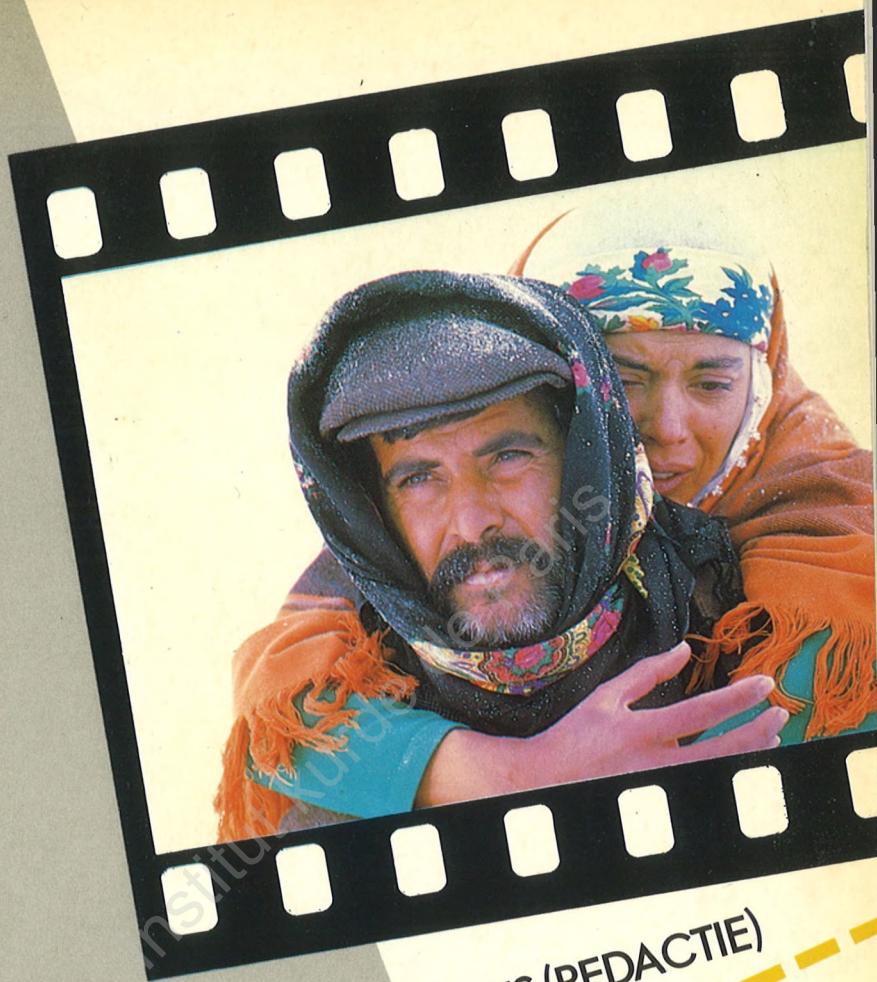




JAN HEIJES (REDACTIE)

# YILMAZ GÜNEY

FILMER VAN HET TURKSE VOLK

Institut kurde de Paris

YILMAZ GÜNEY  
FILMER VAN HET TURKSE VOLK

Institut kurde de Paris

INSTITUT KURDE DE PARIS

ENTRÉE N° 2060

WERELDVENSTER-FILM  
IN SAMENWERKING MET STICHTING FILMUITGAVEN,  
AMSTERDAM

EPO

Institut kurde de Paris

Wfilm  
EPO

LIV. DUT. 684  
09/12/2016  
4410 HEI YIL

urde de Paris  
MICHEL CIMENT, ELIA KAZAN, YILMAZ GÜNE  
JAN HEIJS (REDACTIE)

# YILMAZ GÜNEY

FILMER VAN HET TURKSE VOLK

**Foto verantwoording:**

Alle foto's zijn afkomstig van Güney Film/Cactus Film, met uitzondering van: p. 14 (Turkse ansichtkaart), p. 25 (RBP), p. 38 (Urs Odermatt), p. 47 (RBP), p. 58 (RBP) en p. 77 (MK2).

**CIP-GEGEVENS**

Yilmaz

Yilmaz Güney: filmer van het Turkse volk / Jan Heijs (red.); [vert. uit het Frans door Thea Klok]. - Bussum: Wereldvenster. Berchem: EPO - Foto's. - (Wereldvenster-film)

Met bibliogr.

ISBN 90-293-9830-2

SISO 798.1 UDC 791(560) UGI 580

Trefw.: filmkunst; Turkije / Güney, Yilmaz.

© 1983 Het Wereldvenster (Unieboek bv) Weesp

Omslag: Henk Rabbers

Verzorging binnenwerk: Henk Rabbers en Nida Oudejans

Interview en ontmoeting met Yilmaz Güney en 'De Angoute-gans' vertaald uit het Frans door Thea Klok

Foto voorzijde omslag: scène uit YOL

Foto achterzijde omslag: B. Hubschmid

No part of this book may be reproduced in any form by print, photo-print, microfilm, video or any other means without written permission from the publisher.

ISBN 90 293 9830 2 (Nederland)

ISBN 90 6445 962 2 (België)

Wettelijk depot D 2204-1983-16

# INHOUD

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| Woord vooraf                                                | 7  |
| Yilmaz Güney: filmer van het Turkse volk / <i>Jan Heijs</i> | 8  |
| Interview met Yilmaz Güney / <i>Michel Ciment</i>           | 26 |
| Bezoek aan Yilmaz Güney / <i>Elia Kazan</i>                 | 39 |
| Gedicht van Yilmaz Güney                                    | 59 |
| De Angoute-gans / <i>Yilmaz Güney</i>                       | 60 |
| Filmografie                                                 | 64 |
| Bibliografie                                                | 78 |
| Bijlagen: Güneys veroordeling in 1974                       | 80 |
| De redenen waarom Yilmaz Güney zijn land heeft verlaten     | 83 |
| Over de auteurs                                             | 85 |

Institut kurde de Paris

Institut kurde de Paris



# WOORD VOORAF

Door successen met films als SÜRÜ en YOL is de in 1937 geboren Yilmaz Güney buiten Turkije de bekendste cineast van zijn land. In een periode van bijna vijftientwintig jaar, waarvan hij het grootste deel om politieke redenen gevangen zat, bouwde hij een indrukwekkend oeuvre op van films, waarin hij acteerde, waarvoor hij scenario's schreef, die hij regisseerde en produceerde. Daarnaast schreef Güney een aantal romans, korte verhalen, gedichten en politieke brochures. Voor een niet-Turks publiek wil dit boek een overzicht geven van het leven en werk van Yilmaz Güney, dat vanaf het begin sterk beïnvloed is geweest door de politieke ontwikkelingen in zijn land en zijn revolutionaire opstelling daarin. Sinds 1981 werkt Güney in ballingschap voor het eerst van zijn leven buiten het land waarmee zijn werk zo nauw verbonden is.

Na een algemene inleiding over Güneys leven, werk en betekenis volgt een interview dat de Franse criticus Michel Ciment als eerste met hem maakte na zijn vertrek uit Turkije, vlak voor de wereldpremière van YOL. Een derde artikel is van de hand van de oorspronkelijk uit Turkije afkomstige Amerikaanse filmregisseur Elia Kazan, die Güney in 1978 in de Toptashi-gevangenis bezocht. Ter completering van dit portret van Yilmaz Güney zijn in dit boek verder nog een gedicht en een kort verhaal van hem opgenomen. Een goede indruk van zijn films kan men alleen krijgen door ernaar te kijken.

Een uitgebreide filmografie, een bibliografie en twee korte stukjes over Güneys veroordeling in 1974 en zijn redenen om in 1981 zijn land te verlaten vormen de afsluiting van dit boek, dat in zijn collagevorm een beeld geeft van een man die al meer dan vijftientwintig jaar tegen alle verdrukking in met de middelen die hem ten dienste staan, strijdt tegen onderdrukking en armoede in zijn land en daarbij met name op de voorgrond is getreden als filmer van het Turkse volk.

Bij de totstandkoming van deze uitgave past een woord van dank aan de filmmaatschappijen Cactus Film (Zürich) en Güney Film.



JAN HEIJS

# YILMAZ GÜNEY

## FILMER

### VAN HET TURKSE VOLK

Na zeven jaren van een straf van negentien uitgezeten te hebben, verliet Yilmaz Güney in oktober 1981 met vrouw en kinderen tijdens een verlofweek voor het eerst van zijn leven Turkije. Zijn vertrek was zorgvuldig voorbereid door vrienden in binnen- en buitenland en gepland na het voltooiën van de opnamen van de film YOL. Als voor de films SÜRÜ en DÜŞMAN had Güney in de gevangenis een zeer uitvoerig en gedetailleerd scenario geschreven voor YOL; de eerste twee werden gerealiseerd door Zeki Ökten, de laatste door Şerif Gören. In Zwitserland en Frankrijk hield Güney zich volledig afgesloten van de buitenwereld de eerste vijf maanden bezig met de montage en verdere afwerking van YOL. Op 15 mei 1982 vertoonde hij zich voor het eerst aan de pers in Cannes na de tot een dag daarvoor geheim gehouden wereldpremière van YOL op dit festival. Hij bleef er enkele dagen in een zwaar bewaakt appartement en was op 26 mei terug om samen met Costa Gravas, de regisseur van MISSING, de gedeelde Gouden Palm voor de beste film van het festival in ontvangst te nemen. Na drieëntwintig jaar filmarbeid, waarvan hij er bijna dertien in gevangenissen en twee in militaire dienst had doorgebracht, bereikte Güney een van de hoogste onderscheidingen op filmgebied en was hij op slag een wereldberoemd man, die iedereen buiten Turkije met zijn films een beeld wil geven van de omstandigheden waaronder zijn volk leeft.

Voor een zeer groot deel van het niet-Turkse filmpubliek was Yilmaz Güney tot op dat moment een onbekende. Cinefielen en politieke activisten buiten zijn land waren op de hoogte van films als UMUT, AĞIT en ENDİŞE; bij een iets groter publiek dook zijn naam voor het eerst op met SÜRÜ (1978). En vanaf dat moment begonnen ook grote internationale filmfestivals als dat van Berlijn retrospectieven van zijn werk te vertonen. Voor het Turkse publiek was Güney toen al meer dan vijftien jaar een meer dan bekend personage, een volksheld wiens portret naast dat van Kemal Atatürk, de stichter van de moderne Turkse

staat, de muren van koffiehuzen en de dozen van schoenpoetsers siende. Een foto van hem alleen was al voldoende om deuren te openen, zoals een van de Zwitserse co-producenten van Yol ervaarde, toen hij in 1981 in Turkije verbleef om de cameraploeg van materiaal te voorzien.<sup>1</sup> Die populariteit dankte Güney aan zijn acteurscarrière, die in 1958 begon en die in 1965 een hoogtepunt bereikte toen hij in maar liefst ééntwintig films te zien was. Met zijn rollen had hij zich de geuzennaam 'Çirkin Kiral', de lelijke koning, verworven, gebaseerd op zijn uiterlijk en zijn vele rollen als een soort sociale bandiet uit de lagere klassen van de bevolking. Maar Güney had het plan om met het geld dat hij als acteur (en in vele gevallen ook als co-scenarist) verdiende zelf films te gaan maken in eigen beheer. Zo toevallig als hij in 1953 als rondtrekkend operateur het filmbedrijf was binnengerold en vijf jaar later bij de filmproductie betrokken raakte, zo doelmatig ging hij te werk vanaf het moment dat hij een gevierd acteur werd. In 1968 realiseerde hij in eigen beheer zijn eerste eigen film voor zijn eigen productiefirma Güney Film: SEYYİT HAN.

Die gedrevenheid om zelf films te willen gaan maken heeft in belangrijke mate een politieke achtergrond, gekoppeld aan zijn onvrede met de films waarin hij moest spelen of waarvoor hij in opdracht scenario's schreef. Als kind van arme boerenouders uit Oost-Anatolië had Güney in zijn jeugd, waarin hij allerlei baantjes had, sterk ervaren wat onvrijheid en onderdrukking op het platteland betekenden en wat de gevolgen daarvan waren.<sup>2</sup> Dit aspect kreeg nog een extra dimensie doordat hij opgroeide in dat deel van Turkije, waarin de Koerden het overgrote deel van de bevolking vormen. Verdeeld over vijf landen - Turkije, Iran, Irak, Syrië en de Sovjetunie - vormen de Koerden een minderheid, die overal onderdrukt wordt. Al tientallen jaren vechten Koerden in verscheidene van deze landen voor niet alleen het recht op een eigen taal en cultuur, maar sinds de jaren zeventig ook voor autonomie en een eigen staat: Koerdistan. Door geen van deze landen wordt toegegeven aan de wensen van de Koerden, eerder nog worden ze beschouwd als een bedreiging voor de staat. Turkije ging in 1924 zelfs zo ver het bestaan van de Koerden eenvoudig te negeren. Om de zogenaamde eenheid van de Turkse staat te onderstrepen werd onder meer de eigen taal ten strengste verboden en werden de Koerden gedegradeerd tot 'Bergturken'. In de loop van deze eeuw heeft deze onderdrukking regelmatig tot massale opstanden geleid, die evenzovele malen door de machthebbers bloedig werden onderdrukt. Het meest recent is de terreur die systematisch wordt uitgeoefend door het militaire bewind dat sinds 12 september 1980 onder generaal Evren aan de macht is. Getuigenissen van die recente gruweldaden van onder meer gevluchte advocaten vervullen iedereen die ervan hoort met meer dan ontzetting.<sup>3</sup> Deze ervaringen van onderdrukking en terreur moeten wat Güneys politieke bewustwording betreft verder



Yol

geplaatst worden tegen de achtergrond van een maatschappij in de overgang van feodalisme naar hoogkapitalisme in zowel economische als ideologische zin. Zonder dat hierop vanuit de politiek adequaat geantwoord kon worden en zich een stabiele democratisch-parlementaire uitdrukkingsvorm heeft kunnen ontwikkelen, is Turkije in de afgelopen twintig jaar met steun en onder toezicht van vooral de Verenigde Staten in hoog tempo geïndustrialiseerd en gemilitariseerd. Deze ontwikkelingen hebben onder meer geleid tot een enorme verarming van het platteland, waardoor miljoenen Turken voor hun pure lijfsbehoud alleen nog maar naar de grote steden konden trekken of, nog verder, naar de hooggeïndustrialiseerde westerse landen als de BRD, Zweden en Nederland, waar precies in die tijd een enorme behoefte was aan goedkope arbeidskrachten en een door de welvaart verwende bevolking al minder geneigd was de letterlijk vuile karweitjes op te knappen. Deze sociaal-economische ontwikkelingen brachten voor velen ook in ideologisch opzicht een ontredde-ning met zich mee, waarbij met name de door de islam voorgeschreven waarden en normen zwaar onder druk kwamen te staan. De al scherper worden- de economische en ideologische tegenstellingen vonden politiek hun uitweg door middel van elkaar in allerlei opzichten fel bestrijdende politieke partijen, die elkaar niet alleen meer met woorden, maar op straat ook met wapens te lijf gingen. Deze, door rechtse groeperingen deels uitgelokte, toestand maakte in 1980 de weg vrij voor de militaire

junta, die met haar harde maatregelen, waaronder het opsluiten van tienduizenden politieke activisten, het voeren van massaprocessen en het uitspreken en voltrekken van doodvonnissen, de orde en rust trachtte te herstellen, ten einde de – niet in geringe mate eigen – economische belangen veilig te stellen.<sup>4</sup>

Zo schrikbarend als de politieke tegenstellingen zich in Turkije in de jaren zeventig hebben ontwikkeld, zo scherp en openlijk lagen ze in de jaren vijftig nog niet, hoewel de onderdrukking van (staats-)kritische elementen al wel degelijk aanwezig was. Met die praktijk werd Yılmaz Güney tegen het eind van de jaren vijftig lijfelijk geconfronteerd toen hij voor een artikel uit 1955 ('Vergelijkingen met drie onbekenden') aanvankelijk veroordeeld werd tot zevenenhalf jaar gevangenisstraf en tweeënhalf jaar verbanning. Na internationale protesten werd dit vonnis in 1959 definitief en effectief omgezet in twee jaar celstraf en een half jaar verbanning. Zonder dat hij op dat moment zelf wist waar het nu precies om ging werd Güneys artikel bestempeld als 'communistische propaganda', wat voldoende was om tot dit vonnis te komen. Wel was daarmee Güneys belangstelling gewekt voor het communisme en hoewel naar eigen zeggen<sup>5</sup> zijn eerste kennismaking met de Communistische Partij in Istanbul teleurstellend was, zouden de revolutionaire theorieën en analyses van Marx, Engels en Mao hem niet meer loslaten. Zo bestudeerde hij deze uitgebreid en systematisch tijdens zijn militaire-diensttijd (1968-69) en noemt hij het jaar 1972, toen hij voor de tweede keer een gevangenisstraf uitzat – nu vanwege het verbergen van door de politie gezochte politieke activisten – een 'werkelijk keerpunt in mijn leven'. Sindsdien laat Güney zich in interviews en artikelen in radicale en voor westerse oren ook vaak dogmatische termen uit over de revolutionaire weg die het Turkse volk te gaan heeft naar een democratische samenleving, waarin ook voor de Koerden een eigen plaats moet zijn. Door zijn radicalisme, nog eens versterkt door zijn enorme populariteit, wekte Güney niet alleen bij de machthebbers en politiek rechtse stromingen veel verzet op, ook binnen links is hij een omstreden figuur, die zich niet voor of achter partijpolitieke karretjes liet spannen; plotselinge wijzigingen in voorkeur voor buitenlandse politieke voorbeelden – Sovjetunie, China, Albanië – zullen ongetwijfeld aan het wantrouwen bij links hebben bijgedragen. Thans staat Güney echter slechts één doel voor ogen: de bevrijding van het Turkse volk, wat vertaald naar de politieke realiteit van dit moment het verdrijven van de militaire junta betekent. Niet gebonden aan enige politieke partij voert Güney die strijd sinds 1981 buiten Turkije. Naast geschriften en redevoeringen gebruikt Güney daarvoor primair zijn medium: de film, en het eerste resultaat daarvan was de in Frankrijk gedraaide speelfilm *LE MUR*, die op 17 mei 1983 eveneens in Cannes zijn wereldpremière beleefde.

Een politieke uitweiding – hoe summier ook als hierboven – is noodza-

kelijk om het werk van Yilmaz Güney als cineast te begrijpen. Uit dat werk spreekt een diepe verbondenheid met de underdogs van de Turkse samenleving, die hem als acteur groot hebben gemaakt en die nog altijd een speelbal lijken te zijn van het lot dat door anderen – van familie- via dorps- naar staatshoofden – wordt bepaald. In tegenstelling tot wat velen op grond van Güneys politieke verklaringen zouden verwachten, zijn zijn films stuk voor stuk géén uitgelezen politieke pamfletten met een oproep of een oplossing voor de misère van zijn volk. De hoofdpersonen in zijn films zijn doorgaans arme sloebers, werklozen, (ex-)gevangenen, landarbeiders of smokkelaars, die zich in een schijnbaar uitzichtloze positie bevinden. Niet alleen bevinden ze zich in een economisch onderdrukte positie, ook in moreel en ideologisch opzicht staan ze onder zware druk. Het islamitische geloof, het patriarchale systeem, bloedwraak en familieverbanden – alle met een eeuwenlange traditie – binden in Güneys films de hoofdpersonen met handen en voeten aan het verleden en hun afkomst en brengen hen daarmee direct in conflict met de eisen van de nieuwe tijd.

Telkens uitgaand van min of meer abstracte begrippen, die zoveel titels van zijn films kenmerken – UMUT [HOOP], AĞIT [ELEGIE], ARKADAŞ [VRIEND], SÜRÜ [KUDDE], DÜŞMAN [VIJAND], YOL [WEG/OPLOSSING] – probeert Güney in zijn films situaties te tonen waarin gewone mensen verkeren of in kunnen terechtkomen, die in alle gevallen als miserabel te kenschetsen zijn. En in de meeste gevallen laat hij ook niet meer zien dan dat. Kleine verhalen over grote ellenden, waarbij slechts af en toe zoals in DÜŞMAN aan het eind, een opening wordt geboden naar een *mogelijke* verbetering. Die schijnbare uitzichtloosheid in de situatie van gewone mensen staat op het eerste gezicht in schril contrast met de felheid waarmee Güney al jarenlang zijn politieke gevecht met de Turkse machthebbers voert. Bovendien valt in zijn films juist een genuanceerdheid in waarnemen plaats die je in zijn politieke uitspraken minder vaak tegenkomt. Toch is het niet zo dat hier sprake is van twee verschillende Güneys. Zijn politieke standpunten hebben hem er juist toe gebracht de films die inhoud en richting te geven zoals ze nu tot ons komen en daarbij spelen zijn artistieke achtergronden en kwaliteiten een belangrijke rol.

In een interview ter gelegenheid van de Amerikaanse première van YOL drukte Güney zich in het blad *Revolutionary Worker* als volgt uit over de politieke betekenis van zijn films voor de revolutionaire beweging in Turkije en andere landen: 'Mijn uitgangspunt is de klassenstrijd, de strijd van de werkende klasse om de politieke macht te veroveren. Die strijd gaat langs verschillende wegen: we hebben een politieke strijd, een economische strijd en je hebt ook de culturele en ideologische strijd. Enerzijds schijnt de artistieke en in het bijzonder de filmische activiteit onderdeel te zijn van de derde weg. Het lijkt onderdeel te zijn van de culturele, ideologische strijd, maar op hetzelfde moment is het ook een politieke strijd, omdat het door de cinema

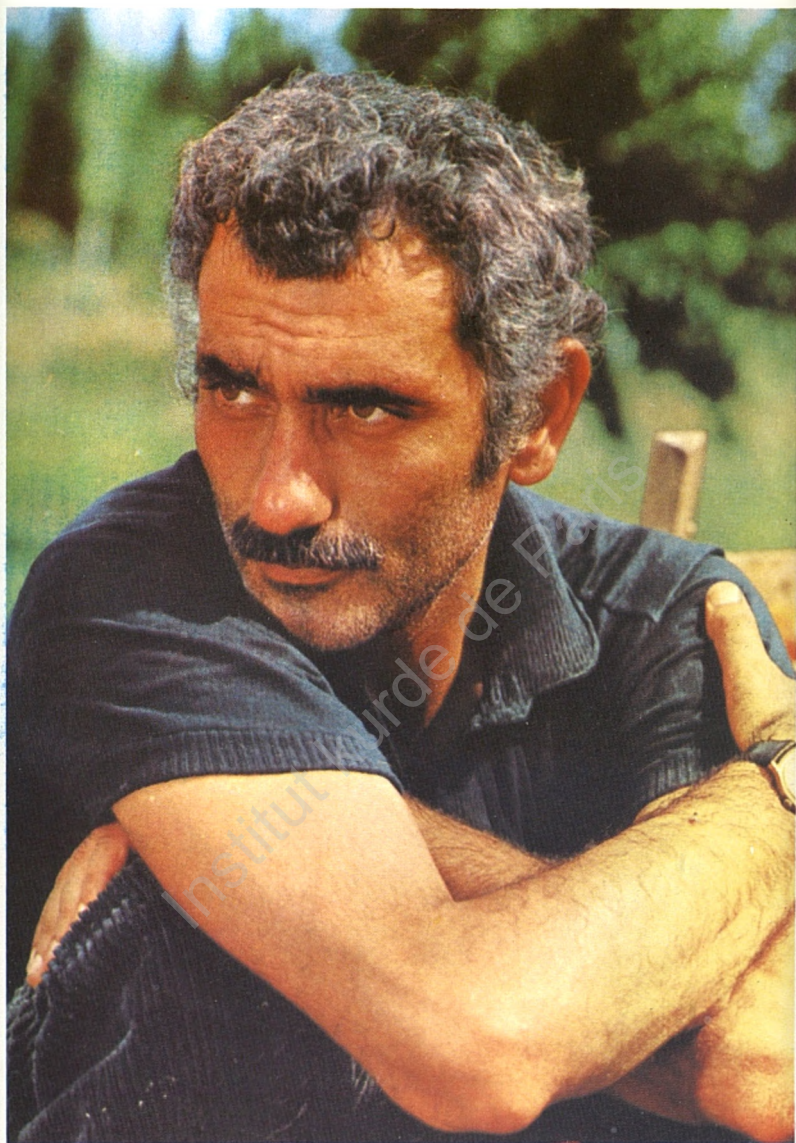
mogelijk is in te werken op de gevoelens, motieven en het bewustzijn van de mensen. Het is mogelijk die gevoelens op de revolutie te richten, maar op zichzelf kan de artistieke stroming niet pretenderen alle functies van de politieke strijd in zich te hebben. Het moet voltooid worden door enige politieke arbeid, er moet enig aanvullend politiek werk zijn om het effect te voltooien. Het is niet juist om in de kunst te zoeken naar alle taken, naar alle functies van de politieke strijd. De artistieke activiteiten maken het gemakkelijker voor de politieke beweging, maar men moet niet proberen de totale rol van de politieke strijd op het artistieke werk over te dragen. Het moet voltooid worden door enige accurate politieke activiteiten, geschriften, verklaringen, interpretaties.

Aan de andere kant moeten we de bestaande voorwaarden in acht nemen en vanuit die positie precies berekenen tot welk publiek wij onze boodschap moeten proberen te sturen, en we moeten proberen het breedst mogelijke publiek te hebben. Je kunt iets maken voor een klein publiek, maar dat kleine publiek bestaat min of meer uit mensen met een zeker bewustzijn, uit mensen die al over enige kennis beschikken. Ik kies altijd voor een zo breed mogelijk publiek. Dat is mijn doel, dat ik sinds het begin voor ogen heb. In die zin wordt mijn werk door enkele mensen, kameraden, zeer eng bekritiseerd. Zij begrijpen niet dat ik brede massa's probeer te bereiken en zij begrijpen niet dat kunst zijn specifieke terrein heeft en je niet kunt verwachten dat kunst alle taken en functies van politieke bewegingen heeft. Maar zulke kritiek is niet belangrijk voor mij. In die zin is het succes dat YOL had en nu heeft - YOL is gezien door brede massa's - niet toevallig. Ik heb het zeer overwogen op die manier gedaan.

Kunst op zich maakt geen revolutie, maar een kunstenaar die een juiste politieke lijn volgt, die een juiste politieke kijk op de wereld heeft, kan door zijn werk zeer brede en sterke verbindingen hebben met het volk, met de massa's. En die banden kunnen zeer politiek van aard zijn. In die zin kan kunst nuttig zijn voor politieke agitatie, voor politieke propaganda; maar ik weiger agitatie en propaganda op te vatten in de onvruchtbare, dorre betekenis van het woord - dan is het geen kunst. Als je in deze zin een werkelijk revolutionaire kunst hebt, beïnvloed je niet alleen de massa's, maar ook andere kunstenaars. Je hebt het terrein voor politiek bewustzijn voorbereid. In die zin is kunst een wapen, is kunst een geweer. Maar kunst heeft een eigen specifieke taal, de taal die alleen de kunst toebehoort. Die taal moet je *totaal*, absoluut respecteren. Wanneer je de taal van de kunst niet respecteert, vermoordt dit wapen *jou*. Het heeft een boemerangeffect."

In de Amerikaanse persmap voor de film YOL verduidelijkt Güney zijn standpunt door zich expliciet tegen propagandafilms uit te spreken: 'Ik beschouw cinema niet als een gereedschap om theoretische waarheden mee uit te drukken. Ik spreek over het lijden van de mensen te





**Yilmaz Güney als acteur (Turkse ansichtkaart)**

midden van het leven. Ik ben tegen een cinema die gebaseerd is op slogans, een cinema die gereduceerd wordt tot propagandamachine. Ik ben tegen een didactische opvatting van cinema. Maar ik geloof sterk dat mijn kunst een politieke inhoud heeft. Dat zij een sterke



invloed op de massa's heeft. Ik ben aan mijzelf het gebruik van een artistieke taal verschuldigd. Voor politieke zaken schrijf ik artikelen en houd ik lezingen. Maar een filmtheater is geen congreshal. Je moet onderscheid maken tussen die twee verschillende talen.' Tegen deze theoretische achtergronden wordt het al een stuk begrijpelijker dat Güney in zijn films nauwelijks oplossingen aandraagt. De ellende en de tegenstellingen die hij toont, moeten het publiek op het gevoel aanspreken. Met de situaties die hij aandraagt, moeten of kunnen zijn kijkers zelf aan de slag; de mensen moeten zelf een beoordeling geven en zoeken naar oorzaken en oplossingen. In deze zin wijken Güneys films dan ook sterk af van de gangbare westerse cinema (en televisie), die het publiek verwend heeft met logische, realistische verhalen, die in zeer veel gevallen ook nog een happy end kennen. Güneys filmische vertelwijze, die fragmentarisch is en die in YOL tevens in haar complexiteit een hoogtepunt bereikte, hangt nauw samen met de door hem gekozen werkwijze waarbij er uiteraard een hemelsbreed verschil is tussen de films, waarbij hij zelf op de set aanwezig was en welke hij op afstand vanuit de gevangenis realiseerde. Voor de laatste was hij verplicht zeer gedetailleerde draaiboeken te schrijven. Daarvóór bediende hij zich nauwelijks van dat middel. Over zijn vroegere werkwijze, die overigens ook weer duidelijk zichtbaar is in zijn laatste film LEMUR en die getoond wordt in de documentaire AUTOUR DU MUR van Patrick Blossier, zei Güney zelf in 1981 vanuit de Isparta-gevangenis: 'Vanaf mijn eerste film SEYYIT HAN tot aan mijn laatste film ARKADAŞ heb ik als regisseur voor de opnamen van geen enkele film een scenario gemaakt. Als ik de opnamen met kleine aantekeningen begin, is de film in abstracte vorm in mijn hoofd al klaar. In mijn bewustzijn en in mijn hart zit in een abstracte vorm de werking van de film. Als ik mijn acteurs, mijn camera, mijn technische ploeg meegenomen heb en op weg ga, weten zelfs mijn acteurs niet wat en hoe ze zullen spelen. Ik probeer hen altijd mijn indrukken uit te leggen. Ik vorm ze tijdens de opnamen, ieder naar wens. Ik vertel ze vooraf niet wat ik wil opnemen. Al naar gelang hetgeen ik van ze wil, ben ik met ze bezig om een relatie op te bouwen, die dat mogelijk maakt. Ik weet wat en hoe ik 't van mijn acteurs verlang. Ik probeer ze zowel psychisch als fysiek goed te begrijpen. Ik sta absoluut niet toe dat mijn acteurs hun rollen zelf interpreteren.

Wat ik in mijn hoofd heb, wordt tijdens het proces van spelen, gedragingen, stemmen, muziek en opnamen langzaam concreet. Terwijl mijn abstracte gevoelens zich in mijn bewustzijn als projecten vormen, krijg ik de abstracte genietingen door de voorstellingen van het beeld, de muziek, de gedragingen, de plastische details en de atmosfeer. Deze beelden rijpen zich in een proces en bevrijden zich tijdens het rijpen van hun ballast.

Ik probeer de bekoring van het leven te vangen. Het leven verbergt een bekoring in zich en dat probeer ik aan de beelden toe te voegen.

Voor ik ga slapen, denk ik aan wat ik heb opgenomen, denk ik in enkele beelden met alle details. Mijn slaap neemt de realiteit over, dat wil zeggen, tijdens mijn slaap denk ik aan de opnamen die ik de volgende dag moet maken. Veel wat ik niet kan oplossen, los ik in de droom op; in het onderbewuste gaan de discussies door over hoe ik de film zal maken. Ik droom meestal over abstracte zaken en het genot dat die oproepen, probeer ik in de opnamen te concretiseren. Misschien is het niet juist dat een droom te noemen. Het betekent dag en nacht concentratie op mijn werk. Nadat de beelden in mijn denkproces gerijpt zijn en hun definitieve vorm hebben aangenomen, als ze niet in tegenspraak zijn met het leven, niet duiden op disharmonie met het gedrag van mijn acteurs, als tot op het laatste moment geen alternatieven opduiken, dan concretiseer ik wat ik denk in de opname.

Mijn gedachten ondergaan in het algemeen tot op het laatste ogenblik, het moment van de opname, veel veranderingen. Verschillende scènes stel ik me als foto voor en verdiep ze. In sommige gevallen probeer ik de politiek noodzakelijke dingen te tekenen en te vormen. Meestal weet zelfs ik niet hoe mijn film zal eindigen. De atmosfeer waarin ik terechtgekomen ben, neemt mij op en brengt me ergens heen; het eind van de scène is voor de opname zo gepland, maar tijdens de opname is er dan iets anders gebeurd. Ik probeer dat moment met mijn gevoelens en mijn bewustzijn te beleven. En niet mijn wens, maar de ontwikkeling van die atmosfeer is doorslaggevend. De opbouw van de weergave bepaalt de ontwikkeling. Maar het resultaat kan problemen oproepen die van mijn gedachten een chaos maken, zodat ik ze opnieuw moet ordenen. De creatie ontwikkelt zich tot op het laatste moment volgens haar eigen innerlijke logica.<sup>8</sup> Via deze werkwijze, waarbij Güney uiteindelijk toch heer en meester is over zijn schepping, ontstonden schitterende, veel geprezen films als *UMUT* en *ARKA-DAŞ*, waarin hij zelf ook nog een van de hoofdrollen speelde.

Heel anders werd hij als cineast gedwongen te werken nadat hij in 1974 tijdens het draaien van *ENDİŞE* betrokken raakte bij een schietpartij in een restaurant, waarbij een onderzoeksrechter werd gedood. Hoewel een neef van Güney zich een dag na dit gebeuren bij de politie meldde als de dader, werd Güney ervan beschuldigd en na een dubieuze procesvoering veroordeeld tot negentien jaar gevangenisstraf.<sup>9</sup> Door de hele gang van zaken ervan overtuigd dat hij een politieke gevangene geworden was, besloot Güney ook zijn filmische bijdrage aan de bevrijding van het Turkse volk voort te zetten. Datzelfde jaar nog schreef hij twee scenario's, *Izin* en *Bir Gün Mutlaka*, die in 1975 door respectievelijk Temel Gürsu en Bilge Olgaç gerealiseerd werden. Güney, die nu geen controle meer had over het realisatieproces, was zeer ontevreden over de resultaten en kwam eerst drie jaar later met een nieuw plan, dat hij in handen gaf van zijn collega Zeki Ökten, die evenals hijzelf assistent was geweest van de filmer Atif Yılmaz.

Een eerste idee voor de film SÜRÜ had Güney al in 1973, toen hij in de Selimiye-gevangenis zat. In 1977 begon hij vanuit de Izmit-gevangenis met Ökten het scenario voor deze film verder uit te werken, op basis waarvan Ökten de film over het uiteenvallen van een traditionele herdersfamilie uit Oost-Turkije het jaar daarop draaide. Talloze malen is Güney, die de eer voor zowel SÜRÜ als DÜŞMAN, die het jaar daarop ontstond, geheel aan Ökten laat, gevraagd naar zijn bijzondere wijze om films op 'afstand' te maken. In *Linkskurve* gaf hij daarop het volgende antwoord: 'Wanneer ik mijn draaiboeken schrijf, verlaat ik mij in eerste instantie op mijn eigen waarnemingen en kennis. Ik ga uit van gebeurtenissen en personen die ik nader ken en heb meegemaakt. Een scenario vormt zich in een periode van vijf tot tien jaar in mijn hoofd. [...] De mensen in SÜRÜ zijn mensen die ik ken. De mensen in DÜŞMAN ken ik ook. Desondanks verlang ik hulp van mijn vrienden buiten. Zij rijden naar de plaatsen waar het verhaal zich afspeelt en waar de film wordt opgenomen. Daarvandaan nemen ze voor mij foto's, cassettes met stemmen, muziek en documenten mee.

Ik geef ze een lijst met honderden vragen. De antwoorden op die vragen worden verzameld en komen dan bij mij. Ik vergelijk de feiten die mijn vrienden mij voorleggen met mijn vroegere ervaringen. Daarvan uitgaand probeer ik de veranderingen in de tussenliggende tijd, de snelheid van de veranderingen te begrijpen. Te zien hoe de gevoelens en het verstand van de mensen konden veranderen is daarvan afhankelijk. Ik probeer mij de produktievoorwaarden, de economische en sociale toestand en de geografische eigenschappen van de plaats van opname te herinneren, vergelijk dit met de huidige feiten en probeer dat alles te begrijpen. Want de mens kan niet onafhankelijk van de voorwaarden waaronder hij leeft, beschouwd worden. Zijn sociale bestaan is de basis van zijn bewustzijn. Ik probeer de mensen op basis van de produktie te begrijpen.

Terwijl ik mijn personages vorm, terwijl ik ze vlees en botten geef, probeer ik hun rollen – zowel van man als vrouw – tot in de kleinste details te spelen en hun gemoeds- en gevoelstoestand te beleven. Terwijl ik schrijf, ga ik niet van een bepaald plan dat naar een bepaald doel leidt uit, maar ik verplaats me in hun relaties en gevoelens en maak de ontwikkeling van het verhaal daarvan afhankelijk. Ik beleef het en schrijf het op. Uiteindelijk verandert er veel ten opzichte van mijn eerste voorstellingen. Veel gebeurtenissen die ik gepland had, kunnen door de op zichzelf staande ontwikkeling van het gebeuren niet in het verhaal voorkomen, nieuwe resultaten komen naar voren. Veel dingen die ik vooraf niet gepland had, waaraan ik niet eens gedacht had, handhaven zich terwijl ik schrijf en komen in het draaiboek. Enerzijds schrijf ik, anderzijds echter voel en beleef ik en doorslaggevend is de voelende en belevende kant. Het draaiboek schrijven is slechts een technische aangelegenheid.'<sup>10</sup> De resultaten van de opnamen kreeg Güney via foto's en rapporten binnen, zodat hij tijdens dit

proces zo nodig nog wijzigingen kon aanbrengen. Zowel SÜRÜ als DÜŞMAN zag hij in een ruwe montage geprojecteerd op een muur in de gevangenis, evenwel zonder geluid. De laatste film zag hij zelfs in enkele versies, waarmee hij niet geheel tevreden was, waarna hij zelf in Zwitserland de definitieve montage deed.

Behalve zeer sterk betrokken op de realiteit in Turkije in het algemeen heeft een aantal films direct of indirect ook veel te maken met Güneys eigen leven. Verscheidene films hebben een autobiografische achtergrond, andere vertonen nauwe relaties met situaties waarin hij heeft verkeerd. Het eerste geldt vooral voor enkele oudere films, zoals UMUT, ARKADAŞ en ENDİŞE, maar ook SÜRÜ valt in deze categorie. Stuk voor stuk zijn deze geïnspireerd door eigen ervaringen of die van (familie van) zijn ouders. Films als DÜŞMAN en YOL zijn het resultaat van Güneys bekwaam observeren en analyseren van de economische, sociale en politieke ontwikkelingen in zijn land, waarbij hij in de meeste gevallen als kunstenaar het vermogen toont om de complexe realiteit, de maatschappelijke tegenstellingen en die in de mensen zelf adequaat uit te drukken in de verhalen over een of meer personages, die zonder dat ze verworden tot een model, een doordringend en daardoor ook onthullend en pijnlijk beeld geven van de ontwikkelingen in Turkije."

In zijn loopbaan als cineast is Güney zichzelf altijd trouw gebleven als een filmer van de gewone man, die onder de gegeven omstandigheden zelden of nooit een held zal worden en in vele gevallen tragisch z'n ondergang tegemoet gaat. Maar juist omdat hij geen helden of overwinnaars kan of wil tonen, roepen ook zijn films bij zowel politiek rechts als links allerlei weerstanden op. In de ogen van de eersten bezoezelt Güney het beeld van Turkije door de nadruk te leggen op de ellendige, mensonterende omstandigheden, die bepaald geen reclame voor het land zijn. Bij links daarentegen worden hem onder meer gebrek aan analyse, een onjuiste weergave van de realiteit en het ontbreken van oplossingen verweten.<sup>12</sup> Zeker een film als YOL, die met zoveel succes buiten Turkije werd vertoond, riep bij de aldaar verblijvende Turken zeer uiteenlopende reacties op, variërend van 'nog veel te netjes', via enthousiasme tot 'volstrekt bezijden de waarheid'. Daarbij moet echter opgemerkt worden dat nogal wat negatieve kritiek direct te herleiden is tot de groeperingen vanwaaruit die kwam. Zo waren vertegenwoordigsters van de politieke Turkse vrouwenorganisaties HTKB en IKD in Nederland (uiteraard) fel gekant tegen het beeld dat Güney in YOL gaf van de positie van vrouwen.<sup>13</sup> Daarbij wordt echter vergeten dat Güney in het algemeen juist personages naar voren brengt die het politiek gezien nog niet zover gebracht hebben als zij om daarmee bij dat deel van zijn publiek een denkproces op gang te brengen. YOL was in dit verband Güneys eerste, bewuste poging om een groot publiek buiten Turkije, dat onbekend is met de

toestanden in zijn land daarvan op gedramatiseerde wijze op de hoogte te brengen. Op basis van verhalen van gevangenen lotgenoten vertelt Güney in YOL de geschiedenis van vijf mannen die een week verlof krijgen. Aan de hand van hun reizen – een belangrijk verhaalelement in verschillende films van Güney – en belevenissen geeft hij een maatschappelijk (de militaire repressie), sociaal (de familieverhoudingen, de relatie mannen-vrouwen) en politiek (de strijd van de Koerden) tijdsbeeld van zijn land anno 1982. Wat daarbij niet alleen YOL, maar ook zijn eerdere films ook voor een niet-Turks publiek zo fascinerend maakt, is dat ze niet eenzijdig de ellende van de mensen wijten aan 'het systeem' of een andere, bovenmenselijke grootheid, maar juist ook de zwakheden en tegenstrijdigheden in de mensen zelf tonen: hun aarzelingen, hun tweestrijd, hun problemen met tradities enzovoort. Daarmee geeft hij tegelijk duidelijk te kennen dat een strijd tegen armoede en onderdrukking zich niet moet verenigen tot het bevechten van een politiek of economisch systeem, maar ook veranderingen vereist in de mensen zelf, waarbij hij voortdurend de rolverdeling tussen mannen en vrouwen aan de orde stelt. Eenzijdigheid kan Güney in dit verband niet verweten worden als men zich tenminste niet blind staart op één film, in dit geval YOL, waarin vrouwen getoond worden in een passieve rol en ondergeschikt aan de man. Een film eerder, in DÜŞMAN, toont hij een echtgenote die, gedreven door haar hang naar een – materieel – rijkere bestaan, haar werkloze man, dochttertje en oude moeder verlaat om met een paar andere vrouwen haar geluk in de grote stad te vinden. Wie wil, kan zo'n houding natuurlijk ook weer aan allerlei kritiek onderwerpen, maar gaat dan ongemerkt misschien wel uit van de eis dat Güney in al zijn afzonderlijke films een representatief beeld van *de* vrouw, of *de* totale Turkse samenleving moet geven. En eerlijk gezegd is dat niet alleen te veel gevraagd voor één cineast, het is ook een onmogelijke eis. Wie die stelt, sluit in wezen de ogen voor de complexiteit en tegenstellingen binnen de realiteit, die Güney nu juist aan de orde wil stellen, hoe pijnlijk dat soms ook kan zijn. Hoge bomen vangen veel wind en in Güneys geval gaat dat dubbel op: door zijn optreden als revolutionaire activist en door zijn succes als cineast en acteur in en nu ook buiten Turkije, waaraan zijn natuurlijke charisma en uitstraling enorm hebben bijgedragen.

In zijn artistieke werk – verhalen, romans en films – betoont Yilmaz Güney zich een volksverteller en verwonderlijk is het daarom ook niet dat hij als literaire inspiratie in diverse interviews namen laat vallen van auteurs als Dostojevski, Tolstoj, Tsjechov, Gorki, Steinbeck en Zola. Zijn voorliefde om zich ook in films als volksverteller uit te drukken vindt haar oorsprong in met name de Italiaanse en Amerikaanse cinema. Qua werkwijze – (deels) met amateurs, altijd op locatie en draaien zonder geluid – en thematiek – het leven van gewone mensen – vindt zijn werk nauwe aansluiting bij het Italiaanse neorealisme, dat



Umut

in de tweede helft van de jaren veertig met films van onder meer Vittorio De Sica z'n hoogtepunt beleefde. Maar voor de verteller Güney is ook de Amerikaanse cinema van de jaren veertig en vijftig van grote invloed geweest. Door zijn baantje als operateur tussen 1953 en '58, waarmee hij zijn studies financierde, was Güney tevens goed op de hoogte van de publieksreacties op Amerikaanse en Turkse films en filmhelden. Verwonderlijk is het dan ook niet dat westerse critici Güneys internationale doorbraak via de film *UMUT* op het festival van Cannes in 1971 wat het eerste gedeelte betreft vergeleken met De Sica's *FIETSENDIEVEN* en het tweede gedeelte met John Hustons *THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE*. Zeker ook de laatste films die Güney maakte, kenmerken zich door een mengeling van realisme en een hang naar pathetiek, waarbij hij 'Hollywoodmethoden' als het gebruik van aanzwellende of meeslepende muziek om gevoelens op te wekken of te benadrukken niet schuwt. Het laatste speelde een belangrijke rol bij de dramatische kracht van *YOL*, wat ongetwijfeld heeft bijgedragen tot het succes van deze film in het Westen. Maar hoe ervaren en bedreven hij door zijn filmarbeid in de eerste tien jaar ook geweest mag zijn met een westerse vertelwijze – tenslotte acteerde hij in een groot aantal Turkse 're-makes' van Amerikaanse succesfilms – in zijn echte eigen films ontwikkelde Güney een stijl, waarin westerse camera- en montage technieken van het Italiaanse neorealisme en de Franse *nouvelle vague* in een zeer eigen, Turkse sfeer door personages, locaties en problematiek een nieuwe kwaliteit kregen. In het zoeken daarnaar en ontwikkelen daarvan stond Güney niet alleen en was hij in zijn land ook niet de eerste. Algemeen gesteld werd de Turkse cinema tot 1950 overheerst door mensen uit de theaterwereld. Dit jaartal is van groot

belang, omdat toen bij de verkiezingen de politieke partij van de in 1938 overleden Kemal Atatürk, de Republikeinse Volkspartij (CHP) voor het eerst en tegelijk ook verpletterend werd verslagen door de Democratische Partij van grootgrondbezitters en handelsbourgeoisie. De liberalisering en economische stimulering van de nieuwe regering-Adnan Menderes hadden ook in cultureel opzicht hun weerslag. Voor de film kwam er ruimte voor nieuwe regisseurs, van wie met name Lütü Akad en iets later Atif Yilmaz opvielen doordat ze niet alleen het acteurssysteem verwierpen en daarvoor in de plaats onbekende amateurs van de straat haalden, maar ook wat de onderwerpen van hun films betrof veel dichter bij het dagelijkse leven in Turkije kwamen te staan dan daarvoor het geval was. Deze ontwikkeling, die in gang werd gezet met Akads IN NAAM DER WET (1952), wekte de interesse van Yilmaz Güney, die hierin ook een aansluiting vond met de literatuur van de genoemde buitenlandse auteurs en die van de Turkse schrijvers en dichters Nazim Hikmet, die vijftig jaar geleden in de gevangenis zat en verbannen werd, en Yashar Kemal, die beschouwd wordt als de belangrijkste Turkse schrijver van dit moment. Met de laatste maakte Güney in 1959 via Atif Yilmaz kennis bij het maken van de film KARA-CAOĞLAN 'IN KARA SEVDASI.

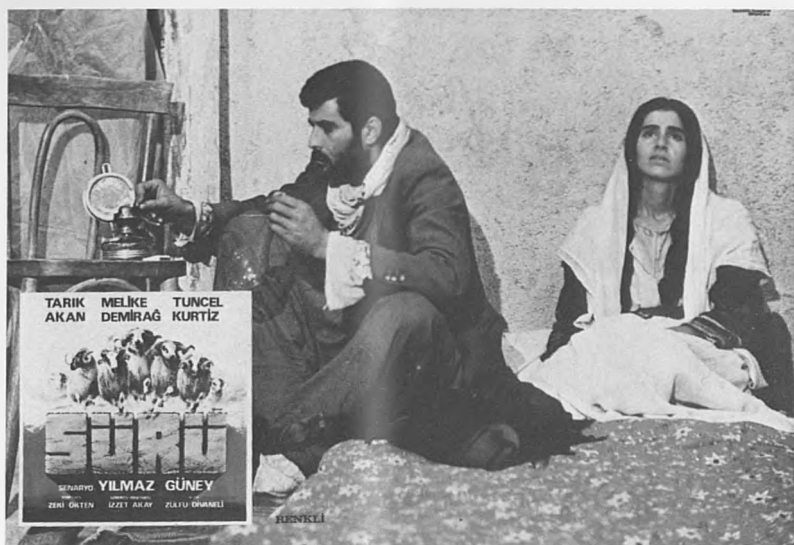
De militaire interventie van 1960, die het jaar daarop onder meer een nieuwe grondwet opleverde, waarin de vrije meningsuiting, het stakingsrecht en de vrijheid van vergadering en drukpers werden gegarandeerd, betekende een nieuwe impuls voor deze opkomende, nieuwe Turkse filmstroming. Weliswaar bleef de censuurwetgeving die geïnspireerd was op het fascistische Italiaanse voorbeeld van 1939 van kracht, maar in de praktijk ontwikkelde zich een zekere vrijheid, die met name jonge cineasten in staat stelde films met een sociaalkritische inhoud te realiseren. In deze atmosfeer kwamen cineasten naar voren als Metim Erksam, die in 1963 met DROGE ZOMER de hoofdprijs won op het Festival van Berlijn, Halit Refig, Memdu Un en Ertem Görec. De filmproductie steeg in deze jaren van circa zestig tot over de tweehonderd films per jaar, waarvan het overgrote deel echter bestond uit verturkste versies van Europese en Amerikaanse succesfilms. Als een soort Turkse James Bond en Marlon Brando vierde ook Güney een deel van zijn acteurstriomfen in dergelijke films, maar vooral in films met een algemeen Noordafrikaans-Arabisch karakter.

Maar ontevreden met veel van dergelijke rollen en gedreven door de wens in films te spelen, die de alledaagse werkelijkheid van zijn land tonen, begon Güney vanaf 1967 ook eigen films te draaien, waarmee hij aanvankelijk toch nog dicht in de buurt bleef van de door hem gespeelde, populaire filmrollen. AÇ KURLAR (1969) is daarvan een duidelijk voorbeeld, waarin hij een bandiet speelt die een aantal bergdorpen terroriseert. Na het beëindigen van zijn militaire dienstdienst in 1970 zette Güney met de productie van UMUT, een film over een arme

koetsier in de stad Adana, een radicale streep onder dergelijke films. Deze, op het eerste gezicht zeer sobere in zwart-wit gedraaide speelfilm betekende in verschillende opzichten een cesuur in het leven van Güney. Sterker dan ooit tevoren trok deze film zich het lot aan van de miljoenen Turken die een uitzichtloos bestaan leiden aan de rand van een zich moderniserende samenleving. Naast zijn eigen spel imponeerde Güney met deze film door via zorgvuldig gekozen camera-standpunten, belichting en montage die situatie vanbinnenuit aan de orde te stellen. De film is op bijna documentaire wijze geënceneerd, wat in hoge mate bijdroeg aan zijn authentieke karakter. Door op deze wijze te draaien poogde Güney een nieuwe weg in te slaan, als voorbeeld voor de op dat moment al weer bijna verdwenen nieuwe filmstroming. Deze leed onder de censuur en druk van reactionaire krachten vanbuitenaf en werd intern verscheurd door pessimisme, teleurstelling en wanhoop ten gevolge van het mislukken van een linkse doorbraak in het land. Güney maakte UMUT met geld dat hij met rollen in commerciële films had verdiend en ging er financieel bijna mee te gronde, omdat de film ondanks prijzen voor de beste film en de beste acteur op het Festival van Adana door de autoriteiten direct verboden werd. Als acteur had Güney zich echter ook lelijk in de vingers gesneden omdat zijn waarde als ster danig was gedaald door zijn hoofdrol, waarbij hij als gewapende man wegvlochtte voor iemand die zich slechts met blote handen verdedigde. Ondanks het vertoningsverbod werd een kopie van UMUT het land uitgesmokkeld en in mei 1971 vertoond in de 'Quinzaine des Réalisateurs' op het Festival van Cannes, waarmee Güney zijn internationale doorbraak maakte. Komend vanuit het grensgebied tussen Europa en Azië werd UMUT ontvangen als een vernieuwing van de realistische filmstromingen uit het Westen en als een verrassende kwaliteitsfilm uit de Derde Wereld, die vergelijkingen met meesterwerken uit landen als India en Egypte met glans kon doorstaan. Eenvoud in structuur en vertelwijze zouden de eerste jaren daarna de films van Güney kenmerken, maar tegelijk leverde hij daarmee ruimte voor diepgang en - zoals voor veel van zijn filmtitels geldt - meerduidigheid van betekenissen.

In de jaren zeventig, die Güney voor het overgrote deel in gevangenis doorbracht, begon hij bewust te werken aan een oeuvre dat in zijn totaliteit een beeld zou moeten opleveren van de Turkse samenleving in die jaren. Direct na zijn vrijlating in 1974 door de amnestieregeling van de regering-Ecevit realiseerde hij ARKADAŞ en ENDİŞE, de eerste twee delen van een serie van vier tot zes films, waarin hij een beeld wilde geven van de diverse maatschappelijke klassen in zijn land; bij deze films ging het om respectievelijk de kleine bourgeoisie en de subklasse van arme, rondtrekkende landarbeiders. Zijn arrestatie tijdens het draaien van ENDİŞE doorkruiste dit plan. Zijn drie daaropvolgende, vanuit de gevangenis gerealiseerde films SÜRÜ, DÜŞMAN en YOL, waarvan de eerste twee opnieuw ontstonden tijdens een wat verlichte-





## Sürü

re regering onder Ecevit, beschouwt Güney zelf als een trilogie over de Turkse samenleving. Gedrieën geven deze films een bijna alomvattend beeld van leven en werken, zeden en gewoonten, onderdrukking en lijden en de botsing van tradities en moderne tijden in alle uithoeken van Turkije, zowel in de steden als op het platteland. Als geen andere Turkse cineast is Güney er de laatste jaren in geslaagd een miljoenenpubliek over de hele wereld via zijn werk te confronteren met het leven in een land dat verscheurd wordt door tegenstellingen en waarin wezenlijke veranderingen nodig zijn om een einde te maken aan armoede, onderdrukking en patriarchale structuren. In de loop der jaren heeft hij daarbij een staf van bekwame en getrouwe medewerkers opgebouwd die inmiddels met hun werk hetzelfde doen en eveneens een internationale filmreputatie opbouwen. Zowel Şerif Gören als Zeki Ökten, die voor Güney de opnamen leidden van films als SÜRÜ en YOL, als zijn vroegere medewerker Ali Özgentürk zijn met eigen films, die qua onderwerpen en aanpak dicht bij die van Güney staan, regelmatig aanwezig op internationale festivals en een aantal van hun films wordt in diverse landen buiten Turkije ook in de bioscopen vertoond.

De aandacht die zijn films krijgen, is voor Güney telkens een directe aanleiding om zich ook politiek te manifesteren. Zo eindigde hij zijn persconferentie na de première van LEMUR in Cannes in mei 1983 met een vlammende oproep aan de internationale pers om de noden van zijn volk wereldkundig te maken en daartegen te protesteren; bij thuiskomst ontvingen de aanwezige critici van dit festival ook nog een

brief van Güney waarin hij om hetzelfde vroeg. Controversieel, hard, eigennuttig, lyrisch, lelijk, pathetisch en poëtisch zijn adjectieven die veelvuldig in verband gebracht worden met Yilmaz Güney en de films die hij gemaakt heeft. Het zijn echter tegelijk de eigenschappen die Yilmaz Güney in dubbele betekenis gemaakt hebben tot de filmer van het Turkse volk.

**Yilmaz Güney bij de muur ►**

#### NOTEN

1. *Tagesanzeiger Magazin* (Zürich), 22 mei 1982
2. Zie ook het interview met Güney door Michel Ciment in dit boek.
3. Zie onder andere het relaas van de Turks-Koerdische advocaat Serafettin Kaya in NRC/Handelsblad, 9 oktober 1982.
4. Zie Martin van Bruinessen e.a., *Turkije in crisis*, Bussum 1982, hfdst. 4 'Het Turkse leger: macht, belangen en politieke invloed'.
5. Zie *Revolutionary Worker* (USA), 1 oktober 1982: 'Film and Revolution, A Talk with Yilmaz Güney, director of 'YOL'.'
6. Zie de bibliografie op p. 78.
7. Zie noot 5.
8. *Linkskurve* (BRD), april/juni 1981: 'Mein Herz kennt keine Angst und Resignation, Interview mit Yilmaz Güney', p. 40.
9. Zie p. 80: Güneys veroordeling in 1974.
10. Zie noot 5; p. 41.
11. In dit verband viel veel critici en toeschouwers Güneys eerste buiten Turkije gedraaide film, *LE MUR*, juist ontzettend tegen: ondanks een overvloed aan op zich zeer heftige en emotionele gebeurtenissen in een eigentijdse, overvolle Turkse gevangenis, kenmerkte *LE MUR* voor de kijkers zich in dramatisch opzicht door z'n enorme afstandelijkheid. Het 'model' van systematische terreur en onderdrukking dat Güney hier toont, is een op ware gebeurtenissen geïnspireerde aanklacht tegen het Turkse gevangenisstelsel en daardoor ook zeker politiek van belang. Tegelijk – en dat is ook het tragische – keert die ijzere consequentie zich tegen de film, wat nog versterkt wordt door het feit dat de film naast 'de gevangenis' geen echte hoofdpersonages kent.
12. Zie onder andere *Medium* (BRD), nr. 2-3, februari/maart 1983: 'Misverstandene Solidarität/Zu den Kritiken des Films 'Yol'.'
13. Zie onder andere *de Volkskrant*, 15 januari 1983: 'Turkije heeft geen Robin Hood nodig'.



# MICHEL CIMENT

## INTERVIEW

### MET YILMAZ GÜNEY

Mijn eerste kennismaking met het werk van Yilmaz Güney vond plaats tijdens de Quinzaine des Réalisateurs op het festival van Cannes van 1971. *UMUT (DE HOOP)*, de eerste Turkse film die op deze manifestatie werd vertoond, was voor mij en enkele anderen een ontdekking en een schok. Later was Elia Kazan in Parijs, en ik stelde hem voor de film te komen bekijken in de kleine zaal van de Cinémathèque Française, waar een vertoning was georganiseerd. Altijd al nieuwsgierig, en bij deze gelegenheid in het bijzonder, nam hij natuurlijk meteen mijn uitnodiging aan. Hij was net zo enthousiast als ik.

Enige tijd daarvoor was Yilmaz Güney voor de tweede keer gevangengezet. Meteen toen hij in Turkije aankwam, een land dat hij vaak bezoekt, publiceerde Kazan een artikel in het dagblad *Milliyet*. De tekst eindigde met: 'Is er een woord dat het oor meer streelt dan het woord "amnestie"? Ja: Vrijheid.' Enige tijd later werd Güney in vrijheid gesteld.

We bleven gespitst op nieuws over Güney. Niet lang daarna hoorden we dat hij opnieuw was gearresteerd, verdacht van moord op een rechter tijdens een rel in een café. Op het festival van Locarno van 1979 ontdekte ik *SÜRÜ (DE KUDDE)* (geschreven door Güney en gemaakt door Zeki Ökten), de film die trouwens de grote prijs won. We vertoonden hem tijdens de filmweek van *Positif* die in februari 1980 plaatsvond in het Olympic. Enkele maanden later werd de film, zoals bekend, een groot succes in Frankrijk. *Positif* publiceerde een serie teksten en documenten die een rijk geheel boden voor de kennismaking met Güney. Een eerste interview leerde ons veel over zijn situatie in de gevangenis en we vulden dat aan met behulp van een voortreffelijk verslag van Kazan over het bezoek dat hij daar aan Güney bracht.

In de lente van 1982 heb ik eindelijk – en met welke gevoelens – persoonlijk kunnen kennismaken met de cineast, nadat ik *YOL* had gezien, door hem geschreven en gemaakt door Şerif Gören. Güney is in oktober 1981 uit de gevangenis ontsnapt, gebruik makend van een vijfdaags verlof ter gelegenheid van het godsdienstige grootfeest. Zijn ontsnapping die ongetwijfeld nauwkeurig was voorbereid (Güney is een nationale held en iedereen kent hem), heeft hem in staat gesteld eerst naar Zwitserland en daarna naar Frankrijk te gaan. Het steeds strengere regime van de Turkse militairen liet hem weinig hoop voor

de toekomst. Er waren tien dossiers tegen hem ingebracht. Voor drie ervan was hij al voor de rechter verschenen en had gevangenisstraffen opgelegd gekregen van 7½, 7½ en 5 jaar. Deze twintig jaar gevangenschap kwamen bij de achttien jaar die hij al uitzat sinds 1974. Men verweet hem onder meer een telegram dat hij naar het festival van Valladolid had gestuurd en waarvan de laatste regel in het Koerdisch was gesteld, met andere woorden dat hij zo bijdroeg aan de strijd van de afscheidingsbewegingen. Dit oordeel maakte van Güney een politiek vluchteling.

In dit eerste directe interview – dat uiteraard is gehouden met de hulp van een tolk – heeft Güney ons in het bijzonder een beeld gegeven van zijn levensloop en de ontwikkeling van zijn artistieke activiteiten.

*In welke streek bent u geboren en waar komt uw familie vandaan?*

Om mijn jeugd te kunnen weer-  
geven moet ik eerst iets zeggen  
over mijn vader en moeder. Mijn  
moeder is een Koerdische boerin  
uit Oost-Turkije. Met de komst  
van het tsaristische leger tijdens  
de Eerste Wereldoorlog is ze deze  
streek ontvlucht en in het Zuiden  
gaan wonen, in Adana. Mijn va-  
der, ook een Koerd, woonde al  
sinds zijn vroegste jeugd in Ada-  
na en had Midden-Turkije verla-  
ten na een vendetta. De ontmoet-  
ing tussen deze twee mensen die  
hun geboortegrond achter zich  
hadden gelaten, liep uit op een  
huwelijk. Ik ben in 1937 gebo-  
ren.

*Wat deden uw ouders?*

Het waren boeren, maar ze beza-  
ten geen land. Mijn vader heeft  
heel zijn leven in Yenice ge-  
woond, een dorp vlak bij Adana,  
waar hij kwam toen hij een jaar of  
zes, zeven was. Mijn moeder is er  
op haar vijftiende komen wonen.  
Ze was al een keer getrouwd  
geweest, heel jong, toen ze der-  
tien of veertien was. Ze had twee  
kinderen uit dit eerste huwelijk  
en toen haar man een tweede

vrouw nam – zij was toen twintig  
– besloot ze, om de sfeer die dit  
met zich meebracht, van hem te  
scheiden. Ze is toen met mijn  
vader hertrouwd. Vooral toen ze  
nog jong waren, hebben ze erg  
hard gewerkt, maar hun situatie  
was volstrekt niet ongewoon en  
hun lot was in feite gelijk aan dat  
van alle andere boeren.

*Veel van uw films, en vooral  
ENDIŞE (DE ANGST) gaan over de  
verhouding tussen landarbei-  
ders en landeigenaars. Zijn ze  
geïnspireerd op uw persoonlijke  
herinneringen?*

Ik heb alleen de aanleidingen tot  
deze verhoudingen kunnen weer-  
geven in mijn films, gezien de  
antidemocratische situatie in  
Turkije en de macht van de cen-  
suur. Ondanks al het basismate-  
riaal waarover ik beschik, heb ik  
de aard van deze sociale en eco-  
nomische verhoudingen niet  
diepgaand kunnen tonen.

*Komt u uit een groot gezin?*

Dat is tamelijk ingewikkeld ...  
Ik heb een broer en een zuster uit  
het eerste huwelijk van mijn  
moeder. Uit het huwelijk van



mijn ouders heb ik een zuster... Maar omdat mijn vader is hertrouwd - dit was ongetwijfeld mijn moeders noodlot - heb ik opnieuw vier broers gekregen, van wie er een is gestorven.

*In wat voor soort gebied ligt Adana, dat overigens te zien is in YOL (DE WEG) de laatste film die u heeft geschreven?*

Het is een snijpunt van de laatste economische veranderingen die Turkije heeft doorgemaakt. De overgang naar het kapitalisme bracht de ineenstorting teweeg van het feodale systeem dat in dit gebied overheerste. Veel boeren zonder land waren gedwongen naar de steden te verhuizen, terwijl de morele waarden die hun levenswijze ondersteunden, wegvielen. Ik heb over de toestand van de boeren gesproken in mijn eerste romen *Ze zijn gestorven met gebogen hoofd*. In mijn jeugd behoorden de dertigduizend hectaren grond van het dorp voornamelijk toe aan drie landeigenaars. Een klein, bijna onbeduidend deel was het eigendom van enkele boeren. Toen een van de drie eigenaars stierf, werd zijn grond verdeeld onder zijn familieleden. In die tijd waren er twee soorten boeren: zij die in het dorp woonden en voor de heren werkten, en de seizoenarbeiders die uit het binnenland van Anatolië kwamen. Het overgangsproces naar het kapitalisme is in het begin van de jaren vijftig begonnen en heeft zich daarna verder ontwikkeld. De katoenpluk zoals die te zien is in ENDİŞE, vindt in dit gebied plaats, waar katoen

het belangrijkste landbouwproduct is. Ik herinner me uit mijn jeugd dat het een van mijn belangrijkste bezigheden was muisen en ratten te doden. Ze betaalden me een à twee kurus voor ieder knaagdier dat ik bij de autoriteiten inleverde, want er waren in die tijd geen chemische middelen!

*Welke jeugdindrukken hebben de meeste betekenis voor u gehad?*

Ik vind het moeilijk een keuze te maken en te zeggen dat een moment belangrijker was dan een ander. Ik zal er dus gewoon hier en daar iets uitpikken. De dorpschool had één lokaal en één onderwijzer, maar bestond in feite uit drie klassen. Ik weet niet of het een bewuste reactie was van mijn ouders, maar ze zeiden tegen me dat ik iemand moest worden en dat ik daarom naar school moest gaan. Daarna zou ik ambtenaar worden: dat was voor hen de verzekering dat je iemand was. Vanuit die geestesgesteldheid sprak mijn vader op een dag met de landeigenaar voor wie hij werkte en zei: 'Mijn zoon is heel intelligent. Het gaat goed op school. Hierna gaat hij studeren.' De eigenaar antwoordde: 'Sergeant Ahmed (dat was zijn bijnaam), wees maar niet bezorgd. Als hij daarin slaagt, zal hij ermee belast worden mijn katoen te wegen. En als hij niet gaat studeren, zal ik hem in dienst nemen als herder.' Deze symbolische geschiedenis bevatte een werkelijkheid die ik langzamerhand ben gaan begrijpen. Ik wilde de toe-

komst niet die mijn ouders voor me uitstippelden, ik wilde iets anders, maar ik wist niet wat dat andere was. In de jaren '53-'54 zijn, dank zij ontmoetingen met mensen die ik socialisten kan noemen, bepaalde ideeën bij mij gaan groeien. Mijn vader was, met zijn praktische ervaring, de rechterhand van de eigenaar geworden. Hij beheerde de boerderij. In die tijd stond ik dus tussen de rijke en de arme kinderen in. Toen is er iets gebeurd dat grote indruk op me heeft gemaakt. Er was een jochie in het dorp dat Ismaël heette; de rijke kinderen sloegen hem altijd. Doordat ik door hun spel werd meegesleept of door hen werd gebruikt, heb ik Ismaël ook een keer met een stok op zijn hoofd geslagen. Ismaël en ik waren de paarden in de spelletjes van de rijke kinderen, dat wil zeggen dat ze ons een touw in onze mond gaven en wij voorop en zij achter ons aan renden. Ismaël wilde geen paard zijn. Lang daarna hoorde ik dat Ismaël ziek was geworden en naar het ziekenhuis in de stad was gebracht. Later is zijn lijk op een ossewagen naar het dorp teruggebracht. Zijn dood heeft diepe indruk op me gemaakt en sindsdien wilde ik geen paard meer zijn. Maar uiteindelijk ben ik in mijn leven misschien altijd iemands paard geweest. In mijn jeugd, tot mijn veertiende of vijftiende jaar, heb ik bijna alle karweitjes gedaan die er in het dorp te vinden waren. Ik bracht water naar de arbeiders en boeren die de grond ompspitten. Ik leidde het paard dat de ploeg tussen de rijen

katoenplanten door trok. Ik heb de kalveren gehoed. Ik verzorgde ook een moestuin. Ik hield de wijngaarden bij en soms ging ik met een karretje en een ezel de dorpen langs om mijn tomaten te verkopen. Ik heb ook bij een slaager gewerkt.

Toen ik naderhand in de stad studeerde, ging ik tijdens de vakanties naar het dorp terug en deed daar opnieuw die karweitjes - en die verschilden eigenlijk nauwelijks van het werk dat de mensen van dertig deden.

*Iedereen in het dorp was natuurlijk moslim*

Ja, inderdaad, iedereen was moslim, maar mijn vader was niet echt gelovig. Eigenlijk kan ik me niet herinneren dat ik hem tot mijn twaalfde of dertiende heb zien bidden of naar de moskee heb zien gaan. Maar mijn moeder was wel een praktizerende gelovige. Door haar invloed heb ik de islamitische catechismuslessen gevolgd, maar alleen omdat ik moest. Ik heb nooit geloofd. In die tijd kwamen er veel Koerdische en Arabische boeren in de streek werken en zij werden veel meer uitgebuit dan de eigen bevolking. Door hen gade te slaan zijn er langzamerhand allerlei ideeën in me wakker geworden.

*Wilde u al erg jong gaan schrijven?*

Dat is een geheim, maar ik zal erover vertellen. Tijdens mijn middelbare-schooljaren in Adana vertegenwoordigden de kinderen die in de muurkrant schreven een aparte groep. Ik voelde me tot hen aangetrokken omdat ze

voor mij de helden belichaamden, dat wil zeggen de dichters en schrijvers die tijdens het Osmaanse rijk werden vervolgd. Het eerste dat ik heb geschreven – een kort verhaal – is in deze krant verschenen. Ik wilde liever dichter zijn, maar dat was niet gemakkelijk, vooral voor mij. Er was een krant die *Birgun* heette, en op mijn vijftiende of zestiende heb ik in de wekelijkse literaire bijlage een novelle gepubliceerd over de strijd van de boeren; een ondanks alles tamelijk abstract verhaal, omdat de onderdrukking al voelbaar werd. Dit zat me allemaal niet erg lekker, want ik kon niet op een directe manier schrijven wat ik voelde en dacht, maar moest me via allerlei omwegen uitdrukken. In 1955 ben ik begonnen openlijker te schrijven. Dat heeft tot gevolg gehad dat ik werd vervolgd en veroordeeld. Ze hebben me zeven en een half jaar gevangenisstraf en twee en een half jaar verbanning opgelegd, en na hoger beroep is mijn straf verzacht tot anderhalf jaar gevangenis en zes maanden verbanning. In feite hebben de uitspraak en de gerechtelijke vervolgingen tot 1958 geduurd. Pas in 1959 is de definitieve uitspraak gekomen. Ik ben ervandoor gegaan en ben twee jaar op de vlucht geweest. Ik heb mijn straf dus pas vanaf 1961 uitgezeten.

*Hebt u gedurende deze hele periode gestudeerd?*

Toen de uitspraak kwam, studeerde ik aan de economische faculteit van Istanbul. Maar mijn vlucht, en de gevangenis daarna,

hebben natuurlijk een punt achter mijn studie gezet. Tijdens mijn eerste proces was ik nog zo jong en onervaren dat ik niet wist wat ik moest doen. Toen de officier van justitie me beschuldigde van communistische propaganda, vroeg ik hem wat dat betekende; ik wist het niet. Hij antwoordde: 'Wij weten wat u weet.' Toen hij dat zei, wist hij heel goed dat mensen zoals ik altijd de neiging hebben de waarheid te zoeken, zelfs al hoeven ze die niet te weten.

*Door welke schrijvers bent u beïnvloed?*

Allereerst door de Russische schrijvers: Tolstoj, Dostojevski, Gogol, Toergenjev, Tsjechov, Gorki. Maar ook Amerikaanse: Steinbeck, Caldwell. Van de Italianen door Silone, van de Roemenen, Istrati en van de Fransen Balzac, Zola, Maupassant... Over het algemeen dus realistische literatuur. Toch was het bij mij eerder een wat vaag zoeken dan het volgen van een duidelijke richting.

*Waarom bent u rechten en economie gaan studeren?*

Ik wilde studeren, niet om ambtenaar te worden, meer om te leren. Toen ik rechten studeerde in Ankara, wist ik niet dat dat het recht van enkelen was. Door bepaalde vrienden kreeg ik het idee dat economie me misschien beter van pas zou komen. Maar de economie aan de faculteit was erg formeel: het ruilmechanisme in de verschillende delen van de wereld bijvoorbeeld. En de boeken besteedden niet meer dan drie à



vijf bladzijden aan Marx en dan om te zeggen dat zijn theorieën verkeerd waren. In die tijd was er wel een jonge docent die volgens zeggen links was - het was ongetwijfeld een liberaal - en een ander bij wie ik college liep, Tugengil, en die door de fascistten is vermoord.

*Dit alles verklaart niet hoe u de sprong naar de film hebt gemaakt en acteur bent geworden.*

Mijn leven zit zo ingewikkeld in elkaar, ik heb zoveel dingen gedaan, dat ik er geen lijn in zou kunnen brengen! Laten we alles dus meer per onderwerp behandelen en bijvoorbeeld over de film praten. In 1953 - ik zat toen in Adana - besloot ik niet meer naar het dorp terug te gaan, en de eerste baan die ik vond, was bij een filmdistributiemaatschappij. Later ben ik naar een andere overgestapt. Mijn werk hield in dat ik met films van streek naar streek ging en ze aan zaaldirecteuren aanbood volgens een vooraf vastgesteld programma. Ze hadden ook films van Lütü Akad die me in die tijd hebben beïnvloed, vooral IN NAAM DER WET. Dit werk heeft mijn blik verruimd, die tamelijk beperkt was

door mijn boerenachtergrond. Ik reisde en ontdekte mijn land. Ik moest initiatieven nemen. Aan het einde van de schoolvakantie stelde de eigenaar van de maatschappij voor dat ik halve dagen voor hem zou blijven werken voor zestig lira per maand. Zo goed en kwaad als het ging, heb ik dit werk tot 1958 gedaan, zelfs toen ik in Istanbul studeerde. Ik werd zagezegd de assistent van de directeur. In deze periode ben ik begonnen wat scenario's te schrijven, maar het bleef erg amateuristisch. Ik was vooral bekend als schrijver van novellen. In 1958 zei de baas van deze distributiemaatschappij - die nu een van de belangrijkste maatschappijen in Turkije is en die zich nooit tot de film heeft beperkt, maar ook machines, elektrische gereedschappen enzovoort importeerde - dat hij van mijn veroordeling had gehoord en dat hij geen plaats had voor communisten. Na mijn ontslag ben ik op goede voet blijven staan met de mensen die bij deze maatschappij in dienst waren. Er werd gewerkt aan een film van Atif Yılmaz - die ik als mijn eerste leermeester beschouw - naar een scenario van Yashar Kemal.\*

\*Yashar Kemal is de belangrijkste moderne schrijver in Turkije en is vaak genoemd als kandidaat voor de Nobelprijs. Hij werd in 1923 geboren, is dus ouder dan Güney, maar zijn leven en werk bieden interessante overeenkomsten met dat van de cineast. Hij was fabrieks- en landarbeider, schreef brieven voor analfabeten, en werd in 1950 gearresteerd wegens subversieve activiteiten. Daarna schreef hij zijn boeken onder zijn huidige pseudoniem. Hij was lid van het Centrale Comité van de Turkse Arbeiderspartij, die in 1971 werd opgeheven. Aan hem zijn te danken de trilogie *Achter de bergen* (*De pijler*; *IJzeren aarde*, *koperen hemel*; *Het gras dat niet afsterft*), *Memed de dunne*, *Memed de valk*, *De legende van de duizend stieren*, en het begin van een nieuwe trilogie, *De heren van Aktchasz*, waarvan het eerste deel, *Moord op de smidsmarkt*, is verschenen in 1981 en het tweede, *Duifje m'n duifje*, in 1982. Enige van deze titels zijn verschenen in Nederlandse vertaling.

Zijn vrienden bedachten dat ik daar wel aan zou kunnen meewerken. Toen Yilmaz en Kemal van mijn veroordeling hoorden, hebben ze me geholpen en me werk gegeven als scenario-assistent. Yashar Kemal heeft me zelfs zestig lira gegeven. Omdat ik na een uur 's middags geen colleges meer had, kon ik de rest van de tijd bij de film werken. Ik interesseerde me voor de film in mijn eigen land, maar vooral ook voor Amerikaanse en Italiaanse films. Van de Franse films herinner ik me die van Gabin, Eddie Constantine en Gérard Philippe, vooral FANFAN LA TULIPE, die het erg goed deed. Bij de intellectuelen had de Franse film de overhand. Maar de gewone mensen zagen hiever Italiaanse of Arabische melodrama's of Amerikaanse actiefilms. Maar wat voor ons bepaalde of we naar de bioscoop gingen, was de held van de film. De eerste films waarin ik heb gespeeld, draaiden trouwens volledig om de hoofdpersoon.

*Hoe bent u acteur geworden?*

Ik heb voor het eerst gespeeld in de film DE KINDEREN VAN DIT LAND, waarover ik het net had en waarvan ik aan het scenario heb meegewerkt. Dat was louter toeval. Ze zochten een bekende toneelspeler. De een was niet tevreden over het salaris, de ander over de rol, en toen zei Atif Yilmaz: 'Waarom nemen we Güney niet. Die kan dat prima doen.' Ik heb het als een grap opgevat. Mijn tweede rol was eveneens in een film van dezelfde ploeg, geschreven door Yashar Kemal en

Halit Refig. Ik heb meegewerkt aan het scenario en ben zelfs assistent geweest. Maar ik zag mezelf niet als acteur, ik richtte me eerder op de encensering. Omdat de film een van de drie grote successen uit die tijd werd, begonnen de producenten zich voor mij te interesseren. Mijn echte naam is Yilmaz Pütün en die naam gebruikte ik ook voor wat ik schreef. Na mijn veroordeling heb ik het pseudoniem aangenomen dat ik als acteur gebruikte, Yilmaz Güney. Toen bepaalde producenten hoorden dat ik was veroordeeld voor communistische propaganda wilden ze me niet meer aannemen, maar Atif Yilmaz heeft me altijd gesteund.

*Wat waren voor u de beperkingen van de Turkse film en welke de kwaliteiten die u van nut konden zijn in uw werk?*

Vanaf het begin in 1914 tot aan 1950 was de Turkse film in handen van theatermensen, zowel acteurs als regisseurs. Hij onderging Arabische en Italiaanse invloeden. De eerste regisseurs die zich aan de greep van het toneel hebben onttrokken en de jonge Turkse film hebben gegrondvest, waren Lütü Akad en Atif Yilmaz. Daarvóór zou ik de rol willen noemen van de toneelregisseur Muh-sin Ertugrul, die de leiding heeft gehad bij progressieve producties en die met Nazim Hikmet heeft samengewerkt, in het bijzonder aan KIZILIRMAK KARAKOYUN, de geschiedenis van een volksheld waarvan ik in 1967 een nieuwe serie heb geschreven en waarin ik de hoofdrol speelde. De

inspanningen van deze mannen hebben mij aangemoedigd, en vanuit hun overwinningen ben ik verder gaan werken.

*Wat voor soort personages speelde u?*

In mijn eerste periode als acteur, van 1958 tot ongeveer 1963, heb ik geen echte personages opgebouwd. Ik beperkte mij ertoe helden te spelen die waren geschapen door schrijvers als Yashar Kemal. In de tweede periode, na 1964, waarin ik negentig procent van de scenario's schreef, kan je beginnen te praten van een persoonlijke creatie. Toen ik na mijn verbanning terugkwam, had ik een goed omlijnd idee: naam maken als acteur en dat als springplank gebruiken om te gaan regisseren. Omdat ik niet over de middelen beschikte om met de grote produktiemaatschappijen te gaan werken, wilde ik weten welke soort films ik met de kleine kon gaan maken en welke groepen zij bereikten. Ik ben dus begonnen mijn publiek te bepalen. Mijn eerste personages waren geïnspireerd op arme, uitgebuite bewoners van de buitenwijken die vergeefs probeerden een uitweg uit hun bestaan te vinden. Ze werden uiteindelijk altijd vertrappt. Sommigen verlieten bijvoorbeeld hun dorp en werden randfiguren in de stad, anderen waren smokkelaars, en weer anderen boeren die grond opeisten en ofwel door de staat ofwel door de eigenaars onderdrukt werden. Al die helden hadden gemeen dat ze wilden ontsnappen aan hun ellendige bestaan door op zoek te

gaan naar iets anders, zonder dat ze precies wisten waarnaar ze streefden. Sinds 1964 ben ik bekend als acteur, heb ik een eigen publiek, is er altijd wel een koper voor de scenario's die ik schrijf, maar lopen mijn films toch alleen in kleine zaaltjes in de buitenwijken. Ik heb contacten gelegd met de beste regisseurs, en zij zijn mijn vrienden geworden. In die tijd waren het de producenten die de regisseurs en de spelers aanwezen voor een project. Ik ben bepaalde cineasten gaan vragen om mij te leiden. Van de tien films waarin ik in 1966 heb gespeeld, kan ik zeggen dat er acht tot beste films van het jaar behoorden. In dat jaar, op het festival van Antalya, kreeg ik trouwens mijn eerste prijs als acteur in HUDUTLARIN KANUNU (DE WET VAN DE GRENZEN) van Lütü Akad. Ik heb in die tijd ook de hoofdrol gespeeld in de politiefilms waar het publiek om vroeg. In 1970 had ik alle producenten tegen me, omdat de persoon die ik in UMUT speelde, met een wapen in zijn hand vluchtte voor een man die met zijn blote handen vocht. Daarin zagen ze het begin van mijn einde!

*Bent u regisseur geworden zoals u acteur bent geworden, toeval?*

Door de praktische ervaring die ik met al mijn rollen had opgedaan, en ook door alles wat ik had geleerd van cineasten als Akad of Yilmaz, verlieten sommige regisseurs de studio en vertrouwden de rest van hun werk aan mij toe. In het begin draaide ik een of

twee scènes, daarna heb ik hele films gedraaid en verscheen de officiële regisseur helemaal niet. Maar dit alles bleef binnen het kader dat door de producenten was vastgesteld, al kon ik daarvoor wel leren me op m'n gemak te voelen achter de camera en bij het leiden van de spelers. Dat was mijn leerschool.

*Betekent UMUT een keerpunt voor u?*

PIRE NURI (NURIDE VLO) die ik in 1968 heb gemaakt, straalde al iets persoonlijks uit. Het was een lichte film, maar hij had wel een zekere warmte. Maar ik beschouw SEYYITHAN, ook uit 1968, als mijn eerste belangrijke ervaring als cineast. De kritiek zag daar de opkomst van een nieuwe regisseur in. Hij getuigde van een bepaalde continuïteit, maar tegenwoordigde tegelijkertijd een breuk. Maar inderdaad zijn UMUT en later SÜRÜ keerpunten geweest in mijn leven. In een gesprek als dit vind ik het moeilijk iets weer te geven van de stormachtige perioden die ik heb doorgemaakt, van de tegenstellingen tussen hoe ik in die tijd leefde en hoe ik wilde leven. Stelt u zich een man voor die overal waar hij komt menigten op de been brengt, die opstoppen veroorzaakt wanneer hij op straat verschijnt. Ik voelde me heel belangrijk en tegelijk klein en schuldig. Door de strategie die ik van tevoren had bepaald in daden om te zetten, had ik gewonnen, was ik een held die de massa had veroverd. Natuurlijk was dit succes niet te danken aan

het simpelweg toepassen van recepten. De mensen hadden mij geadopteerd omdat ik mijn menselijke persoonlijkheid en warmte in mijn rollen legde en zij daarin iemand vonden die net zo was als zij, die handelde, gekleed ging en praatte zoals zij. Er was dus een wisselwerking tussen mij en mijn publiek. Maar mijn doelstellingen waren op de toekomst gericht, ik wilde vooruit komen, me vernieuwen, iets hogers bereiken. Het personage dat ik had geschapen en dat door de producenten en de massa was geadopteerd, beperkte, beteugelde mijn wil om verder te gaan. De beweging, de kracht die ik belichaamde, remde me paradoxaal genoeg af. Ik was een gevangene van dit beeld en ook van de liefde die me voortdurend werd betoond. Ik stond toen voor de keus ofwel onder te gaan in deze bewondering, ofwel het risico te nemen misnoegen op te wekken door een nieuwe stap te doen en dapper verder te gaan. Toen ik voor het tweede had gekozen, hield ik er toch aan vast dat van de tien films waarin ik ieder jaar speelde, sommige moesten beantwoorden aan de verwachtingen van mijn publiek. De andere films weerspiegelden wat ik wilde uitdrukken, binnen de grenzen die door de censuur waren gesteld.

*Uw tweede verblijf in de gevangenis vond plaats kort nadat u UMUT had gemaakt.*

Aan het einde van de jaren zestig was in Turkije, net als bijna overal in de wereld, een golf van verzet losgekomen. Ik maakte deel

uit van deze beweging voor meer vrijheid en democratie. Ik heb mensen verborgen die door de politie werden gezocht. Daarom ben ik gearresteerd. Ik heb een gevangenisstraf van tien jaar gekregen voor het 'met gewapend geweld willen veranderen van het staatsbestel'. Na twee en een half jaar kwam er een algemene amnestie waar ik ook van heb geprofiteerd.

*U hebt een ontwikkeling doorgemaakt als schrijver en acteur. Hoe hebt u de derde component van de film aangepakt, het visuele aspect?*

Toen de liefde voor de film in mij duidelijk werd, waren dat vooral beelden. In het begin geen erg duidelijke beelden, maar via hen ben ik toch vooruit gekomen. De eerste films die ik maakte, hadden trouwens geen scenario. Ik nam mijn camera en filmde. Mijn eerste echte scenario's waren misschien die van SÜRÜ en DÜŞMAN. Daarvoor had ik geen idee van de uiteindelijke visuele vorm: de film was een waar avontuur. Wanneer een cineast schrijft, loopt hij het risico de ambtenaar te worden van het scenario dat hij heeft geschapen. En ik heb nooit ambtenaar willen worden. Het leven gaat voort, het verandert voortdurend, en men kan zich niet vastpinnen op wat men thuis aan een tafel heeft zitten schrijven. Een scenario neemt vorm aan tijdens het draaien. Natuurlijk heb ik de belangrijkste lijnen in mijn hoofd wanneer ik aan een film begin. Maar ik zie de plaatsen, de de-

cors, zij schreeuwen me toe: 'Waarom film je niet, ik ben de film!'

Wanneer ik door Parijs loop en om me heen kijk, knippen er overal rode lichten. Zij roepen dat ik ze moet filmen. Ik ga nu Franse films bekijken om er achter te komen of die rode lichten inderdaad gefilmd zijn.

*Hoe heeft u visuele controle kunnen uitoefenen op films als SÜRÜ of YOL, die door andere regisseurs zijn gemaakt terwijl u in de gevangenis zat?*

Ik wil allereerst een punt benadrukken: deze films, waarvan ik het scenario heb geschreven, hebben hun succes grotendeels te danken aan de mannen die hen tot stand hebben gebracht. Natuurlijk zaten de beelden in mijn hoofd toen ik schreef. Voor zover dat in mijn macht lag, beschreef ik iedere opname zo gedetailleerd mogelijk. Daarna vroeg ik de regisseur om een scène, een decor, een landschap dat ik beschreef, onder verscheidene hoeken te filmen, zodat ze zo min mogelijk werden beperkt en een grote keuze hadden vanuit visueel oogpunt. In het geval van YOL bijvoorbeeld heb ik de plek voor het besneeuwde decor van de geschiedenis van Seyit Ali ontdekt tijdens een verlof in februari 1981. Ik heb de plaatsen waar gedraaid moest worden duidelijk vastgesteld. Voor de andere delen van de film heb ik eveneens aanwijzingen gegeven en bepaalde mensen aanbevolen voor de keuze van de decors. Aan de andere kant hadden Zeki Ökten

en Serif Gören al met mij samen- gewerkt, ze kenden mijn benade- ring van het beeld en ik had ver- trouwen in hen. Maar ik wil dat dit heel duidelijk is: ik heb ele- menten, richtingen gegeven, maar zij hebben de film gescha- pen. Zeki Ökten wilde trouwens een film maken over de manier waarop ik het scenario van SÜRÜ vertelde. Wanneer we het samen lazen, waren we om de beurt de wind en het duister, de beeld- diepte en de camera. We waren niet gewoon het verhaal, maar alle sensaties die de kijker in de film kan vinden.

Ik heb ook lange gesprekken met de spelers gehad. Soms speelde ik hun rol. Maar we hebben vooral contact gehad over de manier waarop ze hun personages zou- den interpreteren, en sommigen zochten me in de gevangenis op. YOL had in het begin een andere regisseur. Toen ik de eerste beel- den kreeg, heb ik ze bekeken en vervolgens aan de mensen van de ploeg gevraagd om met mij over de opnamen te komen praten. Ik heb niet gevraagd of ze goed of slecht waren, maar ik heb de mensen geobserveerd en ben toen tot het besluit gekomen de film stop te zetten en opnieuw te beginnen met Şerif Gören. Voor SÜRÜ en DÜŞMAN heb ik alles van begin tot eind bekeken en in- structies gegeven voor de monta- ge; vandaaruit konden zij aan het werk gaan. Ik ben onverbiddelijk wat de montage betreft. Voor YOL zijn er van de 18.000 meter film, dat wil zeggen zes uur in totaal, een uur en vijftig minuten over- gebleven.

*Is YOL geïnspireerd op personen die u in de gevangenis hebt leren kennen?*

Op enkele details na zijn alle ver- halen die in de film verteld wor- den waar, en de personages zijn mijn vrienden in het gewone le- ven. In het begin vertelde het sce- nario van YOL het verhaal van elf verlofgangers en schilderde mid- dels hen een breed panorama van Turkije. Daarna hebben we hun aantal tot vijf teruggebracht. Het zijn anekdotes die mijn medege- vangen en me hebben verteld, soms in enkele woorden, soms gedetailleerd. Uitgaande van hun geschreven of gesproken verha- len heb ik waarschijnlijke ge- beurtenissen bedacht. Maar mijn hele werk is gebaseerd op de wer- kelijkheid. In de laatste versie heb ik de figuur geschrapt van Soleyman, de levensgenieter die drinkt, speelt, de liefde bedrijft en verdovende middelen ge- bruikt. Het belangrijke in zijn ver- haal was niet zozeer wat hem overkwam, als wel het wachten van zijn vrouw. En dat geldt voor de hele film: schijnbaar zijn het de geschiedenissen van mannen, maar in feite zijn het de geschie- denissen van vrouwen, van hun pijn, hun ellende, hun wachten. En de half-feodale verhoudingen die hen aan de mannen binden.

*Zijn de vijf personages uit YOL voor u zinnebeeldig? Vullen ze elkaar ook aan?*

Ze vertegenwoordigen niet zozeer abstracte ideeën als wel scènes uit het leven van de mensen, hun gewoonten, de verschillende stre- ken. Wat de persoon van Mevlût

betreft bijvoorbeeld, zijn verhouding tot zijn verloofde is gelijk aan die van miljoenen mensen in Turkije.

En de blikken die Ömer wisselt met het meisje waar hij van houdt zijn ook dezelfde als van vele anderen in mijn land. Seyit Ali en Mehmet Saleh beleven allerlei tegenstellingen en worden gegrepen door tegenstrijdige gevoelens als haat en liefde. Ik heb geprobeerd een relatief objectief beeld te geven van al mijn personages, maar op bepaalde momenten in mijn leven heb ik alle pijn, alle vreugde, alle gevoelens van ieder van hen beleefd, ook die van Soleyman die alleen aan zichzelf denkt en nu niet meer in de film voorkomt. Wanneer ik schrijf, kruip ik altijd in de huid van de persoon die ik schep. Mijn gezicht weerspiegelt dan zijn gemoedstoestand. Dat is misschien een acteursgewoonte.

*Waarom noemde men u 'de lelijke koning' toen u een van de groten van het doek was?*

Omdat ik de tegenpool was van de sterren uit die tijd, die fysiek erg mooi waren en goede manieren hadden. Misschien ben ik mijn wilde haren wat kwijtgeraakt, maar in die tijd had ik ze in sterke mate, en misschien had ik daarom die bijnaam.

*U bent van boerenafkomst, plaatsgebonden dus, maar toch laten uw films meest de bewegingen van uw personages zien, hun reizen door Turkije.*

Het zijn de geschiedenissen van nomaden, maar ze weerspiegelen ook de fundamentele beweging

van Turkije, die van de exodus. In SÜRÜ vertel ik het verhaal van mijn moeders familie: zij trekken van Koerdistan naar de hoofdstad.

*Het scenario van YOL loopt op een vreemde manier op uw eigen leven vooruit: tijdens uw verlof hebt u immers voor de ballingschap gekozen, in plaats van terug te gaan naar de gevangenis.*

Ömer wil vanaf het begin van de film niet terug en gaat ook niet terug. Van Seyit Ali weet je niet of hij naar zijn cel zal terugkeren. De drie anderen wel. Voor sommigen is de vrijheid zelfs een gevangenis. Buiten voelen ze zich gevangen. De moeilijkheid is niet zozeer het vluchten, maar om je daarna voor de politie te blijven verbergen en je familie bloot te stellen aan het getreiter van de sterke arm. In het buitenland is dat natuurlijk anders.

*Welke sporen hebben die lange verblijven in de gevangenis bij u achtergelaten?*

De gevangenis is voor alles een onderdrukkende instelling. Ze proberen de mensen doof, blind, bang te maken. In die zin veranderen ze hen. Maar het is ook een plek die de mensen rijper maakt, opvoedt, vormt. Als je tenminste niet in pessimisme vervalt, kan dat een heel kostbare ervaring zijn. Maar het is erg moeilijk om in de gevangenis zorg te dragen voor je fysieke, morele en intellectuele gezondheid. Wanneer je vijf jaar in de gevangenis doorbrengt, blijft de nawerking daarvan merkbaar. Ik denk dat ik

geen uitzondering op de regel zal zijn, ondanks al mijn pogingen immuun te worden. Het zal ook bij mij sporen achterlaten, al weet ik nog niet hoe die zich zullen openbaren.

*Wat deed u in de gevangenis behalve het schrijven van scenario's?*

Ik heb veel geschreven. Buiten drie scenario's (SÜRÜ, DÜŞMAN en YOL), twee romans. De ene is: *Ze zijn gestorven met gebogen hoofd*, waarover ik al heb gesproken. De andere is: *Wij willen een kachel, een vensterruit en twee broden*. Ze vertellen een opstand in een gevangenis en tegelijkertijd de geschiedenis van een kind dat gaat stelen en vervolgens wordt veroordeeld en in deze gevangenis wordt opgesloten. Ik heb ook drie lange novellen geschreven, sprookjes voor kinderen en vier bundels politieke geschriften. Deze zijn allemaal gepubliceerd. Ze hebben me verweten de aanstichter te zijn geweest van de opstand waarop mijn roman is geïnspireerd en hebben mij om deze reden overgeplaatst van de gevangenis in Ankara naar die in Kayseri, die veel strenger is. In de gevangenis heb ik een onophoudelijke strijd beleefd en meerdere opstanden meegemaakt. Het was echt geen uitrusten!

*Waar staat u tegenwoordig politiek gezien?*

Het belangrijk in het marxisme is de methode. Het gaat er ons om die zonder buitenlands model toe te passen op de bijzondere omstandigheden in Turkije. De ba-

sis van mijn denken is dat de revolutionaire wegen die anderen in het verleden hebben gekozen niet per se hoeven te gelden voor mijn land. We moeten andere wegen vinden. Ik kan niet met een huidige politieke groep vereenzelvigd worden. In mijn films richt ik me zowel tot ontwikkelde als tot eenvoudige mensen die eenvoud verlangen in wat je hun toont. Ik heb dus een dubbele relatie met mijn publiek, in die zin dat mijn ontwikkeling de massa ongetwijfeld in beweging heeft gebracht, maar dat de massa mij ook sterk vooruit heeft geholpen. De meeste films die ik tot nu toe heb gemaakt, hebben - ondanks hun gebreken - deelgenomen aan de strijd van mijn volk voor grotere vrijheid. En nu mijn land een fascistische dictatuur kent, denk ik dat YOL eveneens die rol zal spelen.

Yilmaz Güney met  
zijn vrouw Fatoş Güney





ELIA KAZAN

# BEZOEK AAN YILMAZ GÜNEY OF BEELD VAN EEN TURKSE GEVANGENIS

Vier jaar geleden kreeg ik in Parijs een film te zien van de jonge Turkse cineast Yilmaz Güney, getiteld *UMUT*, dat in het Turks 'hoop' betekent; ik vond het een erg goede film. Ik hoorde dat de regisseur en belangrijkste acteur voor de tweede maal in de gevangenis zat. Hij was de eerste keer gevangengezet voor een novelle die hij schreef toen hij twintig was en die de Turkse regering toen voor communistische propaganda hield; de tweede keer na een aanklacht met politieke motieven: Güney had onderdak verschaft aan personen die tegen de regering ageerden. Er was toen sprake van een algemene amnestie voor politieke gevangenen, en om die voor Yilmaz Güney te bespoedigen schreef ik een artikel over *UMUT* in *Milliyet*, een krant in Istanbul.<sup>1</sup> Ik zei dat het een zeldzame en poëtische film was, volledig authentiek en geen imitatie van Hollywood of een Europese meester, dat hij was voortgekomen uit een rurale context en dat hij de soort inspanningen vertegenwoordigde die aangemoedigd moesten worden door de culturele regeringsinstanties. Ter afsluiting voegde ik eraan toe dat ik de hoofdpersonen uit Güneys verhaal niet had kunnen vergeten. Hoop leek voor hen een grotesk en lachwekkend gevoel te zijn. De hele dag na het zien van de film had ik me onrustig gevoeld. Wat ging er met deze mensen gebeuren! Dit was wat ik schreef.

Yilmaz las mijn artikel in zijn Turkse gevangenis en deze laatste zin gaf hem, zoals hij later zijn vrienden verklaarde, het idee voor zijn volgende film. Eenmaal vrij, en vol vuur voor zijn nieuwe project, schreef hij snel het scenario, verzamelde zijn technici en acteurs en begon te draaien langs de zuidkust van Turkije, in een plaats genaamd Yamurtaluk.

Het duurde niet lang. Enkele dagen nadat ze waren begonnen, zat hij opnieuw in de gevangenis. Mij werd verteld dat hij iemand had vermoord, een rechter.

Enkele weken geleden ben ik naar Turkije teruggekeerd, deze maal op uitnodiging van premier Bülent Ecevit, die ik in New York had ontmoet. Hij had me toen gevraagd wat me in Turkije interesseerde.



**Yilmaz Güney, Elia Kazan en T. Kurtz in de Toptashi-gevangenis**

‘Ik schrijf een roman,’ antwoordde ik, ‘en ik hoop dat wat ik ga schrijven of naderhand filmen, Turkije en Griekenland wat nader tot elkaar zal brengen. Dat is mijn streven.’

‘Dat is ook het mijne,’ zei hij.

En hij liet me met enige trots een mooi sigarettendoosje zien dat op zijn tafel stond en waar de handtekening in stond gegraveerd van de Griekse premier Karamanlis. Ze hadden elkaar op voorstel van Ecevit

in een Zwitserse plaats ontmoet, met elkaar gesproken en vriendschap gesloten.

Het is Ecevit's persoonlijke wens het leven in Turkije te liberaliseren, en daarvan heb ik geprofiteerd. Hij bezorgde me een auto met een chauffeur die me overal naar toe moest brengen waar ik wilde, samen met een geschiedkundige, Mete Tunchay, om mijn vragen te beantwoorden, en een cineaste, Canan Gerede, die als bemiddelaarster zou dienen wanneer ik met boerinnen wilde praten. Ecevit stond er ook op me een lijfwacht te geven; er waren dat jaar in het land al vijfhonderdvijftig moorden gepleegd door terroristen.

We reisden vierduizend kilometer door West-Turkije. Onze laatste halte was Istanbul, waar vrienden er bij mij op aandrongen Yilmaz Güney in de gevangenis op te zoeken. Het zou veel voor hem betekenen, zeiden ze, te meer omdat ik zijn werk goed genoeg had gevonden om publiekelijk voor hem op te komen. Het deed me plezier erheen te gaan, niet alleen omdat ik hem wilde ontmoeten, maar ook wegens de film MIDNIGHT EXPRESS die ik voor mijn vertrek in New York had gezien. Ik was samen met Michel Ciment, de Franse filmcriticus, van mening dat het een technisch goede film is die op een levendige manier de sfeer van het straatgebeuren in Istanbul weergeeft, maar dat hij ook wezenlijk racistisch is. In de film is men altijd dol geweest op onverbeterlijke schoften en sadisme is er een vermaaksartikel geworden. MIDNIGHT EXPRESS gaf een beeld van de bloeddorstige Turk dat ik maar al te goed kende.

Ik stam af van Grieken uit Anatolië, een volk dat sinds de val van Konstantinopel in 1542 onder Turkse overheersing staat. Zelfs in de gunstigste perioden zijn ze altijd overgeleverd geweest aan de genade van de Turken en het is dan ook alleen mogelijk dat ze hebben kunnen overleven dank zij hun intelligentie en hun sluwheid, waar ze beroemd om waren. Toen mijn oom mijn hele familie in 1913 meenam naar Amerika (ik was toen vier), was dat zowel psychologisch als fysiek een bevrijding.

Een van mijn eerste herinneringen: ik ben zes jaar, ik lig in het lauwe, geurige bed van mijn grootmoeder (knoflook en kruidnagelen) en zij vertelt me verhalen in het Turks. Het zijn opwindende verhalen en ik vecht tegen de slaap. Ze kende geen woord Grieks en las zelfs de bijbel in het Turks. Mijn ouders vertrouwden me aan haar toe wanneer mijn vader voor zijn werk de stad uit moest en mijn moeder meenam. De oude vrouw stopte me vol met zoetheit en mooie verhalen – wat ik nog van de Turkse taal weet, stamt uit die tijd. Sommige verhalen waren grappig; ze gingen over de loeren die de onderworpen Grieken de Turken hadden gedraaid en over hoe slim die *giaurs* (ongelovigen) moesten zijn om te overleven. Andere waren angstaanjagend en vertelden episoden van een bloedbad dat zij had meegemaakt.

Ik herinner me mijn eerste reis naar Turkije, toen ik volwassen was. Ik was bijna vijftig, had een zekere reputatie enzovoort, maar mijn moe-

der smeekte me er niet heen te gaan. 'Die mensen zullen je vermoorden,' zei ze. En omdat ik om haar waarschuwingen lachte, voegde ze eraan toe: 'Je kent ze niet.'

Mijn grootmoeder en mijn moeder hadden het kind dat ik was, opgevoed in angst voor de Verschrikkelijke Turk. Deze vrouwen zouden MIDNIGHT EXPRESS als een documentaire en niet als een fictie hebben gezien.

Hoewel ik met de volste overtuiging had beweerd dat MIDNIGHT EXPRESS niet alleen racistisch maar ook antimenselijk was, wilde iets binnen in mij gerustgesteld worden. Ik zei tegen mezelf dat ik misschien het contact had verloren met het dagelijks leven in Turkije; dat mensen wier naam in de kranten staat, alleen het recht hebben overal de goede kant van te zien. Vooral om deze reden wilde ik zo snel mogelijk de Toptashi-gevangenis bezoeken.

Uit voorzorg kondigde ik mijn bezoek niet aan, zodat ze geen voorbereidingen konden treffen om me als een belangrijke gast rond te leiden. Ik zou gewoon op zaterdagmorgen vroeg bij de gevangenispoort verschijnen, op de eerste dag van Bairam, het grote nationale godsdienstige feest ter gelegenheid waarvan de vrouwen en kinderen van de gevangenen het recht hebben hen te bezoeken.

We vertrokken dus om acht uur 's morgens uit het hotel, professor Tunchay, mevrouw Gerede, Salih, mijn lijfwacht (het best gekleed van ons allemaal), en ik. We namen de grote brug over de Bosporus naar de buitenwijk Uskudar. In de buurt van de gevangenis vonden we op de muren dezelfde teksten die we tijdens onze hele reis hadden gezien. De eenvoudigste was: 'Noch Rusland noch Amerika!,' een andere: 'Voor Turkije: de vrijheid of de dood.' Er stonden ook de leuzen van de anarchisten: 'Leve het revolutionaire terrorisme van het proletariaat.'

Het eerste dat je ziet wanneer je bij Toptashi komt, is een lange muur van gelig beton, zes à zeven meter hoog, met aan weerskanten onregelmatige en tamelijk vormeloze torens. Aan de andere kant van de straatweg staat een moskee. Ik verwachtte een grote menigte om de gevangenis te vinden, hele wachtende families, maar het bezoek begon pas over een uur en er stond maar een vrouw onder aan de lange, metalen trap naar de spreekkamer waar de gevangenen hun familieleden ontmoeten.

We klopten vergeefs op de deur van de spreekkamer en begaven ons toen maar naar een van de hoeken van de gevangenis waar we het kantoor vonden van het hoofd van de militaire politie die de buitenkant van het gebouw bewaakte. Tot mijn grote verbazing liet men ons meteen binnen en bood ons stoelen aan - de chef was er niet, ook voor hem was het een feestdag.

We zaten nauwelijks, of een kaalgeschoren jonge soldaat in een kaki-uniform bood ons eau de cologne aan. Dat is het typische gebaar van de Turkse gastvrijheid. De gast maakt een kommetje met zijn handen

waar men de geparfumeerde vloeistof in giet. Hij wrijft zijn handen en haalt ze dan over zijn gezicht en hals. Enkele minuten later bracht een andere, potige soldaat ons thee in tulpvormige glaasjes, op kleine schoteltjes met elk vier klontjes suiker. Alle bezoekers biedt men in Turkije onmiddellijk thee aan, die erg sterk is en met veel suiker wordt gedronken.

Daarna waren we alleen in het kantoor van de commandant van de militaire politie en had ik gelegenheid enkele vragen te stellen. Er werd me verteld dat deze jonge soldaten alleen de buitenkant van die lange, gelige muur bewaakten en de gevangenen niet ontmoetten. Ze zijn allemaal jong, komen uit een andere streek - hoe verder men in Turkije naar het oosten gaat, hoe conservatiever en godsdienstiger de mensen zijn - en hebben geen bijzondere sympathie voor de gedetineerden. Het zijn jonge boeren, simpel maar goedhartig, die het grootste respect hebben voor ouderen. Men leert de jongens en meisjes in Turkije hun vader te respecteren en hun grootvader te vereren. Op de dag van Bairam kussen ze de handen van de ouderen en raken die met hun voorhoofd aan. Wanneer een man op leeftijd een vertrek binnenkomt, bieden ze hem haastig een stoel, thee en eau de cologne aan. De ouderdom heeft zijn privileges in dat land.

Deze 'jongens' hadden sneldodende wapens. Hun automatische geweren leken van Amerikaanse makelij. Men zei me van niet, dat ze in Turkije waren gemaakt, maar inderdaad wel naar een Amerikaans model.

Er gaat niets boven een lijfwacht op ieder uur van de dag om te beseffen hoe gemakkelijk je je leven kunt verliezen. Heeft u wel eens een pistoolschot gehoord in een grote stad? Het weerklinkt nauwelijks en kan iemand doden met net zoveel lawaai als een slaghoedje. En in een stad als Istanbul of Izmir kan de aanvaller in enkele seconden in de menigte verdwijnen.

Salih Tekin, mijn lijfwacht, had niets op met mijn manier van free-wheelen. Hij was de hele reis op dezelfde plek gebleven, een à twee meter achter mij. Hij ging altijd als eerste ergens naar binnen voordat hij mij toestond hem te volgen. Wanneer we 's avonds in een hotel aankwamen, inspecteerde hij zorgvuldig mijn kamer, ging voor mij naar binnen, opende de kasten en de bureauladen, draaide het matras om, keek onder het bed en op het waterreservoir. Vazen met bloemen, zei hij, zijn de ideale plaats voor explosieven. Ik mocht niet in mijn kamer komen voordat hij zijn inspectie had beëindigd. Dan nam hij contact op met de plaatselijke politie om de hele nacht twee man voor mijn deur te laten zetten. En ondanks dat mocht ik nooit de deur opendoen voor ik zijn stem had herkend. Als terroristen wilden aantonen dat deze regering niet kon regeren, hoe konden ze dat dan beter doen dan door de gast van de premier te vermoorden?

Mevrouw Gereade, de cineaste, was een ongeduldig en energiek iemand; toen we onze thee hadden opgedronken, ging ze achter het

bureau van de commandant zitten, pakte zijn telefoon – ik zei tegen mezelf dat ze hier vast al eerder was geweest – draaide een nummer, dat van de gevangenis zelf, en vroeg naar Yilmaz Güney.

Ze kreeg blijkbaar te horen dat hij op dat moment niet in de buurt van de telefoon was. Ze liet de boodschap achter dat ik was gekomen om hem te bezoeken – voor zover ik weet was dat die morgen de eerste keer dat mijn naam werd genoemd. Kon men hem aan de telefoon laten komen? Ze zou over tien minuten terugbellen. Toen ze dat deed, sprak ze met hem zelf. Ze hing weer op en zei: 'Kom! Yilmaz zal ons binnenlaten.'

En dat gebeurde ook. We liepen opnieuw langs de gele muur, gingen de metalen trap op en bereikten de kleine ijzeren deur. Mevrouw Gereede klopte op een paneeltje dat op ooghoogte was aangebracht en er ging een ijzeren luikje open. Ze keek en zei: 'Daar is hij.'

Met een verwelkomende glimlach deed hij de deur open. Ik wist niet hoe ik het had. Moest er geen enkele andere formaliteit worden vervuld? Alleen mijn naam en zijn verlangen mij te zien? Kon in dit land een gevangene zijn bezoekers binnenlaten?

Hij omarmde me en kuste me op beide wangen. Het was de eerste keer dat ik deze man zag.

Yilmaz' uiterlijk verbaasde me, want hij was veel tengerder dan ik had verwacht. Omdat hij zowel acteur als cineast was, herinnerde ik me dat hij in UMUT brede schouders had en met de zelfverzekerdheid van de ster liep. Deze zelfverzekerdheid had een symbolische betekenis: Yilmaz betekent: 'Hij zal niet toegeven.' Die vastbeslotenheid drukte hij uit voor zijn publiek; en op het doek liep hij als de held uit een legende.

Nu had hij iets zachts en vriendelijks, ascetisch ook. Zijn derde verblijf in de gevangenis had hem in een maand al tien kilo gekost.

We bevonden ons in een grote, vierkante spreekkamer met smerige betonnen muren. Er stonden banken, een paar oude leunstoelen en een gitzwarte divan. Yilmaz trok me mee naar de divan met zijn arm om mijn schouders. Met zo'n snelle woordenvloed dat ik een tolk nodig had, zei hij hoeveel mijn films voor hem hadden betekend. Hij kende ze tot in de bijzonderheden en haalde acteurs en scènes aan.

Het viel me op dat ik geen enkele bewaker zag. Als ze er al waren, dan droegen ze burgerkleding en waren het net zulke mannen, van hetzelfde culturele niveau, als de gevangenen.

Toen Güney de deur voor ons opendeed, was de man die vlak bij hem stond wellicht een bewaker, maar dat viel zeker niet af te leiden uit zijn uiterlijk. Hij droeg een pak en een overhemd met open boord en Güney een oud sportjasje en een overhemd met open boord. Ze konden zo van plaats verwisselen. Ze gedroegen zich als oude vrienden, en ik veronderstel dat ze alle tijd hadden gehad om dat te worden.

Ik bleef van tien uur 's morgens tot drie uur 's middags bij Yilmaz in de gevangenis en zag deze hele tijd geen enkel uniform. Ik vroeg Yil-

maz of ik de gevangenis mocht bekijken. Hij zei dat dat natuurlijk mocht, maar dat we voor de vorm eerst de toestemming moesten vragen van de gevangenisdirecteur, de *Mudur*. Hij wees naar een deur in het vertrek zelf.

De *Mudur* was alleen in zijn kantoor en zag er eenzaam uit. Op zijn tafel stond een grote, blauwe doos chocolaatjes; er zaten feestelijke strikken omheen: het was een Bairam-cadeau. Ik schatte hem op vijfenveertig, hij had zwarte krullen die in onze shampoo-advertenties als vet haar worden aangemerkt, droeg een donkerblauw pak met een vest en het openhangend jasje onthulde een tamelijk felgekleurde stropdas. Hij heette ons uitbundig welkom. Er werd ons weer eau de cologne aangeboden en we kregen thee in tulpvormige kopjes. De warmte van zijn ontvangst verbaasde me, maar ik moet zeggen dat cineasten in de hele wereld het geheim schijnen te kennen om snel vriendschap te sluiten. Het was ook duidelijk te zien dat Yilmaz en hij goede vrienden waren, op voet van gelijkheid – niet precies het soort verhouding dat je zou verwachten tussen een bewaker en zijn gevangene. In feite behandelde de *Mudur* Yilmaz als een beroemdheid, als een ster. En het was Yilmaz die hem tegenover mij op zijn gemak stelde.

Natuurlijk konden we de gevangenis bekijken, zei de *Mudur*. Yilmaz zou ons rondleiden. Maar wat het nemen van foto's betrof, aarzelde hij een beetje. Hij vroeg me mijn toestel op zijn bureau te laten tot hij getelefoneerd had, want hij wilde de verantwoordelijkheid niet nemen voor de foto's die ik kon maken en publiceren. Als er toestemming werd gegeven, zou hij het toestel naar me toe laten brengen.

Salih, mijn lijfwacht, stelde voor ook zijn Amerikaanse 45-kaliber pistool achter te laten. De *Mudur* stemde daarmee in, glimlachte en bood ons chocolaatjes aan die heel lekker waren, maar net als al het snoep in dat land veel te zoet naar mijn smaak. We spoelden de chocolaatjes weg met de thee en stonden op. De *Mudur* omarmde me en kustte me op beide wangen. Ik begreep dat dit in Turkije een gebruikelijk teken van vriendschap tussen mannen was. Ik was nog nooit zo vaak door zoveel mannen omhelsd.

Yilmaz liet ons een trap afgaan, metalen treden in een betonnen ruimte, en we kwamen op de begane grond. Er stond een grote, rechthoekige bak die tot ons middel reikte en die vol zat met korsten roggebrood, de resten die de gevangenen overlieten en die als veevoer werden gebruikt. Via een andere deur kwamen we op een nauwe binnenplaats met een miezerig boompje zonder schors en drie loslopende schapen. Bairam is het grote traditionele feest in dit deel van de wereld en het ritueel is het oudste op aarde: het offeren van een leven om de gunst van de God te winnen. Voor deze gelegenheid brengt ieder gezinshoofd een schaap mee naar huis zoals wij een kerstboom. Het kelen gebeurt gewoonlijk in de familiekring, onder de ogen van de kinderen en alle anderen. ('God heeft het lam gemaakt om het te laten kelen,' zei een jongetje tegen me.) Het gezinshoofd maakt een enkele, diepe

snee dwars over de keel, het bloed loopt weg via de wond, de neusgaten en de bek, het dier valt op de grond en sterft in een laatste rilling. Het nog lauwe lichaam wordt gevild, de eetbare, nog dampende darmen worden apart gelegd en het karkas wordt in stukken gesneden. Een derde van het vlees gaat traditioneel naar de armen in het algemeen, een derde naar behoeftige burens en de familie houdt het laatste deel. Bairam wordt in de gevangenis net als overal elders gevierd en die dieren stonden daar te wachten.

Mevrouw Gereede vond deze traditie barbaars en afschuwelijk; ze streefde een van de dieren. Er kwam een vraag in me op: was dit erger dan, zoals wij, kinderen op te voeden met het idee dat vlees een gewoon produkt is dat je, in plasticfolie verpakt, in de koelkasten van onze supermarkten vindt?

Yilmaz had de sleutel van een lichtgroen geschilderde deur aan de andere kant van de binnenplaats. Die gaf toegang tot zijn kantoor, een klein, vierkant vertrek dat de autoriteiten van de gevangenis hem ter beschikking hadden gesteld om er te schrijven. Er stonden een tafel, twee stoelen en twee rekken vol boeken en stapels tijdschriften.

Ik heb gemerkt dat politieke gevangenen in alle landen zorgvuldig de wetten bestuderen die hen veroordeeld hebben. Op de rekken van Yilmaz stonden drie dikke boekdelen van het Turkse recht, in leer gebonden. Op onze vraag hoeveel straf hij nog moest uitzitten, antwoordde hij door een passage uit een van deze boeken voor te lezen die betrekking had op zijn geval. Hij zei ook dat er tijdens zijn straftijd nog uitspraak moest worden gedaan over drie andere aanklachten van politieke aard. Als hij schuldig werd bevonden, riskeerde hij de doodstraf.

Ik had niet het idee dat hij deze dreiging erg serieus nam. Waarom? Had hij al zo vaak gevangen gezeten dat het een deel van zijn leven was geworden? Maar eigenlijk verbaasde de hele atmosfeer in de gevangenis me: het kantoor van Yilmaz, de ongedwongenheid van deze gedetineerde, de onbezorgdheid van de bewakers – als het tenminste bewakers waren – de vriendschappelijke houding van de *Mudur*; ik wist niet meer wat ik ervan moest denken.

Ik ontdekte later dat iedere zichzelf respecterende intellectueel in Turkije een gevangenisstraf heeft uitgezeten. Professor Mete Tunçay, de geschiedkundige en filosoof die me door Ecevit was toegewezen, had vier maanden gekregen. Mijn vriend de romanschrijver Yashar Kemal, die vaak wordt genoemd als kandidaat voor de Nobelprijs en die, naar men zegt, deze maar net heeft misgelopen in het jaar van de invasie van Cyprus, en wel om deze reden, heeft ook vastgezeten. Zijn vrouw en vertaalster, Thilda, heeft vier maanden gekregen. Het is een soort onderscheiding geworden.

Zoals iedere schrijver had gedaan, pakte Yilmaz exemplaren van vier van zijn boeken en droeg ze aan me op. Hij vond ook affiches van films waarin hij de hoofdrol speelde en droeg die eveneens aan me op. Het





Le Mur

was de herhaling van een scène die ik al met andere schrijvers in andere situaties had gespeeld, een PEN-clubbijeenkomst.

Ik begon te vrezen dat ons bezoek in dit kantoor zou eindigen en vroeg Yilmaz nog eens of ik de rest van de gevangenis kon zien. Natuurlijk, zei hij, en hij vroeg ons hem te volgen met het air van iemand die over ongelimiteerde privileges beschikt. Hij leidde ons de binnenplaats over, een andere deur door, een trap op. Nog altijd geen bewakers en geen controle. De gevangenen liepen vrij naar boven en beneden.

We gingen een heel lang vertrek in dat op niets leek wat ik me had voorgesteld. Ik bevond me in een slaapzaal die op het eerste gezicht een honderdtal mannen herbergde. Hij was hoog genoeg voor stapelbedden van twee verdiepingen die bijna allemaal bezet waren door ontspannen gevangenen die praatten, lazen of kaartten, terwijl sommigen zelfs nog sliepen. Ze konden zich vrijelijk verplaatsen. Yilmaz leidde ons langzaam tussen de bedden door. De meeste gevangenen keken niet naar ons op. We bevonden ons in het hart van de gevangenis.

Helemaal aan het einde van de zaal bevonden zich de mannen die voor de ernstigste misdrijven gevangen zaten, onder wie talrijke moordenaars, en ook politieke gevangenen die even zware veroordelingen hadden gekregen. Als zich bewakers in deze stampvolle lange zaal bevonden, vielen ze me niet op. Het leek of de gevangenen in deze gevangenis de wet voorschreven, en niet de bewakers.

Ik heb niemand in een cel of geïsoleerd zien zitten, maar er waren zeker andere afdelingen voor gewelddadiger bewoners, afdelingen die ik niet te zien heb gekregen.

Helemaal aan het einde van de lange rij, op de verdieping erboven, bevond zich de kamer van Yilmaz. We klommen een smalle ladder op. Voor de opening hingen rode, handgeweven gordijnen. In het voorbijlopen hadden we andere slaappleatsen gezien die met gordijnen werden afgeschermd, maar de meeste waren open. Yilmaz' buurman verwelkomde ons; het was een man van ongeveer vijfenveertig die een politieagent en een bewaker had gedood. Hij had zeventien jaar in de gevangenis doorgebracht. (Op het moment dat dit artikel in de *Times* verschijnt, heb ik net gehoord dat hij is ontsnapt.)

We werden uitgenodigd op de twee matrassen te gaan zitten, waartussen een kist als tafel diende. De twee mannen hadden van deze ruimte hun woonvertrek gemaakt. Er zat zelfs hemelsblauw behang met een bloemmotief op de afscheiding tussen hun ruimte en die van hun burens. De versiering liep door over de twee andere tussenschotten. 'Ja, dit behang hebben wij erop geplakt,' zei Yilmaz. 'Je moet toch iets proberen te maken van de plek waar je woont. Een Turks spreekwoord zegt dat je de leeuw aan zijn hol herkent.'

Hij vergewiste zich ervan dat we gemakkelijk zaten. Toen, vlak naast mij, met zijn arm om mijn schouders, vroeg hij ons te blijven eten. Het betekende vreselijk veel voor hem dat we langer bleven. Natuurlijk namen we de uitnodiging aan.

De twee matrassen waarop we zaten, waren bedekt met spreien. Er hingen kleren aan spijkers in de muur, burgerkleding. Iedereen hier droeg de kleren die ze in de stad zouden dragen als ze vrij waren. Yilmaz had een radio die alle stations ontving en waardoor hij op de hoogte kon blijven van de gebeurtenissen in de wereld. Zijn kamergeenoot had een Japanse televisie.

Aan Yilmaz' kant zag ik één foto, van een groep mannen, vrienden ongetwijfeld. Ik vroeg hem waar de foto van zijn vrouw was.

'Een man hangt hier geen foto van zijn vrouw op,' antwoordde hij.

Er kwam een gespannen en eerbiedige jonge gevangene binnen met eau de cologne die we in de kommetjes van onze handen ontvingen.

Ik vroeg Yilmaz naar zijn vrouw. Het grootste deel van zijn volwassen leven had hij in de gevangenis doorgebracht - de novelle waarvoor hij zijn eerste straf had gekregen, schreef hij toen hij twintig was - en op dit ogenblik was het einde van zijn straf niet in zicht. Hoe nam zij deze situatie op?

'We zijn acht jaar getrouwd,' antwoordde hij. 'Fatoş heeft geleerd mijn gevangenschap als iets natuurlijks te beschouwen. Als ik eruit kwam, zou ik een week later alweer hier kunnen zitten.'

Ik had niet gemerkt dat hij eten uit een winkel had laten halen. De eerbiedig uitzierende gevangene deed de grove, rode gordijnen open, maakte ze kundig vast en spreidde vervolgens een schone krant uit op de houten kist tussen de slaappleatsen. Hij verdween om even later terug te komen met messen en vorken die hij voor ons neerlegde. Hij deed dit alles met de grootst mogelijke discretie.

'Ik heb hier geen enkele bewaker gezien,' zei ik.

'Ze zijn er wel,' antwoordde Yilmaz, 'maar ze zijn net zo gekleed als wij en de meesten zijn vrienden van ons.'

'Slaan ze de gevangenen?'

'Dat zou kunnen gebeuren, maar de bewaker die dat deed, zou wel in gevaar verkeren. Hij zou misschien nooit meer de gelegenheid hebben een man te slaan.'

'De bewaking lijkt me niet erg scherp. Zou je niet kunnen ontsnappen?'

'Ja, ieder ogenblik. Net als uit elke gevangenis die ik ken.'

'Waarom doe je het niet?'

'Ik ben hier veiliger.'

'Maar je riskeert de doodstraf. Dat heb je me toch gezegd?'

'Dat is waar,' zei hij.

'Zou je als je vrij was, het land niet kunnen verlaten?'

'De klasse die aan de macht is, zou me graag zien vertrekken, maar dat zal ik nooit doen. Ik zal tot het einde voor onze zaak blijven vechten, op ons grondgebied.'

'Vrees je voor je leven, hier?'

'Ze zouden me inderdaad door iemand kunnen laten vermoorden. Ik ben dus wel voorzichtig, maar niet bang. Ik heb vrienden die me beschermen. Iemand zou wel gek zijn om te proberen me te vermoorden. Hij zou geen vijf minuten overleven. Maar buiten zou een moordenaar me kunnen doden en gemakkelijk ontsnappen.'

De rode gordijnen gingen opzij en de vormelijke, jonge misdadiger bracht de eerste van drie grote schalen voedsel die uit een winkel waren gehaald, een tomatenragoût die we aten door er brood in te dopen, gevolgd door een schaal rijst met stukken gevogelte en rozijnen, en daarna een lamskebab. Yilmaz zette alles op de krant die over de kist lag en nodigde ons uit te beginnen. We aten direct van de schalen.

Ik beschreef de tonelen die ik twee jaar daarvoor op Cyprus had gezien, de kampen met de vluchtelingen en hun ontstellende ellende. En hun moed ook.

'Was volgens jou de invasie van Cyprus door de Turken juist?' vroeg ik. 'Was die oorlog nodig?'

'Het was geen oorlog,' antwoordde hij met enige afkeer; 'oorlog is wanneer twee gewapende machten elkaar op basis van gelijkheid ontmoeten. Dit was een aanval op een ongewapend volk.'

'Maar de meeste Turken rechtvaardigen deze invasie, zelfs de liberalen.'

'Ik ben ervoor dat Cyprus ongebonden is,' zei hij, 'en niet door de Grieken en niet door ons wordt gecontroleerd.'

'En de Koerden?' voegde ik eraan toe.

De Koerden zijn een minderheid die in Oost-Turkije leeft, bij het Varimeer en langs de Iraanse grens. Het zijn uitstekende ruiters die

bekend staan om hun explosieve, opstandige geest en hun ontembare onafhankelijkheid. Ze hebben lange tijd een afscheidingsbeweging gehad die door de Turkse regering is onderdrukt. Een van de belangrijkste aanklachten tegen Güney in het proces dat tegen hem was gevoerd tijdens zijn verblijf in de gevangenis, was dat hij hun zaak openlijk had gesteund. En dit was de reden waarvoor hij de doodstraf riskeerde.

‘Als we de rechten van de Turkse minderheid op Cyprus verdedigen,’ zei Yilmaz, ‘moeten we ook rekening houden met de rechten van de minderheden in ons eigen land.’

Professor Tunchay brandde van verlangen me een vraag te stellen die mij, als Griek, uitdaagde: ‘Tijdens de invasie van Cyprus stonden er leuzen bij ons op de muren geschilderd: Handen af van Cyprus! bijvoorbeeld, en deze heb ik ook gezien: Roep het Turkse fascistische invasieleger terug! Kunt u zich overeenkomstige leuzen op de muren in Griekenland voorstellen?’

Ik was uitgepraat.

We aten in stilte. Yilmaz vergewiste zich er als oplettend gastheer van dat we allemaal genoeg hadden, maar at zelf erg weinig.

‘Tijdens mijn reis door Turkije,’ zei ik, ‘heb ik het idee gekregen dat het land zich industrieel sterk heeft ontwikkeld sinds mijn laatste bezoek.’

‘Dat is waar,’ zei hij. ‘En dat betekent dat het revolutionaire potentieel van de Anatolische boeren belangrijk groter is geworden. Tegelijkertijd vervult de wereldcrisis waarmee het kapitalisme wordt geconfronteerd, mij met hoop voor de toekomst van Turkije.’

Hij praatte op pedagogische toon en deed me denken aan de instructeurs die ik had gekend in de New Yorkse arbeidersscholen van de jaren dertig en die ongevoelig waren voor twijfel.

Terwijl we de rijst en het lamsvlees aten, vroeg ik hem hoe hij dacht over de invloed van Amerika in dit gebied. Hij antwoordde dat die enorm was: directe investeringen in dollars in ondernemingen als Hotel Intercontinental in Istanbul (waar ik mijn intrek had genomen), de deelname van Amerikaans kapitaal in belangrijke industriële en commerciële bedrijven (ik heb een tractorfabriek van Ford diep in Anatolië gezien), de overeenkomst tussen de Verenigde Staten en Turkije waarin een clause was opgenomen dat de geleverde wapens niet gebruikt mochten worden zonder de toestemming van Washington.

‘Op Cyprus hebben ze zich daar niets van aangetrokken,’ zei ik.

‘We mogen geen Amerikaanse kolonie worden,’ antwoordde hij. ‘Turkije heeft zijn eigen behoeften. Het moet vrij zijn en ongebonden.’

De jonge gevangene deed opnieuw de zware rode gordijnen opzij en we gaven hem de halflege schalen; hij kwam terug met *Ekmek Kadayifi*, een soort biscuit doordrenkt met siroop, die zo zoet was dat het bijna bitter werd. We aten weer allemaal van dezelfde schotel.

Ik vertelde Yilmaz van de suggestie die ik Ecevit had gedaan om hem, tijdens de jaren die hij nog moest uitzitten, hier in zijn gevangenis een film te laten maken. Volgens mij zou dat het beste mogelijke antwoord zijn op MIDNIGHT EXPRESS; het zou een documentair beeld geven van ten minste een van de gevangenen in het land en aantonen dat een man die wordt beschouwd als een staatsvijand, toch binnen bepaalde grenzen zijn eigen leven kan blijven leiden.

Ik heb me vaak afgevraagd in welke mate de Turken zich iets aantrekken van het beeld dat de rest van de wereld van hen heeft. Ik heb de premier gezegd wat een lage dunk ik had van zijn public relations en welke betekenis de toestemming aan deze gedetineerde kunstenaar om een film te maken in de gevangenis zou kunnen hebben voor de intellectuele gemeenschap in de hele wereld. Ik heb hem ook gezegd dat MIDNIGHT EXPRESS het stereotype van de sadistische Turk in de ogen van de hele wereld had bevestigd en dat het enige overtuigende antwoord een film zou zijn, gemaakt door Güney in de Toptashi-gevangenis.

Ecevit had een secretaris gevraagd mijn suggestie te noteren. Mijn idee leek hem wel aan te staan. Op het moment dat dit artikel in de Verenigde Staten verschijnt, zes maanden later, heb ik net gehoord dat Güney een korte film heeft gemaakt in Toptashi - van vier minuten.

We moesten vertrekken. We liepen nog eens het lange pad tussen de stapelbedden door. Deze keer kwamen talrijke gevangenen naar me toe om me de hand te drukken. Het was bekend geworden dat ik VIVA ZAPATA had gemaakt, die ze enkele dagen daarvoor op de televisie hadden gezien. Het thema, *tierra y libertad*, had hen erg aangesproken, omdat het altijd van toepassing is geweest op de Turkse boeren. De *Mudur* had me tijdens het eten mijn fototoestel laten brengen en ik kon dus foto's maken. Maar het was donker in de lange zaal en de opnamen die ik er heb gemaakt, zullen wel nergens een prijs winnen. De spreekkamer was vol met groepen gevangenen en hun families. Mannen omhelsden onophoudelijk hun kinderen terwijl ze snel en bezorgd vragen stelden aan hun vrouw. Ze wisten dat de tijd verstreek en dat een nieuwe lichterding bezoekers buiten wachtte. De gevoelens die in dit vertrek werden getoond, waren zo intiem dat ik, die meer dan dertig jaar de hevigste gevoelens van acteurs heb gefilmd, er niet toe kon komen foto's te nemen. Terwijl de mannen dol van vreugde waren en de vrouwen overweldigd door hun emoties, leken de kinderen vaak een beetje angstig door de intense gevoelens van de volwassenen. Ik weet zeker dat een aantal van hen zich niet kon herinneren hun vader ergens anders te hebben gezien dan in deze trieste zaal met zijn betonnen wanden. Ik stond verstijfd tegen de muur te kijken naar de verschillende families die helemaal opgingen in hun vreugde en hun angst.

Toen kreeg ik te horen dat de *Mudur* me in zijn kantoor wilde spreken en dat het dringend was.

Er was een man die me werd voorgesteld met de titel *Advocaat* – het was misschien een hoofdinspecteur in een vrije vertaling – en die in alle staten was omdat men mij toestemming had gegeven foto's te nemen. Hij stak een betoog tegen me af van meer dan een half uur, maar zo snel en zo opgewonden dat, met mijn kennis van het Turks, het grootste deel ervan me ontging. Hij maakte de indruk steeds hetzelfde te herhalen, dat Toptashi niet representatief was, dat er veel modernere gevangenis in het land waren. Waarom had ik er daar niet een van bezocht?

'Deze bevalt me prima,' antwoordde ik.

Ik zag duidelijk dat hij mijn antwoord idioot vond en als een leugen beschouwde.

Hij wond zich steeds verder op en werd erg welbespraakt. Yilmaz zat een beetje achteraf en reageerde niet, afgezien van een lichte glimlach die me vriendelijk spottend leek. Ik had geen idee wat hij dacht van de vertegenwoordiger van de regering die hem gevangen had gezet, omdat ze zich als oude vrienden gedroegen.

Midden in de redevoering van de *Advocaat* ('Waarom naar deze oude gevangenis? We hebben veel modernere, schonere, splinternieuwe gevangenis!') kwam de *Mudur*, met een bijzonder hartelijke houding, achter zijn bureau vandaan met een fles eau de cologne. We vormden kommen met onze handen. De *Advocaat* bleef doorpraten terwijl hij de geparfumeerde vloeistof over zijn gezicht en hals smeerde.

Ik zat erop te wachten dat hij me zou vragen hem mijn filmrolletje te geven, maar dat deed hij niet. Hij maakte abrupt een einde aan zijn betoog, veegde zijn vochtige voorhoofd af en stond op. Vervolgens kuste hij me op beide wangen terwijl hij iets zei over mijn faam als regisseur, en verliet het vertrek.

Ik begreep niet precies wat hij dacht te hebben bereikt door zo tegen me uit te varen. Ik veronderstel dat hij zich gewoon wilde indekken voor het geval de autoriteiten van de gevangenis zou worden verweten dat ze me hadden toegestaan hem te bezoeken. Er kon voor getuigen worden verklaard dat hij vol vuur had gesproken en me had gewaarschuwd dat ik een verkeerd oordeel velde. De *Advocaat* was overal tegen verzekerd.

Yilmaz had geen woord gezegd. De *Advocaat* kuste ook hem op beide wangen voor hij wegging.

Ik bedankte de *Mudur* voor mijn bewegingsvrijheid in het gebouw. Hij gaf me zijn visitekaartje en ik ging weg.

In de spreekkamer blies een bewaker in burger, jong, dik, met rood haar en een openstaande boord, op een fluitje. Het was voor deze lichting bezoekers tijd om te gaan.

Toen ik afscheid nam van Yilmaz, omhelsde hij me stevig. Ik voelde heel goed dat hij meer van mij verwachtte dan ik hem had kunnen geven. En ik vroeg me af of zijn absolute zekerheden over alle onder-

werpen, die typisch zijn voor de mensen uit de Derde Wereld, te verkiezen waren boven mijn ambivalentie. Mijn ervaring als cineast heeft ertoe geleid dat ik in alle conflicten de twee partijen zie. Mijn favoriete citaat is een uitspraak van Jean Renoir: 'Iedereen heeft zijn redenen.' Güneys denken is geprogrammeerd en bekommert zich om de juistheid van keuzen en daden.

Buiten stond de lange, smalle trap, die verlaten was toen we aankwamen, vol met de volgende lichter bezochters, vrouwen en kinderen, de armen en de verlatenen. Het kostte ons moeite beneden te komen.

'Wie hebt u opgezocht?' vroeg een vrouw aan mevrouw Gereede.

'Yilmaz Güney,' antwoordde ze.

'Communistische propaganda,' beet de vrouw minachtend terug.

Op de terugweg waren we allemaal droevig gestemd. Professor Tunchay was bijzonder ontdaan.

'Güneys politieke houdingen vernietigen zijn talent,' zei hij. 'Wat zal er van de cineast in die man worden?' Mete Tunchay, goed en gevoelig als hij was, had deze ontmoeting ondergaan als de tragedie van een verspilld talent.

Even later zei ik: 'Ik heb iets vergeten te vragen, of hij de rechter nu wel of niet heeft vermoord.'

'Natuurlijk niet,' antwoordde mevrouw Gereede. 'Hij is vals beschuldigd.'

'Ik had het hem moeten vragen,' voegde ik eraan toe.

'In elk geval,' zei ze, 'was het een fascistische rechter.'

'En als u de dochter van die vermoorde rechter was,' zei ik, 'wat zou u dan zeggen?'

'In dat geval,' antwoordde ze, 'hoop ik dat ik mijn gevoelens en mijn intelligentie gescheiden zou kunnen houden.'

Even later voegde ze eraantoe: 'Er is een man die u precies kan vertellen wat er is gebeurd op de avond dat de rechter werd vermoord.'

Die man was Onat Kutlar, directeur van het filminstituut, en ik ontmoette hem toevallig op een soirée die ter ere van mij werd gehouden op de laatste dag van mijn reis door Turkije. Ik vroeg hem om precies aan mevrouw Gereede te vertellen wat er was gebeurd, zodat ze het voor mij kon opschrijven. Hij stelde voor het dadelijk te doen, op de receptie zelf. Mevrouw Gereede maakte zich in een aangrenzend vertrek meester van de schrijfmachine van onze gastheer en ze gingen aan het werk. Dit was de verklaring van Onat Kutlar:

'Op een dag in augustus 1974 ging ik naar Yilmaz Güney. Omdat we oude vrienden waren, hadden we de gewoonte zijn filmplannen te bespreken. Hij had net de montage voltooid van *ARKADAŞ*. Toen begon hij vol emotie te praten over zijn volgende film die *ENDİŞE* zou heten. De hoofdpersoon van de film zou een landarbeider uit Churikova, vlak bij Adana, zijn. Deze zonderlinge arbeider, die het midden hield tussen een gek en een heilige, zou gehurkt voor zijn tent in de verte zitten staren. En hij zou denken: Er gaat iets gebeuren, dat is zeker, een





Yol

verschrikkelijk en beangstigend iets! Er moet iets gebeuren! Dat idee vervulde hem met vrees. En de film zou de geschiedenis van deze man zijn.

Diezelfde avond vertrok Güney naar Adana. Enkele dagen later hoorden we van de moord. Ik ben er niet bij geweest, maar...'

En ik zei tegen mezelf dat Onat Kutlar uiteindelijk helemaal geen ooggetuige van de gebeurtenissen was!

Maar zijn verklaring ging zo verder:

'Toch kan ik, doordat ik Yilmaz ken, de verklaringen van de ooggetuigen heb gehoord en alle verslagen van dit voorval heb gelezen, reconstrueren wat er is gebeurd.'

Ik had mijn twijfels over het vermogen van wie dan ook om iets dergelijks te ondernemen.

Dit is het vervolg van zijn verklaring: 'Yilmaz Güney is in zijn hele loopbaan als cineast, vanaf zijn eerste film en in alle films waarin hij heeft gespeeld, het symbool geworden van de onderdrukten, door in zijn werk de eigenschappen te combineren van een derwisj, een Don Quichot en een vagebond. Vooral in de ogen van de armen was hij een volksheld, een mengeling van een heilige en een ridder zonder vrees.' Dat wilde ik graag geloven, ik had gezien hoe de andere gevangenen naar hem keken.

Onat Kutlar ging verder: 'Toen ze al enkele dagen met de opnamen voor *ENDİŞE* bezig waren, filmde hij in een stampvol restaurant een scène waarin een schot werd gelost; toen gebeurde het volgende. Een fascistisch gezinde rechter, die vijandig stond tegenover de hele sfeer rondom Yilmaz, beledigde hem. Met zijn dronken hoofd belasterde hij



ook Güneys vrouw. De eigenaar van het restaurant probeerde de rechter naar de tafel terug te trekken waar de vrouw van de rechter zelf zat, maar hij bleef beledigingen schreeuwen. Iedereen in Yilmaz' omgeving zat rustig toe te kijken. Yilmaz zelf hield zijn mond. Dat verhoogde de woede van de rechter die zich belachelijk begon te voelen. Hij ging opnieuw in de aanval en begon te vloeken. Zijn vrienden stonden op. Güney en zijn vrienden deden hetzelfde. De rechter pakte een stoel en gooide hem naar Yilmaz die op de grond viel. Op dat moment klonk een schot. En de rechter stierf.'

Maar wie had het schot gelost?

De verklaring gaat als volgt verder: 'Op de radio, spreekbuis van de partij die nu aan de macht is, werd onmiddellijk bekendgemaakt dat Yilmaz de moordenaar was. Diezelfde avond werd de procureur van Yumurtalik vervangen. Zijn opvolger verklaarde dat Yilmaz schuldig was. Hij werd terecht, schuldig bevonden en zit nu in de Toptashi-gevangenis.'

Deze verklaring bevredigde me uiteraard niet. Onat Kutlar was geen ooggetuige. Hij bracht over wat hij had gehoord en ik ben bang dat hij de gebeurtenissen vertelde zoals hij hoopte dat ze gebeurd waren. De geschiedenis wordt altijd herschreven, soms zelfs wanneer ze nog vers is.

Enkele dagen later, in Parijs, was ik korte tijd samen met uitgeweken Turken, een schilder en zijn vrouw, een romanschrijver en zijn vrouw, een documentairefilmer en zijn Zweedse vrouw. Ik sprak over Güney en mijn indruk van de Toptashi-gevangenis.

De Zweedse vertelde me over een van haar vrienden die in Turkije gevangen had gezeten en vervolgens, na een uitwisseling van gevangenen, in een moderne Zweedse gevangenis. Hij had verklaard dat de Turkse gevangenis smeriger en het eten er minder goed was, maar dat de behandeling in Zweden misschien wel wreder was: volledig isolement. In de Turkse gevangenis behoorde hij dag en nacht tot een gemeenschap, en dat had voor hem een groot verschil gemaakt.

'Maar u weet toch wel,' zei de filmer, 'dat niet alle Turkse gevangenis- sen zijn zoals de ene die u beschrijft.' (En hij sprak uit ervaring).

'Dat weet ik heel goed, maar de ene die ik beschrijf, heb ik gezien.'

Toen legde ik mijn vraag voor: 'Ik heb Yilmaz niet gevraagd of hij de rechter wel of niet heeft vermoord. En hij heeft er ook niet over gesproken.'

De uitgeweken schilder vertelde me toen iets dat me in Istanbul niet was gezegd. Tijdens het onderzoek hadden verscheidene mannen verklaard dat zij, en niet Güney, de rechter hadden vermoord.

'Aan alle kanten,' zei hij, 'stonden mensen op om te verkondigen dat zij schuldig waren aan deze moord.'

'Ikzelf,' zei de schrijver, 'ik geloof in Yilmaz' schuld. Hij was het slachtoffer van de grootst mogelijke provocatie. De rechter had hem vernederd op een manier die geen enkele man zou kunnen verdragen,

door hem en zijn vrouw herhaaldelijk te beledigen, en dat in het openbaar. Hij heeft Yilmaz uiteindelijk gedwongen hem te doden om zijn gezicht te redden, uit eigenliefde.'

'En de verklaringen tijdens het onderzoek dan?' vroeg ik. 'De mensen die zijn opgestaan om te verklaren dat zij de rechter hebben vermoord?'

'Juist daarom geloof ik dat Yilmaz schuldig is,' voegde de schrijver eraan toe. 'Daarom, meer nog dan om iets anders.'

Mijn vrienden zetten me bij mijn hotel af. We wensten elkaar welterusten. Het was mijn laatste avond in Parijs en ik wilde nog niet gaan slapen. Ik moest mijn gedachten op een rijtje zetten. Ik liep de rue de l'Odéon uit en kwam op de boulevard St. Germain die ondanks het late uur nog erg druk was.

Mijn hele reis had ik het gevoel gehouden dat de gematigde krachten – bijvoorbeeld Ecevit – spanningen en conflicten onder controle hielden die zich zouden kunnen ontladen in een uiterst gewelddadige explosie. Op een morgen hadden de kranten in Izmir bericht dat de premier in zijn kantoor was aangevallen door de leden van zijn eigen garde – niet lichamelijk, werd er gepreciseerd, maar verbaal, heftig en vol haat. Er werd vermeld dat Ecevit had gereageerd met: 'Laten we er nu niet zo'n ophef van maken.'

Ik herinnerde me dat ik in de kleine provinciehoofdstad Isparta wakker was geworden door het geluid van een explosie. Iemand had een bom in een huis vlak bij ons hotel geworpen. Een man was gedood, een ander was een been kwijtgeraakt. De volgende morgen waren twee jonge mannen uit een rechtse familie opgepakt. Ze weigerden de motieven voor hun daad te onthullen.

Ik herinnerde me de Toptashi-gevangenis als een van de vreedzaamste plekken die ik had bezocht, en waar ik de zinnigste gesprekken had gevoerd. 'Ik ben hier veiliger,' had Yilmaz gezegd.

Natuurlijk was al dit geweld niet het erfdeel van dit ene land. In mijn huis in New York is drie keer ingebroken. In onze straat zijn alle ramen op de begane grond gebarricadeerd. Nog maar kort geleden is mijn stiefzoon van vijftien samen met een vriend op de hoek van Columbus Avenue en de zeventigste straat door een twaalfal jongens aangevallen die nauwelijks ouder waren dan hij. De jonge onverlaten vroegen niet om geld; ze wilden niets van wat de jongens bezaten. Het enige dat ze wilden, was onze twee jongens bang maken, die toen hals over kop een drugstore zijn ingerend. Enige tijd later bracht de eigenaar hen als een echte lijfwacht naar huis.

Op dat moment, toen ik door de rue de Rennes liep, zag ik een enorm straatgevecht, waar ten minste een twintigtal jongeren bij was betrokken. De kolking van vuisten en voeten ging van het ene trottoir naar het andere en hield het verkeer op. Ik ging naast andere toeschouwers staan, met mijn rug tegen de muur.

Onze sympathie ging uiteraard naar geen van beide partijen, omdat



## Sürü

we de inzet niet kenden. Plotseling schoot deze gedachte door me heen: de deelnemers wisten misschien zelf niet waarom het er zo hard aan toe ging. Hoe zou de overwinning zijn? Wat was de prijs ervoor? Wie moest verslagen worden en waarom? Wat konden ze erbij winnen? En verliezen?

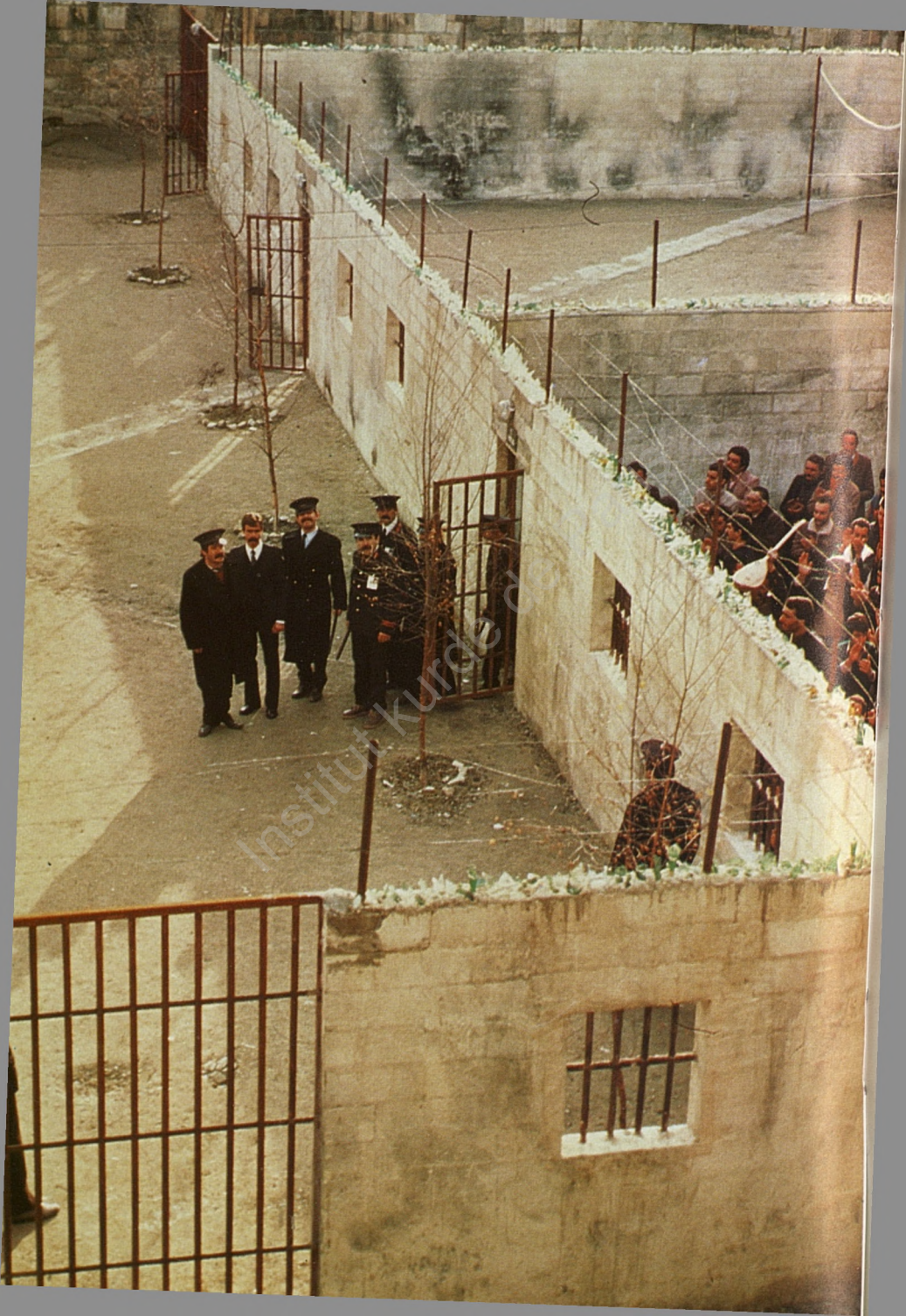
Ik kreeg opnieuw een indruk die ik vaak had gekregen tijdens mijn reis: jonge en goede mensen hadden niet alleen het vertrouwen verloren in de programma's van hun regering en in de morele criteria van de ouderen, maar bevalen, naarmate ze minder geloofden in hun eigen waarden of die niet kenden, geen enkele oplossing aan. Ze stelden geen alternatief voor.

Ik zei tegen mezelf dat we allemaal op een vulkaan zaten.

Toen herinnerde ik me de held van Yilmaz, de landarbeider in de film die hij niet had kunnen maken; het vreemde type, half een heilige, half een gek, dat voor zijn tent zat gehurkt en zei: 'Er gaat iets gebeuren, dat is zeker, een verschrikkelijk en beangstigend iets. Ja, er moet iets gebeuren.'

### Noot:

*Nadat Elia Kazan zijn artikel had geschreven, is Yilmaz Güney naar een heel strenge gevangenis overgebracht. Deze verandering volgde op de val van de regering-Ecevit.*



# YILMAZ GÜNEY

Ach! Die zomer! . . . Hoe is hij gevlucht?  
Geen kersen zag ik op de takken  
Noch rivieroevers met groen bedekt.  
Hoe heeft men de oogst gedorst?  
Er waren kikvorsen herinner ik me  
En schildpadden met schilden als serails.

Ach! Mooi lijken zelfs de slagen mij.

In de muur had hij zijn hart gekrast  
Nedret uit Kirehir gekomen  
in het jaar 1965.  
Maanden was het november  
en de muur daar, helemaal zwart.  
'Houd stand mijn hart, houd stand.'

En waar kan hij nu wel zijn  
Nedret uit Kirehir  
in het jaar 1980?  
Maanden is het steeds november  
en voor ons de winter.

Ach! Die zomer! . . . Hoe ging hij voorbij?

# DE ANGOUTE-GANS

Ismail at en dronk al dagen niet meer. Een onuitsprekelijke nostalgie verbreidde zich door het diepst van zijn wezen en nam zijn lichaam en ziel in een vaste greep. Het jochie keek de hele tijd naar de azuurblauwe lucht.

Zijn ouders verlieten het huis bij het eerste daglicht om narcissen te gaan plukken en kwamen pas thuis wanneer het duister van de avond viel. Tijdens hun afwezigheid letten de burens op Ismail. Maar het was hun onmogelijk Ismails geheim te doorgronden. Hoe hadden zij ook de hartstocht kunnen raden die in hem ontloek? Als een onverbiddelijke bron maakte deze hartstocht zich van zijn hele wezen meester en overstroomde alles om hem heen. Niet alleen begrepen ze er niets van, ze maakten ook opmerkingen: 'Hé Ismail! Wat valt er te zien dat je zo naar de hemel kijkt? Stront?' zeiden ze.

Zelfs zijn moeder vroeg hem niet begrijpend: 'Waar wacht je op, lieveling, waar droom je van?' Ismail was onverstoorbaar en onthulde niemand zijn geheim.

Er kwam een mooie dag. Ismail voelde dat hij de vreugde die zijn hart overweldigde niet langer kon beteugelen. Deze vreugde vloede door zijn aderen, vluchtte door zijn poriën naar buiten, verlichtte zijn gezicht. Zijn ogen begonnen te schitteren en een brede glimlach verscheen op zijn lippen. Maar! Wat zag hij daar? Een gans! Een gans met vleugels en veren die alle kleuren van de aarde weerspiegelden. Het was de Angoute-gans.

Ismail voelde de vreugde die alleen kinderen kunnen ervaren en die volwassenen nooit kunnen vatten. Door de plassen rende hij in de richting waarin de gans was gevlogen en spatte in het voorbijgaan alles nat.

De gans ging ergens op een veld zitten dat nog blank stond door het hoge water. Tussen de gele en witte bloemen. Ismail zag van ver de plek waar de vogel was neergestreken. Voorzichtig om haar niet bang te maken, probeerde hij zo dicht mogelijk in de buurt te komen. Hij had een stok in zijn hand bij wijze van geweer.

Maar de gans voelde zijn aanwezigheid en schrok daarvan. Zij sloeg met haar grote, natte vleugels waardoor ze alles om haar heen besproeide en vloog weg. Een onbeschrijfelijk, grenzeloos verdriet overviel Ismail. Hij achtervolgde de gans met zijn blik, zette toen zijn

Angoute-gans: een uitstervende soort wilde gans. Haar veren hebben de kleuren van de regenboog.



stok als een geweer tegen zijn schouder en schreeuwde uit volle borst: 'Paauw! Paauw!'

En de gans werd een nietig puntje aan de blauwe hemel. Vanaf dat moment was zij voor Ismail de zin van zijn bestaan. Een onuitsprekelijk gevoel, verbonden met het aanschouwen van het heelal.

Het leven hernam zijn loop en de dagen gingen voorbij als de vreemdelingen die in hun eindeloze omzwerving het dorp aandeden. Het waren vooral kooplieden, maar ook kameeldrijvers, een rondreizende kapper en wie al niet meer. Toen, op een mooie morgen, kwamen de jagers. Ze hadden tal van nieuwe dingen die Ismails nieuwsgierigheid wekten. Tal van wonderbaarlijke voorwerpen. Geweren natuurlijk, maar ook een verrekijker... Die dag hoorde hij voor het eerst dat een verrekijker de verte dichterbij haalt.

Terwijl de jagers demonstraties gaven, wachtte Ismail het goede moment af, en toen de gelegenheid zich voordeed, maakte hij zich van de verrekijker meester en verborg die stiekem op een eenzaam plekje.

Toen ze merkten dat de verrekijker was gestolen, werden de jagers vreselijk boos, terwijl de mensen uit het dorp zich juist erg verlegen voelden. De verdwijning van de verrekijker vonden ze maar raar. Ze begonnen allemaal druk en opgewonden te zoeken en vroegen zich verbluft af: 'Wie kan hem nu hebben gestolen?'

Vragen... Verhoren... Geen enkel resultaat... De een uitte beschuldigingen, de ander verdedigde zich... Er werd gepraat en gepraat, toen barstten de ruzies los.

De jagers stapten ontmoedigd en bitter in hun jeep en reden mompelend weg...

'Ik wil mijn verrekijker, vrienden!' had de jager van wie hij was, gezegd voordat hij vertrok.

De dorpsbewoners werden overmand door schaamte. 'Wie kan hem nu hebben gestolen?' Er werd een nauwgezet onderzoek ingesteld. Allemaal hadden ze zich opgeworpen als speurders, behalve vier of vijf mensen tegen wie bepaalde verdenkingen bestonden. Waakzaamheid was het devies. De eer van het dorp moest worden gered.

Ismails ouders ondervroegen op hun beurt hun zoon. Ze gaven hem ervan langs, stopten Spaanse pepers in zijn mond, sloegen hem en sloten hem op onder een grote mand. Er was geen woord uit hem te krijgen.

De dorpsbewoners kweten zich met ernst en toewijding van hun nieuwe taak. Ouders onderwierpen hun kinderen aan een kruisverhoor, echtgenoten maakten ruzie en burens die al heel lang met elkaar op goede voet stonden, vlogen elkaar in de haren. Wantrouwen is geboden. Het gaat om de eer van het dorp.

Ismail liet al deze drukte koud. Het wakkerde alleen het vuur van zijn verwachting nog meer aan. De volgende keer dat de gans kwam, zou hij haar van dichterbij kunnen zien. Hij liep over van vreugde.

Reigers, eenden en ganzen vlogen in grote troepen over het dorp. Maar hij wachtte alleen op de Angoute-gans. En op een mooie dag werden zijn wensen verhoord. De gans verscheen opnieuw ver weg tegen het azuur van de hemel en haar pracht verblindde het heelal.

Terwijl hij goed oplette dat niemand hem zag, glipte Ismail naar het plekje waar hij de verrekijker had weggestopt. En zich nog steeds voor onbescheiden blikken verbergend door in de schaduwen van de muren te blijven, liep hij het dorp uit.

De gans streek op haar gewone plaats neer. Ismail kroop zo dicht mogelijk naar haar toe. Hij zette de verrekijker aan zijn ogen en zag, wazig als door mist heen, de gans vlak bij zich. Wat is de Angoute-gans ver weg wanneer hij de verrekijker laat zakken! Wat is ze mooi, wat is ze mooi de Angoute-gans, met de verrekijker weer aan zijn ogen! Maar plotseling werd de gans ergens door gewaarschuwd en werd bang. Waarom wil ze op de vlucht slaan? Waarom vliegt ze weg? Waarom?...

Zijn handen, die nog steeds de verrekijker omklemden, vielen naar beneden. De gans is weggevlogen. Pas veel later zag hij zijn vader in volle vaart op hem komen toerennen. Zijn vader... Hij heeft vast alles begrepen... Ook Ismail begon te rennen. Zo hard hij kon.

Zijn vader doorkliefde de plassen met zijn zware stappen en Ismail wist maar al te goed wat hem te wachten stond als hij werd gegrepen.

Ten slotte haalde zijn vader hem in en rukte de verrekijker uit zijn handen. De klappen regenden overal op Ismail neer. Wat schaamde zijn vader zich om zo'n zoon te hebben. Hoe kon die smet worden weggenomen? Wat moest hij doen om dit goed te maken? Zou het niet beter zijn helemaal geen zoon te hebben dan zo een?

Zijn vader hing hem bij zijn voeten aan een boom, brandde zijn handen met gloeiend ijzer. Niemand slaagde erin het kind aan zijn woede te ontrukken.

Ismail werd ziek. Zijn ouders zaten dagenlang aan zijn bed. Een gevoel van berouw bekreep zijn vader. De wrok maakte in zijn hart plaats voor spijt en verdriet. Overspoeld door droefheid barstten zijn ouders in tranen uit. Ze wisten niet wat ze moesten doen. Uiteindelijk brachten ze Ismail naar de dokter.

De vader droeg zijn zoon op zijn rug. Terwijl hij door de velden liep, zocht hij onophoudelijk de hemel af. De moeder volgde hen. Het was laat in het seizoen, het water trok steeds verder terug. De gans kwam misschien wel nooit meer. Ismail opende zijn mond voor het eerst sinds de dag dat hij door zijn vader op heterdaad was betrapt: 'Papa!'

'Ja, mijn lieveling!'

'Papa, ze komt toch terug, de gans komt toch terug?'

'Ja, mijn zoon, ze komt terug.'

'Wanneer komt ze dan terug, wanneer dan?'



'Gauw, m'n kleintje, al gauw.'

Ismail werd niet beter. Zijn vader ging iedere morgen narcissen plukken. Ook hij dacht nu alleen nog maar aan de gans. Hij staarde van de vroege morgen tot de late avond naar de hemel op zoek naar de Angoute-gans.

Ismail wachtte eveneens, tegen zijn moeder aan geleund, nu eens bij het raam, dan weer voor de huisdeur op de binnenplaats, vol ongeduld op de gans.

'Mama!'

'Ja, lieveling.'

'Ze komt nooit meer terug, hè?'

'Maar natuurlijk wel. Ze komt echt terug.'

'Waar is ze dan? Ze komt niet. Kijk eens naar mij. Ik ben ziek geworden en nog steeds komt ze niet.'

'Ze komt echt wel, kleintje.'

'Ik hou zoveel van haar. Ze is zo mooi. Als je haar toch eens zag...'

En de tijd verstreek.

Op een dag hoorde zijn vader iemand schreeuwen die naar hem toe kwam gerend, terwijl hij narcissen plukte. De paniek van die man was als een waarschuwing. Hij liet alles liggen en rende achter hem aan.

Toen hij in het dorp kwam, zag hij de grote groep mensen voor zijn huis. Sommige vrouwen huilden luidkeels. Hij voelde hoe zijn keel werd toegeknepen. Zijn vrouw snelde naar hem toe met tranen in haar ogen en schreeuwde het uit van smart. Een witgestreept laken bedekte het kleine lichaam van Ismail. De dorpingen stonden er met een trieste blik omheen, vol sympathie en medelijden voor zijn vader.

Ze dolven een graf voor het kind en droegen het lichaam er in hun armen naar toe. Toen gebeurde er iets dat alle dorpsbewoners deed huiveren van wroeging. De gans... De Angoute-gans verscheen als uit het niets en zweefde boven de begrafenisstoet. De vader begreep het lijden van zijn zoon er alleen maar beter door.

En de Angoute-gans streek onverstoorbaar weer op haar gewone plaats neer...

Yilmaz Güney

uit zijn bundel novellen 'Verhalen voor mijn zoon',  
gepubliceerd in 1979

toen de schrijver in de gevangenis zat en  
zijn zoon acht jaar was.

# FILMOGRAFIE

Afkortingen: R: regie; Sc: scenario;  
C: camera; M: muziek; A: acteur(s);  
P: produktie. YG: Yilmaz Güney.  
Filmtitels met \* worden vanaf p. 69  
ook inhoudelijk beschreven; het be-  
treft hier films die ook buiten Tur-  
kije te zien zijn.

Bij de vertaling van de Turkse titels  
in het Nederlands is zoveel mogelijk  
geprobeerd de intentie te benaderen.

1958

**ALAGEYIK** (Het rode hert). R:  
Atif Yilmaz. YG: Sc en A.

**BU VATANIN ÇOCUKLARI**  
(De kinderen van dit land). R: Atif  
Yilmaz. YG: Sc en A.

1959

**KARACAOĞLAN'IN KARA  
SEVDASI** (Karacaoğlan ongeluk-  
kig verliefd). R: Atif Yilmaz. Sc:  
Yashar Kemal, Halit Refig, A. Yil-  
maz en YG. A: YG.

**TÜTÜN ZAMANI** (De tabaks-  
oogst). R: Orhon Ariburnu. YG: A.

1961

**YABAN GÜLÜ** (De wilde roos).  
R: Ümit Utku. Sc: A. Yilmaz en YG.  
**DOLANDIRICILAR ŞAHI** (De  
koning van de valsspellers). R: Atif  
Yilmaz. YG: A.

**TATLI-BELA** (Het zoete onge-  
luk). R: Atif Yilmaz. YG: A.

1963

**ÖLÜME YALNIZ GIDILIR**  
(Naar de dood gaat men alleen). R:  
Y. Yalınkilic. YG: Sc.  
**İKİSİ DE CESURDU** (Zij waren  
beiden moedig). R: Ferit Ceylan.  
YG: Sc en A.

1964

**HERGÜN ÖLMEKTENSE** (Lie-  
ver dan iedere dag te sterven...). R:  
Ferit Ceylan. YG: Sc en A.

**KAMALI ZEYBEK** (De zeybek  
met het dolkmes). R: Nuri Akinci.  
YG: Sc en A.

**KOÇERO** R: Ümit Utku. YG: Sc en  
A.

**HALIMEDEN METKUP VAR**  
(Er is een brief van Halime). R:  
Süha Dogan. YG: A.

**KOCAOĞLAN** R: Ziya Demirel.  
YG: A.

**KARA ŞAHİN** (De zwarte valk).  
R: Nuri Akinci. YG: A.

**MOR DEFTER** (Het paarse  
schrift). R: Nuri Ergün. YG: A.

**10 KORKUSUZ ADAM** (Tien  
mannen zonder vrees). R: Tunç Ba-  
saran. YG: A.

**PRANGASIZ MAHKUMLAR**  
(De veroordeelden zonder ketenen).  
R: Orhon Ariburnu. YG: A.

**ZIMBA GIBI DELIKANLI** (Een  
jongeman als de donder). R: Remzi  
Jöntürk. YG: A.

1965

**KASIMPAŞALI** (De inwoner van  
de wijk Kasimpasa). R: Nuri Akinci.  
YG: Sc en A.

**KASIMPAŞALI RECEP** (Recep  
van Kasimpaşa). R: Nuri Akinci.  
YG: Sc en A.

**KONYAKÇI** (De cognaczuiper). R:  
Tunç Basaran. YG: Sc en A.

**KIRALLAR KIRALI** (De koning  
der koningen). R: Bilge Olgaç. YG:  
Sc en A.

**BEN ÖLDÜKÇE YAŞARIM**  
(Zelfs dood zal ik levend zijn). R:  
Duygu Sağıroğlu. YG: A.

**BEYAZ ATLI ADAM** (De man

met het witte paard). R: Remzi Jöntürk. YG: A.

**DAĞLARIN OĞLU** (De zoon van de bergen). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

**DAVUDO**. R: Hasan Kazankaya. YG: A.

**GÖNÜL KUŞU** (De hartsvogel). R: Hayri Gülnar. YG: A.

**SAYILI KABADAYILAR** (Geduchte rouwdouwers). R: Hasan Kazankaya. YG: A.

**KAN GÖVDEYİ GÖTÜRDÜ** (Het stromende bloed). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

**KAHREDEN KURŞUN** (De vernietigende kogel). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

**HARACIMA DOKUNMA** (Raak mijn deel niet aan). R: Hasan Kazankaya. YG: A.

**KANLI BUĞDAY** (Het bebloede graan). R: Ferit Ceylan. YG: A.

**KORKUSUZLAR** (Zij kennen geen angst). R: Semih Evin. YG: A.

**SOKAKTA KAN VARDI** (Er lag bloed in de straat). R: Vedat Türkalı. YG: A.

**SILAHA YEMINLIYDIM** (Ik wil de vrede). R: Kemal İnci. YG: A.

**TEHLİKELİ ADAM** (De gevaarlijke man). R: Hasan Kasankaya. YG: A.

**TORPIDO YILMAZ** (Yılmaz de torpedo). R: Cevat Okçugil. YG: A.

**ÜCÜNÜZÜ DE MIHLARIM** (Ik krijg jullie drieën nog wel). R: Bilge Olgaç. YG: A.

**YARALI KARTAL** (De gewonde adelaar). R: Tarık Dursun. YG: A.

1966

**AT, AVRAT, SILAH** (Het paard, de vrouw, het wapen). YG: R, Sc en A.

**BURÇAK TARLASI** (De wikke-akker). R: Ümit Utku. YG: Sc.

**ASLANLARIN DÖNÜŞÜ** (De terugkeer van de leeuwen). R: Yılmaz Atadeniz. YG: Sc en A.

**ESREFFAŞALI** (De jongen van

Esrefpaşa). R: Erdoğan Tokatlı. YG: Sc en A.

**HUDUTLARIN KANUNU** (De wet van de grenzen). R: Lütfi Akad. Sc: Lütfi Akad, YG: C: Mustafa Yılmaz. A: YG, Nebahat Cehre, Kadir Savun, Aydemir Akbaş. P: Dadaş Films.

**YEDI DAĞIN ASLANI** (De leeuw van de zeven bergen). R: Yılmaz Atadeniz. YG: Sc en A.

**TILKI SELİM** (Selim de sluwe). R: Nisan Hançer. YG: Sc en A.

**ANASI YİĞİT DOĞURMUŞ** (Als held geboren). R: Nazif Kurthan. YG: A.

**ÇIRKIN KIRAL** (De lelijke koning). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

**SILAHLARIN KANUNU** (De wet van de wapens). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

**... VE SİLAHLARA VEDA** (Afscheid van de wapenen). R: Remzi Jöntürk. YG: A.

**YİĞİT YARALI OLUR** (Een held loopt wonden op). R: Ertem Göreç. YG: A.

**KOVBOY ALI** (Cowboy Ali). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.

1967

**BANA KURŞUN İŞLEMEZ** (Kogels raken mij niet). YG: R, Sc en A.

**BENİM ADIM KERİM** (Mijn naam is Kerim). YG: R, Sc en A.

**AT HIRSIZI BANUS** (Banus de paardendief). R: Remzi Jöntürk. YG: Sc en A.

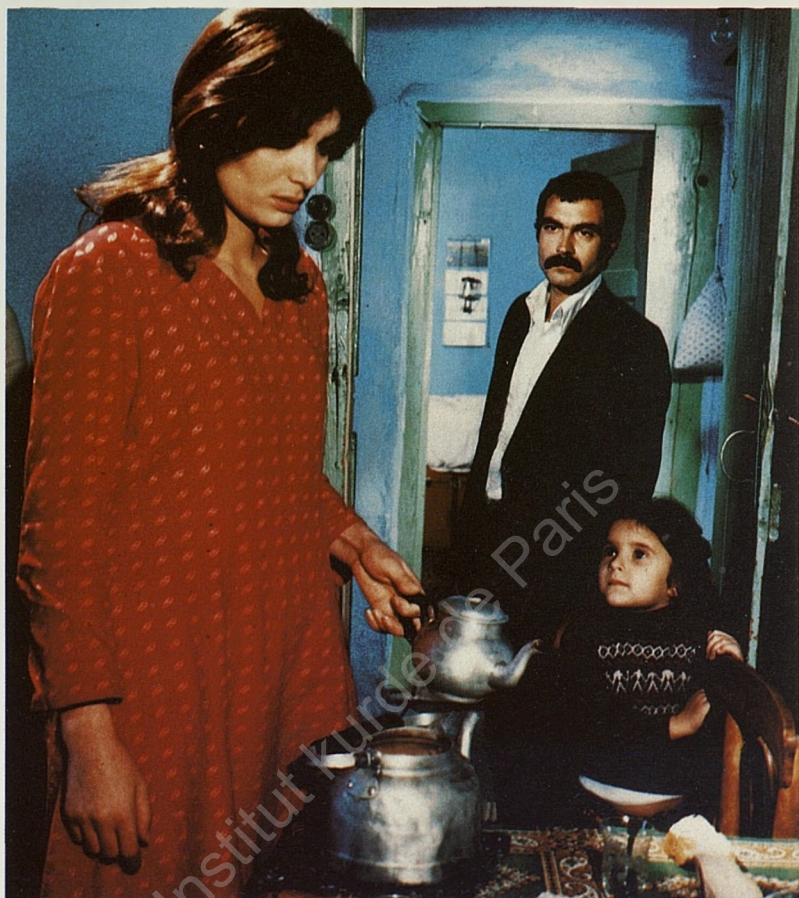
**ŞEYTANIN OĞLU** (De zoon van de duivel). R: Mehmet Aslan. YG: Sc en A.

**BALATLI ARIF** (Arif uit Balat). R: Atif Yılmaz. YG: A.

**BOMBA KEMAL** (Bommen Kemal). R: Nazif Kurthan. YG: A.

**BÜYÜK CELLATLAR** (De grote beulen). R: Yılmaz Duru. YG: A.

**ÇIRKIN KIRAL AFFETMEZ** (De lelijke koning vergeet niet). R: Yılmaz Atadeniz. YG: A.



## Düşman

**EŞKIYA CELLADI** (De beul der vogelvrijen). R: Remzi Jöntürk. YG: A.

**INCE CUMALI** (Kleine Cumal).

R: Yılmaz Duru. YG: A.

**KIZILIRMAK-KARAKOYUN** (De rode rivier – Het zwarte schaap).

R: Lütfi Akad. YG: A.

**KOZANOĞLU**. R: Atif Yılmaz. YG: A.

**KUDUZ RECEP** (Recep de gevaarlijke gek). R: Duygu Sağiroğlu. YG: A.

**KURBANLIK KATIL** (De moor-

denaar-slachtoffer). R: Lütfi Akad. YG: A.

1968

**PIRE NURI** (Nuri de vlo). YG: R, Sc en A.

**SEYYIT HAN\***. YG: R en Sc. C: Gani Turanlı. M: Nedim Otyam. A: YG, Nebahat Çehre, Hayati Hamzaoglu, Nihat Ziyalan, Danyal Topatan, Hüseyin Zan. P: Güney Film.

**AZRAIL BENİM** (Asrael – de doodsendel – dat ben ik). R: Yücel Uçanoğlu. YG: Sc en A.

**KARGACI HALİL** (Halil de kraaienfokker). R: Y. Yalinkiliç. YG: Sc en A.

**ASLAN BEY**. R: Yavuz Yalinkiliç. YG: A.

**BEYOĞLU CANAVARI** (Het monster van Pera). R: Ertem Göreç. YG: A.

**CAN PAZARI** (Redde wie zich redden kan). R: Ertem Göreç. YG: A.

**MARMARA HASAN**. R: Mehmet Aslan. YG: A.

**ÖLDÜRMEK HAKKIMDIR** (Ik heb het recht om te doden). R: Nuri Ergün. YG: A.

1969

**AÇ KURTLAR\*** (De hongerige wolven). YG: R en Sc. C: Ali Uğur, Mazaffer Turan. A: YG. Hayati Hamzaoglu, Sevgi Can, Sirri Elitas. P: Güney Film.

**BİR ÇIRKIN ADAM** (Een lelijke man). YG: R en Sc. C: Kaya Ererez. A: YG, Tuncel Kurtiz, Gülşen Alniaçık, Osman Alyanak. P: Güney Film.

**BELANIN 7 TÜRLÜSÜ** (Alle zeven plagen). R: Nuri Ergün. YG: Sc en A.

**BİN DEFA ÖLÜRÜM** (Ik sterf duizend keer). R: Mehmet Aslan. YG: A.

**ÇIFTE TABANCALI KABA-DAYI** (De rowdy met de twee pistolen). R: Mehmet Aslan. YG: A.

**GÜNEY ÖLÜM SAÇIYOR** (De dood loert in het Zuiden). R: Yilmaz Atadeniz. YG: A.

**KAN SU GIBI AKACAK** (Het bloed zal stromen als water). R: Mehmet Aslan. YG: A.

**KURŞUNLARIN KANUNU** (De wet van de kogels). R: Nuri Ergün. YG: A.

1970

**UMUT\*** (Hoop). YG: R en Sc. C: Kaya Ererez. M: Arif Erkin. A: YG, Tuncel Kurtiz, Gülşen Alniaçık, Osman Alyanak. P: Güney Film.

**PIYADE OSMAN** (Osman de wandelaar). YG: R (met Serif Gören), Sc en A.

**YEDİ BELALILAR** (De zeven smeerlappen). YG: R (met İrfan Atasoy), Sc en A.

**İMİZAM KANLA YAZILIR** (İk teken met bloed). R: Mehmet Aslan. YG: Sc en A.

**SEVGİLİ MUHAFAZIN** (Mijn engelbewaarder). R: Remzi Jöntürk. YG: Sc en A.

**SEYTAN KAYALIKLARI** (De duivelsrotsen). R: İlhan Filmer. YG: Sc en A.

**ÇIFTE YÜREKLİ** (De man met de twee harten). R: Semih Evin. YG: A.

**KANIMIN SON DAMLASINA KADAR** (Tot mijn laatste druppel bloed). R: Yavuz Figenli. YG: A.

**ONU ALLAH AFFETSİN** (Opdat God hem vergeve). R: Orhan Elmas. YG: A.

**SON KIZGIN ADAM** (De laatste woedende man). R: Zafer Davutoğlu. YG: A.

**ZEYNO**. R: Atif Yilmaz. YG: A.

1971

**KAÇAKLAR** (De vluchtelingen). YG: R en Sc. C: Ali Yaver. A: YG, Fatma Karanfil, Mümtaz Ener. P: Alfa Film.

**VURGUNCULAR** (De profiteurs). YG: R en Sc. C: Gani Turanlı. A: YG. Firkret Hakan, Orhan Günşiray, Nazan Şoray, Erol Taş, Hayati Hamzaoglu, Bilal İnci, Muzaffer Tema, Danyal Topatan, Melek Görğün, Figen Han. P: Güney Film.

**İBRET** (Het voorbeeld). YG: R (met Şerif Gören) en Sc. C: Gani Turanlı. A: YG, Orhan Günşiray, Piraye Uzun, Sami Tunç, P: Güney Film.

**YARIN SON GÜNDÜR** (Morgen is de laatste dag). YG: R en Sc. C: Ali Yaver. A: YG, Fatma Girik, Süleyman Turan, Nihat Ziyalan, Erol Taş, Nükhet Egeli, Bilal İnci. P: İrfan Film.

**UMUTSUZLAR** (De wanhopigen). YG: R en Sc. C: Gani Turanli. M: Yalçın Tura. A: YG, Filiz Akin, Hayati Hamzaoglu, Mehmet Büyüküngör, Memduh Ut, Ceyda Karahan. P: Aktün Film.

**ACI** (Pijn). YG: R en Sc. C: Gani Turanli. M: Metin Bükey. A: YG, Fatma Girik, Hayati Hamzaoglu, Oktay Yavuz. P: Oztzleyis Film.

**AGIT\*** (Elegie). YG: R en Sc. C: Gani Turanli. M: Arif Erkin. A: YG, Hayati Hamzaoglu, Selmin Gürmeriç, Bilal Inci, Nizam Ergüden. P: Güney Film.

**BABA\*** (De vader). YG: R en Sc. C: Gani Turanli. M: Yalçın Tura. A: YG, Müserref Teczan, Yildirim Önal, Kuzey Vargin, Ender Doruk, Aytaç Arman, Feridun Çolgeçen. P: Akün Film.

**ÇIRKIN VE CESUR** (Leljik en moedig). R: Nazmi Özer. YG: A.

**NAMUS VE SILAH** (De eer en het wapen). R: Ertem Göreç. YG: A.

1972

**SAHTE YAR** (De bedrieger). R: Ertem Göreç. A: YG.

1974

**ARKADAŞ\*** (De vriend). YG: R en Sc. C: Çetin Tunca. M: Şanar Yurdatapan. A: YG, Kerim Afsar, Melike Demirağ, Azra Balkan, Ahu Tugbay, Civan Canova, Semra Özdamar. P: Güney Film.

**ENDİŞE\*** (De angst). R en Sc: YG en Şerif Gören. C: Kenan Ormanlar. M: Şanar Yurdatapan. A: Erkan Yücel, Kamuran Usluer, Arden Tolay, Emel Mesci, Nizam Ergüden. P: Güney Film (Süha Pelitözü).

1975

**ZAVALLILAR\*** (De armen). YG: R (met Atif Yilmaz) en Sc. C: Gani Turanli, Kenan Ormanlar. M: Şanar Yurdatapan, Attila Özdemiroğlu. A: YG, Güven Senil, Yildirim Önal. P: Güney Film (Süha Pelitözü).

**IZIN** (De toestemming). R: Temel Gürsu. Sc: YG. C: Kenan Kurt. A: Azra Balkan, Halil Ergün, Süleyman Turan. P: Güney Film.

**BİR GÜN MUTLAKA** (Op een dag zal zeker...). R: Bilge Olgaç. Sc: YG. C: Hüseyin Oztzsahin. A: Azra Balkan, Birtane Güngör, Güven Sengil, Semra Özdamar. P: Güney Film.

1978

**SÜRÜ\*** (De kudde). R: Zeki Ökten. Sc: YG. C: İzzet Akay. M: Zülfü Livanelli. A: Tarik Akan, Melike Demirağ, Tuncel Kurtiz, Şenel Gökaya. Levent Yalman, Savas Yurttas, Güler Ökten. P: Güney Film.

1979

**DÜŞMAN\*** (De vijand). R: Zeki Ökten. Sc: YG. C: Çetin Tunca. A: Aytaç Arman, Güngör Bayrak, Güven Şengil, Kamil Sönmez, Sevkett Altug. P: Güney Film.

1982

**YOL\*** (De weg). R: Serif Gören. Sc: YG. C: Erdoğan Engin. M: Sebastian Argol, Kendal. A: Tarik Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhonsoy, Necmettin Cobanoğlu, Semra Uçar. P: Güney Film, Cactus Film.

1983

**LE MUR\*** YG: R en Sc. C: İzzet Akay. A: Tuncel Kurtiz, Ayşe Emel Mesçi, Malik Berrichi, Nicolas Hossein, Isabelle Tissander, Ahmet Ziyrek, Ali Berkday. P: Güney Film. MK2 Productions, Min. de la Culture.

Films over Yilmaz Güney:

**BESUCH AUF IMRALI - EINE BEGEGNUNG MIT YILMAZ GÜNEY.** BRD 1979. R: Hans Stempel, Martin Ripkens. C: Çetin Tunca. P: Janus Film, Güney Film.

**AUTOUR DU MUR.** Frankrijk 1983. R en C: Patrick Blossier. P: MK2 Productions.



*Seyyit Han*

## SEYYIT HAN

Seyyit Han is een trotse, maar arme man. Hij houdt van een meisje uit zijn dorp in Anatolië en het meisje houdt van hem. Maar Seyyit Han is niet van plan dadelijk te trouwen. Hij wil eerst weg om als een rijk en beroemd man terug te komen en dan te trouwen. Hij blijft jarenlang weg en ondertussen komt het meisje in contact met een rijke man uit het dorp. Haar broer zou wel graag een verbintenis tussen zijn familie en die van de rijke man tot stand zien komen. Om haar te dwingen het wachten op Seyyit Han, gespeeld door Güney, op te geven en toe te stemmen in het huwelijk met de rijke man, stelt hij een gefingeerd overlijdensbericht op.

Terwijl een grootse huwelijksceremonie wordt voorbereid, komt Seyyit Han in zijn dorp terug. Als de vrouw dat verneemt, weigert ze het huwelijk met de rijke man. De laatste organiseert vervolgens een duel met Seyyit Han, maar vertelt hem niet dat het mikpunt het hoofd van de tot haar kin ingegraven bruid is, waarover een mandje is geplaatst. Op haar voorhoofd heeft de afgewezen echtgenoot een witte margriet geplaatst. Als een bekwaam schutter schiet Seyyit Han de vrouw van wie hij houdt midden in het voorhoofd.

SEYYIT HAN wordt beschouwd als een van de beste films uit Güneys vroege periode en bevat zowel kenmerken van de western (het duel) als van de

boerse komedies (de huwelijksvoorbereiding). Tevens behandelt Güney in deze film het thema bloedwraak, dat in veel van zijn latere werken zal terugkeren. Het personage Seyyit Han zou later terugkomen in de hoofdpersoon van AĞIT: de goedmoedige bandiet, die na ervaringen in de gevangenis en vervolgingen naar de waarheid zoekt.



*Aç Kurtlar*

## AÇ KURLTAR

Yilmaz Güney speelt in deze film de rol van een rover, die de bewoners van bergdorpjes in Oost-Anatolië terroriseert. De politie, die jacht op hem maakt, krijgt hem uiteindelijk te pakken. Güney draaide deze film tijdens het vervullen van zijn militaire dienstitijd in deze streek. Op een effectieve, lyrische wijze maakt Güney in deze film gebruik van het besneeuwde berglandschap, zoals hij dat jaren later ook in YOL zou doen.

Wraak is ook in deze film het hoofdthema, waarachter een gekwetste waardigheid schuilt, die het de mensen in het gebied waar de film zich afspeelt onmogelijk maakt verder te leven. Duidelijk komt in deze film de tegenstelling naar voren tussen de waarden van een plattelandsgemeenschap en die van de moderne, grote steden. Wat in de afgelegen Oostanatolische streken nog waard is om voor te vechten, is in de hoofden van de moderne mensen nog maar een vage herinnering aan een ver verleden.



Umut

## UMUT

Hoofdpersoon in deze film, waarin Güney autobiografische elementen verwerkte, is de arme koetsier Cabbar, die zijn dorpje verlaat om in de stad Adana aan de kost te komen. Aanvankelijk houdt hij zich met zijn paardetaxi op bij het station van Adana, waar hij echter geen enkele klant krijgt. Zijn grote hoop heeft hij gesteld op het winnen van de lotto. Als analfabeet heeft hij de hulp van anderen nodig om erachter te komen of hij iets gewonnen heeft. Hoewel hij veroordeeld lijkt tot eeuwige armoede, maakt zijn ongebroken hoop het leven toch draaglijk. Zijn karige inkomsten geeft hij af aan zijn vrouw om het gezin te onderhouden. Ondertussen dringen zijn schuldeisers aan op betaling. Wanneer hij op een dag zijn koets even achterlaat om sigaretten te kopen wordt een van zijn paarden door een auto doodgereden.

Op het politiebureau wordt Cabbar te verstaan gegeven dat hij de schuldige is. Met een breed gebaar vergeeft de chauffeur Cabbar, die prompt daarop de deur wordt uitgezet. Vanaf het begin stelden de agenten zich positief op tegenover de automobilist.

Bij een rijke boer, waar hij vroeger wel gewerkt heeft, probeert Cabbar geld te lenen, omdat hij sowieso een tweede paard nodig heeft. Een korte periode werkt hij bij de rivier. Om toch een paard te kunnen kopen besluit hij al het overtollige huisraad te verkopen. Maar tijdens zijn afwezigheid dringen zijn schuldeisers zijn huis binnen en nemen de koets en zijn

enige paard mee. Op aanraden van zijn vriend Hasan besluit Cabbar samen met hem mensen op straat te beroven. Maar hun eerste poging mislukt jammerlijk: van een zwarte Amerikaan krijgen ze fikse klappen te incasseren.

Een demonstratie van taxirijders doet hem niets, net zoals hij vroegere raadgevingen van zijn vrouw in de wind sloeg om bijvoorbeeld de wagen te verkopen. Hij ziet eenvoudig niet dat de wereld om hem heen verandert en dat zijn wagen niet de enige mogelijkheid biedt om geld te verdienen. Tenslotte laat hij zich door Hasan overhalen om met behulp van een geestelijke, die over bovennatuurlijke krachten beschikt, naar een begraven schat te gaan zoeken.

Aan deze onderneming gaan Cabbars laatste centen op. Door het uitblijven van resultaten wordt Cabbar bijna stapelgek en de film eindigt met een scène, waarin Cabbar rondjes draait, terwijl hij zijn ogen heeft afgedekt.



Ağit

## AĞIT

Coban en zijn vier vrienden zijn smokkelaars, die leven in een woest en ontoegankelijk berggebied, dat voortdurend geteisterd wordt door neervallend gesteente. De mannen zijn hard, meedogenloos en droog als de omgeving waarin ze wonen. Ze staan echter bekend als de beste smokkelaars van de streek, de enigen ook die in staat zijn om met inzet van eigen leven de moeilijkste opdrachten te vervullen. Op een dag onderhandelen Nizamettin, Sara Veli en Ramazan, die als contactman op-



treedt, met Coban over het over de grens smokkelen van vijf ladingen goederen. De smokkelaar stemt in met de overeenkomst, maar vraagt voor iedere lading tweehonderd lira en munitie, laarzen en kleding. Sara Veli en Ramazan verraden Coban aan een andere smokkelaarsbende om met hen de buit te kunnen delen. Coban loopt in een hinderlaag, maar slaagt er toch in te ontsnappen. Bij het afgeven van de goederen doodt hij Sara Veli. Op de terugweg vallen de smokkelaars in handen van gendarmes. Coban weigert zich over te geven en raakt zwaar gewond. Ze ontsnappen naar een grot, waar Cobans toestand snel verslechtert. Om het leven van zijn aanvoerder te redden gaat één van de mannen naar een dorp in de buurt en overreedt een vrouwelijke arts om met hem mee te gaan. Het lukt de arts het leven van Coban te redden en tussen hen ontwikkelen zich gevoelens van genegenheid. Maar Coban kan zichzelf niet toestaan aan zijn gevoelens toe te geven: hij en zijn mannen zijn veroordeeld tot een leven van outlaws. De jonge, vrouwelijke arts keert terug naar het dorp. Een paar dagen later wordt Coban door een boer doodgeschoten die de premie die op zijn hoofd stond, wil verdienen.



*Baba*

## BABA

Een roman van Bekir Yildiz ligt ten grondslag aan dit bittere melodrama, dat zich afspeelt in Istanbul. In een scherp contrast tot de zeer gedetailleerde verfilming van het treurige

gevangenismilieu staat de zonnige, kleurrijke kwaliteit van de beelden. Güney toont in deze film het portret van een man die niet in staat is voldoende geld te verdienen om zijn familie te onderhouden. Hij wacht dan ook op het moment, waarop hij naar Duitsland kan emigreren.

Wanneer de zoon van zijn huisbaas in een dronken bui een man doodt, is de vader bereid de schuld daarvoor op zich te nemen op voorwaarde dat de verhuurder zijn familie verzorgt. Omdat het voor de vader weinig verschil maakt tien jaar in de gevangenis of in Duitsland door te brengen, is in zijn ogen deze oplossing nog de beste, omdat hij dan tenminste zijn vaderland niet hoeft te verlaten.



*Arkadaş*

## ARKADAŞ

In tegenstelling tot zijn andere films heeft ARKADAŞ niets te maken met naturalisme of armoede: hier wordt het leven van de rijken onder de loep genomen. Een nogal mysterieuze vriend, gespeeld door Güney, bezoekt een rijke man die woont in het exclusieve deel van Istanbul. De vriend kan niet anders dan constateren dat het idealisme van vroeger bij de rijke man geheel verdwenen is. Al spoedig komt het dan tot conflicten. Niet alleen de rijke man, maar ook zijn vrouw en dochter voelen zich weinig op hun gemak bij de bezoeker.

De film toont de verschillende ontwikkelingen van de twee mannen. De twee, die samen studeerden, maar uit verschillende sociale klassen kwamen, ontmoeten elkaar jaren later

opnieuw in het studentencafé. De ene, uit Istanbul en rijk, is architect geworden en inmiddels nog rijker. De andere, uit Anatolië, die agronomie studeerde, heeft als leider van een massaopstand in de gevangenis gezeten. De beide voormalige studiegenoten drinken nu samen, waarbij de rijke voorstelt naar een bordeel te gaan. Terwijl de architect bij een prostituée is, luistert de uit de gevangenis ontslagen agronoom liever naar het levensverhaal van een meisje uit het bordeel. Ten slotte neemt de architect zijn studiegenoot mee naar huis, waar hij bemerkt dat zijn vrouw een minnaar heeft. Tussen de dochter van de architect en de agronoom ontwikkelt zich een vriendschappelijke relatie. Hij geeft haar een aantal gedichten te lezen, die meer te maken hebben met de situatie van de armen in Anatolië dan met die van een rijke architect in Istanbul.

Güney draaide deze film direct na zijn vrijlating uit de gevangenis in 1974. In de twee hoofdpersonen reflecteert hij tegenstellingen in zijn eigen bestaan als voorvechter voor een sociale omwenteling in zijn land en tegelijk een succesvol acteur, regisseur en producent, die in zijn directe omgeving telkens geconfronteerd wordt met burgerlijke waarden en normen. Door de ironische ondertoon, het uitspelen van tegenstellingen en de zelfmoord van de architect werd *ARKADAŞ* ook in politiek opzicht een van Güneys meest provocerende films, die door de militaire machthebbers in september 1980 – met *SÜRÜ* en *DÜŞMAN* – dadelijk werd verboden.

## ENDİŞE

*ENDİŞE* is een van de eerste films die zich bezighoudt met de uitbuiting van arme arbeiders. Tegelijk was het voor Güney voorlopig de laatste film die hij zou regisseren, omdat hij tijdens de opnamen werd gearresteerd



*Endişe*

(zie p. 86), waarna Şerif Gören de film afmaakte. De film vertelt het verhaal van een door de armoede getekende katoenplukker Cevher. Hij is verwikkeld in een bloedwraakkwestie binnen zijn nomadenstam, waarbij hij op de nominatie staat als gezinshoofd het volgende slachtoffer te worden. Zo luiden de wetten van de stam. Bij het onderzoeken van de mogelijkheid of Cevher zijn noodlot kan afkopen, wordt men het erover eens dat hij in ruil voor een bedrag van vijftienduizend lira kan blijven leven. Maar Cevher heeft geen geld. Zijn enige hoop om aan geld te komen richt hij op een inkomen bij zijn werk in de katoenpluk. Een hereboer, die van zijn probleem op de hoogte is, is wel bereid hem het bedrag voor te schieten. Maar de hereboeren vermijden een direct contact met de plukkers; ze maken daarvoor gebruik van een soort bedrijfsleider, die op zijn beurt ook niet direct met de plukkers praat, maar met slechts één van hen, die fungeert als boodschapper of voorman.

De bedrijfsleider wil Cevhers dochter als dienstmeisje in huis nemen, maar dit voorstel wijst Cevher als onwaardig van de hand. Als een soort 'bruidsschat' wordt hem daarop vijftienduizend lira aangeboden, maar dat vindt Cevher te weinig.

Dan schijnen alle ontwikkelingen zich tegen Cevher te keren: zijn dochter Beyaz wordt verliefd op de jonge plukker Sino; de lonen voor de plukkers worden niet vastgesteld zolang

de hereboeren wachten op de officieel vast te stellen katoenprijzen en daarop organiseren de mannen van de plaatselijke vakbond een staking, omdat zij niet onder dergelijke onzekere voorwaarden willen werken. Meer en meer komt Cevher nu in het nauw te zitten.

De bedrijfsleider doet geen voorstellen voor een hogere prijs voor zijn dochter en de datum waarop de bloedschuld afgekocht moet zijn, komt al dichterbij. Gedreven door angst wordt Cevher een stakingsbreker, die - met zijn dochter - dag en nacht katoen gaat plukken. Hoewel het hem duidelijk is dat zijn problemen - bloedwraak, verkoop van zijn dochter en armoede - op den duur alleen door solidariteit zijn op te lossen, overheerst bij hem de angst. Op een dag vluchten Beyaz en Sino naar de stad, vlak voordat de bedrijfsleider zijn aanbod naar twintigduizend lira verhoogt. Dan heeft Cevher geen dochter meer om te verkopen en is hij overgeleverd aan de bloedwraak.



*Zavallilar*

## **ZAVALLILAR**

Vlak voor zijn gevangenneming in 1972 speelde Güney ironisch genoeg de rol van de arme, slecht behandelde Abu, die zoveel jaren in de gevangenis had doorgebracht dat hij deze plek als enige rustplaats beschouwt tegenover de wrede wereld buiten de gevangensmuren. Na een korte periode van vrijheid in 1974 en de hernieuwde gevangenneming maakte Güneys leermeester, de regisseur Atif Yilmaz,

de film het jaar daarop af.

Abu wordt midden in de winter met twee vrienden uit de gevangenis ontslagen en hijervaart dan dat honger heel gemakkelijk vriendschappen kapot kan maken en dat hij zelf maar weinig vooruitzichten voor de toekomst heeft.

In flash-backs geeft de film een beeld van het lot van Abu, Arap en Haci.

Abu groeide op als half-wees tot zijn moeder voor de tweede keer trouwde. Zijn stiefvader leidde hem op tot bedelaar en op een nacht probeerde hij ook zijn moeder aan een vreemde te koppelen. Zij verzette zich heftig tegen de vreemdeling, doodde deze en kreeg daarop acht jaar gevangenisstraf. Na een inbraak kwam ook Abu in de gevangenis terecht. Hij droomt van zijn eerste geliefde, die hem aan een baantje wilde helpen. Maar niemand wilde hem hebben, omdat hij geregistreerd stond als een dief.

Haci werd een moordenaar, nadat hij een prostituee het leven redde en op haar verliefd werd. Hij kon het niet verdragen dat de vrouw terugkeerde naar dezelfde souteneur die geprobeerd had haar te doden en ook hem bijna had afgemaakt. Hij steekt de vrouw dood.

Arap had een baantje als nachtwaker aangenomen, nadat hij met zijn verloofde naar Istanbul was gevlogen om daar met haar te kunnen trouwen. Zijn werkgever wil hem voor zijn diensten echter niet belonen. Daarop slaat hij de baas en diens assistent neer.

Alle drie zijn ze nu uit de gevangenis ontslagen en hebben honger. Hoewel ze geen geld hebben, bestellen ze toch een maaltijd in een restaurant. Tegen de tijd dat de rekening moet komen, maken Arap en Haci zich uit de voeten. Abu komt weer op het politiebureau terecht, waar de dienstdoende agent medelijden met hem heeft en alsnog de rekening betaalt. Maar hoe zal het verder gaan?



Sürü

## SÜRÜ

Als scenarist stelde Güney zich bij Sürü een film voor waarin 'realiteit en surrealiteit, heden en toekomst, lopende en komende gebeurtenissen op diverse plaatsen tegelijk en door elkaar voorgesteld worden'. Sürü werd een indrukwekkend epos, waarin Güney de door in- en externe ontwikkelingen veroorzaakte ondergang van een Oostturkse herdersfamilie aan de orde stelt. In dit verhaal komt tegelijk een groot aantal thema's uit zijn eerdere films naar voren. De film begint in de vlakten van Oost-Turkije en eindigt na een reis vol ontberingen in de hoofdstad Ankara.

Allereerst wordt een beeld gegeven van het leven van de herdersfamilie. De jonge herder Sirvan smeekt zijn mooie, lijdende en zwijgende vrouw Berivan wanhopig om te spreken. Hij wordt er zo wanhopig van, dat hij haar begint te slaan. Door hun liefde zijn ze de eenzaamste mensen op de wereld geworden, omdat ze door familieveten uiteindelijk vreemden in de eigen clan geworden zijn.

Berivan kwam als bruid in Sirvans familie, waarvan de trotse en halsstarrige vader Hamo niet wil geloven dat het tussen zijn familie en die van Berivan ooit vrede zal worden. Zelfs het vredesaanbod om Berivan met Sirvan te laten trouwen schijnt daarvan het bewijs te zijn: al drie keer heeft Berivan een dood kind gebaard en drie maanden geleden is ze opgehouden te praten.

Per trein moeten de schapen van

vader Hamo uit het Oosten van Turkije naar Ankara vervoerd worden om ze te verkopen. Voor dit werk heeft Hamo de hulp van al zijn zonen nodig: Sirvan, de oudste, Abuzer, die epileptisch is, en de zestienjarige Silo. Voordat hij meegaat, eist Sirvan dat Berivan meegaat en tienduizend lira. In de stad wil hij Berivan door een arts laten onderzoeken. Omdat hij geen keus heeft, stemt de vader hiermee in. Hij voorkomt echter een ontmoeting tussen Berivan en haar familie, die bij het station staat te wachten. Tevens weigert hij het treinpersoneel een soort fooi in de vorm van enkele schapen. Voor dat laatste wordt hij gestraft, doordat dit personeel hem niet vertelt dat de wagons vóór het schapentransport geladen waren met het giftige bestrijdingsmiddel DDT. Tijdens de reis komen talloze schapen om, terwijl de trein ook nog overvallen wordt door bandieten, die er ook nog een aantal meenemen.

Dodelijk vermoeid komen de kudde en de begeleiders in Ankara aan. Hamo wil zijn zoon niet het volledige bedrag uitkeren, omdat ook niet alle schapen aangekomen zijn. Berivan is zo verzwakt dat Sirvan haar op zijn rug door Ankara moet dragen. Omdat in bepaalde delen van Turkije alleen de echtgenoot het recht heeft om zijn vrouw te zien, weigert Berivan zich - ondanks smeekbeden van haar man - bij de arts uit te kleden. De volgende morgen is ze overleden. Sirvan zoekt zijn vader op en vraagt hem om geld om Berivans lijk mee naar huis te kunnen nemen. Maar dit verzoek wordt afgewezen. Een schapenhandelaar vindt dat de dood van een vrouw niet zo belangrijk is. Zo'n opmerking kan Sirvan niet verdragen, waarop hij de man wurgt - klaarblijkelijk omdat hij zijn eigen vader niet aandurfde. Van iedereen verlaten zien we ten slotte de vader door de miljoenenstad Ankara dolen.



*Düşman*

## DÜŞMAN

Om werk te zoeken vaart Ismail met de veerboot van Eceabat naar Canakkale in het Aziatisch deel van Turkije. Voor het arbeidsbureau verdringen zich de werkzoekenden. Ismail, die verlegen is en zonder ervaring, wordt meegedeeld dat hij een te hoge opleiding heeft. De werkloosheid veroorzaakt spanningen in zijn gezin: zijn vrouw Naciye is erdoor in een slecht humeur en zijn schoonmoeder klaagt voortdurend. Zijn dochttertje is Ismails enige troost. Van een vriend krijgt hij een tip voor een baantje: het vergiftigen van rondzwervende honden. Hij neemt het baantje aan, maar merkt al snel dat hij de aanblik van de stervende honden niet kan verdragen en houdt er weer mee op. Aangespoord door de verwijten van zijn vrouw, van wie hij veel houdt, besluit hij zijn familie te bezoeken en zijn aandeel in de erfenis alvast op te eisen. Maar zijn vader en zijn broer, die op het land werken, hebben geen medelijden met hem. Zijn vader vindt dat hij geen recht heeft op het land dat hij heeft achtergelaten en tot ontzetting van zijn moeder raakt hij in een gevecht met zijn broer verwickeld. Hij keert terug naar Naciye, die hem wanhopig smeekt de volgende dag bij haar thuis te blijven. Maar Ismail wil werk vinden en gaat opnieuw naar de stad om een vriend te ontmoeten. Ook ontmoet hij Selim, de zoon van de burens, die in Istanbul werkt. Hij stelt Ismail voor met hem mee te gaan naar Istan-

bul, waar hij in de fabriek voor een vaste baan kan zorgen.

Als hij thuiskomt om Naciye te vragen wat ze ervan denkt, is ze verdwenen. Ze heeft hem verlaten en is naar Istanbul vertrokken. Dan wordt hem voor de eerste keer duidelijk dat hij geen oog heeft gehad voor de gebeurtenissen in zijn directe omgeving. Hij accepteert het voorstel van Selim om in de fabriek te gaan werken, waar de rechten van de arbeiders door een vakbond verdedigd worden. Hij laat zijn dochter bij zijn moeder achter en neemt zijn schoonmoeder mee, vastbesloten zijn toekomst niet langer te laten bepalen door oude tradities.

(Aanvankelijk werd DÜŞMAN vertoond in een veel langere versie, waarin het bezoek van een groepje Duitsers aan het dorpje met interesse voor het kopen van hanen breed werd uitgemeten. Ismail werd hierbij ingeschakeld als verzorger van de maaltijden en begeleider van het groepje naar de slagvelden bij Troje; tevens werd hem aangeraden zijn vrouw een avondje ter beschikking te stellen, die zich - zonder dat hij dat wist - toch al met een paar vrouwen uit het dorp aan prostitutie had overgegeven.)



*Yol*

## YOL

Gevangenen in de strafgevangenis van het eiland Imrali wachten op de dag, waarop de militaire junta die op 12 september 1980 aan de macht kwam het intrekken van de verlofregeling ongedaan maakt. Als het uiteindelijk zover is, zijn de uitverkorenen die een week weg mogen blij dat ze de

gevangenis even achter zich kunnen laten en hun familie terug kunnen zien. Na hun vertrek per schip van het eiland toont YOL de belevenissen van vijf mannen in verschillende delen van Turkije, waar ze stuk voor stuk opnieuw geconfronteerd worden met allerlei vormen van onderdrukking, waardoor de verschillen tussen leven in de gevangenis en 'in vrijheid' slechts relatief worden. De jongste van de vijf, Yusuf, is de eerste die dit ervaart. Bij een controle van de bus door militairen blijkt dat hij zijn papieren kwijt is. Hij wordt meteen meegenomen en is daardoor niet in staat zijn familie te bezoeken en zijn verloofde een kanarievogel te schenken. Mevlüt reist naar het zuiden van Turkije, waar zijn verloofde woont. Hij verheugt zich sterk op het weerzien, maar zijn aanstaande schoonouders leggen dergelijke strenge normen aan voor de omgang tussen hem en zijn verloofde, dat een werkelijk contact onmogelijk is. Permanent wordt het stel door twee gesluierde vrouwen in de gaten gehouden. Gefrustreerd bezoekt hij ten slotte een bordeel.

De eigenlijke drie hoofdfiguren in YOL zijn Mehmit Saleh, Seyit Ali en Ömer. Mehmit Saleh leeft in zware onmin met zijn schoonfamilie, omdat hij bij een schietpartij een zwager in de steek gelaten zou hebben, die daarna is overleden. Het blijkt dat zijn vrouw en kinderen door zijn schoonouders naar hun huis in de stad Diyarbakir in het oosten van het land zijn meegenomen. Hij raapt al zijn moed bij elkaar, is bereid schuld en berouw te tonen, maar stuit bij zijn schoonfamilie op een enorme weerstand. Desondanks slaagt hij erin zijn vrouw en kinderen op de trein te krijgen en naar het eigen huis terug te keren. De ontsnapping wordt echter bemerkt en een zwager zet de achtervolging in. Het herenigde stel is nog het onderwerp van publieke schande,

nadat ze in een treintoilet wilden vrijen. De zwager betrapt de twee bij het verhoor door de treinbeambten en voor de ogen van de kinderen schiet hij beiden neer.

Seyit Ali reist naar een bergdorpje in het noordoosten van het land. Van daaruit moet hij de afgelegen boerderij van zijn schoonouders bereiken, waar zijn vrouw al acht maanden geketend in de kelder zit opgesloten. Tijdens zijn afwezigheid is ze hem ontrouw geweest en de gewoonte eist dat hij haar eigenhandig moet straffen. Ze bekent hem haar schuld en smeekt hem om een rechtvaardige straf als ze maar bij hem en hun zontje kan blijven. Door de ijzige koude neemt hij de totaal verzwakte vrouw en zijn zoon mee over de besneeuwde vlakten. Van haar geklaag over vermoeidheid en kou trekt hij zich aanvankelijk niets aan. En als hij dat ten slotte wel doet, is het te laat. Slaan om haar warm te houden helpt niet meer en ze sterft.

Ömer ten slotte is een jonge Koerd, die naar zijn dorp aan de Syrische grens reist. Bij thuiskomst wordt hij geconfronteerd met de scherpe onderdrukking van zijn volk door de militairen. Iedere nacht weerklinken er schoten. Nadat zijn broer op een nacht is gedood en hij de ellendige omstandigheden van zijn familie tot zich heeft laten doordringen, besluit hij niet meer naar de gevangenis terug te keren, maar zich aan te sluiten bij de illegaliteit in de bergen. Hij vindt het beter om jong en waardig te sterven dan oud maar vernederd.

In de slotbeelden toont YOL nogmaals Seyit Ali, peinzend bij het raam van een voortrazende trein, waarvan de bestemming de kijker net zo onbekend is als Seyit Ali zijn toekomst.

## LE MUR

Uitgangspunt voor Güneys eerste buiten Turkije gedraaide film was de opstand in de kinderafdeling van de



Le Mur

gevangenis van Ankara in maart 1976, die door bewakers en politie bloedig was neergeslagen. Güney zat op dat moment ook in die gevangenis, schreef daarna namens alle politieke gevangenen aan de inwoners van Ankara een vlammende oproep tot bescherming van de rechten van de kinderen en werd vervolgens onder het mom aangezet te hebben tot een opstand overgeplaatst naar de gevangenis van Kayseri.

LEMUR toont met een ritme en geweld van mokerslagen het dagelijkse leven in de overvolle gevangenis van Ankara. Beelden van de afdelingen voor vrouwen en mannen, de 'gewone' misdadigers en de politieke gevangenen en vooral die van de kinderen, jongetjes van tien tot achttien jaar, die allen om grote en kleine vergrijpen hun straf uitzitten. Het zijn vooral deze jongens die in de gevangenis het vuile werk opknappen, waartegenover van de kant van de directie en de meeste bewakers alleen maar geweld, onderdrukking en een slechte behandeling staan. Onderling bestaat er tussen de verschillende groepen jongens een enorme rivaliteit. De film volgt met name die jongens die hebben gehoord dat het in andere gevangnissen beter zou zijn, en door middel van verzoekschriften aan de directie proberen ze overgeplaatst te worden. In de praktijk doet deze ech-

ter niets met de verzoeken en ziet er eerder een aanleiding in de jongens nog strenger aan te pakken. Een opstand in de afdeling voor de politieke gevangenen wordt hard neergeslagen, terwijl op de vrouwenafdeling een gedetineerde een kind ter wereld brengt. Een ontsnaptingspoging van enkele jongens leidt tot het neerschieten van één van hen en het martelen van de anderen. Uiteindelijk ziet een groepje jongens nog maar één mogelijkheid om overgeplaatst te worden: een opstand.

Deze vindt plaats en de film eindigt met beelden van een groep jongens, dat inderdaad in een nieuwe gevangenis arriveert, waar naar het lijkt het regime nog veel straffer is.

Een belangrijke plaats in de film wordt ingenomen door de verhouding tussen de jongens en de twee vaste bewakers, de oudere Ome Ali om wie de jongens veel geven maar naar wie ze nooit luisteren en de jongere Cafer, die over hen een waar schrikbewind uitoefent en er ook niet voor terugdeinst sommige jongens seksueel te misbruiken. Gedragen door het ijzeren dagritme in de gevangenis - iedere dag begint weer met het beeld van gendarmes die met hun geweren in looppas over het binnenplein draven - toont LEMUR de gevangenis als een ondubbelzinnig onderdrukkend en mensen zwaar vernederend systeem.

# BIBLIOGRAFIE

## Romans en verhalen

*Boynu Bükük Öldüler\**

(Ze zijn gestorven met gebogen hoofd)

Istanbul 1965

*Soba Pencere Cami ve İki Ekmek İstiyoruz*

(Wij willen een kachel, een venster-ruit en twee broden)

Istanbul 1977

*Hücrem*

(Mijn cel)

Istanbul 1975

*Salpa*

Istanbul 1975

*Sanik*

(De verdachte)

Istanbul 1975

*Selimiye Mektupları*

(Brieven uit Selimiye)

Ankara 1976

*Oğluma Hikayeler*

(Verhalen voor mijn zoon)

Istanbul 1979

\*In 1983 in Frankrijk gepubliceerd onder de titel 'Les Champs de Yurégir' (J-C Lattès)

## Scenario's

*Umut* (Hoop), Istanbul 1975

*Arkadaş* (De vriend), Istanbul 1975

*Ağit* (Elegie), Istanbul 1976

*Endişe* (De angst), Istanbul 1976

*Seyyit Han*, Istanbul 1976

*Zavallılar* (De armen), Istanbul 1976

*Baba* (De vader), Istanbul 1976

*Aç Kurtlar* (De hongerige wolven), Istanbul 1977

*Hudutların Kanunu* (De wet van de grenzen), Istanbul 1977

*Bir Gün Mutlaka* (Op een dag zal zeker ...), Istanbul 1977

*Sürü* Die Herde (De kudde), Duitse versie, Hamburg 1980

## Brochures

*Paris Komünü Üzerine*

(Over de Commune van Parijs)

Istanbul 1979

*Faşizm Üstüne*

(Over het fascisme)

Istanbul 1979

## Artikelen

Tussen januari 1978 en februari 1979 verschenen in totaal veertien nummers van het door Güneys eigen firma uitgegeven politiek-culturele tijdschrift *Güney*. Tijdens de staat van beleg, die na de bloedige onlusten in de stad Kahramanmaraş in december 1978 door de regering Ecevit werd ingesteld in aanvankelijk dertien, maar later veel meer provincies, werden vooral veel linkse publicaties verboden, waaronder *Güney*. In dit tijdschrift publiceerde Yılmaz Güney in de nummers 1, 10, 11, 12, 13 en 14 een aantal artikelen:

'Filistin halkına açık mektup' (Open brief aan het Palestijnse volk); *Güney* 1/januari 1978.

'Prolet devrimci kültür cephesini güçlü bir devrim mevzisi kılalım' (Laten wij het proletarisch-revolutionaire culturele front maken tot een sterke strategische positie voor de revolutie); *Güney* 10/oktober 1978.

'Marksizm-Leninizm'in yüce bir zafer simgesi olan 1917 Devrimi dünya proletaryası ve dünya halklarına ölümsüz bir ışık ve devrim mücadelesine sonsuz bir eğitim kaynağıdır' (De Revolutie van 1917, die een verheven symbool van triomf is voor het Marxisme-Leninisme, is voor het wereldproletariaat en voor de volkeren der wereld een onsterfelijk licht en een eindeloze bron van lessen bij





Sürü

de strijd voor de revolutie); Güney 11/november 1978.

'Bir küçük burjuva illeti olan grupçuluk devrim düşmanlarına devrimin güçlerini kundaklama fırsatı verir' (De vorming van splintergroepen, die kleinburgerlijke ziekte, geeft de vijanden van de revolutie de kans de krachten van de revolutie te saboteren); Güney 12/december 1978.

'Grupçuluğa karşı mücadele özünde felsefi idealizme ve onun yöntemi metafiziğe karşı mücadeledir' (De strijd tegen de vorming van splintergroepen is in wezen een strijd tegen het filosofisch idealisme en zijn metafysische methode); Güney 13/januari 1979.

'İnsan bilinci vestiyer değildir' (Het bewustzijn van de mens is geen

kleedkamer); Güney 13/januari 1979.

'Anti-fasist mücadelede basarının temel dayanağı fasizmin sınıf ıçeriginin doğru kavranmasıdır' (De hoofdeiler van succes bij de anti-fascistische strijd is het verkrijgen van het juiste inzicht in de klasse-inhoud van het fascisme); Güney 14/februari 1979.

Over Yılmaz Güney verscheen in 1974 bij zijn eigen firma Güney Filmcilik een boek over hem onder redactie van Altın Yalçın: *Yılmaz Güney Dosyası*.

Ter gelegenheid van de 'XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid' verscheen naar aanleiding van een retrospectief een boekje getiteld Yılmaz Güney (1980) onder redactie van Fernando Herrero.

# GÜNEYS VEROORDELING IN 1974

Jarenlang heeft bij velen de vraag gespeeld of Yilmaz Güney al dan niet schuldig is geweest aan de moord op de rechter Mutlu in Yumurtalik, waarvoor hij in 1973 werd veroordeeld tot een gevangenisstraf van negentien jaar. (Zie ook het artikel van Elia Kazan.) Omdat Güney zelf niet graag sprak en spreekt over deze dramatische gebeurtenis bleef daardoor om zijn persoon voor velen toch een waas van criminaliteit hangen. Pas na zijn vertrek uit Turkije en de dood van zijn neef Abdullah Pütün, die zichzelf op de dag na het voorval als dader bij de politie meldde, verklaarde Güney onder andere in een interview in het Engelse filmtijdschrift *Sight and Sound* (jrg. 52, nr. 21/lente 1983) dat hij onschuldig was. Primair heeft hij geprobeerd zijn onschuld voor de rechtbank te bewijzen. Toen de perspectieven op een heropening van de zaak vrijwel nihil geworden waren door de staatsgreep van de generaals in september 1980 en daarentegen nieuwe processen tegen hem werden aangespannen, waren dit voor hem enkele van de belangrijkste redenen om in oktober 1981 tijdens een verlof niet meer naar de gevangenis terug te keren en Turkije te verlaten. Dat er in elk geval van hogerhand van alles aan gedaan is om in 1974 Güney veroordeeld te krijgen, blijkt overduidelijk uit het rapport dat de Turkse advocaat Emir Özlö hierover in 1978 opstelde. Onderstaande gegevens zijn aan dit rapport ontleend.

Nadat Yilmaz Güney in maart 1974 ten gevolge van een algemene amnestieregeling van de zojuist aangetreden regering onder de sociaal-democraat Bülent Ecevit de militaire gevangenis van Selimiye had verlaten, waar hij sinds 1972 een straf uitzat vanwege het verbergen van door de politie gezochte politieke activisten, draaide hij dadelijk de film *ARKADAŞ*. Hij voltooide twee korte verhalen en vertrok vervolgens met een filmploeg naar Yumurtalik, een dorpje bij de stad Adana, waar hij het grootste deel van zijn jeugd had doorgebracht, om er de film *EDİŞE* te draaien. Als de inmiddels al diverse malen door rechtse groepen bedreigde opnamen een week aan de gang zijn, bespreekt Güney in het plaatselijke restaurant met zijn vrouw en enkele medewerkers op de avond van 13 september een aantal schietscènes, waarvoor toestemming gevraagd dient te worden aan de lokale rechter Sefa Mutlu. Toevallig bevindt deze zich op dat moment met zijn vrouw en een paar gasten eveneens in het restaurant, waarvan de eigenaar begint te bemiddelen om de vereiste toestemming te krijgen.

De rechter weigert en begint in zijn dronkenschap hardop beledigende opmerkingen te maken aan het adres van Güney over diens reputatie als 'koning' en diens vrouw. De vrouw van de rechter en zijn gasten besluiten daarop de man mee naar buiten te nemen. Daarna informeert Güney naar de identiteit van deze man, waarbij hij hardop de vraag stelt hoe het mogelijk is dat er zo'n rechter bestaat. Dit trekt de aandacht van een aantal mannen, dat bekend staat als vrienden van Mutlu. Terwijl een aantal mensen aanstalten maakt om te vertrekken en afrekenen en anderen gelokt worden door het aanzwellend tumult staan deze mannen op en begeven zich in de richting van Güney. Deze voelt duidelijk de bedreiging van een aanval en pakt zijn 22mm Beret-tapistool, dat hij gebruikt bij de filmopnamen. Hij schiet ermee in de lucht, waarna zijn assistent Serif Gören het wapen afpakt. Güney klimt vervolgens op een stenen bank en poogt met handgebaren de opgewonden klanten te kalmeren. Bijna alle aanwezigen getuigen dat hij op dat moment geen wapen in de hand heeft, wat duidelijk te zien was, omdat hij op een verhoging stond. Bij het horen van de schoten keert rechter Mutlu echter terug naar het restaurant en richt zich direct tegen Güney, die twee slagen van de man ontwijkt. Bij diens volgende aanval met een stoel wordt Güneys arm geraakt. Tijdens dit tumult klinken er enkele schoten en de rechter valt gewond neer. Geen enkele getuige heeft op deze momenten een pistool in Güneys handen gezien. Deze staat dan al bij de gewonde rechter en geeft instructies om hem naar het ziekenhuis te laten brengen. Een van de getuigen ziet dan wel iemand die een shalwar draagt met een pistool wegrekken. Terwijl de rechter naar het ziekenhuis wordt gebracht, waar hij overlijdt, wordt Güney door de militaire politie op verdenking van moord gearresteerd en overgebracht naar een gevangenis. De volgende dag geeft Abdullah Pütün, een neef van Güney, die in het restaurant zat te wachten op een gesprek met zijn oom, zich met een 9mm Browning pistool aan bij de politie.

## HET PROCES

Dezelfde nacht nog wordt de openbare aanklager van Yumurtalik, Ali Yalcin Ögutan, die inmiddels zijn onderzoek al was begonnen, in opdracht van het ministerie van Justitie vervangen door die van de stad Adana, Cengiz Aytaç. De eerste onderzoeksgegevens worden door Aytaç direct terzijde geschoven en met het duidelijk vooringenomen standpunt dat Güney de moordenaar is, begint hij zijn onderzoek, waarbij getuigen onder druk worden gezet ten einde dat standpunt te bevestigen. Abdullah Pütün ondergaat hetzelfde lot. Van deze gegevens brengt Güneys advocaat de minister van Justitie op de hoogte. Maar niet alleen voor de openbare aanklager stond al bij voorbaat de uitslag van het onderzoek vast. De Turkse radio en televisie sturen eveneens het bericht het land in dat de 'populaire acteur Yilmaz Güney' een moordenaar geworden is en hetzelfde doen op zaterdag 14

september grote kranten als *Hurriyet* en *Terçüman* met koppen als 'Yılmaz Güney vermoordde een rechter'. In alle gevallen werd hierbij voorbijgegaan aan het grondwettelijke recht van iedere Turkse burger om verschoond te blijven van (nog) onbewezen veroordelingen.

Op 16 september heeft aanklager Aytaç zijn onderzoek afgerond en eist daarin op grond van 'moord op een ambtenaar in functie' een levenslange gevangenisstraf tegen Güney. Pütün wordt aangeklaagd op grond van misleiding in een door de regering geleid onderzoek, waarvoor hij twee tot vier jaar gevangenisstraf kan krijgen; voor zijn illegale wapenbezit wordt één jaar geëist. De zaak wordt voorgelegd aan de Eerste Strafkamer van de rechtbank in Adana, die weliswaar formeel nog informeert of Aytaç wel gerechtigd was deze zaak voor te bereiden, omdat er in Yumurtalik een aanklager in functie was, maar tegelijk de eerste zitting in het proces vaststelt op 23 september.

Ondertussen zit het ministerie niet stil: op 20 september dient de minister van Justitie bij het Hoge Hof van Beroep het verzoek in om de zaak-Güney te verplaatsen naar Ankara. Drie dagen later wordt dit verzoek ingewilligd, vlak voor de start van het proces in Adana, en onder het diensthoofd 'zeer urgent' wordt het bericht overgeseind.

Onder leiding van rechter Ahmet Ayanoglu begint het proces tegen Güney voor de Eerste strafkamer van de rechtbank in Ankara. Bij de eerste zittingen verloopt alles normaal en het ziet ernaar uit dat Ayanoglu er alles aan gelegen is om de waarheid boven tafel te krijgen. Maar na die eerste zittingen, waarbij dan ook de verdediging al aan het woord is geweest, worden er twee rechters uit een jury van vijf vervangen en wordt Ayanoglu plotseling door het ministerie van Justitie weggepromoveerd naar het Hoogerechtshof. De leiding van het proces komt nu in handen van Serif Bolpınar, die in zijn optreden veel, gelijkenis vertoont met Aytaç, de aanklager van Adana. Ondanks getuigenverklaringen, waarvan in niet één sprake is van Güneys schuld, en zeer vergaande officiële onderzoeken naar de gebruikte wapens bij het incident en de onopgehelderde herkomst van een 7.65mm kogel die in het restaurant gevonden was en noch uit het pistool van Güney of dat van Pütün afkomstig kon zijn, slaagt Bolpınar erin Güney te veroordelen tot vierentwintig jaar dwangarbeid, gevolgd door één jaar gevangenisstraf en vijfhonderd lira boete. Vanwege een aantal onbillijke provocaties van de beklaagde wordt de eerste straf met een kwart verminderd, zodat Güney uiteindelijk negentien jaar opsluiting tegemoet kan zien. In de uitspraak wordt vermindering van de straf bij voorbaat uitgesloten.

Abdullah Pütün wordt veroordeeld tot tweeënhalf jaar gevangenisstraf vanwege 'misleiding van de justitie'. Een paar maanden nadat het Turkse leger onder leiding van generaal Evren de macht had overgenomen, overleed Pütün begin 1981 aan de gevolgen van een schotwond. Officieel heette het zelfmoord. Güney houdt het op een aanslag van een moordcommando, dat tevens had moeten gelden als een waarschuwing aan zijn adres.

# DE REDENEN WAAROM YILMAZ GÜNEY IN 1981 ZIJN LAND VERLIET

Zijn brochure getiteld 'Over het fascisme' was verboden en hijzelf was veroordeeld tot zevenenhalf jaar eenzame opsluiting en tot tweeënhalf jaar huisarrest. Deze veroordeling werd anderhalve maand na Güneys ontsnapping in 1981 uitgesproken.

Zijn artikel 'Politieke fracties' leverde hem eveneens zevenenhalf jaar eenzame opsluiting en tweeënhalf jaar huisarrest op.

Voor een brief die hij had geschreven aan Fernando Herrera, de directeur van het filmfestival van Valladolid (Spanje) werd hij veroordeeld tot vijf jaar eenzame opsluiting.

Bij zijn vertrek liepen er hierenboven tegen hem nog zeven politieke processen, waarbij in totaal bijna honderd jaar gevangenisstraf werd geëist.

Zijn films SÜRÜ, DÜŞMAN en ARKADAŞ waren verboden.

Zijn bundel met de vertellingen 'Verhalen voor mijn zoon' was verboden.

De officiële censuurcommissie en de staatsraad hadden censuurmaatregelen uitgesproken tegen zijn scenario met de titel 'Dag' (De berg).

Zijn familie, zijn vrienden en allen die contacten met hem onderhielden, zelfs op een strict cultureel niveau, stonden voortdurend onder een morele en fysieke druk.

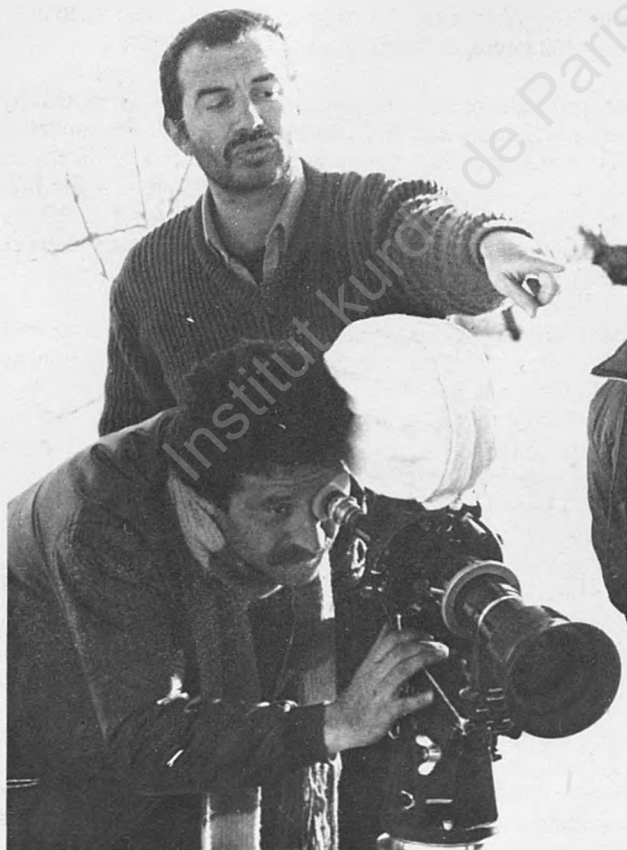
Midden oktober 1982 sommeerde de militaire junta Güney uiterlijk op 25 oktober naar zijn land terug te keren op straffe van confiscatie van al zijn eigendommen en verlies van het staatsburgerschap. Op 7 december 1982 werd Güney door een militaire rechtbank te Ankara wegens 'communistic propaganda' opnieuw veroordeeld tot zevenenhalf jaar gevangenisstraf. Samen met negen landgenoten werd

Güney op 6 januari 1983 bij officieel decreet het staatsburgerschap ontnomen. Ruim een week later verzocht Turkije de Griekse regering om uitlevering van Güney, die samen met de Griekse minister van Cultuur, Melina Mercouri, op 16 januari de Griekse première van YOL bijwoonde in Athene.

Al direct na zijn vertrek uit Turkije had de junta alle geschriften en films van Güney verboden.

Omdat Güney noch de legitimiteit noch het morele gezag van de Turkse machthebbers erkent, hecht hij geen betekenis aan een maatregel als het hem ontnemen van zijn staatsburgerschap.

### **Şerif Gören regisseert op de set van Yol**



**Michel Ciment** doceert Amerikaanse cultuur aan de Universiteit van Parijs. Hij is redacteur van het filmtijdschrift *Positif* en schreef een aantal boeken over onder anderen Elia Kazan, Francesco Rosi, Joseph Losey en Stanley Kubrick. Met Annie Tresgot maakte hij in 1979 een film over Billy Wilder (PORTRAIT D'UN HOMME À 60% PARFAIT: BILLY WILDER), in 1982 gevolgd door ELIA KAZAN, OUTSIDER.

**Jan Heijs** studeerde politicologie en geschiedenis in Amsterdam. Hij was als redacteur verbonden aan het filmtijdschrift *Skrien*, schrijft artikelen voor het weekblad *De Groene Amsterdammer* en is thans mede-uitgever en redacteur van *De Filmkrant*. Filmhistorische bijdragen verzorgde hij voor de boeken *Media in Nederland* (1981 en 1982), het *Jaarboek Film 1981* en de heruitgave van het filmtijdschrift *Filmliga 1927-1930* (1982).

**Elia Kazan** werd uit Griekse ouders geboren in een voorstad van Istanbul (het toenmalige Konstantinopel). Twee jaar later verhuisden zijn ouders naar Berlijn en in 1913 vestigde het gezin zich in New York. Na een theateropleiding aan de Yale University werkte hij twee jaar als acteur bij een theatergroep in New York en regisseerde daarna *Dimitrov*, een theaterstuk voor de League of Workers Theatre.

Na twee rollen in films van Anatole Litvak en enkele korte films maakte Kazan in 1945 zijn eerste lange speelfilm in Hollywood, *A TREE GROWS IN BROOKLYN*. Terwijl hij een zeer groot aantal theaterstukken zou blijven regisseren, realiseerde hij in Hollywood wereldberoemd geworden films als *A STREETCAR NAMED DESIRE*, *VIVA ZAPATA!*, *ON THE WATERFRONT*, *EAST OF EDEN*, *AMERICA, AMERICA* en *THE LAST TYCOON*. Voorts schreef hij een aantal romans, waaronder *America, America*, *The Arrangement*, *Acts of Love* en *Anatolian*.

Interview met Yilmaz Güney door Michel Ciment verscheen in het Frans in *Positif*, nr. 227.

Elia Kazan, 'Bezoek aan Yilmaz Güney of beeld van een Turkse gevangenis' verscheen in het Frans in *Positif*, nr. 192.

Institut kurde de Paris



In de serie WERELDVENSTER-FILM zijn verschenen:

Andrew Bergman *Geld als water* Hollywood in de Crisisjaren

Noël Burch *Bomen van ijzer, bloemen van goud*. Vorm en  
betekenis in de Japanse cinema

Jaarboek Film 1981

Jaarboek Film 1982

Jaarboek Film 1983

Pier Paolo Pasolini *De ketterse ervaring*

James Monaco *Film. Taal, techniek, geschiedenis*

en verschijnen binnenkort:

André Bazin *Wat is film?*

Eric de Kuyper *Filmische hartstochten*

Instituut kurde de Paris

Institut kurde de Paris

Institut kurde de Paris

Yilmaz Güney is in eigen land en daarbuiten de bekendste Turkse cineast. Met zijn films heeft hij sinds het eind van de jaren zestig op een menselijke, doordringende wijze de maatschappelijke tegenstellingen in zijn land aan de orde gesteld. Daarbij neemt hij steeds het standpunt in van de verdrukten in de Turkse samenleving, met name arme boeren, landarbeiders en leden van het stadsproletariaat. Güney ontwikkelde zich daarbij al sterker als een volksfilmer en was dan ook zeer geliefd bij het Turkse publiek, dat hem in de jaren zestig al kende als acteur in tientallen films. Tegelijk riepen zijn publikaties en films grote weerstanden op bij de autoriteiten en rechtse groeperingen. Na een dubieus proces naar aanleiding van de moord op een rechter in de stad Adana werd Güney in 1974 voor de derde maal in zijn leven tot een langdurige gevangenisstraf veroordeeld. In november 1981 ontsnapte hij en week uit naar West-Europa, waar hij de film YOL afmaakte, die op het festival van Cannes werd bekroond met de Gouden Palm.

Naast een gedicht en een kort verhaal van Güney bevat deze uitgave een overzicht van het leven en werk van Yilmaz Güney (Jan Heijs), een interview (Michel Ciment), het verslag van een bezoek aan Güney in de Toptashi-gevangenis door de Amerikaanse regisseur Elia Kazan en een volledig overzicht van publikaties en films van Güney.

Yilmaz Güney

