

# Sınıf kininin ve Kürt “umut”unun kamerası, sinemanın devrimci şairi

Şiar Rişvanoğlu

20 Şubat 2016, Yılmaz Güney’in Şehri.

*YILMAZ GÜNEY DOĞU’YA*

*O da herkes gibi geldi dünyaya  
Kapkara bir üçgenden Kapkara bir kara  
Ne yazıldı üstüne o kazılacak...  
Kandan dâvalar, dâvadan kanlar  
Mapuslar azatlar azaplar  
Voltalar votkalar smitvetsonlar  
Curalar bakaralar smitvetsonlar  
Çocuklar çocuklar halklar...*

*Öyle bir dikildi ki havaya  
O canhıraş zurna  
O kapkara karadev bir yıldırım  
Kızıl bir filim çıktı ortaya...  
Yetmez cirmin bre iskatçı  
Sığmaz kazdığın çukura  
O fildişi fil  
Hortumu kaldı baksan ya dışarıda!<sup>1</sup>  
**Can Yücel***

---

<sup>1</sup> Can Yücel, *Güle Güle/Seslerin Sessizliği*, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.31.

Şair bu şiirine, ilk baskısı 1994 yılında yapılan *Gezintiler* adlı kitabında da kimi değişikliklerle yer vermiştir.

Sene 1978, henüz daha 10 yaşında bir çocuğum. Yılmaz Güney yaşıyor. O günlerde beni yeni yeni sosyalist düşüncelerle tanıştırmaya başlayan babam ve ailemle Adana'nın ilk varoşlarından birinde, Denizli mahallesinde bir evde misafirlikteyiz. Ev yoksul mu yoksul, ama işçi sınıfının değerli evlatları olan ev sahipleri de (Her ikisi de Sivas'ın bir Kürt-Alevi köyünden 60'ların sonundaki göç dalgasıyla Adana'ya gelmiş olan Çukobirlik Çırçır fabrikasında çalışan devrimci bir baba ve gündelik temizlikçi bir annenin çocukları, yeğenleri, kuzenleri ile geniş aile meclisi) bir o kadar misafirperver ve dost canlısı. Mecliste baba dışında "komünist bıyıklı" bir takım ağabeyler ve güzel konuşan ablalar da mevcut. Belli ki devrimcilik bütün ailede var. Muhtemelen Alevi kültürünün de etkisiyle sohbetin ilerleyen saatlerinde bağlamalar, cümbüşler çıkıyor, Aşık Mahsuni'den, Ruhi Su'dan, Karacaoğlan'dan, Dadaloğlu'ndan, Pir Sultan'dan türküler, devrimci marşlar söyleniyor, Nâzım'dan, A.Kadir'den, Ahmet Arif'ten şiirler okunuyor, semah dönülüyor. Ev sahipleri yoksulların o evrensel "ahlâkı" gereği bize ardı ardına bir şeyler ikrâm edebilmek için çırpınırken ve şenlik havası sürerken gözlerim odanın sıvası dökülmüş duvarlarının ortasında kocaman bir fotoğrafa takılı kalıyor; Yılmaz Güney'in gülümseyen "çirkin" yüzüne. Orada, o an, **daha önceden sadece popüler (hatta o dönemlerin en popülerleri) bir isim olarak bildiğim bu adamın, ilerleyen yıllarda dünyayı değiştirebilme kabiliyet ve iradesine sahip tek sınıfın mensupları olduğunu öğreneceğim o işçi ve yoksul insanların hayatlarında ne çok yeri ve değeri olduğunu çocuk aklımla ve hayretle fark ediyorum.**

Sene 1996. Yirmili yaşlarımda sonunda bir yetişkinim. Yılmaz Güney öleli 12 yıl olmuş. Tansu Çiller-Mehmet Ağar ekibinin ünlü "1000 operasyon" dediği katliam, komplo, faili meçhul, köy boşaltma her türlü kirli savaş taktiğinin kullanıldığı, Kürt hevalerimizin ifadesiyle "93 Konsepti" doruğunda ve bütün Kürdistan'ı (ve zaman zaman Türkiye'yi de) kana bulamaya devam ediyor. Batman'ın (o zaman Siirt'in) Sason ilçesinin bir mezrasında, kır yoksulu bir Kürt ailesinin neredeyse mağaradan bozma evindeyiz. Aylardan Mart, ortalık kar, kış, tipi. İlginç bir rastlantı; *Yol* filmindeki Seyit Ali'nin (Tarık Akan) eşi Zine'yi (Şerif Sezer) sırtında taşıdığı filmin afişinde yer alan sahnenin de geçtiği bölüm gibi. Benim henüz lise sıralarında iken gözaltında tanıdığım, avukatlığını yapma onuruna eriştiğim, daha sonra ODTÜ Matematik Bölümü'nde okurken, okulu bırakıp onların deyişle "gerillaya katılmaya" karar vermiş dünyalar şirini, akıllısı Yekbûn'un paramparça edilmiş bedenini Van devlet hastanesinin morgundan bin bir güçlkle alıp uzun ve maceralı bir yolculuktan sonra köyüne getirmişiz.<sup>2</sup> Kızımızı toprağa verdiğimiz son ana kadar, korucuların, özel timcilerin,

---

2 Ne acı ki, Yekbûn'a reva görülen bu korkunç yöntem, 18 yıl sonra bu kez 10 Ağustos 2015 tarihinde Varto'da öldürüldükten işkence edilmiş bedeni sömürgeci askeri güçlerce teşhir edilen PKK gerillası Ekin Wan (Kevser Eltürk) örneğinde tekrarlanacaktı.

JİTEM'cilerin gölgesinde son derece gerilimli ve şiddet dolu bir cenaze töreninin ardından hemen hemen sabaha karşı eve giriyoruz. Gaz lambası yakılıyor, yerde yatak yorganlar, bir köşede yanan bir ocak ve üstünde çorba tenceresi. Açlıktan, yorgunluktan bitkin, ama daha çok acıdan ve öfkeden çatlamakta olan dostlarla sofraya oturuyoruz. Kalaylı bakır büyük taslara hepimiz aynı anda kaşıklarımızı daldırıyoruz ve bir an için kafamı kaldırıyorum ki; ocağın tam üzerindeki hizada duvarda ocağın görece parlak aydınlığında, Yekbûn'un dağda belli ki çok kötü koşullarda çekilmiş elinde Kalaşnikofuyla bütün güzelliğiyle gülümsediği, silik, hafif yırtık fotoğrafın hemen üstünde; bütün sıcaklığı ve heybetiyle bir yüz daha gülümsüyor; Yılmaz Güney. Meşhur pozlarından biri; yere çömelmiş, elinde sarma tütünden (kim bilir Muş tütünü mü, Bitlis mi, Adıyaman mı?) cıgarası. En yoksul, en “eğitimsiz”, “medeniyet”ten en uzak mekânlardan birinde, Kürdistan'ın bu üçra köşesinde **bize bizimle sofraya oturup çorba kaşıklıyormuşçasına yakın olan bu adamın ezilen bir halk için, Kürt halkı için nasıl vazgeçilmez bir dost olduğunu artık yetişkin aklımla ama yine de hayretle ve o an yaşamakta olduğum bütün acıya rağmen mutlulukla fark ediyorum.**

Sene 2009, 41 yaşında artık olgun denebilecek yaşlarda bir insanım. Yılmaz Güney öleli 25 sene olmuş. Yerel seçimler için sosyalistler ve o dönem Kürtlerin partisi DTP ittifakı çerçevesinde yürüttüğümüz siyasi faaliyet günlerinde Adana'nın çevre köylerinden birinde, ilginç bir biçimde Yılmaz Güney'in doğduğu köy olan Yenice'ye hemen hemen 10 kilometre mesafede bulunan Solaklı köyünde, yoğunluklu olarak tarım emekçilerinin/işçilerinin bulunduğu kadınlı-erkekli bir toplantı için bir kahvedeyiz. Konuşma içinde işçi sınıfının, emekçilerin Çukurova'sından bahsederken sözü arabacı Cabbar'a, Yılmaz Güney'e getirince alkışlar ve zılgıtlar en üst seviyeye çıkıyor. Çıkarken bakıyorum ki, kahvenin bütün duvarları zaten Yılmaz Güney'in fotoğrafları ile dolu. Devam eden günlerde bu sahneyi, yani işçilere, emekçilere, Kürt halkının evlatlarına, yoksullara, ezilenlere kendi yaşamlarından örnek vermeye çalışırken sözü Yılmaz Güney'e getirdiğimizde kopan o alkış, zılgıt ve bunların arkasındaki o müthiş yoğun duygu ve coşku fırtınasını onlarca, yüzlerce kez yaşıyoruz. Ölümünün üzerinden 25 sene geçmesine rağmen, **belki hiçbir filmi seyretmedikleri, hiçbir eserini okumadıkları bu adamın filmlerinin ve eserlerinin gerçek kahramanları olan bu insanların yaşamında azalmadığı gibi giderek daha da artan değerini olgunlaşmaya başlayan aklımla artık çok daha iyi ama yine de hayretle fark ediyorum.**

Benim bu ve buna benzer nice sahnelerde fark ettiğim ve Yılmaz Güney'i Anadolu ve Kürdistan coğrafyasında eşsiz, dünyada da benzerleriyle birlikte nadide kılan özelliğini çağımızın yaşayan en büyük Marksist sanat eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen John Berger, bir söyleşisinde şöyle anlatıyor: *“Sanatçının tarihsel anlamda gerçek değerini, toplumsal alanda sahici karşılığını görmek için galerilere, sergi salonlarına, ödül törenlerine değil, varoşla-*

ra, sokaklara, fabrikalara, köylere, halkın, sıradan insanların yaşam alanlarına bakmak gerek".<sup>3</sup>

Yılmaz Güney, John Berger'a cevap verir gibi, kariyerinin henüz daha ilk başlarında şöyle demiştir: "Beni Beyoğlu'ndan, Yeşilçam'dan sormayın, halkımdan sorun."<sup>4</sup>

Gerçekten de Yılmaz Çukurova'dadır, Siverek'tedir, Muş'tadır, İmralı'dadır.<sup>5</sup> Kâh tarlaların içinde çapada, kâh ormanda odunda, kâh gecekonduda açlıkta, kâh mahpusta işkencededir o.

İşte sadece adını duyduklarında bile yüz binlerce, belki de milyonlarca işçinin, emekçinin, yoksul köylünün, ezilenin içini hâlâ titreten, milyonlarca Kürdün göğsünü kabartan, Adana ve Çukurova toprakları başta olmak üzere bütün Kürdistan ve Türkiye coğrafyasında Yılmaz adını taşıyan on binlerce (bir kısmı artık büyümüş) çocuğa adını verdiren onun bu özelliğiydi. **Gündelik yaşamın çarkları içinde an be an ömrünü tüketen sıradan insanların, ayaktakımının, reңberlerin, arabacıların, işçilerin, emekçilerin, mahkûmların, sokak çocuklarının, "tutunamayan"ların yaşamına ayna tutması.** İçinden geldiği toplumu; güzelliği ve çirkinliği, dostluğu ve kalleşliği, yoksulluğu ve zenginliği, alçaklığı ve yüceliği, velhasıl bütün çelişkileri ile yansıtması. Ama bunu yaparken de hep ezilenlerin gözüyle bakması. Bunu şöyle ifade ediyor Nisan 1977'de Kayseri Cezaevi'nde doğum günü vesilesiyle komün arkadaşlarına yaptığı konuşmada:

Kimin saflarında olacağız? Hangi safları seçersek seçelim, seçtiğimiz saflar bize çeşitli görevler yükler. **Bu görevlerin yerine getirilmesi, bizi sınıfsal değerlere göre adlandırır. Ya ezilen halkların ve sınıfların fedakâr, yiğit, bilinçli, unutulmaz savaşçıları olarak, bilinen-bilinmeyen kahramanları olarak tarihe geçeriz...** Ya da halk düşmanları olarak, nefretle anılarak tarihin kara sayfalarına, tarihin çöplüğüne... Ya anamıza, babamıza, karımıza ve çocuklarımıza, bizden sonraki kuşaklara şerefli insanların mirasını bırakırız... Ya da onların, yakınlarımızın, uzun bir süre utanacakları, hatırladıkça yüzlerini kızartacak acı bir miras. Biz, çocuklarımızı za şerefli, onurlu bir miras bırakmalıyız.<sup>6</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

**Bu yönüyle bu coğrafyada ya da başka yerlerde belki bir dizi sanatçıyla karşılaştırılabilir, ama başka bir anlamda belki bir tek kişi var Yılmaz Güney'le benzerlik kurulabilecek: Che Guevara.** Evet, Latin ve Güney Amerika'da Che nasıl sıradan insanların, halkın Terry Eagleton'un deyişiyle aslında "anti-kahraman" olan bir kahramanı olarak neredeyse bir "aziz" gibi anılıyorsa, burada, bu topraklarda elbette politik kimliği ile de birlikte ama daha çok

3 Aktaran Zeynep Oral, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 253, İstanbul, s.21.

4 Hasan Kıyafet, *Mahpus Yılmaz Güney*, İstanbul: Ceylan Yayınları, 2004, s.10.

5 Yılmaz Güney mahpusluğunun bir kısmını (1976-1978) İmralı Cezaevi'nde geçirmiştir.

6 Ahmet Kahraman, *Yılmaz Güney Efsanesi*, Ankara: Verso Yayınları, 1992, s.107.

kültürel alanda yaşayan efsanevi bir “kahramanı”dır Yılmaz Güney. Tıpkı politik figür olarak Türkiye için Deniz Gezmiş, ya da Kürdistan için Kemal Pir ya da Mazlum Doğan gibi. Onun kitleler tarafından nasıl ilginç bir biçimde sahiplenildiğini büyük oyuncu ve onun can dostlarından Tuncel Kurtiz şöyle anlatıyor:

Bir dostum anlatmıştı. Anadolu’da bir kahvede Yılmaz Güney’in “Çirkin Kral” olarak ünlendiği ilk dönem filmlerinden biri seyrediliyor. Yılmaz bir sahnede pusuya düşürülmüş, bütün kahve bir anda ayağa kalkıyor ve hep bir ağızdan bağırıyor: ‘Dostum dikkat et arkadalar!’. Ben başka hiçbir oyuncu için böyle bir şey duymadım. Bu onun sıradanlığının ve halka aktardığı sevginin gücüdür.”<sup>7</sup>

Bu gücün esprisini daha sonra kendisi de anlatacaktır: “*Ben oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki. Ben zaten kendimi oynuyordum. Şöyle bir durumum var: Yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır.*”<sup>8</sup>

## “Onurlu bir direncin tarihi”:

### yoksulluk ve emekle yoğrulan trajedi dolu bir yaşam

1 Nisan 1937’de topraksız, yoksul bir köylü ailesinin, Vartolu Kürt bir anne ile Siverekli Zaza bir babanın iki çocuğundan biri olarak Adana’nın Yenice köyünde dünyaya gelen Yılmaz Güney’in asıl adı Yılmaz Pütün. Kendi ifadesine göre “pütün”ün anlamı “kırılması zor, sert bir meyve çekirdeği”. Emekçilik hayatına dokuz yaşında dana güderek, çobanlıkla başlayan Güney, pamuk işçiliğinden, gazoz satıcılığına, simitçiliğe, kuryeliğe kadar birçok işte çalıştı. Adana’da lisede okurken *Doruk* adında bir sanat dergisi çıkardı. Sinemaya ilk adımını ise tam bu yıllarda bisikletiyle sinemadan sinemaya 16 milimetrelik film bobinleri taşıyarak attı. O günleri şöyle anlatır:

Sinemayla karşılaşmam 13 yaşındayken oldu. Kavgalı dövüşlü filmlerin gösterildiği fukara sinemalarına gidiyorduk. Kendimizi daha rahat hissediyorduk bu sinemalarda. Mesela bir Galatasaray Sineması vardı, çok güzeldi. Önünden geçer bakardık ama çok lükstü gitmeye korkardık. İstesek parasını verip girebilirdik. Ama ne kıyafetimizi ne de yapımızı uygun görmezdik o sinemaya.<sup>9</sup>

Sanata, edebiyata olan ilgisi sonucu öyküler yazmaya başladı. 1956 yılında *On Üç* adlı dergide kaleme aldığı *3 Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri* adlı öyküsünde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle, henüz 18 yaşında takibata uğradı

7 Tuncel Kurtiz, “Yılmaz Güney’i Anlatıyor”, *Güney Dergisi*, sayı 31, Ocak-Şubat-Mart 2005, s.14.

8 Ahmet Kahraman, age., s. 139.

9 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.22.

ve hakkında dava açıldı. Öyküden ceza almasına neden olan paragraf şöyleydi: (Okurun dikkatini -aynı zamanda bir hukukçu olarak- çekmek isterim. Sene 2016 ve Türkiye’de hâlâ bu ve benzer trajikomik bahanelerle davalar açılıyor, onlarca yıllık cezalar veriliyor. Sadece gerekçe olarak, o zaman tehlike olan “komünizm” yerine, bugün Kürtlerle ilgili herhangi bir siyasi talep, meselâ en sıradanı olan “barış” gelmiş durumda).

İğrenerek baktı -iyice iğrenememişti-. Yüzü daha bir buruştu. Yapmacıklı bir si-  
nirle “Siz böylesiniz işte” dedi. En iyiniz bile böyle. Kendi çıkarlarınız için neler  
yapmazsınız. İşçiymiş. Basit bir işçiymiş -seyircilerin durumlarını da görmek ist-  
tiyordu- ben bir işçiyim. Beni basit görmezsin değil mi? İşine yararım. Keyfini  
getiririm; doğru değil mi söylediklerim-söyledikleri doğrudu. Birinci şahıs doğru  
demiyordu-. Ah domuzlar sizi. Bir gün hepinizin topunuzu attıracaklar ya; dur  
bakalım ne zaman.<sup>10</sup>

1957 senesinde, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bırakarak, sinema-  
ya yakın olmak için İktisat Fakültesi’nde okumak üzere İstanbul’a geldi, fakat  
üniversiteye devam edemedi. Dar Film’in İstanbul bürosunda çalışırken Atıf  
Yılmaz’la tanıştı ve onun asistanlığını yapmaya başladı. Bu tanışma onun haya-  
tının dönüm noktası oldu ve onun desteğiyle sinema çalışmalarına başladı. 1959  
yılında, Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Bu Vatanın Çocukları* ve *Alageyik*  
isimli filmlerin hem Yaşar Kemal ile birlikte senaryosunu yazdı, hem de ilkin-  
de küçük bir rol, ikincisinde ise ilk kez başrol oynadı. Bunun dışında, yine Atıf  
Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Karacaoğlan’ın Karasevdası*’nda da yönetmen  
yardımcılığı görevini üstlendi. Bu arada 1960 yılında, 1956’dan beri süren yar-  
gılama sonuçlandı 1.5 yıl ağır hapis ve 6 ay sürgün cezasına çarptırıldı ve bu  
nedenle üniversite eğitimini bırakmak zorunda kaldı. 1961’in Mayıs ayında baş-  
layan cezaevi macerası 1962 Aralık’ında sona erdi. **Bu süreç Yılmaz Güney’in  
yaşamının muhasebesini yaptığı ve hem entelektüel, hem de politik anlam-  
da düşüncesinin olgunlaşma dönemi oldu.** Sürgün dönemini ise 6 ay boyunca  
Konya’da geçirdi. Şehir dışına çıkması yasaktı, her akşam karakola imza veriyor-  
du. Bu süreci sürekli okuyarak, öğrenerek, yazarak geçirmeye çalıştı. Güney daha  
sonra yaşamının o dönemini şöyle anlatır:

Önümdeki tek yol, kendimi hayatın okulunda, hayatın kabul ettiği ve dayattığı  
öğretmenler aracılığı ile eğitmektir. Öyle yaptım... Kitaplar, sinema, iş, cezaevi,  
acımasızlık, hayatın katı kuralları, toplumsal baskılar, kahpelikler, yiğitler... Kar-  
şılaştığım zorlukları yenmek için direnmek ve kararlılık... Öğretmenlerimden biri  
“zor”dur...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ahmet Kahraman, age., s.145.

<sup>11</sup> Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.18.

1963 yılında kaldığı yerden devam eden Yılmaz Güney, o dönemde daha çok “macera” ve bugün “aksiyon” adı verilen türün yerli özelliklerini taşıyan nitelikte filmler çekti. Yönetmen olarak ilk filmi olan, senaryosunu yazdığı ve başrolünde oynadığı *İkisi De Cesurdu*’da ilk filmlerinin ana teması haline gelecek olan ve **ezilen, hor görülen Anadolu insanının otoriteye bir biçimde isyan eden kahramanı olan “delikanlı” figürünü işlemeye başladı.**

Sinema endüstrisindeki İstanbul egemenliği ile mücadele eden bütün Anadolu prodüksiyon firmaları Yılmaz Güney ile çalışmak için sıraya girer. Güney, o dönemdeki filmlerini gerçekçi bir özeleştirici ve tevazu ile şöyle tanımlayacaktır: *“Elbette çoğu ideolojik ya da siyasi anlamda hatalar içeriyordu; bazıları reformistti; bazıları anarşistti denilebilir; bazılarının da lümpen yönleri vardı. Fakat tüm bu tecrübeler halkla, kitlelerle geniş ve çok sıkı ilişkiler kurmama izin verdi.”*<sup>12</sup>

Güney, 1965’e geldiğinde, cezaevindeyken düşlerini kurduğu popüleriteye erişmiştir. Sinemanın en ünlü aktörü, kültür dünyasının ve fırtınalı aşkları ve kendine özgü çığlıkları ile de magazin âleminin en çok izlenen figürüdür. Lüks arabalara olan tutkusu, hız merakı, aynı anda birkaç ünlü kadınla birlikte oluşu, özellikle yine o dönemin ünlü sanatçılarından (aynı zamanda Türkiye Güzeli) Nebahat Çehre’ye uyguladığı şiddet hikayeleri hep gündemdedir. “Çirkin Kral” lakabını aldığı bu dönemde en önemli çalışması, senaryosunu kendisinin yazdığı, Lütfü Akad’ın yönettiği bir film olan *Hudutların Kanunu* olur. İlerleyen yıllarda oyunculuğunu olağanüstü düzeyde geliştiren Yılmaz Güney, sade, sıradan, abartısız ve yalın oyunculuk anlayışı sayesinde Türk sinemasının alışık olmadığı yakışıklı olmak bir yana, düpedüz “çirkin” olan yeni bir “jön” tiplmesi getirir. Ayhan Işık, Ediz Hun, Göksel Arsoy gibi **yakışıklı, salon erkeği jönlerinden sıkılmış olan halk, her koşulda mazlumun yanında olan, ezilen, hor görülen ancak gerektiğinde isyan eden ve bu isyanın bedelini her koşulda acı çekerek ödeyen, sahip olduğu her şeyi, dostluk değerleri uğruna feda edebilecek bu yeni “delikanlı” tipini bağrına basacaktır.** Bu durumu Temel Demirer sembolik bir biçimde şöyle anlatır: *“İçinden geldiği yoksul sınıflar onu öyle benimser ki: Yılmaz Güney sevgisi, yıllar sonra Diyarbakır’da, yoksul ve zengin çocukları arasında ‘sınıfsal’ bir ayrılığa dönüşür’. ‘Yilocular’la (Yılmaz Güney), ‘Cinocular’ (Cüneyt Arkın) grupları oluşur.”*<sup>13</sup>

Onu sıradan insanların “kahraman”ı yapan, sanat yaşamının tamamına ege-men olan “anti-kahraman” anlayışı işte bugünlerden başlar. 12 Mart 1971 darbesinden sonra pek çok sosyalist aydın, sanatçı, yazar gibi o da gözaltına alındı, bir haftalık gözaltı süresinin ardından resmi olmayan, sözlü bir emirle Nevşehir’e üç

12 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.10.

13 Temel Demirer, “Yılmaz Güney’e Dair”, bkz. “<http://www.mehmetozer.net/index.php?sayfa=136>”

aylığına sürgün edildi. 1972 yılının 16 Mart'ında "THKP-C örgütüne yardım ve yataklık yaptığı" (ki gerçekten de Mahir Çayan ve arkadaşlarını buldukları yerden arabasıyla alarak evine getirmiş ve orada saklamıştır) gerekçesiyle 10 yıl ağır hapis ve sürgün cezasına mahkûm edildi. İçeride kaldığı süre boyunca sinema ve sanata ilişkin düşüncelerini; şiir ve öykülerini çeşitli dergilerde, 1978 sonrası dönemde ise bir grup arkadaşıyla çıkarmaya başladığı *Güney* (Bu arada yayının adının *Güney* olması da sol çevrelerde Yılmaz'ın egosantrizmi bağlamında çok tartışılmıştır) dergisinde yayınladı.<sup>14</sup> 1974 affında serbest bırakıldı. Cezaevinden çıktığı yıl hâlâ konuşulan bir başyapıt olan; *Arkadaş* filmi çekti. Yine aynı yıl Eylül ayında *Endişe* adlı filmi çekerken Yumurtalık ilçesindeki bir gazinoda ilçe yargıç Sefa Mutlu'yu tabancayla vurarak öldürmekten tutuklandı ve 25 Ekim'de Ankara 1. Ağır Ceza Mahkemesi'nde başlayan yargılamaların sonucu 13 Temmuz 1976'da 19 yıl hapis cezasına çarptırıldı. Bu cinayeti Yılmaz Güney'in gerçekten işleyip işlemediği hâlâ tartışmalıdır. Zira görgü tanıklarının hemen hepsinin olay hakkındaki ifadeleri birbirleriyle çelişmektedir. Üstelik olay anında yanında bulunan ve cinayeti işlediğini itiraf eden yeğeni Abdullah Pütün'ün olaydan 7 yıl sonra 8 Temmuz 1981 tarihinde kimliği belirsiz kişilerce silahlı bir saldırı sonucu öldürülmesi durumu daha da şaibeli hale getirmektedir. Güney, bu durumu davanın duruşması sırasında verdiği ifadede sarf ettiği şu sözler ile ifade eder: "İnanıyorum ki hakim Sefa Mutlu'yu benim vurmadığımı sizler de biliyorsunuz. Fakat eliniz mecburdur. Bu koşullarda objektif davranmanız mümkün olmayacaktır. Bu karşılaştığım ilk haksızlık değildir. Son haksızlık da olmayacaktır."<sup>15</sup>

Güney'in sinema tutkusu cezaevinde daha da artarak, gelişerek ve derinleşerek devam eder. Bu dönemde senaryosunu yazdığı ve Kürdistan'daki feodal ilişkilerin izini sürerek bir düzen eleştirisi destanına dönüştürdüğü *Sürü*, Zeki Ökten tarafından; bugün bile hâlâ yurt içi ve yurt dışında tüm zamanların en iyi filmleri arasında gösterilen *Yol* ise Şerif Gören tarafından filme çekilir. *Yol* filmi daha sonra 1982 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde, büyük yönetmen Costa Gavras'ın Şili'de Pinochet darbesi döneminde geçen bir hikâyeyi anlattığı *Missing (Kayıp)* filmi ile birlikte Altın Palmiye ödülünü kazanır. **Bu ödülün ne anlama geldiğini kavramak için, o sene Cannes jürisinde büyük yazar Gabriel García Márquez'in bulunduğunu ve *Yol*'un yarıştığı diğer filmlerden birinin yine dünyanın sayılı yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'a ait *Passion* filmi olduğunu hatırlamak yeterlidir.** *Güney* dergisinin 13. sayısındaki yazılarından dolayı Yılmaz hakkında sıkıyönetim mahkemesi tarafından: "komünizm propagandası yapmak", "milli duyguları zayıflatmak", "halkı suç işlemeye

14 Bu dergi ilk olarak 1978 Ocak ayında ilkin *Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* adıyla, ikinci sayısında *Yeni Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* adıyla, daha sonra da *Proleter Devrimci Kültür Mücadelesinde Güney* adıyla yayımlandı. Şubat 1979'da da 13. sayısında dönemin Sıkıyönetim Komutanlığı kararıyla kapatıldı.

15 Ahmet Kahraman, age., s.246.



teşvik etmek”, “suç sayılan fiilleri övmek” ve “devletin içte ve dışta itibarını sarsmak” suçlarından dolayı 10 ayrı dava açıldı, toplam yüz yıla yakın ceza istendi. Bunun üzerine 1981 sonbaharına kadar yaklaşık 12 yılını, ikisi yarı-açık olmak üzere on beş cezaevinde geçirmiş olan Güney, 1981 Ekim’inde izinli olarak çıktığı Isparta Yarı-açık Cezaevi’ne bir daha dönmeyerek geri kalan ve sadece 3 yıl daha sürecek olan yaşamını yurtdışında sürgün olarak geçirir.

Güney sanatındaki dönüşümcü, devrimci çizgiyi, çıktığı topraklara, işçi sınıfının ve ezilen Kürt halkının mücadelesine bağlılığını ise şu sözleriyle ifade etmiştir:

Devrimci sanatçı, devrimci tabiatı gereği militandır, yenileştirici ve değiştiricidir. Toplumsal kurtuluş mücadelesinden ayrı düşünülemez... Devrimci mücadeleye organik bir biçimde bağlı olmalıdır. **Bu nedenle, devrimci bir sanatçı, o ülkenin devrimci mücadelesinin hedefleri ve görevleri doğrultusunda görevlerle yüküldür. O her şeyden önce bir devrimcidir, militandır, sanatı devrimin bir aracıdır, bir silahıdır.**<sup>16</sup> (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Güney cezaevinden firar ettikten sonra “ülkeye dön” çağrısına uymadığı için 1983’te Türk vatandaşlığından çıkartıldı ve Türkiye’den ayrıldıktan sonraki aylarda, hakkında açılan üç dava sonuçlandı ve toplam 20 yıl ağır hapis, 7 yıla yakın da sürgün cezası aldı. Sürgün yıllarında Fransa’da Cannes’da ödül aldığı *Yol* filminin kurgusunu tekrar yaptı. 1983’te, bir çocuk cezaevinde yaşananları anlattığı, senaryosunu yazıp yönettiği *Duvar (Le Mur)* filmini çekti. Yılmaz Güney’in yaşamını belki de en özlü biçimde, aynı zamanda yakın arkadaşı olan Onat Kutlar tanımlamıştır: “*Adana’nın Yenice kasabasından, hem gülümseyen, hem hırçın, hem isyancı yüzüyle çıkıp acılarıyla dolu çetin yollardan geçerek Paris’e ulaşan Yılmaz Güney’in yaşamı, onurlu bir direncin tarihidir.*”<sup>17</sup>

## **Önce komünist, sonra sinemacı: devrimci bir sinema, militan bir sanat**

Sanatçı dünyayı değiştiremez ama,  
dünyayı değiştirebilecek güçte kişilerin  
düşüncelerini etkileyebilir.

**Herbert Marcuse**

Güney’in bütün bu eserlerine ve filmlerine damgasını vuran estetik anlayışını, sanatı nasıl kavradığını, sinemayı nasıl değerlendirdiğini en çarpıcı biçimde şu sözleri yansıtır:

<sup>16</sup> Ahmet Kahraman. age., s.. 117.

<sup>17</sup> Aktaran Temel Demirel, “Bizim Çirkin Kral 1”, bkz. <http://www.mehmetozet.net/index.php?sayfa=21>

Sanatsal çabalar, çalışmalar sınıf mücadelesinden ve bunun bir ifadesinden siyasal mücadeleden kopuk ele alınamaz. **Ben bir kavga adamıyım, sinemam da bir kavganın, halkımın kurtuluş savaşının sinemasıdır.** Bugüne kadar, gücümün ve bilincimin elverdiği oranda kavganın içinde yer aldım. Bu nedenle, sanatçı kişiliğimin yanında siyasi bir kişiliğim de var ve bunlar birbirinden ayrı değildir. (...) Safım açık ve bellidir; **Emekçi yoksul halkımın safında, bilimsel sosyalizme inanan sosyalizmin acemi bir sanatçısıyım. Bütün olanaklarımla kurtuluş mücadelesinin içinde yer almaya çalışacağım.** Bu yüzden başıma gelecek belaları göğüslemeye şimdiden hazırım. Hak yolunda, halk için ölüm en şerefli ölümdür. (...) Benim anladığım sanat, sınıf mücadelesinin en ihmal edilemez silahlarından birisidir. (...) Gerçek devrimci sanatçı, memleketin ekonomik durumuyla yakından ilgilenendir. Kendisini bunun dışında gördüğü an sanatçı niteliğini yitirir. **Bir sanatçı eylemin dışında olduğu zaman eski devirlerin sanatçısı olur.** Yazar bozar, o kadar.<sup>18</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Aynı anlayışı Sovyet devriminin Lenin’le birlikte iki önderinden biri olma sıfatı nedeniyle edebiyatla/sanatla içiçeliği pek fazla bilinmeyen, oysa sanat üzerine, edebiyat ve şiir üzerine onlarca makalesi ve konuşması ve aşağıdaki alıntıyı yapacağımız bir kitabı bulunan Lev Trotskiy benzer bir biçimde, farklı ifadelerle tanımlar. Hatırlatmak gerekirse; Trotskiy dönemin sanat dünyasına farklı bir devrimci soluk getirmiş olan, daha sonra ünlü Meksikalı ressam Diego Rivera tarafından da imzalanmış olan 1938 tarihli *Bağımsız ve devrimci bir sanat için manifesto*’yu Andre Breton’la birlikte hazırlamıştır.<sup>19</sup> *Sanat ve Edebiyat* kitabında benzer bir bakışı sürdürür:

Sanatın, bizim dönemimizin çalkantılarına ilgisiz kalacağını ileri sürmek gülünçtür, saçmadır, aptallığın zirvesidir. **Olaylar, insanlar tarafından hazırlanır, insanlar tarafından yapılır, sonra da insanları etkiler ve onları değiştirir.** Sanat, olayları yapan ya da yaşayan insanların hayatını doğrudan ya da dolaylı olarak yansıtır. En anıtsalından en mahremine kadar bütün sanatlar için geçerlidir bu (...) **Devrim, kolektif insanın tek efendi olması zorunluluğudur** ve bu insanın gücünün doğal kuvvetler hakkındaki bilgisine ve onları kullanma olanaklarına bağlı olduğu düşüncesinden hareket eder. **Bu yeni sanatın kötümserlikle, kuşkuculukla ve bütün diğer ruhsal çöküş biçimleriyle bağdaşması mümkün değildir. Bu sanat, gerçekçi, etkin, canlı ve kolektivisttir ve geleceğe sınırsız bir yaratıcı inançla bağlıdır.**<sup>20</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Yılmaz Güney’in yaşamındaki ve sanatındaki dönüşüm tam da Trotskiy’in dediği gibi olmuş; Güney “**olayları kendi hazırlamış, yapmış**”, daha sonra da

18 Aktaran Temel Demirel, “Kötü Ettin N’Oldu Sana Nihat Gardaş - Ya Da Bizim Yılmaz İçin”, bkz. <http://www.mehmetozel.net/index.php?sayfa=22>

19 Bu Manifestonun tam metni Özgür Öztürk çevirisiyle bu sayıda yer almaktadır.

20 Leon Trotskiy, *Edebiyat ve Devrim*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1989, s.9. s.12.

**“olaylar kendisini etkilemiş ve değiştirmiştir”.** Yılmaz’ın kendisi de sanatı da Trotskiy’in kelimelerinin tam anlamıyla; **“gerçekçi, etkin, canlı ve kolektivisttir ve geleceğe sınırsız bir yaratıcı inançla bağlıdır.”**

Sinema ve edebiyat hayatının en verimli yıllarını cezaevlerinde geçiren Yılmaz Güney’in sinema yaşamını sayılarla ifade etmek gerekirse ortaya çıkan tablo şöyledir: yönetmeni olduğu 24 film, başrol oynadığı 104 film, senaryosunu yazdığı 50 film, senaryosuna katkıda bulunduğu 6 film, yani tüm bunları toplarsak emek verilen 184 film ve Türkiye sinemasına adanan çeyrek yüzyıl (1958-1983).

Özellikle 60’ların sonu ve 70’li yılların başında (*Umut* filminden sonra) hemen her filmi, Kayseri gibi muhafazakâr bir ilde bile aylarca gösterilir, Türkiye çapında yaklaşık 6-8 milyon izleyiciye ulaşır. Türkiye nüfusunun 30 milyon olduğu 1968’de *Seyyit Han* filmi tam 8,5 milyon kişi izlemiştir. Bu Türkiye sineması için halen, bugün bile muazzam bir rakamdır.

Güney’in sinema ile iç içe geçmiş olan edebiyatçı kimliği de ciddi olarak değerlendirilmesi gereken bir alandır. *Salpa, Baba, Sanık* ve 1972’de ilk kez verilen Orhan Kemal Öykü Ödülü’nü alan *Boynu Bükük Öldüler* romanları, *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz, Zavallılar, Oğluma Hikayeler, Ölüm Beni Çağırıyor, Gençlik Hikayeleri* ve *Hücrem* adlı öykü kitapları, *Acı, Yol, Aç Kurtlar, Sonsuz Bekleyiş, Bir Gün Mutlaka, Zavallılar, Arkadaş, Endişe, Seyyit Han, Umut, Umutsuzlar, Sürü* ve *Ağıt* adlı tiyatro oyunları, *Selimiye Mektupları* adlı anı-deneme kitapları, onlarca makale ve denemesi onun entelektüel birikimini, ilerleme çizgisini açıkça ortaya koyar. Hemşerileri Yaşar Kemal’den, Orhan Kemal’den esintiler içeren üslubu, zengin ve güçlü betimlemeleri, adım adım sosyalizm, hatta zaman zaman açıkça Marksizm ile daha da iç içe geçerek olgunlaşmıştır. Edebiyat alanındaki eserlerinden bu iki boyuta ilişkin iki örnek aktaralım: İlki 1972 Orhan Kemal Roman Ödülü’nü alan romanı *Boynu Bükük Öldüler*’den:

Tarlalar duman duman tüter, yanar kavrulur... toprak yanar, toprağın insanları yanar. Yedikleri arpa ekmeği, imansız ayran, yarmadır. Ağızları, dudakları yaralarla dolar. Yüz derileri azar azar soyulur, benekli hastalıklı yüzler güneşin altında kalır... Suları kan gibidir içilmez... Çakır dikenlerinin yırttığı ayaklar, insan ayağından çok hayvan ayağına benzer. Topukları yarılmıştır... Güneş, dost değildir artık... Toprak yalınlanır, alın teri, kan gibi toprağa düşer. Yüzlerde, yıllar yılının tevekkülü vardır. O eski yazlarda, o eski tarlalarda ölmüş, ölümüyle toprağı beslemiş insanların türküsü, yorgun ve yavan söylenir...<sup>21</sup>

Nasıl güçlü bir anlatım, nasıl şiirsel bir tasvir!

İkincisi ise Yılmaz Güney’in *Selimiye Üçlüsü*’nü oluşturan kitaplarından biri olan *Sanık*’tan. Kitabının kahramanı, 12 Mart 1971 darbesinden sonra opera bi-

21 Yılmaz Güney, *Boynu Bükük Öldüler*, İstanbul: Güney Yayınları, 2005, s.17.

nası ve tersane yangını olayları nedeniyle “sabotaj davası” sanığı olarak tutuklanan ve ünlü “Ziverbey Köşkü” işkencelerinden geçen Yaşar Yılmaz’dır. Yaşar **en ağır işkenceler karşısında bile teslim olmaz, politik kimliğini ve cesaretini korumayı başarır ve insanın direnme iradesini, dönüşebilme gücünü ortaya koyar: “Evet, diyor Yaşar... Eli ayağı zincirli ve gözleri bağlı bir avuç insanı yendiniz. Tankınız, topunuz, uçaklarınız zafer kazandı. Ama onların yüreklerine ektiğiniz kini, sınıf kinini yenebilecek misiniz? Milyonlarca işçinin, köylünün kinini yenebilecek misiniz?”**<sup>22</sup> **Nasıl yüksek sesli bir bilinç, nasıl bir direniş sorgusu!**

Oyunları ile, filmleri ile, senaryoları ile, oyunculuğu ile hep aynı şeyin peşindedir Güney. **Anlattığı hikâyeler üzerinden dönemin toplumsal sorunlarına, sistemin açmazlarına, sınıf çelişkilerine, adaletsizliklere, önyargılara, feodal baskılara/sınırlamalara, Kürt halkının ezilmişliğine, engellemelere, burjuva ahlâkına ve kültürüne neşter vurmak, kişisel gibi görünen en küçük soruna bile (hayatının bir aşamasından sonra) sosyalist bir mercekle yaklaşmak ve her seferinde bir biçimde topluma ve geleceğe ilişkin taşıdığı “umut”u aşılama.**

**Sinemayı kitlelerin eğlenme ve hoşça vakit geçirme aracı olmaktan çıkarıp, onları sinema yoluyla Nâzım’ın ifadesiyle “büyük insanlığın” acıları, sevinçleri, sorunları, çileleri, aşkları, arkadaşlıkları, dramaları, mutlulukları, sarhoşlukları, çıldırmışlıkları ile, meyhaneleri, hapishaneleri, duvarları ve dikenli telleri ile, yaşamın ta kendisi ile yüzleştirmek, onlara bu zalim ve köhne düzeni dönüştürme arzusunu ve gücünü taşımak!**

Yılmaz’ın yaşama mükemmel bir şekilde geçirmiş olduğu bu anlatım biçiminin tanımını büyük yönetmen De Sica şöyle yapar: “*Olağan hayatın masum portresi, izleyicilerin dünya görüşlerini değiştirme ve onu nasıl daha iyiye değiştirebilmeyi anlamalarında esinlenmeleri için yeterince güçlü olmalıdır*”<sup>23</sup>

Güney’in izinden gittiği bu çizgiyi “Yeni Gerçekçilik” akımının adeta manifestosunu yazmış olan İtalyan sinemacı Lattuada da şu biçimde ifade ediyor:

Paçavralar içinde miyiz? Paçavralarımızı gösterelim. Yenildik mi? Felaketlerimize bakalım. Onları mafyaya mı, Hipokrit sofuluğa mı, konformizme mi, sorumlusuzluğa mı, hatalı eğitime mi borçluyuz?

Borçlarımızı acımasız bir serkeşlik aşkıyla ödeyelim ve dünya, gerçekte bu büyük savaşa heyecanla katılacak.(...) Hiçbir şey bir ulusun tüm temellerini sinemadan daha iyi ortaya koyamaz.<sup>24</sup>

“Yeni Gerçekçilik” akımının en önemli yönetmenlerinden Vittorio De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* filmine olan benzerliğiyle dikkati çeken *Umut* (1970), Türkiye

22 Yılmaz Güney, *Sanık*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 2002, s.124.

23 Aktaran Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Basım Yayınları, 2002, s.83.

24 Bkz.<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/italyanyenigercekciligi.html>

Sineması'nda yepyeni bir dönemin başlangıcı kabul edilir. 1968 yapımı *Seyyit Han (Toprağın Gelini)* filmi ise *Umut*'un "ana"sı sayılabilir. Güney'den önce de Türkiye Sineması'nda gerçekçi ve toplumsal sorunları irdeleyen önemli filmler yapılmıştı. (Bunlar arasından özellikle Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı ve Ö. Lütfi Akad'ın filmleri sayılabilir). Ancak *Umut*, "**mutlu son**"lara son vermesi ile **yoksullar, ezilenler için yaşamın trajikliğinin sıradan oluşunu ve çarpıcılığını sergilemesi ve nihayet son derece estetik ve örtük bir almotifle seyirciyi bir muhakemeye/ dönüşüme, değişime yönlendirmesi ile sinemada adeta devrim yaratmıştır.**

Cannes'da birlikte "Altın Palmiye"yi paylaştığı Costa Gavras bakın nasıl anlatıyor onun sinemasını:

Güney'in yapıtlarına bakıldığında onun bir "auteur-sinemacı" olduğu görülür. Her zaman 'auteur sineması' yapmıştır. Bu da aslında ülkesi için harika bir vitrindir. Tabii sanat bir ülkenin yalnızca iyi yönlerini göstermez, her şeyi söyleyebilmelidir. Bir ülke ancak böyle sevilir. (...) Biz doğu ülkeleri, eskiden ülkemizi şiir ve şarkıyla anlattık. Bu görüntü çağında, o da bunu filmleriyle yaptı.<sup>25</sup>

Yılmaz Güney özellikle yönetmenlik döneminde hep sermaye ve egemen film endüstrisinden bağımsız kalmaya çalışmıştır. Onun için kendi yapım firmasını kurmuş, **sinemadaki İstanbul dükalığını kırmak için Anadolu'nun küçük, orta halli yapımcıları, Kürdistan'ın en ücra köşesindeki sinema salonları sahipleri ile birebir temas kurmaya çalışmıştır.** Bu anlamda gerçekten devrimci sanatçı/sinemacı kimliğini bütünsel olarak kavramak için Wim Wenders'in *Chambre 666/666 Numaralı Oda* adlı kısa filminde Jean-Luc Godard, R.W. Fassbinder, Steven Spielberg gibi dünyaca ünlü yönetmenlerle birlikte kendisine de sorduğu "*Sinema giderek ölü bir dil, şimdiden düşüşe geçmiş bir sanat haline mi geliyor?*" sorusuna verdiği cevaba bakmak gerek: "*(...) Genç bir sinemacı, kapitalist yapımcılarla çalışmaya başladığı anda bağımsızlığı elinden alınır. Ona belli parametreler verilir ve umut vaad etmeyi sürdürmek yerine, sinemanın düşüşünün bir parçası haline gelir. Trajedi işte buradadır; sanatçının ve sinemanın trajedisi.*"<sup>26</sup>

Yılmaz'ın sinemasının akımlar ve ekoller arasındaki konumuna ilişkin en güzel tespiti ise Ece Ayhan yapmıştır: "*Özellikle yabancı sinema yazarlarının kimisi Y. Güney'in filmlerini 'Yeni gerçekçi' olarak, kimisi 'şiirsel Gerçekçi' olarak, kimisi de 'Siyasal Sinema' olarak görmüşlerdir. Bence bu üççatal saptama da birleştirilirse Y. Güney'in 'sinemasal doğru'su biraz daha yakalanabilirdi gibime geliyor.*"<sup>27</sup>

25 Esra Biryıldız, age. s.86.

26 *Güney Dergisi*, agm.

27 Aktaran Aziz Şah: <http://gercekgazetesi.net/kultur-sanat/yilmaz-guney-sinemasinin-son-anti->

Filmlerindeki sınıfsal yaklaşımı, sosyal olgulara ilişkin perspektifi son derece duru ve çarpıcı biçimde şöyle tanımlar Sungur Savran:

**Yılmaz'ın sineması işçilerle, grevlerle, sendikalarla kaynaşmaz. Yılmaz bir az gelişmiş ülke komünisti olarak köylülüğün, özellikle içinden çıktığı yoksul Kürt köylülüğünün ve kentlerin yoksul varoşlarının öyküsünü anlatır.** Bazen de sonradan tanıdığı, yarı-aydın, varlıklı İstanbul seçkinlerini. Ama köylülüğü o Yeşilçam klasiklerinin, başında kelebekler dolaşan “doğal ve naif” insana ilişkin pastoral saçmalıklarından da, köylülüğü ahmak sayıp onunla alay eden kaba kent küçük burjuvazisinin sözde komedilerinden de farklı biçimde ele almıştır. Ezilen, kıraç topraklarla boğuşan, ekmeğini taştan çıkartan bir köylülüktür onunki. **O bir Marksist olarak köylülüğü sadece mağdur gibi değil, bir aktör olarak, bir dinamik olarak da görüyordu.**<sup>28</sup> (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Güney bütün bu çerçevede, şehirli modern proletaryanın, işçi sınıfının öncü kadrolarının değil ama ezilenlerin, yoksulların, emekçilerin, köylülerin hücrelerine kadar sızmış, Temel Demirer'in güzel tanımlamasıyla “kmerasını bir peşmergenin bazukasını kullandığı gibi kullanmıştır”.

Ulus Baker ise Yılmaz'ın sinemasının politikliğini ve özgünlüğünü şöyle yorumlar:

Güney, Rocha ile birlikte yeni bir “dalın” kurucusuydu: **buna modern politik sinema veya daha keskin bir terminolojiyle “ajitasyon sineması” adını verebiliriz.** Ama bu, daha derinden bakıldığında, Üçüncü Dünya insanının daha kolay görebileceği evrensel bir politik gerçekliğin kendini ortaya koymasıdır: günlük yaşamın her görünümünün, ailevi hayattan dışlanmışlığa, otobüs garında bilet alırken... jandarma tarafından üstünüz aranırken olduğu kadar sürünüzü şehre doğru gönderken -Kurban bayramına kadar... **her şeyin, ama her şeyin tam tamına “politik” olduğuna dair bir bilinçtir bu. (...)** Evet, **Yılmaz Güney sinemasının özelliği, eskiyle yeninin, feodal ile burjuvanın, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinç-dışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını değil, saçmalık düzeyine varan biraradalıkların sunmasıdır.** Orada artık klasik politik sinemada olduğu haliyle Eski'den Yeni'ye (Eisenstein'in *Staroye i Novoye, Eski ve Yeni*, ya da *Genel Çizgi* diye anılan filmde olduğu gibi), özel hayattan toplumsal, politik ve kamusal hayata, bilinçsizlikten sinematografik “yumruk” sayesinde bilince geçiş, yükseliş ve bununla beraber kişisel, **özel olanla kamusal, politik olan arasındaki oynak sınırlar yoktur -kişisel olan her şey politiktir, politik olan her şey de kişisel...**<sup>29</sup> (Vurgular bana ait.-Ş.R.-)

---

kahramani-tuncel-kurtiz

28 <http://gercekgazetesi.net/gundemdekiler/komunarlarin-yani-basinda-yatar-arabaci-cabbar>

29 <http://www.korotonomedyana.net/kor/index.php?id=21,146,0,0,1,0>

## Politik evrimi: Maoizmden “genel” bir sosyalizme ve sonunda Stalinizm eleştirisine

Yılmaz 1961’de cezaevinde kendisine iki senelik bir program yapar ve notlarında şöyle yazar: “Bir: roman yaz. İki: siyasi olarak belli hedeflerin var. **Kendine sosyalist diyorsun. Komünizm propagandasından ceza yedin. Bunu öğrenmeye çalış.** Üç: çıkınca ne yapacaksın, sanatla, sinemayla ilgileneceksin. O zaman sinemadaki taktiğin, stratejin, hedeflerin ne olacak? Bunları tespit et.”<sup>30</sup> (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Bu programa uyan Yılmaz’ın edebiyatta ve esas olarak elbette sinemada adım adım yaşadığı gelişmeye **politik çizgisindeki de benzer bir evrilme ve dönüşüm eşlik edecektir.** Özellikle askerlik döneminde (1968-1970) Muş’ta, sosyalist literatürden birçok yayını okuma olanağı bulur. Ailesinin feodal geçmişinin de etkisiyle siyasi çizgisine Maoist bir pozisyonda başlayan Güney, dönemin hemen bütün gruplarının (Maoist, Stalinist ya da başka eğilimden olsun) karakterine uygun (ve ironik) bir biçimde kendisini “Marksist-Leninist” olarak tanımlar. 1974 yılında hapisten çıktığında sosyalist kimliği belirginleşir. Şöyle der bir söyleşisinde: “*Safim açık ve bellidir. Emekçi yoksul halkımın safında bilimsel sosyalizme inanan, sosyalizm acemisi bir sanatçıyım. Bütün olanaklarımla kurtuluş mücadelesinin içinde olmaya çalışacağım...*”

Yılmaz gerek kendi çıkardığı dergilerde (*Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, *Yeni Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* ve *Proleter Devrimci Kültür Mücadelesinde Güney*) gerekse yazılarının yayınlandığı ve açıkça Maoist olan *Yurtsever Devrimci Demokrat* ve *Demokrasi Bayrağı* dergilerinde **daha çok Maoist çizgide ve “demokratik halk devrimi” temalı görüşler dile getirmiştir.** Güney bir aşamada, Türkiye’yi “feodal sorunları da bağrında taşıyan kapitalist bir ülke olarak” tanımlamış ve daha sonra izinden gitmeyeceği (ya da belki de erken ölümü nedeniyle gidemeyeceği) “Toplumsal Demokratik Halk Devrimi” tezini ortaya atarak, bunun sosyalist devrimin ön aşaması yarı-sosyalist bir sistem ile hazırlanacağını ve devrimin kendini revize etmemesi için aşama aşama devrimler yapılacağı görüşünü dile getirmiştir.<sup>31</sup>

Her ne kadar yazılarında ve konuşmalarında “bilimsel sosyalizm”, “Marksizm-Leninizm” vurgusu çok ise de ve yaşamını / sanatını sosyalist mücadeleye adanmış ise de, **ne kurumsal bir ilişkisi olan örgütlü biri olduğundan, ne de bütünsel ve tutarlı bir teorik/politik çizgi izlediğinden söz etmek mümkün değildir.** Ama kesin olan bir şey vardır ki; ömrü boyunca bir dizi devrimci siyasi parti ve grupla ve sosyalist figürlerle çeşitli düzeylerde temasları olmuştur. Bu durumu

30 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.21.

31 Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985, s.124.

kendisi şu sözlerle anlatır: “*Bu sırada, siyasi arayışlarım beni çeşitli siyasi hareketlerle ilişkiye girmeye itti; berrak bir pozisyonum olmadığı için çeşitli ilişkilere giriyordum. O zamanlar birçok hareket vardı; öğrenci hareketleri vardı, gerici güçlere karşı işçi hareketleri vardı ve hepsiyle de dayanışma içindeydim.*”<sup>32</sup>

Yılmaz bu ilişkilerini ve desteğini zaman zaman filmlerine de yansıtmıştır. Örneğin 65-66 sürecinde içinde bulunduğu projelerde (*Hudutların Kanunu, Kozanoğlu, Kızılırmak-Karakoyun*) dönemin yükselen sosyalist gücü Türkiye İşçi Partisi’nin sloganı olan “Köylüye Toprak” düşüncesini işler.

Sonrasında 78’e gelindiğinde, daha çok o dönemin Kürt devrimci odaklarından DDKD’nin sembolü halinde gelmiş “Kahrolsun Ağalar” sloganını/şiarını *Sürü*’nün istasyonda geçen sahnesinde bir duvar yazısı ile selâmlar: “Kahrolsun Ağalar/DDKD”. Bu simgesel göndermelere ilişkin bir diğer (bu kez ne yazık ki olumsuz) örnek ise, aslında yine dönemin irili-ufaklı Stalinist-Maoist tüm parti ve gruplarının trajik yanılışına denk düşer. TKP’den Dev-Genç’e kadar reformist “aşamalı devrim”, “demokratik devrim” tezlerini destekleyen sosyalistlerin de oylarını alarak 14 Ekim 1974 seçimlerinde başbakan olan Ecevit’in afişleri ve posterleri *Endişe* filminin karelerinde boy gösterir.<sup>33</sup>

Yılmaz, TİP’den yargılandığı THKP/C’ye, Deniz Gezmiş’in THKO’suna, DDKO’ya daha çok küçük dergi çevrelerinde yuvalanmış olan Maoist gruplara kadar bir dizi çevreyle görüşür, haberleşir, bir kısmına ciddi destekler sunar. TİP’e olan sempatisini o dönem çok sansasyon da yaratan “105 bin liraya aldığı” Oldsmobil marka arabasını, 65 seçim çalışmalarında Türkiye İşçi Partisi genel başkanı Mehmet Ali Aybar’ın emrine tahsis ederek başka bir biçimde de gösterir.<sup>34</sup> Benzer şekilde yine Kürt devrimci çıkışının önemli gruplarından DDKO’ya önemli maddi destekler sunar, filmlerinin gelirlerinin bir kısmını bağışlar. Yılmaz’ın çok farklı gruplara yaptığı ciddi maddi katkıları 60’ların devrimcilerinden Fikret Babuş “Devrim Sponsoru” olarak tanımlar.<sup>35</sup>

Yılmaz’ın bir diğer özelliği de önceleri **daha çok sezgisel, daha sonra ise son derece bilinçli bir biçimde sosyalistlerin birliğini arzu etmesiydi**. Buna arzusuna ilişkin en önemli örnek ise TİP içindeki ayrışmadan sonra 1975 Mayıs’ında kurulan ve Mehmet Ali Aybar’ın genel başkanı olduğu Sosyalist Parti’nin kuruluş toplantısına gönderdiği telgraf mesajında görülür: “*Arkadaşlarım, Sosyalist Parti’nin antiemperyalist, antiifaşist mücadele bilincinin geniş kitlelere ulaştırılması ve devrimci hareketin birliğinin oluşturulması yolunda bir adım olmasını diliyorum. Her ayrılığın devrimci hareketin birliğinin tohumlarını da taşıdığına*

32 Yılmaz Güney, age, s.11.

33 Şehmus Güzel, age., s.83.

34 Aktaran Feyizoğlu, age., s.330.

35 Aktaran Feyizoğlu, age., s.334.



inanyorum. Saygılarımla.”<sup>36</sup>

Yılmaz 70’lerin sonuna gelirken adım adım farklı bir çizgiyi benimseyecekti. Bunda elbette sosyalist grupların birbirlerine şiddet uygulamasına kadar varan düşmanlık ortamına eleştirel yaklaşmasıyla gelişen yeni bir perspektif arayışı etkili idi. Bu dönüşümün ayak seslerini şu sözleri ele vermektedir: “*Ülkemiz devrimi, hiçbir ülkenin devrimini kopya edemez. Koşulları gereği hiçbir ülkenin devrimine de benzemeyecektir. Bizim için, tek başına ne Sovyet tipi ‘ayaklanma’, ne de Çin modeli ‘halk savaşı’ biçimleri geçerli değildir.*”<sup>37</sup> Daha sonraları ise Mayıs dergisinin 2. sayısında “Yeni Tipte Devrimci Bir Örgütlenmenin Zorunluluğu ve Bizi Bekleyen Acil Görevler” başlıklı bir yazı kaleme alacak ve Marksist bir devrimci olarak Kürt ve Türk ulusundan işçilerin, birleşik Marksist partisini ortak bir biçimde oluşturma çabalarını anlatacaktır. Bu yazıyı şöyle bitirir: “*Biz, karar ve tespitleri hayat tarafından mahkûm edilmiş, devrim teorileri iflas etmiş, geçmişin yenilgilerinde sorumluluk payı olan örgüt adreslerini aramıyoruz. Biz, geçmişin olumlu ve olumsuz derslerinden yararlanarak, Marksizmin-Leninizmin ışığında, Türkiye-Kürdistan devriminin yolunu arıyoruz.*”<sup>38</sup>

Kuşkusuz 80 askeri darbesi ve sürgün hayatında ilişki kurduğu dünyanın değişik ülkelerinden politik kişiler ve gruplarla yaptığı görüşmeler ömrünün son yıllarında (özellikle 82-84 arası) asıl büyük sorgulamayı yapmasına neden olacak ve aslında ironik biçimde siyasal yaşamının ilk uğrağı olan Maoizmin de bir tür kopyası olduğu Stalinizm ve Stalin ile hesaplaşmaya başlayacaktı. Bu dönemi özellikle son yıllarında çok yakınında olan arkadaşı Erdoğan Sezgin şöyle anlatıyor: “*(...) Yani, yeni bir politika oluşturmak istiyordu, yeni bir yöntemle. Bu yöntemin temel konularından biri Stalin’di. Yılmaz ağabey Stalin’e eleştirel bakıyordu. Oysa Türk solu bu konuda ödün vermiyordu. Yakın çevresindeki insanlarla bile Stalin konusunda anlaşamıyordu, anlayamadı.(...)*”<sup>39</sup> (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Bu yargıyı Şehmus Güzel de kendi sözleriyle tamamlıyor:

**Stalin konusunda Yılmaz Güney’in 1970’lerin ortasından itibaren değişik düşünmeye başladığı biliniyor. Stalin’e karşı bir tavır alışı söz konusudur.** Güney’in, *Soba, Pencere ve İki Ekmek İstiyoruz* adlı romanında, Stalin’e eleştirel bir bakış var. Şu kesin: 1982’de **Yılmaz Güney artık Stalin ile hesaplaşıyordu.**<sup>40</sup>(Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Yılmaz’ın Stalin meselesine bakışı için Erdoğan Sezgin ile devam edelim:

Bu, Türkiyeli Devrimciler arasındaki hâkim düşünceyle çakışmıyordu. Yılmaz

36 Feyizoğlu, age., s..354.

37 Yılmaz Güney, a.g.e., 1985, s.127.

38 Aktaran Şehmus Güzel, age., s.225.

39 Aktaran Şehmus Güzel, age., s.183.

40 Şehmus Güzel, age., s.184.

ağabeyin cephe fikrinin gerçekleşmesini engelleyen etkenlerden biri de bu oldu. **Yılmaz ağabey Stalin'i eleştirirken, özellikle Hitler ile yaptığı anlaşmalar üzerinde duruyordu. Bunlara karşı çıkıyor, eleştiriyordu.** Ayrıca bu eleştirisinde Lenin dönemine dek iniyordu. Lenin'in vasiyetnamesi biliniyor bu konuda. Oysa Lenin bu konuda birçok şey yazdı. **Stalin ve yaptıklarına ilişkin Lenin'in yazdığı başka şeyler var. Yılmaz ağabey bunları incelemişti, bu dönemi iyi biliyordu. Bu nedenle Charles Bettelheim'in SSCB'ye ilişkin üç kitabını Türkçeye çevirtmek istiyordu.** Çeviri parasını Yılmaz ağabey bizzat vermeye kararlıydı. Bir çevirmenle bile konuşuldu. Bu kitapların **Türkiye solu için büyük faydaları olacağına inanıyordu.** Çeviri işine 1984'ün ilk aylarında ama özellikle Haziran ayında ağırlık verdi. Fakat ölümü kapıda bekliyordu. (...) <sup>41</sup> (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Erdoğan Sezgin'in dediği gibi kapıda olan ölüm sadece 3 ay sonra eşiği geçecek, Yılmaz, birçok şeyi yarım bıraktığı gibi, Stalin'le hesaplaşmasını da tamamlayamadan ölecektir. Kim bilir yaşasaydı daha da ileri gider, belki de son dönemlerde Ken Loach'ın yaptığı gibi devrimci Marksizmin kültürel/estetik alandaki seslerinden biri haline gelirdi! Hele Kürt ve Kürdistan Sorunu'nu o bakışla nasıl çarpıcı biçimde yansıttı filmlerine? Hayali bile güzel!

### **Çirkin Kral'ın “güzel” enternasyonalizmi**

Güney, son derece gelişkin estetik bilinci, olağanüstü hümanist sezgisi, **sarsılmaz sosyalist dünya görüşü ve içkin enternasyonalizm duygusu ile** anlattığı en küçük öyküyü dahi, evrensel sinema dili ile dünyanın her yerinde gerçekleştirmiş ya da gerçekleştirebilecek bir olay gibi anlatır, gösterir.

**Onu bütün dünya sinemasının unutulmazları arasına sokan da işte tam bu özelliğidir.** *Duvar* filmi izlerken, anlatılanların pekâlâ Brezilya'da, ya da Sri Lanka'da yaşanmış, ya da yaşanmakta olduğuna, *Sürü*'yü izlerken pekâlâ İran'da, Hindistan'da ya da Ermenistan'da geçtiğini, *Yol*'da anlatılanların belki Irak, belki de Mozambik'te yaşandığını düşünebilirsiniz. Yılmaz Güney'in politik bilincinin ve enternasyonalizminin en berrak örneği ise *Sürü* filminin İngiltere'deki gösterimine gönderdiği mesajda açığa çıkar:

*Sürü*, en ilkel koşullarda en zor şartlar altında bile, devrimci-demokrat bir sinema adamının isyan dolu çılgınlığı ve içten ağıtını sizlere ulaştırıyor. Bu ses ezilen halkımın onurlu sesidir. Bu ses, her şeye rağmen baskılara karşı direnişin, yasaklara engellere meydan okumanın yiğit sesidir. (...) **Dünyanın hangi köşesinde olursa olsun, halklar üzerinde anti-demokratik baskılar varsa, insan hakları ayaklar altındaysa, bu sadece o acıları yaşayan halkların değil, aynı zamanda dünya demokratlarının da sorunudur.** (...) Fiziki olarak aranızda olamayacağım, ama sesimi ve isyan dolu yüreğimin çırpıntılarını duyacağınıza inanıyorum.

<sup>41</sup> Aktaran Şehmus Güzel, age., s.184.

Şivan ve Berivan halkımın acılarını size ve İngiliz halkına anlatacaktır.<sup>42</sup> (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Onun “enternasyonal” sanatı ve kimliği sadece Türkiye’de ve Kürdistan’da değil, dünyanın birçok yerinde onlarca, yüzlerce, belki de binlerce sinemacıya, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Örneğin *Amores Perros/Paramparça Aşkılar ve Köpekler*, *21 Gram* ve *Babel* ve şimdilerde çok popüler olan ve birçok ödüle aday *Diriliş* gibi filmlerin ünlü yönetmeni Meksikalı Alejandro González İñárritu bu ilhamın kendi yaşamındaki karşılığını şöyle anlatır: “*Ne yapacağıma, hayatıma nasıl bir yön çizeceğime karar vermemiştim henüz. Tam o günlerde Yol’u izledim ve ‘evet’ dedim, ‘işte bu’. ‘Ben film çekmeliyim.’*”<sup>43</sup>

Güney, derin enternasyonalizmini, sürgünlüğünü anlatmakta olduğu şu sözlerle de açığa çıkarır: “*Benim için sürgün, ülkeme yeniden dönebilmek için kararlı bir mücadele demektir. Benim için sürgün dünya halklarıyla ilişki kurmak demektir... Benim için sürgün, bir anlamda sansürsüz film yapabilmek ve özgürce düşünebilmek demektir. Benim için sürgün, sürgün demek değildir.*”<sup>44</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Güney, 14 Aralık 1982 tarihli *Libération* gazetesine verdiği bir söyleşide bütün ezilen halkların filmini çekmek isteğini belirtir ve şöyle der: “*Afrika’dan Latin Amerika’ya kadar bizim kaderimize benzer kadere sahip halkların isyan ve direniş filmlerini kurguluyorum kafamda.*”

Aynı söyleşide Güney Afrikalı yazar Alan Paton’un *Ağla Ey Sevgili Yurdum* (*Cry, beloved country*) romanındaki siyasi ve görsel zenginliği filme çekmek istediğini de belirtir.

Yılmaz Güney özellikle Yunanistan halkından ve devrimcilerinden gördüğü dostluğu hiç unutmaz. Korkunç sağlık sorunlarıyla boğuştuğu son zamanlarında dahi, Yunanistan halkıyla kardeşliği ve dostluğu vurgulamak amacıyla; Fransa’da bir televizyon kanalı için altı bölümlük bir dizi olarak kurguladığı ve Yunanistan’da çekmeyi planladığı *Yunan Hançeri* isimli bir çalışmanın hayalini kurmaktadır.<sup>45</sup>

Fatoş Güney, Yılmaz Güney’in bu “**sinema enternasyonalizmi**” hayallerini şöyle ifade ediyor:

Dünyanın her yerinde, Afrika’da, Latin Amerika’da, İspanya’da, Yunanistan’da, Ortadoğu’da, Filistin’de, Kürdistan’da, yani kavga olan her yerde filmler yapmak, zirveden zirveye tırmanarak gücüne güç katmak ve bu gücü Türkiye’de gelişen

42 Ahmet Kahraman, age., s.164.

43 Erden Kıral, *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s.59.

44 Nihat Behram, age., s.301.

45 Aktaran Çağlar Mirik: Bkz. <http://ilerihaber.org/caglar-mirik-yazdi-yilmaz-guney-in-yarim-kalan-hayalleri/1709/>

yüce ve onurlu mücadelenin gücüne, ırmağına akıtmak için, tüm olanaklarını seferber etmek düşüncesinde ve kararlılığında.<sup>46</sup>

Yılmaz sürgün yıllarında uluslararası ilişkilere çok önem vermiştir. Örneğin siyasi mültecilerin aynı çatı altında enternasyonal bir örgütte birleşip, ortak çalışmalar yürütmeleri için uğraşmıştır. İranlı, Iraklı, Suriyeli birçok siyasi göçmen ve sanatçı ile görüşüyor, özellikle Latin ve Güney Amerikalılarla ilgilenir. Şili’de 1983 ve 1984 1 Mayıs gösterilerini maddi olarak da destekler. Şilili devrimci örgütlere para yardımında bulunur.<sup>47</sup>

1983 yılında Paris’te düzenlenen “Kalbimizdeki Guatemala Sevgisi Günü”nde şöyle konuşur: “*Bizi buraya getiren, yirmi iki etnik gruptan oluşan eski ve yeni sömürgeciliğin acılarını en derinden yaşamış olan Guatemala halkının yiğit mücadelesidir.*”<sup>48</sup>

### **Yılmaz Güney’in Kürt kimliği ve Kürdistan sorununa bakışı**

Yazının başında da belirtmiştik, Yılmaz’ın annesi Muş’tan Cibran Aşiretinden bir Kürt (Kurmanç), babası ise Siverek köylerinden bir Zaza’dır. Evde hem Kurmanca (Kurmanci), hem Zazaca (Zazaki) konuşulduğu halde Yılmaz ve küçük kız kardeşi Leyla iki dili de konuşamazlar ama anlarlar. Babasının yoksul düğünlerinde, sünnet törenlerinde Kürtçe şarkılar söylemesi, annesinin Kürtçe şarkılarla beraber komşularına ve akrabalarına Kürtçe öyküler, masallar anlatması, yani kendi ölçeğinde düpedüz “dengbej”lik yapması bilincine ve hafızasına Kürtçeyi yerleştirecek, ilerideki sanat hayatında da dolaylı ya da açık Kürt ve Kürtçe öğeleri oya gibi işleminin mayalarını atacaktır.<sup>49</sup> Güney yıllar sonra annesinin anlattığı Kürtçe hikayeleri, masalları kâğıda geçiremediğine çok hayıflanır. Ama rahat uyusun, bizce buna hiç gerek yok! Filmlerindeki destansı Kürt ve Kürdistan hikâyelerinin arka planında onların da yattığını herkes biliyor artık.

Çocukluğuma ait iki şeyi hatırlıyorum. Birincisi Kürt olmam, bu nedenle gördüğümüz baskıdır. İkincisi de fakirliğimiz ve bunun getirdiği eziklik. Bu iki şey beni hayatım boyunca etkilemiştir.<sup>50</sup>

Babam Siverek’li, ilk defa 16 yaşındayken Siverek’i gördüm. İşte ne olduğumu o zaman anladım. Köklerinden koparılmış bir ailenin ızdırabını öğrendim, babam dedi ki “Sen köklerinden koparıldın”. 34 yaşındayken annemin doğduğu Muş’u ve Jibran aşiretini görebildim. *Sürü* filmi bu aşirete ne olduğunu anlatan bir öykü.<sup>51</sup>

46 Aktaran Çağlar Mirik, agm.

47 M.Şehmus Güzel, *İnsan Yılmaz Güney*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2013, s.230.

48 M.Şehmus Güzel, age., s.230.

49 Kemal Yıldızhan, *Kovarabir Dergisi*, sayı 10, Ocak 2010, s.27.

50 Hasan Kıyafet, *Mağpus Yılmaz Güney*, İstanbul: Ceylan Yayınları, 2004, s.26.

51 <http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>

Böyle anlatıyor Çirkin Kral Kürtlüğünü. Evet Kürt'tür, Kürtlüğünün daha çocukluğundan beri farkındadır. **Ama bunu bir “ulusal kimlik” olarak kavraması ve giderek politik bakışına yerleştirmesi, zaman içinde olur.** Bu durumu ise şöyle dile getirir: “*Siyasal ve bilimsel anlamda ulusal kimliğimin pek bilincinde değildim. Siyasal bilincim geliştikçe, kendi gerçeğimin farkına vardım. Asimile olmuş bir Kürt olduğumu anladım. Gittiğim okulda bize Türk olduğumuzu söylüyorlardı. Milli ve resmi ideolojiye göre eğitiliyorduk.*”<sup>52</sup>

Kürt karakteri, kimliği, Yılmaz Güney Sinemasına ilk olarak *Koçero* (“Dağların Taçsız Kralı”-1964) filmiyle girer. Mehmet İhsan Kilit veya namı adıyla Koçero, Siirt bölgesinde yaşayan Türkçe bilmez “zenginden alıp fakire veren” halkın sevdiği bir Kürt “Robin Hood”udur. Konu ve son itibarıyla tipik bir Yılmaz Güney klasiği olan film konusunu gerçek olaylardan almaktadır. Sonunda, Koçero, ağanın adamları tarafından oyuna getirilerek bir soygun sırasında jandarmalara vurdurulur.

*Koçero* (1964), *Davudo* (1965) ile başlayan Kürt temalı, Kürdistan coğrafyalı filmler *Hudutların Kanunu* (1966), *Kızıl Irmak Kara Koyun* (1967), *Seyit Han* (*Toprağın Gelini*-1968) gibi filmlerle sürerken **Yılmaz Güney sineması yepyeni bir dönemine girmiştir. Kürtler sahnededir! Bu kez sinema sahnesinde!** Yılmaz, *Kızıl Irmak Kara Koyun* filmindeki Karakoyun bölümünde anlatılan öyküyü “*Cembeli Kure Mirê Hekelî*” adlı bir Kürt stranından (şarkısından) almıştır. Bir kan davası ile büyük bir aşk hikâyesini iç içe anlatan *Seyit Han*'da Yılmaz Güney'in sevgilisinin adı “Kejê”dir. Film sansür kurulu tarafından “Kürtçe adlar kullanıldığından, Türkçede böyle bir ismin olmamasından” engellenir. Film 15 Haziran 1968'de Locarno, 15 Eylül'de Mannheim Film Şenliği'ne davetlidir. Bunun üzerine filmin prodüktörü Abdurrahman Keskiner, Kejê'nin adını ve sansür kurulunun tepki gösterdiği sakıncalı bölümü çıkartıp, tekrar sansüre gönderir, ancak bu kez de kurul filmde oynayan kişilerin kılık kıyafetini sorun ederek engellemeye devam eder.”<sup>53</sup>

Yılmaz, tamamı Kürdi motiflerle bezenmiş, yine bir “eşkıya” filmi olan *Aç Kurtlar*'ı (1969) bu kez askerdeyken annesinin memleketi Muş'ta çeker. Efsanevi *Umut* (1970) Çukurova'ya göçmüş yoksul Kürtlerin destanıdır. *Ağıt* (1971), saçlarının “Kürdi”(!) kesimi, beyaz donları ve şemsiyeleri ile jandarmadan kaçan Çobanoğlu ve dört Zazanın kederli hikâyelerini beyaz perdeye yansıtır. *Endişe*'de ise (1974) yine konu olarak Çukurova'ya çalışmak için gelen Kürt tarım işçileri etrafında bir kan davası vardır. Yılmaz cezaevinde, ikisi de tartışmasız biçimde dünya sinemasının başyapıtı ve **açık Kürt destanları olan** *Sürü* (1978) ve *Yol* (1981) filmlerini çeker. *Yol* filminde **Kürtçe ezgiler kullanır.** Karakterlerinden Ömer köyüne gitmek için Birecik Köprüsü'ne geldiğinde per-

52 M. Şeyhmus Güzel, *Yılmaz Güney Hazinesi*, İstanbul: Pêri Yayınları, 2004, s. 11.

53 Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s.150.

deye yansıyan “Kurdistan” ibaresi (Cannes Festivali jürisi ve seyircisinin de izlediği Fransızca alt yazılı versiyonunda tam olarak şöyle yazar: “Le Kurdistan du nord”. Yani “Kuzey Kürdistan”, sinema ve siyaset çevrelerinde fırtınalar koparır. Şöyle anlatır Yılmaz bu iki filmi:

*Sürü* filmi aslında Kürt halkının tarihidir ama filmde Kürt dilini bile kullanmadım: eğer Kürtçe’yi kullansaydık filmde rol alan herkes cezaevine gönderilirdi. *Yol* filminde ise odakta olan Diyarbakır, Urfa ve Siirt’ti. Müzik aracılığıyla Kürt atmosferi yaratmaya çalıştım. Film Almanya’da seslendirilmiş olsa bile *Yol*’u Kürtçe yapmayı başaramadım.<sup>54</sup>

Güney’in son filmi *Duvar*’da da Kürtlük ve Kürdistan’a göndermeler vardır. Kürt yönetmen Jalal Jonroy’un verdiği bilgiye göre filmin orijinalinde bir tutuklu cezaevi duvarına “Bijî Kurdistan!” yazmaktadır, ama bu bölüm daha sonra filmden çıkarılmıştır. Çok büyük bir ihtimalle filmin orijinali İngiltere’deki BFI (British Film Institute) kütüphanesinde mevcuttur.<sup>55</sup>

Yılmaz’ın Kürt kurumlarıyla ve politik figürleriyle ilişkisi de henüz “delikanlı” filmleri çektiği dönemlerde başlar. İstanbul’da o dönemde yurtsever Kürt gençlerinin kurduğu, Kurdi/Kurdistanî bir dernek olan Siverekli Derneği’nin başkanlığını yapar. **Hayatının her döneminde Kürt aydınlarına ve değişik Kürt hareketlerinin önderlerine, kadrolarına hep yakın olmuştur.** Bunlardan birisi de Necmettin Büyükkaya’dır. Büyükkaya ile tanışıklığı İstanbul DDKO’ya kadar uzar. DDKO’ya düzenli olarak ve ciddi miktarlarda parasal yardımlarda bulunur, birçok Kürt devrimcisine çeşitli biçimlerde yardımcı olur.

Sürgün döneminde ise **Paris Kürt Enstitüsü’nün kurucuları arasına katılır**, ölünceye kadar da yönetim kurulu üyesi olarak kalır. **Paris’teki yabancı gazeteci, sanatçı ve temsilcilerle görüşmelerini özellikle tavır olarak Kürt Enstitüsü’nde yapar.** Başta Kendal Nezan olmak üzere Cigerxwîn, Hejar, Tewfik Wehbi, Qanatê Kurdo, Nûrettin Zaza, İsmet Şerîf Vanli, Osman Sebrî, Ordîxanê Celîl ve Remzî Bûcak, Mahmut Baksî gibi Kürt aydın ve sanatçıları ile hep iç içe olur.

Yılmaz’ın Kürt sorununda olgunlaşması aslında birçok sosyaliste göre çok erken başlamıştır. Henüz 1978 yılında şöyle düşünmektedir: “*Kürt ulusunun bağımsızlık talebi, en doğal hakkıdır. Bu talebe karşı çıkmak antimarksist, sosyalşoven bir tutumdur. (...) Kürt burjuvazisi, Kürt proletaryası ve köylülüğüne, toplumsal kurtuluş getiremez; Kürt feodal beylerine ve yabancı emperyalistlere ve sömürgecilere karşı tutarlı bir tavır koyamaz.*”<sup>56</sup> (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Ömrünün son zamanlarında, sürgün döneminde ise Kürt Sorunu’nda gelmiş

54 <http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>

55 <http://www.kurdishcinema.com/DevrimYilmazGuneyinKurtlugu.html>

56 M. Şeyhmus Güzel, age., s.228.

olduğu noktayı herhalde en iyi şu iki pasaj özetler:

**Kürt sorunu, bildiğiniz gibi, bir kültürel baskı sorunu değildir. Kürt sorunu, bir bütün olarak bağımsızlık ve özgürlük sorunudur.**<sup>57</sup>

Bir köle olarak yaşamaktansa bir özgürlük savaşçısı olarak ölmek daha iyidir. **Yaşasın bağımsız, Birleşik, Demokratik Kürdistan...** Yaşasın Kürt-Türk, Acem ve Arap Halklarının Kardeşliği ve Dayanışması... Yaşasın Kürt Enstitüsü...<sup>58</sup> (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Yılmaz'ın Kürt sorununda aşama aşama geldiği nokta genel olarak ulusal soruna bakışındaki gelişimin bir sonucudur. O bakış, Türkiye ve Kürdistan Solu'nda henüz çok az insanın/grubun fark ettiği ve vurguladığı Kıbrıs Sorunu'nu enter-nasyonalist bir temelde değerlendirmesini getirecektir. Şöyle der 1978 yılında: *“Ayrıca ülkemiz, bağrında bir sömürge (Kürdistan'ın bir bölümü) taşımakta ve Kıbrıs'ın bir bölümünü işgal altında bulundurmaktadır.”*<sup>59</sup>

Yılmaz yaşasaydı eminim Roboski Katliamı'nı ya da Kobanê Serhildanı'nı, ya da şanlı Sur, Cizîre (Cizre) ve Nisêbîn (Nusaybin) direnişlerini, “hendek” hikâyelerini gerçeğe en uygun, en güzel ve destansı formlarıyla filme çekerdi. Ya da Kemal Pir'in, Mazlum Doğan'ın yaşamlarını en çıplak ve çarpıcı halleriyle. Kim bilir?

## **Yılmaz Güney'in “Lumpenliği” tartışması**

Yılmaz Güney'in yaşadığı dönemde olsun, öldükten sonra olsun en çok konuşulan yönlerinden biri de “lumpenliği” olmuştur. Doğrudur; şöhretinin ilk dönemlerine damgasını vuran birçok özelliği, alışkanlığı, tavrı bu “lumpenlik” başlığında tartışılabilir. Onun silah düşkünlüğü, “delikanlılığı”, kabadayılığı, kavgacılığı, külhanbeyi üslubu, lüks araba tutkusu ve tabii ki en dramatik olanı maçoluğu. Ancak yaşam ilerliyor ve diyalektiğin çelik ve sarsılmaz yasaları bir saat gibi tıkrır işliyor. Bu tarihte de böyle oldu, bugün de. Yarın da böyle olacak. Bütün insanlar için öyle oldu, Yılmaz için de! Bu “lumpenlik” tartışmasını neden bu bölümde, Yılmaz'ın sineması, edebiyatı ve politik evriminden, enternasyonalizminden ve Kürt/Kürdistan Sorunu'na yaklaşımlarını ele almaya çalıştığımız bölümlerden sonra ele almamızın nedeni işte tam da budur. **O nasıl, sezgisel bir başkaldırı edasıyla yaptığı “vurdulu-kırdılı” filmlerin “star”lığından dünya sinemasını sarsacak bir yönetmen konumuna geldiyse, basmakalıp tanımlarla kendini ifade eden bir sosyalizmden Stalin'i eleştirebilecek (lütfen dik-**

57 Mahmut Baksı, *Kürt Gözüyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Zêl Yayınları, s.80.

58 Mahmut Baksı, age., s.84.

59 Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 1- Bölüm 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985, s.93.

kat, hem de henüz 1982’de, yani öyle herkesin kolayca yaptığı gibi Sovyetler ve diğer bürokratik işçi devletleri çöktükten sonraki dönemde değil) bir noktaya ulaşırsa, kendini “Kürt/Zaza bir aileden gelen biri” diye ifade eden konumdan, “Bağımsız Birleşik Kürdistan Devrimi” şiarını sahiplenecek bir ulusal bilinçe eriştiyse; adım adım o “lumpen” özelliklerinden de sıyrılmayı öylece bilmiştir.

Lüks araba tutkunu bir karakterden, varını yoğunu devrimcilerle paylaşan komüniste, gece hayatının “magazin yıldızı” “gazino çapkını” kişilikten, cezaevinde yatmayı göze alarak aranan komünistleri evinde saklayan her türlü yardımı sergileyen “yoldaş”a dönüştüğünü, diğer tartışılan özelliklerini, nasıl yükselen balondan kum torbalarını birer ikişer atar gibi bıraktığını değerlendirmeyi okuyucuya bırakarak, sadece geçmişte partnerine şiddet uygulayacak kadar “maço” olan biri olarak kadın meselesindeki dönüşümünü filmlerinden örneklerle sergileyelim.

**Yılmaz, son filmlerinden en az üçünde kadınları öne çıkarmış, filmlere damgalarını vurmalarını sağlamıştır.**<sup>60</sup> Bunlardan *Sürü* ve *Yol*’daki değinmeler çarpıcıdır. *Sürü*’de gelin (Melike Demirağ) hiç konuşmaz. Kapasitesini mi yitirmiştir, darılmış mıdır, esas neden nedir bilinmez, ancak bildiğimiz şey şudur: Kürt kadını dünya ile iletişimini yitirmiştir. Bu, **Yılmaz’ın Kürt kadınının büyük ezilmişliğine karşı protestosudur.** *Sürü* filminde çok genel olan bu duruma karşın Yılmaz *Yol* filminde daha da ileri gider. Başkahraman Şivan’ın (Tarık Akan) eşi Zîne’nin (Şerif Sezer), Şivan hapisteyken onu aldattığına dair kuşkular yaygındır. Dolayısıyla Şivan’a aile meclisinde ikisinin dağlık yöre üzerinden yapacağı yolculuk esnasında eşini öldürme görevi verilir. Şivan bundan son anda vazgeçer, **yani erkek egemen toplumun en keskin ve sembolik “töre”sine kadını korumak adına karşı koyar** ama artık çok geçtir, Zîne “töre”den değil ama soğuktan donarak ölecektir.

Filmin son sahnesi, bir Türk (Türkiye) filminde hele hele o dönemde neredeyse hiç görülmeyecek bir put kırıcılık içerir: **Başkahraman, bir erkek, hüngür hüngür ağlamaktadır.** Sungur Savran’ın alıntı ve ekleme yaptığımız makalesindeki ifadelerini tamamlayan güzel sorusuyla ve tespitiyle bağlayalım: “*Bu mu maço luk? Bu bir hayata özeleştirici olarak okunmalıdır!*”<sup>61</sup>

## **Yoksulların “Umut”u, burjuvazinin ve onun kültürünün amansız düşmanı**

Güney’in sinema dilinin gerçeği, gerçekliği yalın bir dille, yarı belgesel bir tarzda ve son derece sarsıcı bir biçimde işlemesi ve sonucunda yaşanan trajedile-

60 Sungur Savran, <http://gercekgazetesi.net/gundemdekiler/komunarlarin-yani-basinda-yatar-arabaci-cabbar>

61 Sungur Savran, agm.



rin “kader” değil, sistemin dayattığı kötü yaşam koşullarının ve çarpık toplumsal ilişkilerin sonucu olduğu ve **hepsinden önemlisi izleyenlerde yarattığı “bu koşullar değiştirilebilir” duygusu en can alıcı özelliğidir.** Güney’i hem burjuva sinemacılarının hedefi, hem de bütün sistem taraftarı ve bekçilerinin düşmanı yapan özelliği ise tam da budur. Ölmeden kısa bir süre önce ise düşmanlarına şöyle seslenir, hatta bütün devrimci öfkesiyle haykırır Güney:

Baylar, korkunuzu, telaşınızı anlıyoruz. **Bugün otlandığımız toprakları, fabrikaları, madenleri korumak için her türlü vahşete hazırsınız. Ama bilmelisiniz ki, korkunun ecele faydası yoktur ve hiçbir vahşet bizi haklı davamızdan caydıramayacaktır.** Sizi, kendi yarattığımız sosyal-siyasal çelişmeler içinde, dök-tüğünüz ve dökeceğiniz kanlar içinde boğacağız. **Bizim ülkemize dönme hem de zaferle dönme umudumuz ve güvenimiz vardır.** Ama sizler bir gün kaçacak ve bir daha dönemeyeceksiniz. Beyaz Ruslar’a bakın, Kral Faruk’a, Şah’a, Somoza’ya bakın ve halkın geleceğini görün.<sup>62</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

**Yılmaz Güney’in sineması ve bizzat kendisi umuttur, sinemada temsilcisi olduğu Nâzım’ın deyişle “gelecek güzel günlere”, “ekmek, gül ve hürriyet günlerine”, “yarın yanağından gayri her şeyde ve her yerde hep beraber diyebilme”ye duyulan umudun kendisidir.**

Bu umudun bir boyutu olan gelecek kuşaklara ve çocuklara ilişkin tavrını belki de en iyi Ankara Kapalı Cezaevi’nde yazdığı *Soba*, *Pencere Camı* ve *Ekmek İstiyoruz* adlı romanından uyarladığı ve Fransa’da çektiği, bugün Türkiye sinemasının kilometre taşlarından biri olarak kabul edilen *Duvar* filmi için söyledikleri yansıtır: “*Bu filmde anlatılanlar, yaşanmış olayların, yeniden harmanlanmasıdır. Onlar, kan, ateş ve gözyaşı içinde, duvarların karanlığında ışığı ve suyu aramışlardı... Bu filmi onlara, el yordamı ile ışığı ve suyu arayan küçük arkadaşlarıma adıyorum.*”<sup>63</sup>

Yine gelecek kuşaklara ilişkin bu umudunu başka bir yerde şöyle betimler: “*Her şeye rağmen düşmana inat yaşayacağız. Yarın bizim çünkü... Biz öleceğiz ama çocuklarımız bırakacağımız mirası taşıyacaklar yüreklerinde... **Ve onların yürekleri bizim altında ezildiğimiz korkuları taşımayacak...***”<sup>64</sup> (Vurgu bana ait-Ş.R.).

Yılmaz’ın 1978’de Kayseri Cezaevi’nde kendisiyle yapılmış olan söyleşide “Siz Marksist-Leninist misiniz?” sorusuna vermiş olduğu cevap ise gerçekçi ve özleştirilme yaklaşım eğilimi anlamında dikkate değerdir:

62 Aktaran Turhan Feyizoğlu, *Bir Çirkin Kral*, Ozan Yayınları, İst. 2004, s.59.

63 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.21.

64 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul, Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.73.

**Yöneliş olarak evet... seçiş olarak evet... fakat henüz tam anlamıyla değilim...** olmaya çalışıyorum. Eksiklerim, yetmezliklerim vardır. Ben proletarya devriminin gerekliliğine inanan, Marksizm-Leninizmin ideolojisini ve teorisini kavramaya çalışan, bu uğurda yoğun bir çaba harcayan bir devrimciyim.

Ben Marksist-Leninistim demekle kimse Marksist-Leninist olamaz. Bir insanın Marksist-Leninist olduğunu, ya da olmadığını pratiği belirler. **Derin eksiklerim ve zaaf larım vardır. Marksizm-Leninizm bilimini kavrayış düzeyim henüz yeterli değildir...** Köklü biçimde öğrenebilmem için, özümleyebilmem için, proletaryanın devrimci mücadelesi içinde uzun bir süre yoğunlaşmam gereklidir. Her ne kadar cezaevlerinde devrimci mücadelenin gereklerini yerine getirmeye çalışıyorsam da bu yeterli değildir. Ben, Selimiye’de kendi gerçeğinin farkına varmış bir adamım; altı yıldır cezaevindeyim; mücadele pratiğim çok sınırlıdır. **Bu konuda daha çok gencim ve çırağım. Evet bir çırak.**<sup>65</sup> (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Engels bir makalesinde, kendisinin ve yoldaşı Marx’ın en ayırt edici özelliklerinden biri olan eşsiz ironi yeteneğiyle şöyle der: “*Ne mutlu o yoksullara ki, öteki dünya zaten onların, ama er ya da geç bu dünya da onların olacak!*” İroni, sarsılmaz materyalizmi ile elbette inanmadığı “öteki dünya” sözünde. Ama bir o kadar sarsılmaz sosyalizm inancı da geleceğe işaret edişinde.

**İşte Yılmaz Güney’in bütün bir yaşamının kısa özeti: bu dünyayı yoksulların, yoksunların, emekçilerin ve ezilenlerin dünyası kılmanın sinema/sanat cephesindeki “yılmaz” mücadelesi.** Yılmaz’ın bugün, 2016 yılında aradan geçen 32 yıl sonra bile bir “efsane” olarak kalmaya devam etmesi belki de en çarpıcı biçimde Cemal Süreya’nın şu sözleriyle (her ne kadar Güney için yazılmamış olsa da) anlaşılabilir:

Ün, türlü koşullar içinde koşuyu kazanan bir attır. Efsane, koşuyu kaybetse de, “kaybettikten sonra da”, koşuyu sürdüren bir at. Zapata’nın atı gibi. “Vurulduktan sonra da” bir süre uçan bir kuş. Halk onu, alır, can kafesinin içine sokar, orda besleyip durur can yongasıyla. Budur efsane. Ünümüz bizden çıkar, ama başkalarının elindedir. Efsanemiz ise başkalarının yazgısında...<sup>66</sup>

9 Eylül 1984’te ölmeden kısa bir süre önce, “*Üşüyorum, üstüme Pere Lachaise’deki Komünarların yorganını örtün*” diyen Güney, şimdi istediği yerde, adını 1871 Paris Komünü’nün ünlü isyancılarının kurşuna dizildiği yerden alan “Kahramanlar Mezarlığı” “Pere Lachaise”de, yanında tarihin ilk komünarlarıyla, Ahmet Kaya’yla, Oscar Wilde’la, Yves Montand’la, Simone Signoret’yle, Jim Morrison’la yan yana yatıyor. Ama onu görmek, hissetmek isteyenler

<sup>65</sup> Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 1- Bölüm 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985.

<sup>66</sup> Aktaran Sezai Sarioğlu, <http://ozgur-gundem.org/yazi/20105/devrimin-sinema-kolu-baskani-yilmaz-guney>

Çukurova’da, Kürdistan’da, Mezopotamya’da, Anadolu’da, işçi sınıfının, emekçilerin, yoksul köylülerin, Kürtlerin ve ezilen halkların yaşadığı mahalleleri, evleri, mezraları, çadırları, sokakları, tarlaları dolaşsın.

Adana’da Dağlıoğlu / Gülbahçesi Mahallesi’nde Yumurtalık cezaevinde onunla birlikte yatmış Kürt devrimcisi Hamit Heval’in duvarları boydan boya Çirkin Kral’ın hem de bir kısmını hiçbir yerde göremeyeceğiniz fotoğrafları ile dolu olan kahvesine, Yumurtalık’ta ırgat Hacer’in çadırına, Narlıca’da Tekel işçisi Cengiz’in odasına, Havuzlubahçe’de tarım işçileri Nurhan’ın, Gülhan’ın, Meliha’nın evine, Sason’da özgürlük şehidi Kürt Marksist-Leninisti Yekbûn’un acılı ailesinin (hâlâ duruyorsa!) mağaradan bozma ocağına gitsin! Oralarda karşılarına çıkan her Yılmaz Güney fotoğrafında, arka fonda gizlenmiş *Yol*’un ödül törenindeki sıkılı yumruğunu ve o yumruğun içindeki damarlarda Arabacı Cabbar’ı, Şivan’ı, Berivan’ı, Apê Musa’yı, De Sica’yı, Frida Kahlo’yu, Walter Benjamin’i, Federico Garcia Lorca’yı, Mayakovski’yi, Nâzım Hikmet’i, Ruhi Su’yu, Deniz Gezmiş’i, Mahir Çayan’ı, Che Guevara’yı, Kemal Pir’i, Seyit Rıza’yı, Rosa Luxemburg’u, Klara Zetkin’i, Lenin’i, Lev Trotskiy’i, olağanüstü ve sıradan insani heybetleri ve coşkularıyla gelecek güzel günler için can vermiş bütün “ünlü” ve isimsiz “kahraman” ve “anti-kahramanları”, “büyük insanlığın” umudunu görecektir.

Tam o sırada da, İrlanda’dan, Mozambik’ten, Filistin’den, Kürdistan’ın dört parçasından, Belfast’tan, Bask’tan, Küba’dan, Tamil’den esen ılık ama hırçın rüzgâr, *Sürü*’deki Kürt çocuğunun kemanyla çaldığı Kürtçe ezginin eşliğinde “Çirkin Kral”ın, devrimci romantizmin eşsiz örneklerinden biri olan şu muazzam sözlerini kulaklarına fısıldayacaktır: “...Savaş henüz bitmiş değil, ben bitmiş değilim. Savaşı benim yoksul çocuklarım, onların yoksul ve onurlu ve yiğit babaları, yiğit anaları, yiğit bacıları kazanmalı. Savaşı yoksul serçeler, kırlangıç kuşları, mine çiçekleri kazanmalı: şebboylar ve hercai menekşeler kazanmalı.”<sup>67</sup>

67 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.17.