

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

29

FILME VON YILMAZ GÜNEY

UMUT

Hoffnung

Land Türkei 1970
Produktion Güney Film / Abdurrahman Heshiner

Regie, Buch Yilmaz Güney, Serif Gören

Regieassistent Erdinc Cöl
Kamera Kaya Ererez
Kameraassistent Hüseyin Ererez
Schnitt Celâl Köse
Negativ-Schnitt Ender Teker
Musik Arif Erkin
Ton Necip Saricaoglu
Synchronisation Mustafa Kunt
Licht Ender Isik Servisi
Produktionsleitung Cevat Alkan
Technische Leitung Nizam Ergüder

Darsteller

Cabbar Yilmaz Güney
Fatma, seine Frau Gülsen Alniaçik
Hasan Tuncel Kurtiz
Der Geistliche Osman Alyanak
Cemile Sema Engin
Hatice Sevgi Tatli
Mehmet Emin Kürsat Alniaçik
Hieret Hicret Gürson
Nizam Nizam Ergüder
Taschendieb Enver Dönmez
Kaufmann Lütti Engin
Kommissar Kemal Tatli
Handwerksmeister Almet Koç

Uraufführung September 1970, Istanbul

Format 35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1,33
Länge 105 Minuten

Inhalt

Nach Yilmaz Güneys eigenen Aussagen weist dieser Film autobiographische Züge auf. Die Hauptgestalt ist der Kutscher Cabbar, der sein Dorf verläßt, um in der Stadt Adana seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Am Anfang des Films sieht man den in seinem Wagen schlafenden Cabbar vor dem Hauptbahnhof von Adana; keiner der ankommenden Reisenden engagiert ihn. Cabbars ständige Hoffnung ist ein großer Lottogewinn. Als Analphabet läßt er andere nachschauen, ob er nicht doch etwas gewonnen hat.

Wenn auch die Verhältnisse ihn zur Armut verdammt haben, so macht das Ventil dieser leeren Hoffnung sie ihm doch erträglich. Der Lottoschein kostet Cabbar einiges Geld und erhält ihm auf diese Weise seine Armut. Ohne daß Cabbar dessen gewahr wird, bildet er selbst das eigentliche stabilisierende Element seiner Abhängigkeit.

Cabbars Einkünfte, die er bei seiner Frau abliefern, bleiben sehr gering angesichts seiner Familie und seiner Schulden. Seine Gläubiger murren.

Einmal, als Cabbar seine Kutsche stehen läßt, um Zigaretten zu kaufen, fährt ein Auto eines seiner beiden Pferde um, das Tier verendet.

Auf dem Polizeirevier muß Cabbar sich sagen lassen, daß er der Schuldige sei, und wird hinausgeworfen, nachdem der wahre Schuldige, der Autofahrer, ihm gnädig verziehen hat. Die Verfahrensweisen auf dem Polizeirevier begünstigen von vornherein den Autofahrer.

Nun geht Cabbar zu einem Großbauern, bei dem er früher gearbeitet hat, um sich bei ihm Geld zu leihen, da er unbedingt ein zweites Pferd braucht. Aber er bekommt kein Geld. Für eine kurze Weile schippt er Sand am Fluß. Er entschließt sich, allen entbehrlichen Hausrat zu verkaufen, um zu Geld zu kommen und das zweite Pferd zu finanzieren. Doch während seiner Abwesenheit kommen die Gläubiger in sein Haus und holen seinen Wagen und sein Pferd ab.

Auf Vorschlag seines Freundes Hasan versucht Cabbar, gemeinsam mit ihm, Leute auf der Straße zu überfallen und auszurauben. Beide müssen schon beim ersten Versuch von einem farbigen Amerikaner ziemliche Schläge einstecken.

Eine Demonstration der Kutscher berührt Cabbar nicht; ebenso wenig hatte er auf den Vorschlag seiner Frau gehört, den Wagen zu verkaufen. Daß seine Umwelt sich verändert, daß der Wagen nicht die einzige Möglichkeit bildet, Geld zu verdienen, will ihm nicht in den Kopf.

Zum Schluß läßt sich Cabbar auf Hasans Betreiben darauf ein, mit Hilfe eines Geistlichen nach einem Schatz zu graben, den dieser aufgrund seiner übersinnlichen Kräfte aufspüren soll. Selbstverständlich geht dabei Cabbars letztes Geld drauf. Die Ergebnislosigkeit der Schatzsuche bringt Cabbar fast um den Verstand. Der Film endet mit dem sich im Kreise drehenden Cabbar, dessen Augen verbunden sind.

Produktionsmitteilung

Podiumsdiskussion mit Yilmaz Güney in der Türkischen Kinemathek, Istanbul, mit dem Direktor Onat Kutlar und den Kritikern Hüseyin Bas und Attilâ Dorsay

Kutlar: ... Worin unterscheidet sich UMUT von den bis jetzt in der Türkei gedrehten Filmen?

In einem sehr wesentlichen Punkt, meine ich, nämlich in seinem dokumentarischen Charakter.

Güney: Ich würde es nicht so bezeichnen. Vielleicht sollte man sagen, daß UMUT eine neue Betrachtungsweise des Menschen und seiner Umwelt bringt. Die Künstler unterscheiden sich voneinander durch ihre Betrachtungsweisen und durch ihre dabei getroffene Auswahl. Meine Auswahl mag eine besonders intensive Lebensnähe aufweisen. Und das deswegen, weil ich während der Aufnahmen nicht an einen schon fertigen Film gedacht habe.

Bas: Hast Du bei den Aufnahmen eine bestimmte Realität einzufangen versucht?

Güney: In UMUT gibt es viele Stellen, die besonders hervorgehoben hätten werden können. Das habe ich absichtlich vermieden. Ich wollte das Leben nachzeichnen, wie es ist. Meistens nehmen wir unsere Umwelt nicht wahr, wenn wir so durch die Straßen eilen. Ich bin einfach stehengeblieben und habe das wiedergegeben, was ich gesehen habe.

Bas: Das Leben, wie Du es in UMUT darstellst, ist im Grunde genommen unerträglich. Du läßt den Film mit einem Irrtum, mit einer Hoffnungslosigkeit enden. Wieso hast Du dann diesen Titel gewählt?

Güney: Das Volk weiß vom Zukünftigen nichts. Es kennt an sich sogar nicht einmal die Hoffnung. Unser Volk befindet sich unentwegt in einem Wartezustand. Meine HOFFNUNG ist eine Schilderung dieses Wartezustandes. Ich wollte eine illusionäre Hoffnung darstellen. Die Hoffnung ist ein Bestandteil unseres Lebens.

Aber derjenige, der mit beiden Füßen auf dem Boden der Realität steht, macht sich keine leeren Hoffnungen auf Grund irgendwelcher Träume. Solche Hoffnungen erledigen sich von selbst, wenn die Gesellschaft einen bestimmten Entwicklungsstand erreicht hat. Hoffnung ist das Zeichen für Verhältnisse, die Mißstände sind.

Kutlar: Nach 1960 wurden in der Türkei verhältnismäßig realitätsnahe Filme gemacht. Abgesehen von Lütfü Akad befindet man sich nach dieser Neuerung schon wieder auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Wo würdest Du Dich selbst einordnen?

Güney: Ich schaue auf die Straße und sehe, was ich sehen will: den Pförtner, den Droschkenfahrer, den kleinen Imbißverkäufer. Leute, die den gesichtslosen Dressmen gleichen, hinterlassen bei mir keinerlei Eindrücke.

Kutlar: Von jenen Regisseuren, die Filme über die Dressmen des Lebens machen, nimmst Du Dich also aus und stellst das Alltagsleben des türkischen Volks dar, weil dies der Weg zu einem relevanten und authentischen türkischen Film ist. Meinst Du das?

Güney: Ja.

Kutlar: UMUT entspricht diesem Standpunkt. Spiegelt UMUT Deine allgemeine Einstellung zum Filmen wider oder handelt es sich nur um einen in sich abgeschlossenen Versuch?

Güney: Meine allgemeine Einstellung zum Filmen ist an UMUT wie auch an den Szenen in *Benim Adım Kerizdir* leicht ablesbar.

Dorsay: In Deinen letzten beiden Filmen *Seyyit Han* und *Ein häßlicher Mensch* spielt das Mythische eine Rolle. Das fehlt in UMUT.

Güney: Nein, in UMUT ist das Mythische mittelbar über die Realität vorhanden. In meinen anderen Filmen mag es sich in diesem Punkt anders verhalten. Aber der Künstler bemüht sich ständig, sich selbst zu erneuern. Kein Film stellt eigentlich etwas abgeschlossenes dar. Ich sage nie: „Genau diesen Film wollte ich machen, und ich habe ihn gemacht.“

Bas: Manche Zuschauer sind der Meinung, daß UMUT lediglich feststellenden Charakter habe und keine Lösung oder Botschaft bringe, also keine revolutionäre Konzeption haben könne.

Güney: Wenn UMUT eine Lösung mitbrächte, wäre es kein Film, sondern eine Mitteilung. Den revolutionären Film fasse ich nicht so auf. Der revolutionäre Film teilt keine Lösungswege mit, sondern bewirkt das Nachdenken. Ohne Zweifel wird es in Zukunft Filme geben, die von inzwischen verwirklichten revolutionären Inhalten werden ausgehen können. Wir befinden uns noch im Anfangsstadium einer solchen Entwicklung. Ohne nachzudenken, kann der Mensch nichts erreichen. Ich will lediglich das Nachdenken bewirken.

Dorsay: Hat UMUT Aussicht auf finanziellen Erfolg?

Güney: In dieser Hinsicht wird Istanbul ein Maßstab sein.

Kutlar: Um noch einmal auf die Beziehung zwischen Kunst und revolutionärem Denken zurückzukommen: aus Deinen Filmen, Schriften und Worten resultiert eine ganz bestimmte politische Haltung. Was würdest Du uns als verantwortungsbewußter Künstler darüber sagen?

Güney: Sogar der unqualifizierteste Künstler befindet sich in Opposition gegen die heutigen Verhältnisse. Unter dieser Prämisse bin ich ein linker Künstler. Ich bin ein revolutionärer Künstler.

Bas: Interessierst Du Dich neben dem Film für die politische und ökonomische Lage der Türkei, für gewisse politische Bewegungen in der Türkei?

Güney: Jeder wirklich revolutionäre Künstler setzt sich mit der politischen und ökonomischen Lage seines Landes auseinander. Wenn er sich diesen Realitäten entzieht, hört er auf, Künstler zu sein.

Bas: Kann sich der Künstler auf eine Kenntnisnahme beschränken? Oder soll er aktive Teilnahme zeigen?

Güney: Ohne die aktive Teilnahme an den politisch-ökonomischen Realitäten seines Landes reproduziert der Künstler nur Vergangenes ohne jegliche Relevanz.

Bas: Du sagst also, daß aktive Teilnahme zum Künstlertum gehört.

Güney: Natürlich. Sie bilden eine Einheit.

Aus Altın Yalçın, 'Yilmaz Güney Dosyası', Güney Filmcilik, Istanbul 1977, S. 154 - 57

Ausländische Kritiken zu UMUT

Es ist manchmal mutig und oft gefährlich, das Elend seines Volkes darzustellen. Der türkische Filmemacher Yilmaz Güney hat das zu seinem Nachteil erfahren müssen. Renommierter Schauspieler, entschloß er sich eines Tages, hinter die Kamera zu treten. Sehr bald trat er Schwierigkeiten mit der Zensur. Sein Film UMUT kann trotzdem infolge tausend geschickter Schachzüge den Nachstellungen der Behörden entrinnen. In separierten Teilen gelangt er 1971 zum Festival von Cannes, wo er im Rahmen der 'Quinzaine des réalisateurs' aufgeführt wird.

Einige Zeit später wird Güney in einen Kerker geworfen, weil er einigen angeblichen Anarchisten Asyl gewährt hat. Letzten Nachrichten zufolge befindet er sich immer noch hinter Gittern.

UMUT macht keinen Hehl aus seinen kinematographischen Referenzen. Die erste halbe Stunde des Films versetzt uns 25 Jahre in die Vergangenheit, in die Epoche der *Fahrraddiebe*; die letzte halbe Stunde erweckt dagegen Reminiszenzen an den *Schatz der Sierra Madre*. Was die technische Machart des Films betrifft, so erinnert sie an bestimmte Meisterwerke des sowjetischen Stummfilms.

Sorgfältige Bildkompositionen, subtile Beleuchtungseffekte, Verwendung schräger Kameraperspektiven zu ästhetischen und dramatischen Zwecken: der Film ist durchweg bemerkenswert durch das hohe Niveau seiner Bildsprache (es gibt zwei oder drei Beispiele

stilistischer Koketterie, über die man streiten könnte, die das Gesamtbild aber nicht verändern).

Die Geschichte dieses Droschkenkutschers, der mit seiner Familie in armseligen Verhältnissen lebt – die Kunden werden immer seltener, und das Automobil wird die letzten Fuhrwerke bald in die Hinterhöfe verbannen –, und der dem Elend entgegensieht, als ein Chauffeur seine Schindmähre tötet, wird nicht in der Manier eines tränenseligen Melodrams erzählt. Güney interessiert sich hauptsächlich für die tragische Situation dieser Unterprivilegierten, für die die Regierung nur Indifferenz zeigt und die das Stadium der Revolte noch nicht erreicht haben. Die Darstellung einer Protestversammlung der Kutscher beweist jedoch, daß die politische Bewußtwerdung nahe ist.

Während die Reichen sich Luxusvillen mit Schwimmbädern bauen lassen, klammern sich die Armen an ihre Illusionen. Die Wunschvorstellung Nr. 1 ist natürlich das Geld. Verleitet durch einen mythengläubigen Freund und durch eine Art erleuchteten Greis, begibt Cabbar sich in eine steinige Wüste, wo, wie man ihm versichert, ein Schatz verborgen sein soll; tatsächlich begegnet er in dieser Wüste dem Wahnsinn.

Güney entwirft ein bis in Einzelheiten genaues Porträt der armen türkischen Bevölkerung, er attackiert jede Form von Aberglauben und Entfremdung. Seine Erzählung folgt zwei oder drei Leitideen. Die Erzählweise ist durchsichtig und außerordentlich sensibel. In einer Zeit, in der bestimmte Filmemacher, die nicht mehr genau wissen, wie sie noch Aufmerksamkeit erregen sollen, sich der Dekadenz, dem Kitsch oder dem Super-Popfilm zuwenden, mag UMUT etwas fremdartig erscheinen. Die Annahme, dieser Film sei nichts weiter als ein Ableger des Neorealismus, wäre jedoch unvorsichtig. Dieser Neorealismus – darauf kann man sich durchaus vorbereiten – enthält vielleicht Dynamit.

Jean-Loup Passek in : Cinéma 74 Nr. 183, Paris, Januar 1974, S. 114 f.

*

Dieser schöne Film besitzt die karge Einfachheit und unterdrückte Gewaltbarkeit der neorealistischen Meisterwerke. Ohne die Stimme zu erheben, ohne eine Träne zu verlieren, entwirft dieser Filmemacher eine unerbittliche Anklage gegen das materielle und moralische Elend der am meisten benachteiligten Mitbürger. Er ist Türke, aber das muß man wissen: UMUT ähnelt zum Verwechseln einem ägyptischen, libanesischen, algerischen oder sogar jugoslawischen Film, zumindest den bescheidensten und aufrichtigsten Produktionen dieser Länder, jenen, die nicht vom Einfluß des westlichen Kommerzkinos befallen sind.

Plötzlich betritt ein unbekannter Meteor auf auffällige Weise das Feld unserer Beobachtung und macht uns das Ausmaß unserer Unkenntnis klar. Die Türkei produziert 250 Filme pro Jahr, UMUT ist der vierte von neun Filmen, die der 36jährige Yilmaz Güney zwischen 1968 und 1971 gedreht hat; gleichzeitig spielte er in zehn Jahren in 110 Filmen und interpretiert in diesem Film die Hauptrolle. Im März 1972 wurde er unter der Anklage subversiver Tätigkeiten verhaftet (eine internationale Protestaktion lenkte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf seinen Fall): er wartet immer noch auf den Ausgang eines kollektiven Prozesses gegen 256 Personen wegen illegaler Tätigkeiten.

Der Regisseur streitet ab, eine 'Kinogeschichte' zu erzählen; er habe sich darauf beschränkt, 'das Leben selbst' zu zeigen. Aber sein persönliches Engagement hat ihn dazu geführt, 'als Filmemacher einen Klassenkampf zu führen': „Ich muß meiner Klasse zeigen“, sagt er, „wie sie ausgebeutet wird und wer davon profitiert.“ Die Zensur des Militärregimes, das sich in Ankara bis zu den letzten Wahlen an der Macht befand, hat das erkannt: fünf seiner Filme, darunter UMUT, wurden verboten und verfolgt. Dieser Film riecht nach Schwefel; und doch könnte man ihn beim ersten Anblick für eine Variation der Lafontaine-Fabel 'Der Ackersmann und seine Kinder' halten.

Der Protagonist, ein arbeitsloser und von Schulden überhäufte

Droschkenkutscher, gibt dem Drängen eines Freundes nach, mit ihm einen Schatz zu suchen, dessen Lage ihm ein heiliger Mann verraten hat. Natürlich gibt es keinen Schatz und der arme Mann verliert, nachdem er einige Zeit lang in dieser wahnsinnigen Hoffnung gelebt hat, buchstäblich den Kopf. Die reaktionäre Moral La Fontaines (Arbeit und, warum nicht, auch Familie-Vaterland) wird also in der Manier Brechts dialektisch umgewendet; der Autor denunziert die trügerischen Hoffnungen einer Bevölkerung, die diese nicht realisieren kann und die kein Bewußtsein von ihrer Ausbeutung durch die besitzenden Klassen hat.

Der arme Kutscher träumt davon, sich ein Pferd zu kaufen, während er bis zum Hals verschuldet ist. Er beugt sich ohne ein Wort zu sagen den Reichen, die ihm ihre Hilfe versagen, und rächt sich an denen, die noch schwächer und noch ärmer sind als er. Der Mechanismus der Entfremdung wird von dem Autor mit unwiderstehlicher Kraft und Klarheit deutlich gemacht, ohne den geringsten Zeigefinger und ohne Rührseligkeit. Die Bescheidenheit der technischen Mittel (das neutrale Grau des Bildes, der mangelhafte Ton) trägt bei zu jener Distanz, die jede Rührung in der Manier Zavattinis vermeidet, aber eine diskrete und tiefe Poesie, die eine starke Wirkung entfaltet, keineswegs ausschließt. Am Ende des Films beginnt der arme Mann mit verbundenen Augen, wahnsinnig geworden durch den Zusammenbruch seines Traums, sich im Kreis zu drehen wie ein rasender Derwisch: grausames Symbol jener Leute, die sich zu betäuben suchen, um einer gnadenlosen Situation nicht ins Auge blicken zu müssen. Um diese tragische Situation zu definieren, denkt man an die frappierende Formel von Céline: *Tod auf Raten*.

Marcel Martin in: Ecran 74, Nr. 21, Paris, Januar 1974, S. 50 f.

Anmerkung:

UMUT wurde 1970 in der Türkei preisgekrönt, aber von der Zensur verboten. Erst ein Urteil des Kassationshofes ermöglichte die Aufführung des Films.

AGIT

Elegie

Land Türkei 1971
Produktion Güney Filmcilik

Buch und Regie Yilmaz Güney

Kamera Gani Turanlı
Musik Arif Erkin

Darsteller
Cobanoğlu Yilmaz Güney
Mehmet Emin Hayati Hamzaoğlu
Ramazan Bilâl İnci
Bekir Atilla Olgaç
Sivaslı Yusuf Koç
Karga Şahin Dilbaz
Ärztin Selmin Hürmeriç
Nizamettin Nizam Ergüder

Uraufführung Januar 1972, Istanbul

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1,33
(vorgeführt wird eine 16 mm-Kopie)

Länge 105 Minuten

Inhalt

Coban und seine vier Kameraden sind Schmuggler, die in einer rauhen und unzugänglichen Berggegend leben, über die ein fast ununterbrochener Steinschlag hinweggeht; sie schmuggeln Waren über die nahegelegene Grenze. Sie sind hart, mitleidslos und trocken wie das Land, in dem sie leben. Sie gelten jedoch als die geschicktesten Schmuggler, die einzigen, die fähig sind, unter Einsatz ihres Lebens ihre schwierigen Aufträge zu erfüllen. Eines Tages handeln Nizamettin, Sari Veli und Ramazan, der als Kontaktmann auftritt, einen Vertrag mit Coban aus, der den Transport von fünf Warenladungen über die Grenze vorsieht. Der Schmuggler willigt in den Vertrag ein, verlangt aber für jeden Transport 200 Lira Bezahlung sowie zusätzlich Munition, Stiefel und Bekleidung. In der Zwischenzeit verraten Sari Veli und Ramazan jedoch Coban an eine andere Schmugglerbande, in der Absicht, sich mit dieser die Beute zu teilen. Coban gerät in einen Hinterhalt, kann jedoch entkommen. Bei der Übergabe der Waren tötet Coban Sari Veli; aber auf dem Rückweg fällt die Gruppe den Gendarmen in die Hände. Coban weigert sich, sich zu ergeben und wird schwer verwundet. Sie flüchten in eine Höhle; dort verschlimmert sich der Zustand von Coban. Um das Leben ihres Anführers zu retten, steigt einer der Männer in ein benachbartes Dorf hinab und überredet eine Ärztin, die dort wohnt, ihm zu folgen. Der Ärztin gelingt es, Coban zu heilen; zwischen beiden entwickelt sich ein Gefühl der Zuneigung. Aber Coban kann es sich nicht leisten, seinen Gefühlen nachzugeben: er und seine Männer sind dazu verurteilt, als Outlaws zu leben. Die junge Ärztin kehrt ins Dorf zurück. Einige Tage später wird Coban von einem Bauern erschossen, der sich die auf Cobans Kopf ausgesetzte Belohnung verdienen will.

Produktionsmitteilung

Kritik

AGIT ist ein episches Werk über die Abenteuer einer Schmugglerbande, die sich in eine Bergregion geflüchtet hat, wo Steinschläge sehr häufig sind. Das steigert das Klima der Unsicherheit, in dem die Männer leben, und gestattet dem Autor, seinem Lyriismus und seinem Gefühl für ästhetische Wirkungen freie Bahn zu lassen. Zwischen den verschiedenen Höhepunkten der Handlung (die in dem symbolischen Steinschlag kulminieren), entwickelt der Autor eine Serie von Beobachtungen und Kommentaren über die Situation der Bauern, die noch nicht die Notwendigkeit zur Einheit begriffen haben und über die Situation der Frauen (nur eine von ihnen hat einen 'Männerberuf', sie ist Ärztin), ohne allerdings die Gründe zu präzisieren, die diese Männer veranlassen, sich dem Gesetz und den Gendarmen entgegenzustellen.

Gerard Langlois in : Ecran 75, Nr. 37, Paris, Juni/Juli 1975, S. 4

Nur ein Schmugglerfilm?

Auf den ersten Blick scheint der Film AGIT ausschließlich von einer Schmugglerbande zu handeln und somit das typische Produkt einer Filmindustrie zu sein, die sich mit Darstellungen von 'spannenden' Abenteuern begnügt und zumindest ihr Geld einspielen muß.

Aber die Tatsache, daß der Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller Yilmaz Güney aus politischen Gründen zu einer langjährigen Zuchthausstrafe verurteilt worden ist und sie absitzt, läßt Zweifel aufkommen, ob ein Eindruck von solcher Vordergrundigkeit dem Film voll gerecht werden kann.

Vergegenwärtigt man sich das Filmgeschehen insgesamt, so liegt der Hauptakzent auf der Illegalität der Schmuggler und den daraus resultierenden Folgeerscheinungen. In dem Gespräch mit der Ärztin bezeichnet Cobanoglu die Hauptgestalt des Films, die Illegalität angesichts der Verhältnisse, die den Armen kein menschenwürdiges Leben ermöglichen, als unvermeidbar. Unter diesem

Gesichtspunkt wird im Film der Schmuggler Cobanoglu als positiver Held dargestellt. Aber es gibt auch die Gegenposition der Ärztin, die aus einem Dorf stammt, das dem Schauplatz der Ereignisse nahe gelegen ist. In anderen Worten gehört sie zu den Armen. Indem sie sich als Ärztin für die Dorfbevölkerung einsetzt, wehrt sie sich gegen die ungerechten Verhältnisse. Rechenschaft über ihre Operation gibt sie den Behörden erst dann, als ihr Patient genesen ist, womit sie die Grenzen einer legalen Handlungsweise einhält.

Der Film stellt zwischen dem Studium der Ärztin und ihrer Wahl der Legalität keine Beziehung her, zeigt aber wohl ihre Unfähigkeit, Zugang zu der Dorfbevölkerung zu finden. Aus diesem Grunde kann die Dorfbevölkerung die Bemühungen der Ärztin nur mit Spott quittieren, anstatt die Möglichkeit einer ärztlichen Betreuung voll wahrzunehmen.

Die Entfremdung und Distanz zwischen den Intellektuellen und der Dorfbevölkerung tritt bei einem Gespräch des Lehrers mit dem einen Schmuggler deutlich hervor, in dem das gegenseitige Verstehen zu kurz kommt, da jedem die Wirklichkeit des anderen fremd ist.

Die Armut der Dorfbevölkerung, zu der neben den Bauern auch die Schmuggler ihrer Herkunft nach zählen, spielt eine ganz besondere Rolle. Der Kaufmann ist Nutznießer dieser Armut, weil er einen Handel betreibt, der nur unter Einsatz von Schmugglern zustandekommen kann.

Die Behörden, die für Sicherheit und Ordnung sorgen, setzen die Armut der Dorfbevölkerung als ein Mittel ein, das zur Aufrechterhaltung der Legalität dient, indem sie für die Ergreifung von Schmugglern Belohnungen aussetzen.

Auf diese Weise wird erschwert, wenn nicht ausgeschlossen, daß sich unter den Armen eine Solidarität entwickelt. Somit garantiert die Armut die Weiterexistenz des status quo und wird zu dessen stabilisierendem Moment.

Fatma Güren

ZAVALLILAR

Die Armen

| | |
|----------------|---|
| Land | Türkei 1972/74 |
| Produktion | Süha Pelitözü für Güney Filmcilik |
| Regie | Yilmaz Güney, Atif Yilmaz |
| Drehbuch | Yilmaz Güney, Atif Yilmaz |
| Kamera | Gani Turanlı, Kenan Ormanlar |
| Musik | Sanar Yurdatapan, Attila Özdemiroglu |
| Darsteller | |
| Abu | Yilmaz Güney |
| Arap | Güven Sengil |
| Haci | Yildirim Önal |
| Naciye | Seden Kiziltunç |
| der junge Abu | Göktürk Demirezen |
| Rechtsanwalt | Kamuran Usluer |
| der kleine Abu | Mehmet Sahiner |
| Fidan | Hülya Sengil |
| Uraufführung | März 1975, Istanbul |
| Format | 35 mm, Farbe (vorgeführt wird eine 16mm-Kopie) |
| Länge | 90 Minuten |

Als Yilmaz Güney 1972 zum ersten Mal verhaftet wurde, blieb ZAVALLILAR unvollendet. Nach seiner erneuten Verhaftung 1974 wurde der Film unter der Regie von Atif Yilmaz fertiggestellt.

Inhalt

Der Film schildert den Entlassungstag von drei Häftlingen, die sich vor dem ungewissen Leben außerhalb der Gefängnismauern fürchten. Jeder erinnert sich an Ereignisse, die für sein späteres Schicksal irgendetwas entscheidend wurden.

Abus Vater kam in einem Betriebsunfall um, so daß seine Mutter ein zweites Mal heiraten mußte. Der Stiefvater zwang Abu, mit der Schule aufzuhören und Betteln zu gehen. Als der Stiefvater Abus Mutter an einen fremden Mann verkuppeln wollte, tötete die Mutter den Fremden, während sie sich wehrte. Darauf wurde sie zu acht Jahren Gefängnis verurteilt. In seiner Verlassenheit und Not brach Abu in eine Wohnung ein, wurde gefaßt und kam ins Gefängnis.

Arap hatte sein Mädchen nach Istanbul entführt, um sie zu heiraten. Als der Boß, bei dem er arbeitete, sich weigerte, seine Nachtwächterdienste zu entlohnen, schlug Arap ihn und dessen Dienstmann nieder und nahm sich einfach das Geld. Auf diese Weise wanderte Arap ins Gefängnis.

Haci erinnert sich dagegen, wie er zum Mörder wurde. Bei einer Schlägerei hatte er ein Prostituierte gerettet, indem er ihren Zuhälter bewußtlos schlug. Der Zuhälter rächte sich an ihm und ließ ihn grausam verprügeln. Bei der Rückkehr in sein Quartier erwischte er die Prostituierte mit dem Zuhälter und erstach die Frau aus Wut und Eifersucht.

Abu denkt an seine erste Liebe. Er hatte sie auf dem Jahrmarkt kennengelernt. Sie hatte ihm eine Stelle in der Zigarettenfabrik verschaffen wollen, in der sie arbeitete. Das ging aber nicht, weil die Akten ihn als Dieb auswiesen ...

Am Ende des Filmes gehen die drei essen, obwohl sie kein Geld haben. Haci und Arap machen sich heimlich davon, so daß Abu allein zur Verantwortung gezogen wird. Doch der Kommissar hat Mitleid mit ihm, kommt für Abus Rechnung auf und läßt ihn laufen. Aber offensichtlich wird Abus Freiheit nicht von langer Dauer sein.

F. G

ENDISE

Unruhe

| | |
|-----------------------|-----------------------------------|
| Land | Türkei 1974 |
| Produktion | Süha Pelitözü für Güney Filmcilik |
| Regie | Yilmaz Güney, Serif Gören |
| Drehbuch | Yilmaz Güney |
| Kamera | Kenan Ormanlar |
| Mitarbeit am Drehbuch | Ali Habib Özgentürk |
| Musik | Sanar Yurdatapan |
| Schnitt | Serif Gören |

Darsteller

| | |
|-------------------|----------------|
| Cevher | Erkan Yücel |
| Ramazan (Ramo) | Kamuran Usluer |
| Fate | Aden Tolay |
| Aliye | Emel Mesci |
| Osman, Verwalter | Nizam Ergüden |
| Aga, Großbauer | Mehmet Eken |
| Beyaz | Insel Ardan |
| Sino | Yasar Gökoglu |
| Elci Mehmet, Bote | Ahmet Bayrak |

Uraufführung Januar 1975, Istanbul

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1,33
(vorgeführt wird eine 16mm-Kopie)

Länge 85 Minuten

Inhalt

Die Geschichte des Films basiert auf einem Blutrache-Konflikt unter Saisonarbeitern in der südlichen Türkei.

Der Protagonist des Films, Cevher, ist Angehöriger eines anatolischen Nomadenstamms; er ist 'Schuldner' in einer Blutrachen-Affäre gegenüber einer anderen Familie des gleichen Stammes. Es ist Tradition, daß die Familie, die das Recht auf Rache hat, das Oberhaupt der rivalisierenden Familie ermordet. Cevher und sein Schwager Ramo diskutieren lange, ob die Blutrache auch durch einen Geldbetrag abgelöst werden kann, aber wie die anderen Saisonarbeiter sind sie arm und mittellos. Ihre einzige Hoffnung liegt in der Baumwollernte.

Inzwischen haben einige Großbauern in seinen Fall eingegriffen und durchgesetzt, daß Cevher die Auflage bekam, sich innerhalb einer bestimmten Frist gegen 15.000 Lira freizukaufen.

Cevher entschließt sich angesichts seiner Situation, mit seiner Familie ebenso wie die anderen Saisonarbeiter nach Cukurova zur Baumwollernte zu ziehen.

Der Verwalter des Großbauern, auf dessen Feld Cevher arbeitet, will Cevhers Tochter Beyaz zunächst als Dienstmädchen anstellen und schaltet den 'Boten' ein.

Der 'Bote' ist eine Art Vorarbeiter, der für eine genügende Anzahl von Pflückern sorgt, bzw. sie vermittelt, so daß der Großbauer einen direkten Kontakt mit seinen Pflückern vermeiden kann. Die Entlohnung der Pflücker geschieht auch über den Boten.

Cevher lehnt das Angebot des Verwalters als ehrenrührig ab. So entschließt sich der Verwalter zu einer 'Morgengabe' von 15.000 Lira, was Cevher zu wenig dünkt.

Währenddessen ist die Situation etwas kritisch geworden: Die Löhne der Baumwollpflücker stehen nicht fest. Der Großbauer wartet auf die offizielle Bekanntgabe der Baumwollpreise, denn die Entlohnung der Pflücker richtet sich nach der Höhe seines Gewinns. Die Baumwollpflücker werden unruhig, weil unbestimmter Lohn ungewisse Zukunft bedeutet.

Sino, ein junger Pflücker, der Cevhers Tochter Beyaz liebt, erfährt von dem Vorführer eines Wanderkinos, daß Zusammenschlüsse unter anderen Pflückern stattfinden, um die Forderung nach einem festen Lohn von 1 Lira anstatt 60 Kurus durchzusetzen, ohne daß er die Reichweite dieser Neuigkeit ermessen kann. Kurze Zeit später setzt ein allgemeiner Streik der Pflücker ein, nachdem Männer von der örtlichen Gewerkschaft der Landarbeiter die erforderliche Aufklärungsarbeit geleistet haben.

Der Großbauer lädt die Streikenden zum Essen ein. Es ist Fastenzeit; nach den salbungsvollen Worten im Rundfunk versucht er, die Pflücker umzustimmen. Am nächsten Tag geht er zu Drohungen über. Er kann die Baumwollpflücker auch dann nicht einschüchtern,

als er sie an den Ausnahmezustand erinnert. Zuletzt versucht er, den Boten zu bestechen.

Im Laufe der Zeit wächst Cevhers Bedrängnis, weil der Verwalter sein Angebot von 15.000 Lira nicht erhöht, aber Cevhers Frist für die Kautions bald abgelaufen sein wird.

Obwohl sein Schwager Remo ihm vorhält, daß nur in der Solidarität mit den anderen die Lösung seiner Probleme – Blutrache, Verkauf der Tochter – liegen kann und nicht außerhalb, wird Cevher zum Streikbrecher. Er fängt an, Tag und Nacht Baumwolle zu pflücken.

Kurz bevor Cevhers Frist um ist, kommt vom Verwalter das letzte Angebot: 20.000 Lira. Auch nach dieser Nachricht fährt Cevher fort, in der Nacht zu arbeiten, so daß Beyaz mit Sino fliehen kann. Sie gehen in die Stadt, um dort in der Industrie zu arbeiten.

Als Cevher sein Unglück erfährt, versucht er den Verwalter zu überlisten, indem er verzweifelt vorgibt, seine Frau würde Beyaz bringen, der Verwalter möge ihm die 20.000 Lira auszahlen. Der Verwalter wird mißtrauisch und schlägt die Tür zu. So bleibt Cevher den Bluträchern überlassen.

F. G.

Kritik

ENDISE (1974) ist der vierte Film von Serif Gören, dem ehemaligen Assistenten von Atif Yilmaz und Yilmaz Güney.

Situiert in unseren Tagen (man erwähnt die türkische Landung in Zypern), ausgehend von einer merkwürdigen Racheaffäre (ein Bauer wird von drei Männern verfolgt, denen er Geld schuldet, und vermietet sich als Landwirtschaftsarbeiter in einem Baumwollfeld), nimmt der Film sehr bald eine Wendung zur Sozialkritik.

Der Autor beschreibt die harte Arbeit, die schlechten Wohnbedingungen und das ärmliche Leben der Baumwollpflücker, zu denen der Held gestoßen ist; da er jedoch zu sehr daran denkt, die Summe Geldes zu erarbeiten, die er zu seiner Rettung braucht, schließt er sich nicht dem Kampf an, den die anderen gegen den Aga führen, der sie ausbeutet und ihnen für die Baumwolle einen lächerlich geringen Arbeitslohn zahlt.

Gerard Langlois in : Ecran 75, Nr. 37, a.a.O., S. 4

Ali Habib Özgentürk über die Entstehung von ENDISE

Auf Yilmaz Güneys Wunsch fuhr ich Juli 1974 nach Urfa, um die Vorarbeiten für ENDISE zu machen. Ich ging in jene Dörfer, aus denen die Baumwollpflücker nach Adana kommen. Ich redete mit den Bauern, den Gendarmen und den Großbauern in diesen Dörfern. Meine Aufzeichnungen hierüber haben wir ausgewertet, als wir am Drehbuch arbeiteten. Yilmaz Güney wollte eine Methode anwenden, die im türkischen Film erstmalig war. Der Drehort des Films sollte auf dokumentarischer Basis festgehalten werden, was die Menschen dort und deren Probleme anging. Das gleiche galt für die Landschaft, die Farben und die Musik.

Auf diese Weise würden wir den Drehort in allen seinen Besonderheiten in das Filmgeschehen einbringen können. Yilmaz Güney sagte über ENDISE: „Es wird mein erster Film sein, weil ich zum ersten Mal die Möglichkeit habe, meine eigenen Vorstellungen zu verwirklichen.“

Aus Yilmaz Güney 'Endise, Güney Filmcilik, Istanbul, 1976, S. 13

Biofilmographie

Serif Gören, geboren 1944 in Iskece. Begann 1962 im Film zu arbeiten, verlor seine Stelle jedoch bald aufgrund von Gewerkschaftsaktivitäten. Arbeitete später als Regieassistent in etwa 80 Filmen; 1971 drehte er seinen ersten eigenen Film, *Ibret*. Er war Regie-

assistent bei Atif Yilmaz, Memduh Ün und Yilmaz Güney. 1974 gründete er zusammen mit Freunden die Gewerkschaft der Filmarbeiter, 'Film-Sen'. ENDISE, sein vierter Spielfilm, wurde von Yilmaz Güney begonnen und nach dessen Verhaftung von Serif Gören fertiggestellt.

Yilmaz Güney, der 'Häßliche König' des türkischen Films

Von Rui Nogueira

Wie soll man von jemandem sprechen, der mit 38 Jahren der größte Filmautor seines Landes ist, wenn dieser sich seit September letzten Jahres wegen einer ihm zur Last gelegten Straftat in Haft befindet, von der die Zeugen – es sind 34! – aussagen, er habe sie gar nicht begangen?

Darsteller in annähernd 110 Filmen seit 1962, drehte Yilmaz Güney, den man auch als 'Häßlichen König' des türkischen Films bezeichnete, 1968 seinen ersten Film in eigener Regie: *Die Braut der Erde*. Dieser Film wird ebenso wie der folgende, *Die hungrigen Wölfe*, von der Zensur verboten. *Ein häßlicher Mensch* (1969) und UMUT (Hoffnung, 1970) werden dagegen nur partiell verboten. Weil er auf eigenes Risiko und eigene Verantwortung 1971 den Film UMUT zum Festival von Cannes schickt, wird Güney von der Justiz angeklagt, aber aufgrund einer internationalen Protestkampagne wieder freigesprochen.

Entschlossen, seinen Weg mit der gleichen Zähigkeit fortzusetzen, die auch den Personen seiner Filme eignet, dreht Güney im Jahre 1971 5 Filme.

1972 wird der Regisseur unter der Anklage, 'materielle Hilfe' für 'Anarchisten' geleistet zu haben, von den Militärbehörden verhaftet. Eine neue internationale Solidaritätskampagne erreicht seine Freilassung. Güney macht sich die Erfahrungen zunutze, die er im Gefängnis erwarb, und beginnt sofort seinen Film *Der Freund*, der sein kämpferischster, entschlossenster, unangenehmster, umstrittenster und gelungenster Film werden sollte. Nun ist er der Mann, der beseitigt werden muß. An einem Septemberabend des Jahres 1974, während der Dreharbeiten zu seinem elften Spielfilm, als Güney mit seinem Team in einem Vorortrestaurant in Adana zu Abend speist, fällt ein Schuß. Ein Untersuchungsrichter stirbt. Bei Güney findet man eine Waffe. Die Waffe ist nicht benutzt worden, aber die Justiz bemächtigt sich der Affäre und der Regisseur wird verhaftet. Der Rest ist Schweigen. Schach dem 'Häßlichen König'!

Erdrückt von ihrem Elend, legen die Personen aus UMUT ihr Leben in die Hände des Schicksals.

Dies ist ein Film strenger Logik, der sich von der Schule des italienischen Neorealismus herleitet, genauer gesagt, was die Beschreibung der Lebensumstände einer Proletarierfamilie betrifft, von *Fahrraddiebe*. AGIT, die Geschichte einer Schmugglerbande inmitten der Einsamkeit und der unerbittlichen Natur der türkisch-syrischen Grenze, ist exakt auf eine politische und soziale Realität bezogen, obwohl man in diesem türkischen *Salvatore Giuliano* nichts weiter als einen aufregenden Abenteuerfilm sehen wollte. *Der Freund*, letzter Film Güneys, hat alle Zuschauer verstört. (...) Man darf nicht glauben, daß Frankreich ein einziges großes Saint-Germain-des-Prés und die Welt ein einziges großes Frankreich ist. Außerhalb der Grenzen gibt es andere Welten und andere Sitten. Jedes Volk hat das Recht auf seine eigene Revolution. Wahrscheinlich ist Güney, wie Azem aus *Der Freund*, ein Mensch auf der Suche nach seiner Identität. Vielleicht hat er sie noch nicht gefunden. Aber er hat der Türkei eine Identität gegeben.

Rui Nogueira : Yilmaz Güney, le 'Roi Laid' du Cinéma Turc. In : Le Quotidien de Paris, 12./13. 4. 1975

Zu Yilmaz Güneys Verurteilung

Yilmaz Güney wurde 1974 verhaftet, weil er in einen Totschlag verwickelt war. Am Ende des deswegen geführten Prozesses wurde Güney des Mordes für schuldig befunden und zu einer Zuchthausstrafe von 18 Jahren verurteilt. Bei dem Toten handelt es sich um einen Richter. Der Vorfall spielte sich 1974 an einem Abend in einem gut besuchten Restaurant der Stadt Adana ab. Die inzwischen zu Güneys Verteidigung veröffentlichten Unterlagen zum Prozeß stellen folgende Punkte heraus:

Die ballistischen Untersuchungen an der betreffenden Schußwaffe, von der der tödliche Schuß vermutlich stammt, und die ergänzenden gerichtsmedizinischen Untersuchungen an der Leiche sind nicht durchgeführt worden; dem entsprechenden Antrag der Verteidigung wurde nicht stattgegeben.

Der Autopsie-Befund über den Einschuß und Ausschuß schließt praktisch aus, daß der tödliche Schuß von Güney gekommen sein kann, und zwar nach der Position, die er zu dem Zeitpunkt des Schusses einnahm.

Weiterhin wird der Vorwurf erhoben, daß die Zeugenaussagen manipuliert worden seien. Im übrigen sei der gesamte Prozeß nicht nach dem Grundsatz der Wahrheitsfindung geführt worden, sondern habe von Anfang an vorgefaßte Entschlüsse widerspiegelt. Dabei wird erwähnt,

- daß zu Beginn des Prozesses der diensttuende Staatsanwalt in Adana vom Justizministerium durch einen anderen ersetzt wurde,
- daß der Prozeß von Adana nach Ankara verlegt wurde, ohne daß ein sachlicher Grund dafür vorlag,
- daß in Ankara wiederum nach einigen Sitzungen der anfängliche Gerichtsvorsitzende versetzt wurde und ein neuer an seine Stelle trat,
- daß dieser letzte Wechsel stattfand, als die Verteidigung jenen Antrag auf ballistische Untersuchungen stellte.

Die bis jetzt aufgezählten Fakten erlauben in der Tat Zweifel an der Berechtigung einer Verurteilung Güneys. Ist es Zufall, daß hier ein fortschrittlicher Künstler und ehemaliger politischer Häftling zum Mörder gestempelt wird?

Zusammengestellt nach 'Savunma' (Verteidigung), Dokumentation Güney Filmcilik, Istanbul, 1977

Biofilmographie

Yilmaz Güney wurde 1937 in einem Dorf bei Adana (Südantolien) geboren. Außer ihm hatten seine Eltern noch sechs Kinder. Sein Vater war Landarbeiter. In seiner Kindheit und Jugend arbeitete Yilmaz Güney als Wasserträger, Landarbeiter, Baumwollpflücker, Metzgerlehrling und Schreiber.

Als Oberschüler in Adana unternahm er seine ersten schriftstellerischen Versuche und gründete kurzlebige Literaturzeitschriften, die wegen fehlender Geldmittel bald eingingen. Gleichzeitig arbeitete er in einer Filmfirma.

Nach Beendigung des Gymnasiums begann er in Ankara ein Jura-Studium, später studierte er Wirtschaftswissenschaft an der Universität in Istanbul, wohin er wegen seiner Tätigkeit bei der Darfilm übersiedelte.

1958 trat er zum ersten Mal als Schauspieler in einem Film auf, an dem er übrigens auch als Drehbuchautor beteiligt war: *Kinder dieser Erde*.

In den folgenden zwei Jahren arbeitet er in zahlreichen Filmen des Regisseurs Atif Yilmaz als Hauptdarsteller, Assistent und Co-Autor mit.

1961 wurde er wegen Veröffentlichung seiner Erzählung 'Ungleichungen mit drei Unbekannten', in der das Gericht einen Verstoß gegen Artikel 142 des türkischen Strafgesetzbuches sah, der kommunistische Propaganda verbietet, zu 18 Monaten Gefängnis und 6 Monaten Verbannung verurteilt. Während seiner Haftzeit schrieb er den Roman 'Sie starben mit gesenktem Haupt', der später mit einem türkischen Literaturpreis ausgezeichnet wurde.

Nach seiner Freilassung und der Rückkehr nach Istanbul drehte Güney, um Geld zu verdienen, eine große Anzahl von Filmen, bei denen er fast alles selbst machen mußte.

In den Jahren 1963 - 1966 spielt er in insgesamt 39 Filmen. Bei ihnen handelt es sich vornehmlich um Arbeiten geringer künstlerischer Bedeutung, die Themen von Gewalttätigkeit, Kriminalität und Korruption verarbeiten. Mit ihnen gelingt es Güney jedoch, eine große Popularität zu erringen, man nannte ihn bald den 'häßlichen König' des türkischen Films. Gleichzeitig eignete Güney sich in dieser Zeit ein großes technisches Wissen an, das ihm bei seinen späteren Arbeiten zugute kam.

Von 1968 an dreht er vorzugsweise Filme in eigener Regie. Der Film *Das Gesetz der Grenze* (1966), in dem es ihm zum ersten Mal gelingt, die sozialen Probleme des Landes authentisch und gültig darzustellen, wird zum Wendepunkt für seine weitere Entwicklung. Dieser erste Erfolg wiederholt sich mit den nun folgenden Filmen. Nach *Hungrige Wölfe* (1969) gelingt ihm mit *UMUT* (1970) der entscheidende künstlerische Durchbruch. *UMUT* wird von Kritikern als der entscheidende Beitrag zur Erneuerung des türkischen Films betrachtet.

Im Frühjahr 1972 wird Güney erneut verhaftet und wegen Unterstützung der 'Volksbefreiungsfront der Türkei', konkret wegen Hilfeleistung für Studenten, nach denen gefahndet wurde, angeklagt und zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt. Im Mai 1974 wird er im Zuge einer Teil-Amnestie für politische Häftlinge, die von der damals für kurze Zeit regierenden Koalition unter Ecevit verkündet wird, wieder freigelassen.

Noch im selben Jahr wird Güney während der Dreharbeiten zu *ENDISE* in einen Totschlag verwickelt und erneut verhaftet. Der Prozeß endet mit Güneys Verurteilung als Mörder zu einer Zuchthausstrafe von 18 Jahren.

Güneys wichtigste Filme als Schauspieler und Drehbuchautor:

- 1958/59 *Bu vatanin Cocuklari* (Kinder dieser Erde)
Regie: Atif Yilmaz
Alageyik (Das rote Reh)
Regie: Atif Yilmaz
- 1959 *Karacaoglan in Kara Sevdası* (Karacaoglans unglückliche Liebe) Regie: Atif Yilmaz
Tütün Zamani (Tabakernte) (nur Schauspieler)
Regie: Orhon Arıburnu
- 1966 *Hudutların Kanunu* (Gesetz der Grenze)
Regie: Lütfi Akad
Balatlı Arif (Arif aus Balat)
- 1967 *Kızılırmak Karakoyun* (Die Legende vom Fluß und dem schwarzen Schaf) (nur Schauspieler)
Regie: Lütfi Akad

Filme in eigener Regie:

- 1968 *Pire Nuri* (Nuri, der Floh)
Seyyit Han / Topragın Gelini (Seyyit Han oder Die Braut der Erde)
- 1969 *Ac Kurtlar* (Hungrige Wölfe)
Bir cirkın adam (Ein häßlicher Mensch)
- 1970 *UMUT* (Hoffnung)
- 1971 *Kacaclar*
Yarın son gündür
Umutsuzlar (Menschen ohne Hoffnung)
Acı (Das Leid)
AGIT (Elegie)
Baba (Der Vater)
- 1974 *Arkadas* (Der Freund)
ENDISE (Unruhe)
Co-Regie: Serif Gören
- 1972/74 *ZAVALLILAR* (Die Armen)
Co-Regie: Atif Yilmaz

Auch in den Jahren nach 1968 arbeitete Yilmaz Güney neben den von ihm selbst inszenierten Filmen als Drehbuchautor und Darsteller an zahlreichen Filmen anderer Regisseure mit. Seine komplette Filmographie umfaßt 110 Filmtitel.

Nach Altan Yalcin, 'Yilmaz Güney Dosyası', Güney Filmcilik, Istanbul 1977

Zur Geschichte des türkischen Films

Von Nijat Ozon

Eine eigentliche Filmsprache ist im türkischen Film erst ab 1950 festzustellen. Das Verdienst, ein Pionier dieser Entwicklung zu sein, kommt Lütfi O. Akad zu, der heute noch erfolgreiche Filme macht. Mit Akad, der anfangs vom 'poetischen Realismus' des französischen Films und vom 'schwarzen Film' des amerikanischen Kinos beeinflusst war, gleichzeitig aber seine Inspiration aus der Realität seines Landes schöpfte, begann das 'Neue türkische Kino'.

Nach den ersten Filmen Akads, *Im Namen des Gesetzes* (1952), *Sechs Tote* (1953) und *Das weiße Taschentuch* (1955), lieferten andere junge Regisseure wie Metin Erksan, Osman F. Seden, Atif Yilmaz und Memduh Un weitere Beispiele dieses Kinos. Die durchschnittliche Jahresproduktion in dieser Epoche, die bis zum Jahr 1960 reicht, betrug etwa 60 Filme.

Neue Impulse belebten die türkische Kinematographie, als die Streitkräfte im Namen der Demokratie intervenierten und vor allem, als 1961 die neue Verfassung angenommen wurde, die die Versammlungsfreiheit, das Streikrecht, das Recht auf Kundgebungen, die Presse- und Meinungsfreiheit garantierte. Obwohl das Zensursystem noch immer auf das Vorbild des faschistischen Italiens von 1939 zurückging (das hat sich bis heute nicht geändert), breitete sich in der Praxis der Zensur eine gewisse Toleranz aus, was jungen Regisseuren ermöglichte, nunmehr auch soziale Themen zu behandeln. Man kann in diesem Zusammenhang zitieren: *Jenseits der Nächte* (1960), *Die Rache der Schlangen* (1962), *Trockener Sommer* (1963, Goldener Bär in Berlin) und *Bitteres Leben* (1963) von Metin Erksan, *Die Wandervogel* (1962) von Halit Refig, *Die Autobusreisenden* (1961) und *Sie erwachten im Dunkeln* (1965) von Ertem Görec, *Straße ohne Ende* (1966) von Duygu Sagioglu, *Eine Welt für uns zwei* (1963) von Nevzar Pesen, *Zerbrochene Vasen* (1960) von Memduh Un und *Das Gesetz der Grenze* (1966) von Lütfi Akad.

Allerdings ließen der Druck der reaktionären Kräfte, die Verhärtung der Zensur, die Enttäuschung der Linkskräfte nach der Wahl bei bestimmten Intellektuellen, vor allem bei den Filmemachern, ein Klima des Pessimismus und der Verzweiflung und eine bestimmte Verwirrung der Begriffe aufkommen. Diese Entwicklung tötete das neue türkische Kino, noch bevor es sich in Richtung auf einen sozialen Realismus orientieren konnte. Auf der anderen Seite erreichte die Filmproduktion sehr bald eine Höhe von 100, 150 und sogar 200 Filmen im Jahr; für weite Kreise der Bevölkerung ist das Kino das billigste Vergnügen. Um den Markt zu versorgen, drehten die Filmemacher in ein oder zwei Wochen Dutzende von Plagiaten amerikanischer, französischer, deutscher oder italienischer Filme. Selbst die jungen Regisseure, in die man zunächst Hoffnungen gesetzt hatte, ließen sich in diesen Trend hineinziehen, obwohl die türkische Filmindustrie, gemessen an ihren Möglichkeiten, an ihrer technischen Ausrüstung, der Anzahl von Technikern, Schauspielern und Kinosälen im Jahr bestenfalls 50 Filme herstellen konnte. Die galoppierende Inflation der Filmherstellung war nicht aufzuhalten.

Diese Inflation löste in der Filmindustrie eine tiefgehende Malaise aus, die nunmehr auch von der Konkurrenz des Fernsehens bedroht war, das seit Ende 1968 einen bedeutenden Aufschwung verzeichnen konnte. Zu den schon erwähnten Faktoren (Zensur, Unstabilität der Industrie, Mangel an Schauspielern und Technikern, unzureichende Zahl der Kinosäle) kamen jetzt schwindende Besucherzahlen infolge der Fernsehkonkurrenz hinzu, so daß die

türkische Filmindustrie mit Beginn der siebziger Jahre in eine sich tagtäglich verschärfende Krise hineinsteuerte. Trotz dieser negativen Entwicklung gelang es zwei Regisseuren, dem Veteranen Akad und – nach einer langen und schwierigen Lernperiode, während der er zunächst Schauspieler-Star, dann Regisseur war – Yilmaz Güney, trotz aller Schwierigkeiten einige der besten Werke des türkischen Kinos zu drehen. Zu den Filmen, die den 'sozialen Realismus' der sechziger Jahre fortführen und reifen ließen, gehören *Der Fluß* (1973), *Die Braut* (1973), *Die Hochzeit* (1974) und *Die Sühne* (1975) von Lütfi Akad sowie *AGIT* (1971) und *Der Freund* (1974) von Yilmaz Güney.

Semaine du cinéma Turc – Quelques étapes historiques. In : *Cinéma 75*, Nr. 198, Paris, Mai 1975, S. 21 f.