojik duruşunu ve kendine güvenini zedeler. Filmlerindeki bir diğer ortak nokta, alt gelir grubundan olan karakterlerin ekonomik yönden sürekli gelecek endişesi duyması ve bu durumun onların hayatını



perişan etmesidir. Umut filminin sonunda Cabbar'ın akıl sağlığının bozulması gibi Endişe filminin sonunda da Cevher ruhsal açıdan iflas etmiş bir durumda kalmıştır. Tarım işçisi olarak çalıştığı yerden parasını tam olarak alıp alamayacağı, kızına talip olan çiftçibaşından kızını nasıl uzak tutacağı, arkadaşları grev yaparken kan davası nedeniyle kendisinin grevi kırarak çalışmak zorunda oluşu, kan davası nedeniyle kendisini arayan kan davalıları Cevher'in film boyunca boğuşmak kaldığı sorunlardır. Esasen bu da, alt gelir grubunun yaşadığı ortak noktalardan biridir: aynı anda birden fazla sorunla boğuşmak ve neredeyse her bir sorunun bir diğerinin nedeni veya sonucu olması.

Zavallılar'daki üç karakterin de hayatlarındaki olumsuzluklar Cevher'den farklı değildir. Filmin senaryosu sürekli flash back'lerle geriye dönerek onların acı verici geçmişlerini bize göstermektedir. Arap karakteri çay ocağı açmak için kendisine maddi destek sözü veren ancak daha sonra bekçilik parasını bile ödemeyen patronunu dövdüğü için ve Hacı karakteri koruması altına aldığı bir fahişeyi öldürdüğü için hapse girmiştir. Abuzer karakteri ise çeşitli nedenlerle küçüklüğünden beri hapis ortamına alışkın bir kişidir. Sosyalist düşünceye karşı duran kişiler baştan aşağı olumsuzluklarla dolu bir yoksulluk filmini 'fakirlik edebiyatı' diyerek küçümsese de, sergilenen senaryo bir abartının değil hayatın içinde olmuş ve olan olayların toplamından ibarettir.

Güney filmleri bir çok kere aile ve namus gibi muhafazakar değerleri savunan muhafazakar bir karakterdedir. Umut'ta Cabbar'ın ne yaptıysa ailesi için yapması, Ağıt filmindeki eşkiyaların kadın doktora karşı duyduğu saygı, Endişe filminde Cevher'in ailesini ön planda tutması, Sürü'de Şivan'ın eşi için her şeyini ortaya koyması, Düşman'da İsmail'in ailesinin dağılmasını engellemesi için canını dişine takması aile kurumunun Güney'in sinema anlayışında önemsendiğini gösterir. Güney, özel hayatında da şiddet / ataerkillik / muhafazakarlık sacayağından beslenen bir Anadolu çocuğudur ve bunu da senaryolarına sıklıkla yansıtmıştır. Sosyalist ideolojinin normların sürekli değişimine dayalı toplum anlayışı düşünüldüğünde Güney'in bu tercihi şaşırtıcı gelebilir ancak burada evrensel Marksizm değerleri ile Güney'in içinde büyüüp yetiştiği Anadolu kültürü arasında Güney tercihini alışık olduğundan yana kullanmaktadır. Böylesi bir zıtlıkların birlikteliğini Türkiye toplumunun şartlarına özgü bir yorum olarak görmemiz gerekir.

Toplum içinde kabul gören 'erkeklik' olgusu Güney'in şahsında da yaşattığı bir olgudur ve onun filmlerini etkilemiştir. Arkadaş filminde kadınları hizaya sokan, ahlaksızlığa ceza veren ve fahişeyle birlikte olmayan Azem karakteri, 'namus', 'devrimcilik' ve 'erkek' konseptlerini aynı potada eriten yapısıyla hem maço hem sosyalist özellikler taşımaktadır (Yüksel, 2006:76). Gene Ağıt filminde baş rol olan Çobanoğlu, Anadolu kültüründe övülen bilgelik, dürüstlük gibi kavramları maço karakteriyle birleştirmiş bir karakterdir. Bunun yanında silah fetişizmi ve erkekler arası kurulan sağlam dostluklar da (Yüksel, 2006:83-88), Anadolu kültürünün ve Güney'in yetişip büyüdüğü ortamların temel kavramlarındandır.

Güney, son iki filminde hapisane olgusu mevcuttur. Foucault'un topluma 'disiplinin' giydirildiği ve toplumun ehlileştirildiği mekan olarak gördüğü (Wikipedia), Althusser'in 'devletin ideolojik baskı araçlarından biri' (Şahin, 2004:90) çerçevesinde değerlendirdiği hapisane, Yol filminde kısa ve dolaylı, Duvar filminde ise direkt olarak ele alınmaktadır. Türkiye toplumu Batı toplumlarına göre daha muhafazakar ve dışa

kapalı yapısıyla bireysel özgürlüklere fazla imkan vermeyen ve bireyi kısıtlayan bir toplum görünümündedir. Bunun üzerinden düşünüldüğünde Güney, Türk hapishanelerini toplumun dikte edici kimliğinin daha ufak çaptaki bir versiyonu olarak ele almanın yanında, esas olarak, devlet ve birey / toplum arasındaki sorunlu ilişkiye de parmak basmıştır.

Yol filminde, Ömer'in köyünde kaçakçılıkla uğraşan çocukluk arkadaşının jandarmalar tarafından vurulması, Yusuf'un izin kağıdını kaybetmesi üzerine jandarmalarca hapsedilmesi, Mehmet Salih'in uzun bir hapishane hayatının ardından eşine karşı cinsel açlık duymasının akabinde eşiyile tren tuvaletinde sevişmeye kalkması üzerine tren görevlileri tarafından göz altına alınma durumu, hep sistemle birey arasındaki sorunlu ilişkiye ve sistemin birey üzerinde kurduğu baskılara dikkat çeker. Bu durum Yol'daki cunta yönetimi altındaki topluma göre fiziksel ve sosyal anlamda daha kapalı bir alan olan Duvar'daki hapishanede daha net gözlemlenebilir.

Duvar'da anlatılan hikaye çocuk mahkumlar üzerinde yürümektedir ve bu çocuk mahkumların bir çoğu Doğu kökenlidir. Tamamı yoksul ve eğitimsizdir. Gardiyanların cinsel tacizine, hatta tecavüzüne uğramaktadır. Hamamları yanmamakta, yemekleri kokmakta, 2 kişi 1 ranzada yatmaktadır. Hapishane değiştirmek için dilekçe veren çocukların dilekçesi onlar odadan çıkınca yırtılıp sobaya atılmaktadır. Gardiyanlar bir çocuk mahkumu döverek öldürmekte, kaçan bir başka çocuk mahkum tüfekle vurularak öldürülmektedir.

Toplumun genelinde de veya hapishane gibi topluma göre daha mikro bir alan olarak kabul edilebilecek hapishanede de olsa, 'sistem' Güney'in bakışında daima olumsuzdur, kötüdür. Güney'in solda olmasından ileri gelen bir algılayışla sistem bireyin ve toplumun aleyhindedir. Umut'ta Cabbar'ın atına vurup öldüren araba sahibini Cabbar'a karşı kayıran komiser, Sürü'de Hamo Ağa'dan rüşvet olarak koyun alan demiryolları görevlileri, Yol'da darbe sonrası atmosferde gerekli-gereksiz yerde kimlik kontrolü ve göz altılar gerçekleştiren askerler, Duvar'da mahkumlara bir hayvana davranır gibi davranan hapishane yönetimi, sistemin, Güney'in gözünde 'karşı taraf' olduğunu gösterir. Sistem derken bunu yalnızca bir siyasi iktidar odağı ve onun temsilcileri olarak görmekte eksik bir tanımlama olur: sosyalist bir bakışta ekonomik yönden egemen ve avantajlı durumda olanlar da sistemin temsilcisi ve hatta, kendisidir. Umut filminde Cabbar'ın para istemek için gittiği ve eskiden yanında çalıştığı toprak ağası, Endişe'de grevi kıran tek işçi olan Cevher'e hediye gönderen toprak sahibi, Zavallılar'da Arap'ın hakkı olan ücreti vermeyen ve Arap tarafından dövülen işadamı, Güney'in hep sistemin içinde, sistemden avantaj sağlayan ve sistem sayesinde palazlanan insanlar olarak gördüğü kişilerdir.

Güney'in Anadolu kültüründe yücelttiği nosyonlar var olsa da kafasında tahayyül ettiği toplumsal kurguya feodal bir toplum yapısı engeldir. Aynı zamanda kapitalist toplum yapısı da engeldir. Güney'in zamanında, aşağı yukarı şimdi de olduğu gibi, bu iki toplum modelinin alışkanlıkları Türkiye toplumunda görülmektedir ve Güney, her iki toplum modelini de aşarak tamamıyla yeni bir toplum yapısı inşa etmek ister. Daha önce belirttiğimiz gibi, Arkadaş filmi dışında bunun deklarasyonunu yapmasa da, sürekli eleştirerek toplumun aksayan ve kötü yanlarını izleyicisine göstermiş ve o olumsuzlukların üzerine gitme konusunda seyircisine bir bilinç ve cesaret vermeyi amaçlamıştır.

Güney sinemasının Türkiye toplumunun toplumsal değişiminden etkilendiği açıktır. Aynı zamanda söz konusu toplumsal değişimi de kendi sinemasında yansıtmıştır. Sürü’de üç aşiret insanını kırdan kente getiren senaryo, esasen bize feodal ekonomik düzenin kapitalizme evrildiğini söylemektedir. Arkadaş filminde arkadaşını tatil sitesinden köye götüren Azem ise çürük kapitalist sistemden hayalini kurduğu taşra temelli bir sosyalizme arkadaşını taşımaktadır. Umut filminde Cabbar’ın kentteki üst ekonomik tabakalar karşısında ezilmesi ve filmin çıkışı olmayan bir sonla bitmesi, kapitalizmin alt gelir grubu için, filmin sonu gibi bir belirsizlik teşkil ettiğini gösterir. Bu senaryo akışları, Güney’in senaryo kurgularının esasen toplumsal değişimlerin bir yansıması olduğunu ispatlamaktadır

### **Son söz olarak**

Güney’in saygı duyulması gereken en önemli yanı, onun Türkiye sinemasında daha önce denenmemişleri ve yapılmamışları gerçekleştirmesidir. Bunda kendi bireysel çabasının, yeteneğinin ve toplumu gözlemlene gücünün payı olduğu kadar kendi zamanının Türkiye’deki toplumsal koşullarının ona böyle bir imkan vermesi ve dünyadaki politik gelişmelerinin onu böylesi bir çizgide ilerlemesi için cesaretlendirmesidir. Güney daima yoksulların dertlerini anlatarak içinden çıkıp geldiği sınıfa ihanet etmemiş, içinde büyüdüğü sınıfın sorunlarını sanatına yansıtmıştır.

Güney’in siyasi görüşü çoğu zaman sanatçı yönünün önüne geçmiştir. Popüler kültürün içinde kalan filmlerin bir oyuncusu olarak başladığı sanat hayatında, sosyalist bir film yönetmenine dönüşmesi toplumsal dinamiklerle de yakından ilgilidir. 60’ların başında başlayan ve 70’lerde Cumhuriyet tarihindeki en güçlü noktasına ulaşan sosyalist düşüncenin toplum içindeki deviniminden de fırsat ve destek bularak kendi sinemasını ortaya koymuştur.

Filmlerinin bazılarının zamanında yasaklanması esasen Güney’in toplumsal sorunları gösterim tarzının halkı sarstığı kadar ve hatta ondan çok daha fazla miktarda, ‘sistemi’ ve ‘iktidar odaklarını’ sarstığını gösterir. Sorunlarla bu derece net yüz yüze gelmek sistemin o zamana kadar ilk kez muhatap kaldığı, sistem açısından hayret verici bir durum olmasının yanında aynı zamanda sistemin çıkarlarını tehdit eden bir durumdur. Toplumun kendi sorunları hakkında bilinçlenmesi ve o sorunları ortadan kaldırma yollarına temayül göstermesi, sistemin içindeki iktidar odaklarının istemediği bir durumdur.

Güney, sinemayı o zamana dek yalnızca bir eğlence aracı olarak algılayan bir topluma sinemanın yalnızca hoşça vakit geçirme aracı olmadığını ve toplumsal sorunları irdelemede kusursuz bir araç olduğunu öğretmiştir. Üst ve orta sınıflara, kendilerinden daha yoksul insanların bir yerlerde var olduğunu ve onların sorunlarını gösterdiği gibi, alt gelir grubu insanların adına da onların sorunlarını ifade etmeyi bir görev bilmıştır. Güney’in bu bağlamda topluma karşı olan toplumsal sorumluluğunu yerine getirmiş bir sanatçı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Güney’in açmış olduğu yoldan devam eden diğer yönetmenler de (Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi) Güney’in çizgisinde önemli filmler verdiler, Güney’in sinemasal etkisi ölümünden sonra da devam etti.

## KAYNAKÇA

[http://en.wikipedia.org/wiki/Discipline\\_and\\_Punish](http://en.wikipedia.org/wiki/Discipline_and_Punish). (Eriřim tarihi: 22 Ağustos 2011).

KEŞAPLI, Onur. (2010), <http://kultur.sol.org.tr/makaleler/turk-sinemasinda-devrimci-sinema-akimi-ve-yilmaz-guney-sinemasini-onur-kesapli-157>. (Eriřim tarihi: 12 Ağustos 2011).

ÖZEN, Hayati. (1993), “Fatoş Güney’le Söyleő”. Albatros Dergisi. Bursa Osmangazi Halkevi. <http://www.edebiyatdefteri.com/yazioku.asp?id=2910>. (Eriřim tarihi: 14 Ağustos 2011).

ŞAHİN, Özlem. (2004), “Althusser’de Devlet, İdeoloji ve Eğitim”. Eğitim Bilim Toplum, Cilt 2, Sayı 6. <http://e-kutuphane.egitimsen.org.tr/pdf/592.pdf>. (Eriřim tarihi: 8 Ağustos 2011).

YÜKSEL, Eren. (2006), “Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.