



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**POLİTİK SİNEMA KAVRAMI ÜZERİNE BİR İNCELEME:
DEMİRYOLCULARDAN POSTACILARA KEN LOACH SİNEMASI**

Onur N. ORHANGAZİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2012

POLİTİK SİNEMA KAVRAMI ÜZERİNE BİR İNCELEME:
DEMİRYOLCULARDAN POSTACILARA KEN LOACH SİNEMASI

Onur N. ORHANGAZİ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2012

KABUL VE ONAY

Onur N. ORHANGAZI tarafından hazırlanan "Politik Sinema Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Demiryolculardan Postacılara Ken Loach Sineması" başlıklı bu çalışma, 29 Haziran 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Asker KARTARI (Başkan-Danışman)



Doç. Dr. Ahmet GÜRATA (II. Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Emek ÇAYLI RAHTE

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Ş. Armağan TARIM

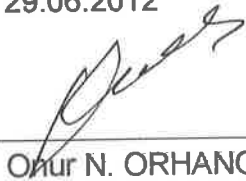
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun ...3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

29.06.2012



Onur N. ORHANGAZI

TEŞEKKÜR

Öncelikle, öğrenimim süresince bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım, tez jürimde de yer alarak değerli görüş ve önerilerini benimle paylaşan danışman hocam Prof. Dr. Asker Kartarı ve Yrd. Doç. Dr. Emek Çaylı'ya teşekkür ederim.

Her ne kadar ikinci tez danışmanım olarak gözüксе de çalışmanın başından itibaren yardımlarını esirgemeyen ve esas danışmanlığımı üstlenen değerli hocam Doç. Dr. Ahmet Gürata'ya, hem çalışma boyunca sunduğu katkılar ama hem de yazma sürecini sekteye uğratan sıkıntılar karşısında her zaman için gösterdiği anlayışı ve olumlu tavrı nedeniyle sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Son olarak, çalışma boyunca faydalandığım tüm kaynakların yazarlarına da sonsuz teşekkür ederim...

ÖZET

ORHANGAZİ, Onur N. *Politik Sinema Kavramı Üzerine Bir İnceleme: Demiryolculardan Postacılara Ken Loach Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Bu tez çalışması İngiliz yönetmen Ken Loach'un filmlerini politik sinema kategorisi altında incelemektedir. Sinema araştırmaları literatüründe politik sinema kavramının tartışmalı bir konu olmasından hareketle tezde öncelikle bu kavram aydınlatılmaktadır. Çalışmada politik sinema olgusu egemen film pratiği ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal çerçevesi iki alt bölümden oluşmaktadır. İlkinde, egemen film pratiği ideolojik içerimleri, anlatısal özellikleri ve izleyici üzerindeki ideolojik etkileri açısından ele alınmaktadır. İkinci alt bölümde ise 1970'li yıllarda *Cinethique*, *Chaiers du Cinéma* ve *Screen* gibi sinema dergilerinde yürütülen hararetli "politik film" tartışmalarına yer verilmektedir. Sinemadaki gerçek politik eylemin yalnızca özdüşünümsel film pratikleriyle mümkün olabileceğini savunan, ilerici ve eleştirel içeriğe sahip filmleri ise politik yetersizlikleri açısından mahkûm eden bu dergilerin analizleri, karşıt görüşe sahip olan düşünürlerle diyaloga sokularak değerlendirilmektedir. Çalışmada bu dergilerin analizlerinin son derece değerli olduğunu elde tutan fakat onların onayladıkları türden bir film pratiğinin mutlaklaştırılmasının yanıltıcı ve faydasız olduğunu savunan bir konum benimsenmektedir. Tezin ikinci bölümünde ise yönetmenin sinemasına bütünlüklü bir bakış sağlayabilmek amacıyla 1960'lı yıllardan itibaren kaydettiği filmler ele alınmaktadır. Loach'un sinemasal üslubu ve filmlerinin karakteristik özellikleri tanımlanarak, sinemasını farklı kılan özellikleri ortaya konmaktadır. Bu bölümde yönetmenin örneklem olarak seçilen; *The Navigators*, *It's a Free World...* ve *Looking For Eric* isimli filmleri metinsel analiz yöntemiyle ve sosyolojik bir bakış açısıyla çözümlenmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Egemen Sinema, Klasik Anlatı, İdeoloji, Klasik Gerçekçi Metin, Politik Film, Eleştirel Gerçekçilik, Ken Loach

ABSTRACT

ORHANGAZI, Onur N. *A Study on the Concept of Political Cinema: From Railway Navvies to Postal Workers The Cinema of Ken Loach*, Master's Thesis, Ankara, 2012.

This thesis examines the films of British director Ken Loach, under the political cinema category. Considering the fact that the concept of political cinema is a contentious subject in the literature on film studies, the thesis first discusses this concept. This study evaluates the concept of political cinema in relation to dominant film practice. In this regard, the theoretical framework of the study consists of two sub-divisions. The first one discusses the dominant film practice in terms of its ideological implications, narrative features and ideological effects on spectator. In the second one, the heated “political film” debates that were carried out in the 1970s in cinema journals such as *Cinethique*, *Chaiers du Cinéma* and *Screen* are discussed. The analyses of these journals that argue that true political action is only possible through self-reflexive film practices and condemn progressive and critical films because of their political shortcomings, are evaluated by putting them into a dialogue with scholars of opposite persuasions. This study assumes a position that argues that the analyses of these journals are very much valuable but absolutizing such film practice is misleading and unhelpful. In the second part of the thesis, in order to gain complete understanding of director's cinema, his films since 1960s are discussed. Loach's cinematic style and his films' characteristic features are defined and features that set his cinema apart are exposed. In this part, a sample of his films including *The Navigators*, *It's a Free World...* and *Looking for Eric* is examined through textual analysis and sociological point of view.

Keywords:

Dominant Cinema, Classical Narrative, Ideology, Classic Realist Text, Political Film, Critical Realism, Ken Loach

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ (Sorun, Konu, Amaç, Önem, Yöntem)	1
I. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE	
1. EGEMEN SİNEMA	7
1.1. Popüler/Egemen Sinema Kavramı	7
1.2. Klasik Anlatı Sinemasının Temel Özellikleri	8
1.3. Egemen Sinema ve Kültür Endüstrisi	12
1.4. Egemen Sinema ve İdeoloji.....	17
1.4.1. 1968 ve Sinema.....	19
1.4.2. Althusser ve İdeoloji.....	21
1.4.3. Kamera ve Rönesans Perspektifi	24
1.4.4. Baudry ve Sinemasal Aygıtın İdeolojik Etkileri.....	25
1.4.5. Dikiş (<i>Suture</i>).....	28
2. POLİTİK FİLM KESİŞİMİNDE GERÇEKÇİLİK/GERÇEKLİK İZLENİMİ	
TARTIŞMALARI	30
2.1. <i>Cinethique</i>	30
2.2. <i>Cahiers du Cinéma</i>	33
2.3. <i>Screen</i> Tartışmaları ve Klasik Gerçekçi Metin.....	35
2.3.1. Klasik Gerçekçi Metin	38
3. ANTI-GERÇEKÇİ KURAMIN ELEŞTİRİSİ	44

II. BÖLÜM: KEN LOACH SİNEMASININ İNCELENMESİ

1. KEN LOACH KİMDİR?	52
1.1. Çek Yeni Dalgası'nın Etkisi	56
1.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Etkisi	58
1.3. Filmlerinin Karakteristik Özellikleri	60
1.4. 1990'lı Yıllar.....	63
2. 2000'LER VE ÖTESİ: DEMİRYOLCULARDAN POSTACILARA POST-İSTİHDAM ÜÇLEMESİ	69
2.1. The Navigators (Demiryolcular, 2001)	70
2.1.1. Demiryollarının Özelleştirilme Süreci: Neo-Liberal Özelleştirme Politikaları	70
2.1.2. Yeni Emek Piyasaları ve Sendikal Hakların Yitirilişi	73
2.1.3. Esneyen Raylar, Devrilen Trenler	75
2.1.4. Dayanışmadan Rekabete, Rekabetten İhanete	77
2.1.5. Anlatı Yapısı	78
2.1.6. Görsel Üslup	79
2.2. It's A Free World (Özgür Bir Dünya, 2007)	82
2.2.1. Özgür Dünya Miti	83
2.2.2. Emek Sömürüsünün Yeni Biçimi: Göçmen Emegi	83
2.2.3. Sınıf Atlama Rüyası ve Yabancılaşma	85
2.2.4. Anlatı Yapısı	89
2.2.5. Görsel Üslup	92
2.3. Looking For Eric (Hayata Çalım At, 2009)	94
2.3.1. Oyunun Yabancılaşması	94
2.3.2. <i>Looking For Eric</i> 'te Futbol: Beckham'a Karşı Cantona	96
2.3.3. Soylulaştırmaya Karşı FC. United	100
2.3.4. Anlatı Yapısı	102
2.3.5. Görsel Üslup	103
SONUÇ	106
EKLER:	113
KAYNAKÇA	114

GİRİŞ

(SORUN, KONU, AMAÇ, ÖNEM, YÖNTEM)

Sinema çalışmalarında “politik film” tartışmaları esas olarak 1960’lı yılların sonlarına doğru dünya çapındaki toplumsal ve politik ayaklanmaların yaşandığı döneme denk düşer. Althusserci Marksizm ve Lacancı psikanaliz kuramlarından beslenen bu yılların sol estetik kuramı, sinema aygıtının izleyiciyi/özneyi bir tür “yanlış tanıma” yapısının içine mahkûm ederek sistem içinde sabitlediği görüşünden yola çıkarak, eleştiri oklarını doğrudan sinemanın kendi özgül ideolojisine, gerçekçiliğe yöneltmişlerdir. Buna göre, filmsel gerçeklik, gerçekliğe dolayimsız bir erişim sağlamak yerine izleyicisini ideolojik bir süreçten geçirerek egemen ideolojiye ve burjuva değerlerine bağlamaktadır. Egemen sinema, hem filmin anlam üretim sürecini gizleyen gerçeklik izlenimiyle hem de özgül sinemasal araçlarıyla sunduğu dünyayı doğallaştırmaktadır.

Sinema aygıtının ve egemen film pratiğinin izleyici üzerindeki ideolojik etkilerinin çözümlenmesi, filmin karşı ideolojik amaçlar için kullanılıp kullanılamayacağı sorusunu da beraberinde getirmiştir. Oldukça karmaşık bir düzlemde yürütülen bu tartışmalarda, ilerici ve radikal fikirlere sahip olan ancak gerçekçi estetik içinde hareket eden ya da egemen sinemanın konvansiyonlarını kullanan filmler de suçlanmış ve neredeyse kabul edilmez bulunmuş, yalnızca içerikleriyle değil biçimleriyle de burjuva gerçekçiliğiyle bağını kopartan filmler desteklenmeye değer görülmüştür. Genel olarak bakıldığında Godard ve Straub gibi yönetmenler hem burjuva gerçekçiliğiyle hem de konvansiyonel anlatı kalıplarıyla bağlarını koparttıkları için desteklenirken, Costa-Gavras ve Ken Loach gibi yönetmenler ise radikal ve ilerici fikirleri dramatik yanılsamanın (ya da klasik gerçekçiliğin) içinde sunarak etkisizleştirdikleri için eleştirilmişlerdir.

Ken Loach sinemasını konu edinen bu tez çalışmasında da bu problem üzerinde temellenen bir tartışma yürütülecektir. Loach, filmleriyle statükoyla tematik düzeyde açıkça mücadele etmekte, kapitalizmin çelişkilerini araştırarak açığa vurmakta ve eleştirmekte fakat bunu klasik dili kullanarak yaptığı için kendisi de eleştirilmekte ve yetersiz görülmektedir. Peki, yönetmen klasik anlatım dilini kullandığı ve gerçekçi

gelenek içinde hareket ettiği için gerçekten de politik anlamda yetersiz olarak görülebilir mi?

Çalışmada, hem bu sorunun yanıtlanması hem de politik sinema olgusunun egemen film pratiği ile ilişki içerisinde ele alınıp açıklanması hedeflenmektedir. Tezin ana hatlarını tanımlamaya geçmeden önce, bu çalışmanın önemini ve farkını açıklayabilmek için öncelikle Türkiye’de politik ya da siyasal sinema başlıklarıyla yapılan diğer araştırmalara değinmek gerekmektedir.

Bu bağlamda ilk olarak Battal Odabaş’ın Fransız *Siyasal Sineması ve Luc-Godard* ile Ertan Yılmaz’ın konuya Fransız Yeni Dalgası üzerinden baktığı *1968’den Günümüze Siyasal Sinema* başlıklı doktora tez çalışmaları göze çarpmaktadır. Bu iki çalışmanın dışında politik sinemayı konu edinen araştırmaların daha ziyade Türkiye sinemasıyla sınırlı bir çerçevede kaldıkları söylenebilir. Örneğin Murat Tırpan, *Sinema ve İdeoloji-Türk Sinemasında Politik Filmler* başlıklı yüksek lisans tezinde, politik filmi Riefenstahl gibi Nazi Almanyası yönetmenleri ve dolayısıyla propaganda sineması üzerinden giden bir tartışmayla tanımlamış, tezinin ikinci bölümündeysen 1970-80’li yıllarda Türkiye’deki politik eğilimli filmleri Yılmaz Güney gibi yönetmenlere bakarak ele almıştır. Gül İnce de *Örnek Çözümlemelerle Türkiye ve İtalya’da Politik Sinema* başlıklı çalışmasında benzer şekilde politik sinemayı daha tarihsel bir bakışla ele alarak propaganda ve sansür meselelerine eğilmiş, tezinin son bölümündeysen her iki sinemadan birer film örneğiyle “politik konuların” sinemada kendini nasıl var edebileceği sorusunu yanıtlamaya çalışmıştır.

Daha yakın tarihli bir başka çalışmanın yazarı Esin Paça Cengiz, *Film as a Tool to Re-Write History: New Political Cinema in Turkey* başlıklı yüksek lisans tezinde tarih yazımı ve tarih temsilleri gibi kavramlardan yola çıkarak, -kendi deyişiyle- “ulusun şanlı tarihinin” eksik parçalarını tamamlama uğraşındaki ana akım filmlerle, Türkiye’nin yeni politik sineması kategorisi altında tanımladığı iki film; *Bulutları Beklerken* (Ustaoğlu, 2004) ve *Sonbahar* (Alper, 2009) arasında bir karşılaştırmaya giderek bu filmlerin tarihin tamamlanamazlığını gösterdiğini vurgulayan bir tartışma yürütmüştür. Bunların dışında, Orhan Göztepe, *Politik Sinema Olanığı Olarak Deneyisel Sinema* başlıklı yüksek lisans çalışmasında, politik sinemaya avangart kuramı çerçevesinden bakarak, Guy Debord ve özellikle de Kuzey Amerika Yeraltı Sineması

örnekleriyle deneysel sinemayı politik sinema açısından değerlendirmiştir. Selma Songür ise *Political Cinema in the Middle Eastern Countries and Women* isimli tezinde, politik sinemanın sosyal ve politik gerçekleri aktarma biçimlerini ele alarak, Üçüncü Dünya Sineması kategorisi altında tanımladığı Ortadoğu Sineması'na odaklanmış ve İran'da İslami rejim altında politik ve sosyal bakımdan kısıtlanmış kadınların temsil edilme biçimlerini politik sinema ve kadın başlıkları altında incelemiştir. Çalışmaların bütününe bakıldığında politik sinemaya farklı yön ve çerçevelerden yaklaşıtları görülmektedir. Bu çalışmaysa, politik film kavramını daha özgöl bir bağlam içerisine oturttarak, başında da belirtildiğı gibi Marksist film kuramı içinde yürütölen tartışmalara odaklanarak ve Ken Loach sineması açısından ele alacaktır.

Loach'la ilgili yapılmış çalışmalara bakılacak olursa, Jacob Leigh'in *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of People* isimli doktora tezinden kitaplaştırdığı çalışmasından söz edilebilir. Leigh, bu çalışmasında Loach'un *Up the Junction*(1965), *Poor Cow* (1967) *Kes* (1969) gibi erken dönem filmleri ve *Raining Stones* (1993), *Land and Freedom* (1995) ve *Carla's Song*(1996) gibi olgunluk dönemi filmlerine odaklanarak tematik ve biçemsel süreklilikleri incelemektedir. Çalışmada daha ziyade yönetmenin bu iki dönem arasındaki estetik gelişimine odaklanılmaktadır. Bunun dışında özellikle Deborah Knight, John Hill, John English ve Roger Bromley gibi akademisyenlerin Loach'un erken dönem ve 90'lı yıllardaki filmlerini ele aldıkları ve bu çalışmayı da besleyen makaleleri de burada anılabilir. Bu çalışma, hem sözü edilen çerçeveden hareket ederek yönetmenin sinemasını incelediğı hem de aşağıda da değinileceğı gibi yönetmenin özellikle 2000'ler sonrası, post-istihdam olarak tanımlanabilecek dönemde kaydettiğı üç filme odaklandığı için bu çalışmalardan farklılaşmaktadır. Dolayısıyla hem Ken Loach hem de politik sinema konusunda yapılmış çalışmalara katkı sağlayabilecek bir araştırma olmasından dolayı da önem taşımaktadır.

Bu doğrultuda, çalışmanın kuramsal çerçevesinin ilk alt bölümünde popüler/egemen sinema kavramı tanımlanacak ve klasik anlatı sinemasının temel özelliklerine yer verilecektir. Kapitalist kitle kültürünün bir parçası olarak görölen egemen sinemaya yöneltölen ideolojik eleştirilere öncelikle Frankfurt Okulu'nun ve özellikle de Adorno ve Horkheimer'in düşünceleri üzerinden bakılacaktır. Kültür endüstrisi teorileriyle kültür

ürünlerinin kapitalist üretim mantığına uygun düşen bir biçimde kâr ve tüketim odaklılığını vurgulayan fakat daha da önemlisi kültür ürünlerinin toplumsal değişimin öznesi olarak görülen “işçi sınıfı” üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çeken bu isimlerin görüşlerinin hem çalışmanın perspektifini önemli ölçüde zenginleştireceği hem de takip eden bölümdeki tartışmaları daha iyi kavrayabilme olanağı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu bölümde ayrıca, ikinci alt bölümde yer verilen “politik film” tartışmalarına bir geçiş ve zemin sağlaması açısından bu tartışmaların çıkış noktası olan 1968 yılı tartışmalarla ilişkisi çerçevesinde ele alınacak, bu yılların film kuramları üzerinde oldukça önemli bir etkisi olan Althusser’in kuramına klasik Marksist teoriden farklılaştığı noktalar öne çıkartılarak yer verilecek ve sinemasal aygıtın izleyici üzerindeki ideolojik etkilerine aygıt kuramları üzerinden değinilecektir.

İkinci alt bölümde ise bu yıllardaki toplumsal ayaklanmaların etkisiyle hızla çoğalan sol eğilimli sinema dergilerindeki “politik film” tartışmaları özellikle *Cinethique*, *Cahiers du Cinema* ve *Screen* gibi yayınlardaki tartışmalara odaklanılarak ele alınacaktır. Bunun nedeni, bu yayınlardan ilkinin bu tartışmaların başlatıcısı diğerlerinin de ilkiyle birlikte esas taşıyıcıları olmalarıdır. Bu yayınların öne çıkan düşünürleri, teoriye özel bir önem atfeden, Marksist entelektüellerin esas işinin de toplum ve politikaya yönelik teorik bir yaklaşım geliştirmek olması gerektiğini ve bunun da kurucu politik eylemin birincil gereği olduğunu savunan Althusser’in (Rushton ve Bettinson, 2010: 34) bu görüşlerinden de etkilenmiş ve politik sinemayı teorik düzeyde tanımlama uğraşına girişmişlerdir. Bu bağlamda özellikle Baudry, Pleynet, Leblanc, Fargier, Comolli-Narboni ve MacCabe gibi anahtar isimlerin sundukları görüş ve analizler bu bölümün içeriğini oluşturmaktadır. Üçüncü alt bölümde ise kabaca “anti-gerçekçi” olarak tanımlanabilecek bu düşünürlerin görüş ve analizlerine yöneltile eleştirilere yer verilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümü ise Ken Loach sinemasının incelenmesine ayrılmıştır. Bu bölümde yönetmeni ayrıksı kılan özelliklerinin tanımlanması amacıyla öncelikle yönetmenin kariyeri, sinemasal üslubu ve çalışmanın evrenini oluşturan filmlerinin bilhassa tematik özellikleri üzerinde durulacaktır. Yönetmenin kariyerinin gelişim çizgisini takip edebilmek ve sinemasal üslubunun zaman içinde nasıl bir evrim geçirerek olgunlaştığını ortaya koyabilmek amacıyla, önce 1960’lı yıllarda BBC’de

televizyon yönetmenliği ile başlayan ve 1980’li yıllara dek gerek televizyon ve belgesel filmleri gerekse de uzun metrajlı filmlerinden oluşan ilk dönemine odaklanılacaktır. Ardından yönetmenin üslubu üzerinde etkili olan sinema akımlarına yer verilecek, yönetmenin filmlerinin karakteristik özellikleri bu akımların etkisi de gözetilerek değerlendirilecektir. Loach’un 1990’lı yıllarda kaydettiği filmler ise ayrı bir altbölümde ele alınacaktır. 1980’li yıllarda Thatcher hükümetinin iktidara gelişiyle birlikte sansür sorunları yaşayan ve İngiliz sinemasının dışına itilen Loach’un bu ikinci döneminin özel bir önemi vardır. 1980’ler ertesinde uzunca bir süre film yapma şansı bulamayan Loach, bu dönemde uluslar arası ortak yapım kaynaklarının desteğini alarak kariyerine yeni bir başlangıç yapmıştır. Aldığı bu desteğin etkisiyle kamerasını kapitalist sistemin küresel boyutlarına çevirmesi de bu dönemi özellikle önemli kılmaktadır. Bu bölümde, Avrupa ekspresyonizmi etkileri taşıyan *Fatherland* ile başlayan, İrlanda meselesini ele aldığı *Hidden Agenda* ve İspanya İç Savaşı’na eğildiği *Land and Freedom* gibi önemli ve tartışmalı filmleri de içinde barındıran bu yeniden doğuş döneminde kaydettiği filmlerin genel bir değerlendirmesine yer verilerek yönetmenin sinemasına bütünlüklü bir bakış sunulması hedeflenmektedir.

Çalışmada bu anlamda bütüncül olma kaygısı taşınıyor olsa da yönetmenin tüm filmlerinin ayrıntılı bir şekilde çözümlenmesi mümkün olmadığı için 2000 sonrası kaydettiği üç film; *The Navigators*, *It’s a Free World...* ve *Looking For Eric* örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerin seçimindeyse tematik bir ortaklığa sahip olmaları göz önünde tutulmuştur. Örneklem olarak alınan bu filmlerde, 80’lerin başında başlayan ve bu yıllarda Loach’un İngiliz sinemasının dışına itilmesinin de nedeni olan bir sürecin günümüzde ulaştığı boyutlar perdeye taşınmaktadır. İngiltere’de refah devletinin ilgası ve ülkenin yabancı sermaye ve rekabete açılmasıyla başladığı söylenebilecek olan bu süreçte geleneksel sınıf yapısı ve özellikle de emek koşulları büyük oranda değişime uğramış, hemen tüm iş alanlarında sermaye birikiminin lehine ekonomi politikaları uygulanmaya başlanmıştır. İngiltere’nin öncüsü olduğu ve aynı zamanda neo-liberal küreselleşme olarak da isimlendirilebilecek bu süreçte para yegâne evrensel değer haline gelmiş ve piyasa temelli bir ekonomik yapının tahakkümü küresel ölçekte hissedilir olmuştur. İşte, örneklemdeki bu üç filmi ortak kılan özelliklerinin başında da toplumsal sorumluluk ve dayanışma gibi etik değerlerin çözüldüğü, bunların yerine bireyci bir ethos ve girişimci kültürün yaygınlaştığı bu sürecin sonuçlarına farklı

veçhelerden tanıklığa davet ediyor olmaları gelmektedir. Filmler, bu bağlam içerisinde ve özellikle küreselleşme, göç, sınıf ve özelleştirme gibi anahtar kavramlar çerçevesinde incelenecektir.

Film çözümlemesi için tek bir yöntemin tanımlanması mümkün olmasa da, örnekleme yer alan filmlerin metinsel analiz yönteminin çatısı altında çözümlenecekleri söylenebilir. Metinsel analizde filmin içeriği, söylemi, anlatı yapısı ve görsel dili ele alınarak bir bütün olarak filmsel metni inşa eden unsurlar ayrıntılı olarak çözümlenir. Örnekleme filmleri de özellikle içerikleri, anlatı yapıları ve görsel üslupları açısından ele alınacaklardır. Çalışmanın temel sorusuyla da bağlantılı olarak, filmlerin anlatı yapıları klasik anlatıyla karşılaştırmalı olarak değerlendirilecek, yine aynı şekilde görsel üslupları da gerek çekim ölçekleri ve kamera açıları gerekse de mizansen düzenlemeleri, ışık ve ses kullanımı gibi filmsel öğeler dikkate alınarak analiz edilecektir. Çalışmanın kuramsal çerçevesi de filmlerin çözümlenmesi açısından ayrıca bir yöntem üretmektedir. Bu bağlamda, yukarıda sayılan filmsel öğelerin bütünü ve filmlerin anlatı yapılarının izleyiciye/özneye sunduğu pozisyon da sorgulanacaktır. Diğer yandan, belirli bir yönetmenin filmlerinin çözümlenmesi kaçınılmaz olarak auteurçü bir yaklaşıma/yönteme ve bakış açısına sahip olmayı da gerektirir. Dolayısıyla filmler çözümlenirken aynı zamanda Loach'un öteki filmleri ile de diyalog içerisine girilerek, filmleri arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar da ortaya konulacaktır.

I. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1. EGEMEN SİNEMA

1.1. Popüler/Egemen Sinema Kavramı

Sinema çalışmaları literatüründe popüler ve egemen sinema kavramları genellikle Hollywood'da üretilen filmleri ya da anlatısal ve biçimsel olarak bu sinemanın uyuşmalarını kullanan film pratiklerini ifade etmektedir. Steve Neale (1981), sinemanın erken dönemlerinde büyük ölçüde proleter izleyicilerin hedeflendiğini, ilerleyen dönemde ise Almanya, Fransa, İtalya ve ABD gibi ülkelerin, burjuva izleyici kitlesini de hedefleyen bir sinema anlayışı geliştirmeye başladıklarını belirtmektedir. Bu süreçte değişim, salt burjuva izleyicilerine yönelik bir anlayıştan ziyade, her iki sınıfı da kapsayacak bir niteliğe bürünmüştür. Hollywood endüstrisi, Birinci Dünya Savaşı'yla beraber küresel pazardaki payını büyütme şansını yakalamıştır. Özellikle Griffith'in filmlerinin başını çektiği bir yaklaşım, Hollywood filmlerinin proleter ve burjuva türlerini alaşımlayarak başarı kazanmasını sağlamıştır. Bunun neticesinde, tüketicisinin sınıf temelli olmasından ziyade, kitlesel bir boyut kazandığı popüler bir eğlence formu yaratılmıştır.

Hollywood filmlerinin dünya pazarındaki egemenliğine karşı, 1920'li yıllarda çıkartılan ilk yasalarla birlikte (çeşitli kota kanunları vb.), bu ürünlerin Avrupa piyasasına akışı sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Bu durumu bağlı olarak, dağıtım ve gösterim usullerinde olduğu kadar, ürünlerde de belirgin bir parçalanma ve farklılaşma ortaya çıkmıştır (örneğin: eğlence sineması, sanat sineması, avangart sinema, agit-prop sinema ve politik sinema gibi). Daha önceleri Griffith ve Chaplin gibi isimlerin özellikle eğlence, deneysel ve sanat sinemasını bir arada içeren filmlerinin aksine, sinema kurumunun içinde yapılan değişiklikler film yapma pratiklerini de parçalamıştır. Sinemada sesin kullanılmaya başlaması bu ayrımları pekiştirmiş ve Hollywood hegemonyası daha da güçlenmiştir. Özellikle faşist ülkeler, bu hegemonyayı kırmak için yerel Avrupa film

endüstrisine devlet desteğini artırmışlardır. Fakat bu devlet desteği ancak daha sonraları, liberal ve sosyal demokrat hükümet dönemlerinde belirginleşmiştir (Neale, 1981: 29).

Kapitalist ekonominin gereklerine uygun bir biçimde, rekabet ve kâr temelleri üzerine kurulmuş olan egemen sinema anlayışı, 1920’li yılları takip eden süreçte birçok değişim geçirmiş olsa da, günümüzde hâlen hâkimiyetini korumaktadır. Özellikle farklı kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sinema izleyicisinin geçmişe oranla azalmasına sebep olmuştur. Fakat Hollywood, pahalı bütçeli filmleri ve teknik atraksiyonları ile dünya pazarındaki gücünü sürdürmektedir (Abisel, 1999: 43).

Ryan ve Kellner, Hollywood sinemasının ya da “Hollywood filmi” teriminin yerleştirilmiş bölgesel bir üründen ziyade, özgül bir film yapım türünü ifade ettiğini belirtirler. Bu sinemaya getirilen en büyük eleştirilerin başında, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırdığı ve izleyicisine bu değerleri yeniden üreten bir ideoloji aşıladığı yönündedir. Rekabeti ve en iyinin ayakta kalmasını içeren bireycilik, kapitalizmin değerleri, ırkçılık ve ataerkillik gibi değerler bunların arasında yer almaktadır. Kapalı anlatı, karakter özdeşleşmesi, dikizcilik yoluyla nesneleştirme vb. gibi başat ideolojinin yeniden üretilmesine olanak tanıyan özellikler, bu filmlerin karakteristiğini yansıtır. Bu filmlerin tematik özellikleri arasında yer alan eril kahramanlık öyküleri, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılık ve suçla ilişkili klişe öyküler, ‘gerçekliği’ toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunları değişmez bir dünyanın doğal ve açık göstergeleri olarak algılanmasına hizmet ederler (1997: 17-18). Abisel’in de vurguladığı gibi, popüler sinema kişiye, dünyasının değiştirilemezliğini esnek bir yapı içinde göstermenin olanaklarını sağlamakta, “onu kendi başına düş kurmaktan alıkoymakta, incelmış yöntemlerle dışsal öğeleri farklılaştırılmış ürünler aracılığıyla dinamik bir homojenleştirme sürecine katkıda bulunmaktadır” (1999: 20).

1.2. Klasik Anlatı Sinemasının Temel Özellikleri

Paradigmatik anlamda 1920’lerden bu yana Hollywood sinemasında yapılan filmleri imleyen “klasik anlatı sineması”; sinemasal üslup, anlatı yapısı ve izleyici etkinliği gibi belirli özellikler üzerine kuruludur. Klasik anlatı, film tarihinde kurmaca film yapımı üzerinde egemen bir gelenek olması nedeniyle hangi ülkede üretilmiş olursa olsun

kapsayıcı bir kavram olarak belirli bir film tarzını, yapısını işaret eder (Bordwell, 2002: 94), (Bordwell ve Thompson, 2008: 94).

Klasik anlatının en önemli özelliklerinin başında karakter merkezli nedenselliğe dayanması gelir. Anlatının aksiyonu nedensel bir fail olan karakter üzerinden ilerler. Diğer bir deyişle, anlatının merkezinde karakterin psikolojik motivasyonları yer alır. Dışsal etkenler (doğal ya da toplumsal) anlatının aksiyonunu etkileyebilecek olsa da anlatıyı ileriye doğru sürükleyen temel unsur karakterin psikolojik istekleri, arzularıdır. Karakterin arzusu doğal olarak bir hedefi gerekli kılar ve anlatıyı geliştiren ya da rotasını belirleyen şey de karakterin bu hedefi olur. Karakter hedefine ulaşma yolunda da bir takım güçlerle çatışmaya girer. Bu, bazen onu hedefine ulaşmaktan alıkoyan ve onun hedeflerinin tam aksi hedefleri olan bir başka karakter olabilir. Tüm anlatı, film karakterinin bu durumu değiştirmeye, karşısına çıkan gücü alt etmeye çalışması üzerinden ilerler. Kısacası bir klasik anlatı filminin birinci ve en önemli özelliği, psikolojik olarak güdülenmiş karakterinin belirli bir sorunu çözüme kavuşturmak için mücadele etmesidir (Bordwell ve Thompson, 2008: 94-95).

Bordwell, sinemanın, tiyatro ve edebiyatın birçok tasvir geleneğini miras almasına rağmen, melodram ve popüler kurmacadaki karakter tiplerinin kendilerine özgü motifler, mizaçlar ya da davranışsal tiklerin eklenmesiyle daha ayrıntılı hale geldiğini belirtir. Bu durumla koşut olarak, Hollywood sinemasındaki yıldız sistemi de daha sonradan öyküdeki role göre uyarlanabilecek olan belirli karakter tiplerinin yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Bir klasik anlatıda en özgül nedensel fail ve izleyici özdeşleşmesinin nesnesi de ana karakterdir (1985: 19).

Klasik anlatıda karakterin psikolojik nedenleriyle oluşan aksiyon çizgisi, anlatının öteki olaylarının da nedeni, harekete geçiricisidir. Anlatısal zaman da çoğunlukla bu neden-sonuç ilişkisine bağlıdır. Filmin tüm bileşenleri olay örgüsü zamanını neden-sonuç ilişkisi biçiminde inşa etmek için kullanılırlar ve bir klasik anlatı filmi başından sonuna dek anlatı yapısında boşluklar bırakmamacasına açık, anlaşılır bir biçimde inşa edilir. (Bordwell ve Thompson, 2008: 95). Bordwell, bu bağlamda klasik anlatının kanonik öyküleme biçimine denk düştüğünü belirtir. Karakter üzerinden tanımlanan neden-sonuç ilişkisi ve bir eylemin hedefe yönelik olarak tasarlanması, kanonik öykü formatının en belirgin özelliğidir. Ona göre bir klasik anlatı filmi, olay örgüsü (ya da

syuzhet) düzeyinde kanonik yapının ilkelerine bire bir uyar. Olaylar dizisi başlangıçta denge durumundan oluşan bir evre, dengenin bozulması, çatışma yaratan ve dengeyi bozan etkenin ortadan kaldırılması ve nihayetinde de dengenin yeniden kurulmasından oluşur. Bordwell'e göre olay örgüsünün bu şekilde düzenlenmesi romana özgü (*novelistic*) bir yapıdan çok, iyi kurgulanmış oyun (*well-made play*), popüler aşk hikâyesi ve geç dönem on dokuzuncu yüzyıl [kısa] hikâyesi gibi özgül tarihsel biçimlerin bir formudur (1986: 19).

Klasik anlatı genellikle çift nedensel yapıya, iki aksiyon çizgisine sahiptir. Birincisi genellikle romantik bir aşk hikâyesiyken ötekisi de başka bir çizgide, örneğin bir savaş, görev ya da bir soruşturmada ilerler. Her iki çizgi de hedef, engel ve doruk noktalarına sahiptir ve hemen tüm anlatılarda romans çizgisi ile öteki aksiyon çizgisi birbirlerine bağlıdır. Bu iki çizgi genellikle filmin doruk noktasında birleşirler ve birinin çözümü ötekinin çözümünü de tetikler.

Klasik anlatının karakteristik özelliklerinden biri olan nedensellik, olay örgüsünün zamansal ilkeleri üzerinde de etkilidir. Bordwell'e göre bu durum klasik anlatıdaki "zaman sınırında" görülebilir. İzleyicinin tüm dikkatinin sona ya da hedefe yöneltildiği anlatıda, zamanın geçtiği de takvimler ya da saatlerle, çeşitli şart koşmalarla yahut sadece zamanın ilerlediğini gösteren bazı ipuçlarıyla ölçülebilmektedir. Dolayısıyla zaman sınırı bir yandan da hedefe ulaşmanın ya da ulaşamamanın belirleyicisi olur (1986: 19). Nedensel zincirin yön verdiği klasik anlatı filmlerinin büyük bir çoğunluğu da etkili ve güçlü bir sonla biterler. Film boyunca kurulan nedensel zincir finalde tamamlanır, tüm çatışmalar çözülür. İzleyicinin karakterleri ileride nelerin beklediğine dair bir şüpheye düşmesine izin verilmez, filmde gizem yaratan tüm unsurlar açıklığa kavuşturulurlar (Bordwell ve Thompson, 2008: 95).

Klasik anlatının bu işleyişi biçimsel düzeyde de aynıdır. İzleyici, öykünün zamanı ve mekânını verili şemaya ve ipuçlarına göre düzenler. Sabitlenmiş araçları ve paradigmatik düzenlemesi ile Hollywood normları, izleyicinin filmsel beklentilerini sağa sola bükülmez bir biçimde oluşturur ve yönlendirir. Klasik anlatı bu kadar basit olmasa da yine de izleyicinin algısal işleyişi tamamen kontrol altındadır. Olay örgüsü ve biçimsel sistem izleyicinin öyküyü tek bir yoldan, düz ve tek anlamlı bir öykü olarak anlamlandırmasını talep eder. Bordwell'e göre olay örgüsü ve biçimsel sistemin bu

tutarlılığı izleyiciye pasif olmaksızın “aktif” bir rol biçer. İzleyici film boyunca belirli bilişsel işleyişleri yerine getirir. Anlatımın tüm sahnesel normlarını ve nedensel çizgiyi içselleştirmiş olarak filmi izler. Ancak işte izleyicinin tüm bu aktifliği, esasında anlatısal araçlarla belirli bir çerçeve içerisine alınmıştır. Diğer bir deyişle izleyici filmin ona izin verdiği kadarıyla aktiftir (Bordwell, 1986: 29-31).

Klasik anlatının hedef yönelimli karakteri, bütünlüklü ve tutarlı, gerçeğe benzer öyküleme tarzı, biçimsel düzenlemeleri –örneğin üç nokta aydınlatması güzellik ve cazibenin yüceliğini normlaştırır- ama en önemlisi de kapanım özelliği ideolojik içerimlere sahiptir. Suçluların yakalanması, kötülerin yola getirilmesi ya da romantik çiftin birbirine kavuşması gibi farklılaşan düzeylerdeki kapanımlar hemen her zaman egemen ideoloji yanlısıdır. Klasik bir anlatıda örneğin tarih de sabitlenir, doğallaştırılır. Örneğin bir savaşın nedenleri hakkında bir şeyler görebilmek pek olası değildir. Karakterin üzerindeki etkilerinden dolayı savaşın kötü bir şey olduğu sonucuna varabiliriz. Ama savaşla ilgili bilgi de genellikle karakterin – ki çoğunlukla bir Vietnam mağduru askerdir- üzerindeki olumsuz, psikolojik etkileri ile sınırlandırılır (Hayward, 2000: 65).

Başlangıçta da belirtildiği gibi Hollywood sineması özellikle uluslar arası film pazarındaki merkezi yerine bağlı olarak, diğer pek çok ulusal sinemayı da etkilemiştir. Bu ülkelerdeki film yapımının egemen formları, Hollywood sinemasına özgü öyküleme tarzını benimsemişlerdir. Fakat Bordwell, Hollywood sinemasının detaylı bilgiler vermeden basitçe klasisizm ile ilişkilendirilmesinin hatalı olabileceğini de vurgulamaktadır. Ona göre, 1930’ların İtalya’sına ya da 1950’lerin Polonya’sına özgü “klasisizm”in çok daha farklı araçlar kullanıyor olması mümkündür (örneğin “mutlu son” diğer klasisizmlerden ziyade Hollywood anlatısının karakteristiğidir). Yine de Bordwell, bu türden sinemaların pek çoğunda klasik anlatının ilkelerinin yukarıda ana hatlarıyla tanımlandığı biçimde olduğunu belirtir. Anlatısal bir biçim olarak klasisizm net bir şekilde, dünyanın pek çok ülkesinde “sıradan film” kavramına denk düşmektedir (1986: 29-31).

1.3. Egemen Sinema ve Kültür Endüstrisi

Daha  nce Ryan ve Kellner’e referansla değinilen Hollywood sinemasına ilişkin ideolojik eleştirilerin temellerini Frankfurt Okulu teorisyenlerinin kitle kültürü incelemelerinde görmemiz mümkündür. Bu okulun önde gelen isimlerinden Adorno ve Horkheimer, sinemayı kapitalist kitle kültürünün bir parçası olarak görmüşlerdir. Metalaşma, şeyleşme ve yabancılaşma gibi Marksist kavramları analizlerinde kullanarak, popüler kültürü üreten ve yönlendiren “kültür endüstrisi” terimini ortaya atmışlardır. Özellikle “endüstri” terimini seçmelerinin nedeni ise “kitle kültürü” kavramının sanki kitlelerin içinden kendiliğinden oluşan bir kültüre gönderme yapıyormuş gibi algılanmasından kaçınmak içindir. “Kültür endüstrisi, kendi metalaşmış mübadele dünyasında hedef izleyicisini aptallaştırmakta, uyuştırmakta, yaşayan ölülere çevirmekte ve nesneleştirmektedir” (Stam, 2000: 68).

Adorno ve Horkheimer’ın başlangıç noktasında Marksist teorisyen Lukacs’ın “şeyleşme” yaklaşımı önemli bir rol oynamış ve kapitalist toplum yapısına ilişkin  z mllemelerinde oldukça etkili olmuştur. Aynı şekilde Lukacs’la ilişkisi bağlamında Weber’in modernite  z mllemesi de Frankfurt Okulu’nun teorik temellerini oluştırmaktadır (Bekmen, 2009: 224). Batı Marksizminin genel olarak Lukacs ve Gramsci ile başladığı düşünülmektedir ve bu durum da kültürel sorunlarla çok fazla ilgili olan bir geleneğin başlangıç noktasını oluştırur. Bu iki düşünürün Batı Marksizmine yaptığı katkılar Frankfurt Okulu’nun teorik yaklaşımına doğrudan etki etmiştir. Özellikle Gramsci’nin “hegemonya” ve Lukacs’ın şeyleşme kavramları okulun teorik anlamda yaslandıkları en temel kavramlardır. Bu nedenle “kültür endüstrisi” teorisinin etraflıca bir değerlendirmesinden önce bu iki düşünürün teorilerine kısaca değinmekte fayda bulunmaktadır.

Gramsci, teorisinde kapitalist devletin zora dayalı iktidarını göstermek yerine, bu zoru görünmez ve hatta gereksiz kılacak iktidar biçimini vurgulamıştır. Gramsci’nin tanımladığı iktidar biçimi, ideolojinin dolayımıyla, hegemonya kavramında somutlaşmaktadır. Onun  z mllemesinde iktidar; öznelerle dışsal, fiziksel baskıya dayalı ve klasik devlet tanımlarındaki özellikler yerine, ideolojik süreçler boyunca öznelerin zihninde kurulan ve rızaya dayalı nitelikleri ile öne çıkmaktadır (Sancar,

2008: 31). Gramsci, hegemonyayı “sivil toplum” alanı ile ilişkilendirir. Sivil toplum, devlet ve ekonomi arasındaki bütün aracı kurumları kapsayan bir kavramdır. Gramsci’nin teorisinde kitle iletişim aygıtları, aile, eğitim vb. gibi kurumlar, bireyleri egemen iktidara zor kullanımından ziyade rıza temelinde bağlayan hegemonik aygıtlar olarak tasvir edilir (Eagleton, 2005: 165). Gramsci’nin hegemonya çözümlemesinde, modern kapitalist rejimlerde sivil toplumun ciddi bir güç haline gelmesi, egemen iktidarın, inceden inceye ve sistematik bir biçimde günlük hayatın tüm alanlarına nüfuz etmesi ve dolayısıyla “kültür”ün kendisiyle iç içe geçmesine neden olmuştur.

Lukacs ise teorik çerçevesinin merkezine “şeyleşme” fenomenini yerleştirir. Lukacs, “şeyleşme” kavramını esasen Marx’ın “meta fetişizmi”nden türetmekle birlikte, bu kavrama çok daha kapsamlı bir anlam yüklemiştir. *Tarih ve Sınıf Bilinci* isimli çalışmasında, kapitalist toplumlarda meta biçiminin toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz ettiğini ve insan yaşamının nicelikselleştirilerek makinalaştırıldığının altını çizer (Eagleton, 2005: 144). Bu anlamda en önemli sorun insani üretimin “şeyler” arası ilişkiler tarafından emilmesidir. Lukacs’a göre şeyleşmenin üstesinden gelinebilmesi için politik dönüşümün de ötesinde bir dönüşüm gereklidir. Bu da en geniş anlamıyla kültürel bir dönüşüm olmalıdır (Bekmen, 2009: 221). Hem Gramsci hem de Lukacs şeyleşmenin aşılması için tek toplumsal kategori olarak işçi sınıfı/proletaryayı görmektedir.

Bu bağlamda Frankfurt Okulu’nun yanıt aradığı başlıca sorulardan bir tanesi devrimin neden Batı’da gerçekleşmediğini açıklamaya yöneliktir. Marx’ın kapitalizmin ilerlemesiyle beraber işçi sınıfının kendilik bilincine erişerek bir devrim yapacağına ilişkin teorisinin neden Batı Avrupa’da gerçekleşmediği sorusuna yanıt aramışlardır. Bu bağlamda öncü partinin gerekli olduğunu iddia eden Bolşevik yaklaşımını da siyasi sonu Stalinizm’e uzandığı için radikal bir biçimde eleştirmişlerdir. Kültür ve ideolojinin işçi sınıfını ve genel olarak kitleleri nasıl sistem içerisinde tuttuğunu ve kendilik bilinci geliştirmelerine engel olduğunu araştırmalarının kalbine yerleştirmişlerdir.

Okulun teorisyenlerinden Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi isimleri, modern kapitalizmin “kültür”üne eklemlenerek toplumsal süreçteki devrimci rollerini unutan

işçi sınıfına güvenmeyi bırakan diğer Batılı Marksistlerinden ayıran en önemli özellikleri, kitle iletişim araçlarının manipüle edici işlevine ve bu anlamda toplumun yeniden üretilmesine yaptıkları vurgudur (Swingewood, 1996: 30).

Horkheimer ve Adorno, “kültür”ün bir “endüstri” ve kültürel varlıkların da metalar haline gelmiş olduğunu öne sürerler. Burada “endüstri” teriminden kastedilen, müzik, film ve radyo yayınları gibi kültürel ürünlerin standartlaşması ve bu ürünlerin tanıtma ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesini işaret etmektedir. Özellikle Horkheimer, toplumsal değişimin belirleyicisi olarak ekonomi teorisini kabul etse de, “kültürün bir dönemi hem destekleyen hem de aşan güçleri içeren bir fenomen olduğunu” vurgulamıştır. Kültür kavramı böylelikle toplumsal bütünleşmenin yanı sıra, değişim ve çözülmeye de eğilim gösteren tüm etkenleri kapsayan hacimli bir kavram haline gelmiştir. “Horkheimer’a göre kültür, koşullara göre, toplumun sıvası da olabilirdi, dinamiti de” (Krogh, 2005: 237-238).

İlk kez Horkheimer ve Adorno’nun ABD’deki sürgün yıllarında yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli eserde dile getirdikleri “kültür endüstrisi” kavramı, özellikle kitle iletişim aygıtlarının baskıcı doğasını vurgulamaktadır. Adorno ve Horkheimer, ‘kültür endüstrisi’ kavramını “popüler kültür” veya “kitle kültürü” gibi kavramlara karşıt olarak benimsemişlerdir. Adorno’ya göre bu endüstrinin tüm dallarında, kitleler tarafından tüketilmek üzere şekillendirilen ve büyük ölçüde bu tüketimin doğasını belirleyen ürünler az çok bir plana göre imal edilirler. Kültür endüstrisinde kitleler öncelikli değil, ikincildirler ve hesap kitap nesnesi makinenin bir eklentisidirler (Adorno, 2005a: 240). Tüketici, kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir. Adorno’ya göre endüstri tarafından üretilen her bir ürün bireysel bir havayı etkiler ve bireycilik de bizzat ideolojiyi pekiştirmeye hizmet etmektedir.

Dolayısıyla kültür endüstrisi teorisi yaşamın ticarileşmesi ile bağlantılıdır. Kültür ürünlerinin standartlaşması ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesi sürecine gönderme yapar. Frederic Jameson, ‘kültür endüstrisi’nin bir kültür teorisi değil, bir endüstri teorisi yani kültürden para yapan geç kapitalizmin tekellerinin bir branşının teorisi olduğunu söyler. Jameson’a göre Horkheimer ve Adorno’nun teorisi bir kültür

eleştirisinden (*kulturkiritik*) ziyade, doğrudan bir ideoloji (*ideologiekritik*) eleştirisidir (Jameson'dan akt. Kejanlıoğlu, 2005: 184).

Adorno, 'kültür endüstrisi'nde kültürün kitlelerin içinden yükselmediğini aksine onlara yukarıdan dayatıldığını önemle vurgular. Talebin arzı belirlediği türünden yaklaşımlara şiddetle karşı çıkarak, sistemin artık bu ayrımı bile görünmez kılan bir noktaya taşındığını ve bu iki faktörün iç içe geçtiğini vurgular:

“Kültür Endüstrisi, müşterileri tarafından yönlendirildiğine ve onlara kendi istedikleri şeyleri sunduğuna yeminle inandırmaya çalışır bizi. Kültür endüstrisinin yaptığı, müşterilerinin tepkilerine uyarlanmaktan çok, onları kalpazanca imal etmektir. (...) Kendisi de onlardan biriymiş gibi davranarak biçimlendirir müşterilerinin tavırlarını. Bütün bu uyarlanma ideali bir ideolojidir aslında (Adorno, 2005b: 207).”

Adorno ve Horkheimer'a göre, en güçlü yayın kuruluşunun elektrik endüstrisine ya da film şirketlerinin bankalara olan bağımlılığı, sektörlerin ekonomik olarak iç içe geçmiş kollarıyla tüm tabloyu gözler önüne sermektedir. Her şey birbiriyle öyle sıkı bir ilişki içerisinde ki, burada oluşan zihinsel yoğunluk, farklı şirketler ve teknik dallar arasındaki çizgilerin aşılmasına izin veren bir hacim kazanmıştır. Kültür endüstrisinde örneğin A ve B tipi filmler ayrımı, farklı fiyatlara satılan dergilerdeki öyküler arasındaki ayrım, konu sınıflandırmasından ziyade tüketici sınıflandırmasına dayanmaktadır. Kültür endüstrisinde “herkes için bir şey vardır ve böylelikle kimse kaçamaz” (Adorno ve Horkheimer, 2009: 51).

Kültür endüstrisinin öncelikli amacı, günlük hayatın boğucu ve ağır sorumluluklarından, sıkıcı işlerinden bir kaçış olanağı yaratmasıdır. Günlük hayatın ezici sorunları ile baş edemeyen 'birey' bu sayede bir oyalanma ve zihinsel uzaklaşma yaşamaktadır. Fakat elbette kültür endüstrisinin sağladığı bu kaçış ve mutluluk hakiki değildir. Kültür endüstrisinin temelinde yatan prensip, toplumsal yaşamın ağır baskısından bunalan bireye geçici ve sahte bir mutluluk vererek onun iş gücünün yeniden üretilmesini sağlamaktır. Kültür endüstrisi ürünleri yaşamda deneyimlenen olumsuz faktörlerin “doğal” olarak kabul edilmesine, kaderciliğe ve kör bir bağımlılığa sevk etmektedir

bireyleri. Sık sık belirtildiği gibi, kültür endüstrisi ürünleri bir “toplumsal sıva” işlevi görürler.

Nitekim ürünlerini çoğaltılmak ve kitlesel olarak tüketilmek amacıyla üreten “kültür endüstrisi”, işçinin boş zamanını da üretim alanındaki mübadele ve özdeşlik ilkeleri ile uyumlu bir biçimde örgütler. “Kültür endüstrisi” kültürü herkesin arzularını tatmin etme hakkı kisvesi altında toplumun negatif anlamda bütünleşmesine hizmet eder. Adorno, kültür endüstrisini doğrudan faşizmin siyasal zaferi olarak göstermese de, faşizmin siyasal yoldan gerçekleştirdiği bütünleşmenin liberal demokrasilerde toplumun bütünleşmesinin muadili olarak kültür endüstrisini gösterir (Bernstein, 2009: 13).

Kültür endüstrisinin mutluluk kaynağı olan haz almayı kültürel mallara, belirli bir eğlence kavrayışına hapsedmesi söz konusudur. Bu eğlence kavrayışı, hazı mutluluk kaynağı olmaktan çıkarmakta, iş dışı zamanı da işe koşmaktadır. Eğlenmek artık doğal anlamından çıkarak avutucu bir biçime bürünmektedir. Adorno ve Horkheimer’a göre kültür endüstrisi bu aldatmacayı tüketiciye doyum diye yutturmakla kalmayıp, bununda ötesinde, tüketicinin zihnine, kendisine ne sunuluyorsa onunla yetinmesi gerektiğini kazır. Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder:

“Tıpkı bir Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır. Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar. Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına geri götüreceği baştan bellidir. Eğlence, kendini eğlencenin içinde unutmak isteyen teslimiyetçiliği daha da artırır” (Adorno ve Horkheimer, 2009: 75).

Adorno ve Horkheimer, bireyselliğin kültür endüstrisinde bir yanılsama haline gelmesinin, yalnızca üretim tarzının standartlaştırılmış olmasından kaynaklanmadığını belirtirler. Bireyselliğe, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur: “sergilenen bireyin inatçı suskunluğu ya da zarif tavırları, aralarındaki farkın bir milimetreyi bile geçmediği Yale kilitleri gibi seri halde üretilir (2009: 91).”

Adorno ve Horkheimer’ın teorileri zaman zaman “seçkin/elitist” suçlamalarına maruz kalsa da, onlar en temelde kitle iletişim araçları yoluyla kitlelere dayatılan “sözde

kültür”ün, insanların verili düzene itaat etmesini sağladığını, değişim ve dönüşüme dair son umut kırıntılarını dahi parçaladığını öne sürmüşlerdir. Kültür endüstrisi aracılığıyla yayılan ideolojinin, mevcut durum karşısında başka bir alternatifin olmadığı yanılışına neden olduğunu vurgulamışlardır. Ampirik dünyanın bu şekilde estetikleştirilmesinin, hakiki mutluluk ve özgürleşme umudunu barındıran bir dönüşüm potansiyelinin yerine, zaten özgürlüğün sağlandığını ve yaşamda ancak bu kadarının olabileceğine ilişkin bir yanılışma yarattığının altını çizmişlerdir.

1.4. Egemen Sinema ve İdeoloji

1960’lı yılların sonlarına doğru hareketlenen toplumsal ve politik alanda yeşeren yeni-sol hareketler, görünüşte bilinçli ve aktif öznenen umudu kesmişçesine bir yaklaşıma sahip olan, fakat aslında yukarıda da tartışıldığı üzere öznenin bu pasifleştirilmişliğinin nedenlerini araştıran Frankfurt Okulu’nun görüşlerinden beslenmiş ve etkilenmişlerdir. Dolayısıyla Marksist film kuramı da bu yılların yeni-sol hareketlerinin dünya genelindeki etkisine bağlı olarak özellikle; “film endüstrisinin toplumsal belirleyicileri”, “sinemanın bir kurum olarak ideolojik işlevleri”, “film üretiminde ne tür biçimsel ve anlatsal yapıların benimsenmesi gerektiği”, “filmlerin politik analizlerinde ne tür stratejiler kullanılması gerektiği” ve “filmlerin sosyal adalet/eşitlik mücadelesine nasıl katkı sağlayabileceği” gibi temel soruların etrafında şekillenmiştir (Stam, 2008: 133).

Hayward (2000: 61) sinema araştırmalarında Marksist yaklaşımın özellikle dört temel noktaya odaklandığını belirtir. Bu noktaları ise şöyle sıralar:

- Filmsel metnin sınıf ilişkileri yönünden analizi
- Film üretiminin tarihsel ve kültürel bağlamları
- Üretim pratikleri ve üretim tarzı
- Sinema aygıtının izleyici üzerindeki ideolojik etkileri

Belirtildiği üzere özellikle 1968 yılı, sinema araştırmalarında kendisini takip eden on yıllık süreyi kapsayan tartışmaların başlangıç noktasını ve daha sonraki tartışmaların da arka planını oluşturur. Bu yıllarda başlayan tartışmalar en genel anlamda sinemanın politik değeri ve öneminin sorgulanması çerçevesinde gelişmiştir (Casetti, 1999: 184). Bu nedenle öncelikle “mükemmel yıl” (*annus mirabilis*) olarak da anıla gelen 1968 yılına dair özet bir çerçeve sunmak yerinde olacaktır.

1966 ve 1970 yılları arası dönem, ABD'nin II. Dünya Savaşı ertesinde sağladığı küresel ekonomik istikrarın ideolojik olarak sarsılmaya başladığı dönemdir. Özellikle, ABD'nin 1965 yılında Vietnam'a yaptığı askeri müdahale, sistemin meşruiyetini yitirmeye başlamasının en önemli etkenidir. Vietnam Savaşı ile birlikte, ABD'nin öncülüğünü yaptığı “özgür dünya” söylemi sorgulanmaya başlanmıştır. Vietnam Savaşı'nın vahşi görüntülerinin kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılması, ideolojik bir aygıt olan demokrasinin yedeğinde bekletilen baskı aygıtını da görünür kılmıştır. Böylelikle hem Vietnam Savaşı'na hem de anti-demokratik kurumlaşmalara karşı gelişen tepkiler, bir öğrenci hareketinin ivme kazanmasına neden olmuştur.

Öte yandan, Amerikan hayat tarzının özgürlük, mutluluk ve erdem gibi insani değerleri de kendi tüketim ideolojisine mahsup etmesi ve bu ideolojinin ürettiği tek tipleşmiş yaşam tarzı da, öğrencileri/gençliği sisteme karşı cephe almaya iten etkenlerin başında gelir. Sistem, aslında vazettiğinin aksine, bireysel inisiyatifi kısıtlamakta ve bu durum da gençlik üzerinde bir bunalım kaynağı olmaktaydı. Tüm bunlara bağlı olarak ABD'de beatnik ve hippie kültürleriyle yayılan anti-kapitalist protestolar, 1967-68 yıllarında tüm dünyayı sarmaya başlamıştır. ABD'de hareket köklü bir devrimci geleneğin olmaması sebebiyle daha ziyade rock müzik, uyuşturucu ve özgür cinsellik gibi temalar etrafında şekillenmiştir. Avrupa'da ve özellikle Fransa'da ise – Fransız devrimci geleneğinin de etkisiyle- hareket, başlarda yalnızca öğrenci talepleri görüntüsündeyken, “son burjuvanın son bürokratin bağırsaklarıyla asılması” hedefine doğru hızla evrilmiştir. Bu bağlamda, Avrupa'daki eylemler anti-kapitalist oldukları kadar, kurumsallaşmış solu da kendilerine hedef seçmişlerdir. Onlara göre, üniversitelerin ve siyasal sistemin bireye inisiyatif vermeyen yapıları, komünist partilerin siyasal eylemlerinde de yeniden üretilmekteydi. Kapitalist siyaset ve egemenlik sistemiyle bütünleşen komünist ve sosyalist partilere ve onların resmileştirdikleri Marksizm yorumuna da meydan okuyan bu hareket, yerleşik sosyalist partilerin muhafazakârlaşmasının temel nedenlerinden birisi olan ulusçu perspektife karşı, sosyalist enternasyonalizmin unsurlarını yeniden canlandırmıştır. Bu dönemde, devrimi gerçekleştirecek özne dolayımından arındırılmış, bir başka deyişle, “devrimi isteyen ve onu yapmaya girişen öznenin, kendisini devrimci özne kılacağı” yönündeki düşünce ön plana çıkmıştır. Bu teorik kırılmanın arka planını ise Enternasyonal Situationizm, varoluşçuluk ve özellikle de Herbert Marcuse'nin

düşünceleri oluşturmaktadır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 45: 1503-1507).

Bunların yanı sıra, Sovyetler Birliği'nin Macar ayaklanmasını bastırması ve Çekoslovakya işgali de, reel ya da resmi sosyalizmin bu hareketlerin karşısındaki itibarını yitirmesine neden olmuştur. Özetle, 1968'li yılların eleştirilerinin hedef noktasında modern tüketim toplumu ve kapitalist piyasa ekonomisi olduğu kadar, sosyalist devlet de yer almaktadır. Dolayısıyla 1968, ortodoks komünist partilerin ya da Stalinist bürokratik “eski solun” bir ürünü olmaktan ziyade, anti-otoriter, anarşizan, eşitlikçi ve anti-bürokratik gibi kavramlarla tanımlanabilecek “yeni solun” bir ürünüdür (Stam, 2008: 130-131).

1.4.1. 1968 ve Sinema

Casetti, 1968 öncesi dönemdeki en yaygın yaklaşımın, politik bir konuma gönderme yaparak sinemanın doğasını tanımlamak ve bu ikisi arasındaki bağlantıyı göstermek olduğunu belirtir. Fakat 1968 ve ertesinde ise bu yöntem tam tersi bir istikamete yönelir. Bu dönemde sinemanın hareket tarzı anlaşılmaya, ardından politik içerimleri kavranmaya ve nihayetinde de bu içerimler topluma yansıtılmaya çalışılmıştır. Düşünürlerin de militanlaştığı bu dönemde hareket, bunun da ötesinde, politik alandan filmlere değil, aksine, filmlerden politik alana doğru bir yön izlemiştir. Bu yıllar aynı zamanda, sanatın toplumdaki çatışmaların sadece bir uzantısı olmadığı, tikel bir mücadele alanı olduğu ve entelektüelin rolünün de salt bir “yoldaş” olmaktan ziyade özgül bir politik özne olarak tanımlanması gerektiği gibi tartışmaları da içerir. Dolayısıyla buradaki tartışmalar, esasen, sinemanın politik meselelerle ilgilenmesinden de öte, daha eklemli ve karmaşık bir diyalektik üzerinden şekillenir (1999: 185).

Marksist ve sol eğilimli sinema yayınlarının hızla çoğaldığı bu yıllarda, özellikle Fransa'da *Positif*, *Cinéthique*, *Cinémaction* ve *Chaiers du Cinéma*, İngiltere'de ise *Screen* ve *Framework* gibi yayınlar yukarıda bahsi geçen tartışmalara kaynaklık etmişlerdir. Bu tartışmaların anahtar kavramı ise ideolojidir (Stam, 2008: 132).

Klasik Marksizm'de, ideoloji (eleştirisi), tarihin gerçek süreçlerden soyutlanması üzerine odaklıdır. Engels ve Marx'a göre, dönemin egemen düşünceleri “egemen maddi ilişkilerin, düşünceler olarak kavranan maddi ilişkilerin düşünsel anlatımını” ifade eder

ve bunu fark edememek de ideolojiyi, yani gerçekliğin tersine çevrilmiş biçimini üretir. Dolayısıyla klasik Marksizm’de ideoloji, soyut ve yanlış düşüncedir. Raymond Williams, ideolojiye dair anlamların Marksist gelenekte bazen karmaşık bir biçimde kullanıldığını belirtir. Örneğin Lenin’in görüşlerinde ideolojinin yanlış bilinç ya da yanılsama anlamlarına dair bir gönderme bulunmaz. Ona göre sosyalizm işçi sınıfı ideolojisidir. Bu nedenle hem “işçi sınıfı ideolojisi” hem de “burjuva ideolojisi” vardır. Her iki durumda da ideoloji, o sınıfa ait düşünce sistemini ifade etmektedir (2007:186-189). Williams’a göre, ideoloji, üç farklı anlamda tanımlanabilmektedir: “İdeoloji, (i) belirli bir sınıf ya da grubun karakteristik inanç sistemidir; (ii) gerçek ya da bilimsel bilginin karşıtı olarak, yanılsama yaratan inançlar, yanlış düşünceler ya da yanlış bilinçtir; (iii) anlamların ya da fikirlerin genel işleyiş/üretim sürecidir.” (Sholle, 2005: 263). Dolayısıyla bu tartışmalarda anahtar kavram olan ideoloji, kapitalist toplumsal ilişkilerin güç ve baskıya başvurulmadan bireylerce nasıl yeniden üretildiğini ifade eden terimin “burjuva ideolojisi” anlamındadır. Bu bağlamda, öznelerin toplumsal normları nasıl içselleştirdikleri sorusuna yanıt aranmıştır: Ezilen işçiler kendi menfaatlerine olan toplumsal bir harekete neden katılmıyorlardır? Kendilerini “özgür failer” olarak yanlış tanımlarının ve tâbi kılınmışlıklarını özgürlük olarak algılamalarının nedenleri nelerdir? İşte bu gibi sorular yanıtlanmaya çalışılırken de “hegemonya” ve “ideoloji” kavramlarına başvurulmuştur (Stam, 2008. 132-133).

Marksizmin “Hegelci” ¹ hümanist kanadı olarak tanımlanan ve daha önceki bölümde görüşlerine yer verilen Frankfurt Okulu teorisyenlerinden farklı olarak Louis Althusser’in yapısalcı Marksizmi ve ideoloji tanımlaması bu yılların sinema kuramlarını derinden etkilemiştir. Bu yılların kuramlarını değerlendirmeden önce, kısaca Althusser’e bakmakta yarar bulunmaktadır.

¹ Buradaki “Hegelcilik”, “tarihin öznelerin ürünü olduğunu ve öznelerin de tarihi yaparken aynı zamanda kendilerini de yarattıkları” düşüncesini içeren, Marx’ın Hegelci yanını vurgulayan teorik çerçevedir (Bekmen, 2009: 217).

1.4.2. Althusser ve İdeoloji

Althusser'in okumasına göre Marx'ın Marksizmi, Hegelci Marksizm'de bulunan özne nosyonunu terk etmesinden ötürü özgün bir konumda yer almaktadır. Genç Marx, Hegelci insani yabancılaşma ve kendini gerçekleştirme nosyonları üzerine eğilirken, olgun Marx üretim ilişkilerinin ve üretim güçlerinin analizcisi konumundadır. Bu nedenle Marx'ın olgun evresinde, öznenin öne çıkarılmasının yerine, yapılar arası ilişkilerin analizi geçmiştir (Bekmen, 2009: 230). Daha açık ifade edilecek olursa, Marx, *Alman İdeolojisi* adlı eseriyle birlikte, insanların ilişkilerinin, sınırlılıklarının yahut zincirlerinin kendi bilinçlerinin ürünü olduğu, dolayısıyla insanların düşüncelerinin değiştirilmesiyle birlikte maddi koşullarının da değişeceğini savlayan ve düşünceyle maddi ortam arasındaki bağı es geçen (Marx ve Engels, 2010: 37-38) Hegelci felsefeyle bağını kopartmıştır. Bunun yerine kendisinin de ifade ettiği gibi bilimi, “materyalist tarih anlayışını” koymuştur. Marx'a göre insanların ne olduklarını ve bilinçlerini belirleyen şey, hazır buldukları maddi yaşam koşulları ve geçim araçlarını üretiş tarzları, yani neyi nasıl ürettikleridir. Aynı şekilde, insanlar arasındaki karşılıklı ilişkinin biçimini belirleyen şey de yine bu üretim tarzıdır (Marx ve Engels, 2010: 38-40). Dolayısıyla Marx'ın özneyi artık temel referans noktası olarak almayışı ve üretim ilişkilerine yönelişi Althusser'e göre “epistemolojik” kopuşun gerçekleştiği noktadır.

Althusser, toplumsal formasyonu “egemenlik ilişkisi içinde bir yapı” olarak tanımlamıştır. Toplumsal formasyonun yapısal nedenselliği, tarihsel gelişmeye yön vermektedir. Bireyler bu gelişmenin yaratıcıları olmaktan ziyade toplumsal formasyonun yapılarının ve ilişkilerinin birer ürünüdürler (Bottomore, 2001: 24). Ekonomik, ideolojik ve siyasal-hukuksal kertelerden oluşan bu yapılar, tek tek bireylerin eylemlerinden ziyade, bireylerin eylemlerini oluşturan ve üreten formlardır. Yapılar bireylere önceldir ve bu nedenle de bireyler, Hegelci Marksizm'de olduğu gibi aktif ve bilinçli değil, aksine pasif rollere sahip öznelerdir (Bekmen, 2009: 231-232).

Althusser'in kuramında ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin, muhayyel bir tasarımlanmasını ifade etmektedir. Ona göre her ideoloji, var olan üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkiyi tasarımlar. İdeolojide tasarımlanan şey, bireylerin varlıklarını yöneten

gerçek ilişkilerden ziyade, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir (Althusser, 2008: 390-394).

Althusser'e göre ideoloji, fikirler dünyasında yer almak yerine daha çok maddi bir varoluşa sahiptir. "Bir ideoloji, bir aygıtta ve bu aygıtın pratik ya da pratiklerinde var olur hep". Ona göre, maddi pratikleri gerektiren maddi bir ideolojik aygıtın bağrında var olan ideolojide, bahsi geçen pratikler de kendi inancı doğrultusunda eylediğine inanan bir öznenin maddi edimlerinde var olurlar (Althusser, 2008: 395-399).

Althusser, Gramsci'nin "hegemonya" kavramına yaslanarak, üst-yapıyı siyasal-hukuki ve ideoloji olmak üzere iki kerteğe ayırır. İlk kerte; hükümet, ordu, polis, mahkemeler ve hapishanelerden oluşan [devletin] baskı aygıtını ifade ederken, ikinci kerte ise kiliseler, okullar, aile, siyasal partiler, sinema, televizyon ve diğer kültürel kurumları içeren " [devletin] ideolojik aygıtları"nı (DİA) ifade etmektedir (Stam, 2008: 135).

DİA'lar, Althusser'in kuramında "yeniden-üretim" ile bağları noktasında oldukça önemlidir. Bir toplumsal formasyonda üretimin sürekliliğinin sağlanması, üretim araçlarının (teknoloji, makineler, hammadde gibi) yeniden üretilmesine bağlıdır. Bununla bağlantılı olarak, üretimin devamlılığının sağlanması, emek gücünün de yeniden üretimini, dolayısıyla insanların da yeniden üretimini gerektirmektedir. Üretim güçlerinin yeniden üretimine ihtiyaç duyulduğu kadar, üretim ilişkilerinin de yeniden üretilmesi gerekmektedir (Örs, 2009: 25). Bu nedenle DİA'ların esas görevi, iş gücünün yeniden üretimini sağlamaktır. Fakat gözden kaçırılmaması gereken en önemli nokta, Althusser'in kuramının yalnızca üretim ilişkilerinin yeniden üretimine indirgenemeyecek olmasıdır. İşçinin yeniden üretimi, onun sisteme karşı direniş gücünü de ortadan kaldıracak bir biçimde yeniden üretilmesini içermektedir. İşçinin toplum içindeki diğer rolleri de (aile, vatandaşlık, din) belirlenir ve yeniden üretilir. İşte tüm bu rollerin üretildiği yerleri Althusser, ideolojik aygıtlar olarak tanımlar (Eagleton, 2005: 234-235).

Althusser'e göre tüm DİA'lar hangisi olursa olsun aynı hedefe yöneliktirler. Her bir DİA, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini yani kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimine yöneliktir. Siyasal aygıt bireyleri devletin siyasal ideolojisine uydurmaktayken, haber aygıtı ve kültürel aygıt ise, basın, radyo, televizyon, sinema

vasıtasıyla milliyetçilik, şovenizm, liberalizm, ahlakçılık vb. gibi değerlerle beslemektedir. Ya da dinsel aygıt, ölüm, nikâh ve doğum gibi törenlerle ve vaazlarla: “bir yanağını tokatlayana ötekini sunacak kadar insan kardeşlerini sevmiyorsa, külden başka bir şey olmadığını” anımsatır (Althusser, 2008: 382-383).

Althusser, ideolojinin bireyleri özneler olarak çağırdığını vurgular. Özne terimi Althusser’in kuramında, “daha yüksek bir otoriteye boyun eğmiş, özgürce boyun eğmeyi kabul etmenin dışında her türlü özgürlükten yoksun ve bir başkasının tabiiyeti altına girmiş bir kişiyi” ifade eder. Emirlere özgürce boyun eğsin, kendi tabiiyetini özgürce kabul etsin diye ve “bu tabiiyetinin eylem ve hareketlerini kendi başına tamamlasın diye bireye özgür özne olarak seslenilir” (2008: 411-412). İdeoloji, bu “çağırma” ya da “seslenme” yoluyla özneleri eşsiz değerler olarak seçer ve onlara hitap eder. İdeoloji, kendisinin, çağırdığı özne olmaksızın devam edemeyeceği yanılışmasını da yaratmaktadır (Eagleton, 2005: 203). İdeoloji, bireyleri bu yolla “belirleyerek”, onları biricik ve eşsiz kılarak özneleştirir.

Althusser, öznelerin tabiiyet altına alınmaları yoluyla ve tabiiyet altına alındıkları için kurulduklarını ve “kendiliklerinden yürümelerinin” de tamamen bu nedenden kaynaklandığını belirtir:

“(…) Kiliseye, okula gitmek “zorunlu” olsa da, “özgürce” gidilir.., siyasi bir partiye katılmak ve ona itaat etmek, gazete satın almak, televizyonun düğmesini çevirmek, sinemaya gitmek, plaklar, tablolar, ya da “poster”ler, edebi, tarihsel, siyasal, dini ya da bilimsel eserler satın alıp “tüketmek”, “özgürce” yapılır. Bunun anlamı, Devlet Aygıtı’ndan ayrılmasını sağlayan şey, “şiddetle” değil, “ideoloji”yle çalışıyor olmalarıdır” (2008: 132).

Sözün kısası, doğuştan özgür bireyler esasında kültürel olarak üretilmiş öznelerdir. Tıpkı Lacan’ın –çocuğun kendisini bütünlüklü bir özne olarak yanlış tanıdığı- ayna evresi kuramına benzer bir şekilde “özgür ben” imgesel bir inşadan ibarettir ve bir yanlış tanımanın ürünüdür. Toplumsal özneler, sermayenin çalışanları tahakküm altında tuttuğu ve benzer şekilde erkeklerin kadınları baskıladığı egemen toplumsal ilişkilerin içine yerleştirilmiş, sabitlenmişlerdir. İdeoloji de bu gibi toplumsal eşitsizlikleri ve tahakküm ilişkilerini doğallaştırmakta ve onları değişmez doğa yasaları gibi göstermektedir. İşte, Althusser’in ideolojinin birincil işlevinin baskıcı bir rejimin

devamlılığının sağlanması için özneleri yeniden ürettiği kuramı ve yanı sıra Lacan'ın öznenin oluşumu teorisiyle bağlantılı olarak; Stephen Heath, Colin MacCabe ve Jean-Louis Comolli gibi isimler, sinema aygıtının özneleri sistem içinde sabitlediğini vurgulamışlardır. Bu görüşe göre, “yanlış-tanıma” yapısının içine mahkûm olan sinema izleyicisi/özne, kendisine sunulan kimliği kabul etmektedir. Özne, böylece, algının ve öz-bilincin belirli bir biçimine sabitlenmektedir. Sinema aygıtı ve özgül sinemasal araçlar (örn: perspektifsel imge (*perspectival image*) ya da bakış açısı kurgusu) izleyicileri “bilen özneler” konumuna yerleştirmektedir. Althusserci kuramcılar, Bazin ve Kracauer gibi düşünürlerin filmsel gerçekliği demokratik katılımın katalizörü olarak görmelerine karşıt olarak, onu tahakkümün otoriter bir enstrümanı olarak nitelendirmişlerdir. Bu kuramcılara göre kameranın –sözde- gerçekliği burjuva ideolojisine hizmet etmektedir. İmgenin muğlâk alanına demokratik bir katılım sağlaması bir yana, aygıt, izleyiciyi ideolojik bir süreçten geçirerek burjuva değerlerine bağlamaktadır (Stam, 2008: 135-136).

1.4.3. Kamera ve Rönesans Perspektifi

Bu türden bir okumada “burjuva ideolojisi” aygıtı içkindir. Nitekim yukarıda saydığımız yayınlardaki politik film tartışmalarının başlangıcını da Fransız *Cinétique* dergisinin *Tel Quel*'in Jean Thibaudeau ile birlikte iki editöründen biri olan Marcellin Pleynet ile yaptıkları söyleşi oluşturmaktadır. Pleynet, bu söyleşide sanatın/filmin neyi ve nasıl gösterdiğini, yönetmenin politik duruşunu yahut militanlığını filmin içeriğinde ve dilinde yargılamadan önce, aracın yani kameranın niteliğinin sorgulanması gerektiğini öne sürer. Kamera farklı amaçlara göre farklı biçimlerde kullanılabilir bir araç değildir. Kamera tam tersine ve her şeyden önemlisi burjuva ideolojisini yaymaktadır.

Pleynet'e göre kamera, “dünyanın bir imgesini”, doğrudan on beşinci yüzyıl “bilimsel perspektif” modeli üzerine inşa edilmiş bir biçimde kaydetmektedir. Bu durum da, kameranın gerçekliği hiçbir şekilde olduğu gibi kaydetmediği, tersine, *temsili yasanın* temeli üzerinde yeniden yapılandırarak kaydettiği anlamına gelmektedir. Sinema aygıtı, tarihin belirli bir anında özgül bir tüccar sınıfı tarafından yerleştirilmiş olan Rönesans perspektifini cisimlendirmektedir. Dolayısıyla burjuva ideolojisi aygıtı içkindir. Kamera, Rönesans hümanizminden miras kalan resimsel temsil geleneğini

sürdürmektedir. Bu dönemin ressamaları doğadaki nesnelerin algılanan boyutlarının, nesnelerin gözden uzaklığının karesine orantılı olarak değiştiğini gözlemleyerek bu yasayı resimlerine içselleştirmişlerdir. Bunun sonucu olan derinlik izlenimi de resim sanatındaki gerçeklik yanılsamasına neden olmuş ve nihayetinde de etkileyici göz aldanması (*trompel'oeil*) etkilerine yol açmıştır. Kamera, bu yapay perspektifi kendi çoğaltkan doğasına tahsis etmekte ve böylece Rönesans perspektifince belirlenmiş “aşkın öznenin” “merkezleştirilmiş yerini” kaydetmektedir. Bununla birlikte kamera, perspektif yasasının ufuk noktası ve dikey çizgilerinden oluşan sistemine uymayan her şeyi dışarıda bırakmakta, dolayısıyla perdedeki imge güçlü normlara ve sansürlemeye dayanmaktadır.

Bu yaklaşıma göre, perspektif yasasının ardında yatan “bilimsel görünüş”, dünyanın “doğal” bir imgesine dönüşmektedir. Bu, her ne kadar bir ayna gerçekliği değilse de, imge, kendisini bir ayna gerçekliğiymişçesine sunmakta ve izleyiciyi/özneyi buna inandırmaktadır. Dünya, burjuva ideolojisinin merceğinden geçirilerek kaydedilmektedir. Bu durum da özneyi anlamın odağı ve kaynağı yapmakta, bütünüyle gören (*all-perceiving*) izleyiciye aynı anda her yerde olan ilâhi bir bakış açısına sahip olduğu yanılsamasını yaşattırmaktadır. Kamera, kendi temsili konumunu da yok sayarak, gösterdiği imgeyi dünyanın kendisiymişçesine sunmaktadır. Nihayetinde ideolojinin temsillerle ilgili bir mefhum olduğu yönündeki Althusserci bir perspektiften bakıldığında, sinema, 1400’lerin Hümanizminin yükselen burjuva sınıfını desteklemek için geliştirdiği “yansıtıcı görüşün (*specular vision*)” mirasını devam ettirmekte ve yeniden üretmekte, dolayısıyla da kaçınılmaz bir biçimde ideolojik alanda yer almaktadır (Stam, 2008: 136-137, Casetti, 1999: 185-186).

1.4.4. Baudry ve Sinemasal Aygıtın İdeolojik Etkileri

Jean-Louis Baudry’e göre de ideoloji aygıtı içkindir. Baudry, en temelde egemen sinemanın düzenleniş biçimiyle ilgili olan “devamlılık” ve “saydamlık” gibi tekniklerin eleştirisine yönelik olan *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* isimli çalışmasında², ideolojinin Althusserci tanımını, yani “ideolojinin varlığın gerçek

² Baudry’nin bu makalesi Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* isimli makalesi ile aynı zaman diliminde yayımlanmıştır (Rushton ve Bettinson, 2010).

koşullarıyla imgesel bir ilişkide başladığı” nosyonunu kendi kuramına taşır. Kamera, projektör ve perdeden oluşan sinemasal aygıt, “varlığın gerçek koşullarını” sinemada temsil eden düzenektir. Sinemanın, varlığın gerçek koşullarıyla girilen imgesel ilişkinin kurulduğu bir alan olması, sinemasal aygıtın özünde ideolojik bir işleyişe sahip olduğu anlamına gelmektedir. Sinema perdesi, tıpkı çocukluğun aynasında olduğu gibi, ona bakan izleyiciye gerçekliğin içinde bulamadığı bütünlük hissini vaat etmektedir. Bu nedenle sinema perdesi, ayna evresindeki aynanın rolünü üstlenmektedir. İzleyici, perdenin karşısında tıpkı ayna evresinde olduğu gibi hareketsiz bir konumda yer almaktadır. İzleyicinin perde ile imgesel ilişkisi de, yine bu evredeki benzer bir biçimde görsel olarak kurulmaktadır. Sinema izleyicilerine “gerçekliği” değil, bir takım *imgeleri*, yani gerçekliğin imgeler üzerinden temsilini sunmaktadır. Dolayısıyla sinema, “varlığın gerçek koşullarını” imgesel bir yoldan temsil etmekte ve durum da ideolojinin Althusserci tanımıyla bire bir örtüşmektedir (Rushton ve Bettinson, 2010: 35-40).

Baudry’e göre sinema, nesnel gerçekliğin bir dönüşümünü sunmaktadır. Kamera, nesnel gerçekliğin fotoğraflık imgelerini kaydederken, kurgulama teknikleri ile bu imgeler düzenlenmekte, projektör aracılığıyla da perdeye yansıtılmaktadır. Bu sürecin her aşamasında bir dönüşüm yaşanmaktadır. Kayıt ve yansıtma süreci arasında belirli bir “iş” ya da “emek” yer almaktadır. Bu anlamda, ham maddeden -nesnel gerçeklikten- üretilen filmde, belirtilen süreçteki dönüşüm gösterilmemekte, izleyiciden gizlenmektedir:

“Öncelikle, bir filmin üretim sürecinde yer alan işlemler grubunun araçsal temelini saptamalıyız (filmin üretimindeki ekonomik içerimleri buna dahil etmiyoruz). “Nesnel gerçeklik” ve kamera arasında ve kayıt ve yansıtma arasında belirli bir işleyiş söz konusudur, nihai ürün, bir emeğin/işin sonucudur. Bu bağlamda, bu iş/emek, ham maddeden (“nesnel gerçeklik”) kesilip ayrılmıştır, bu nihai ürün, bizim bu süreçte yaşanan dönüşümü görmemize izin vermez” (Baudry, 1986: 287).

Dolayısıyla başlangıç noktası (gerçeklik) ve bitiş noktası (gerçekliğin bir imgesi) arasındaki fark sifra düşürülmektedir. Egemen sinema kategorisinde yer alan tüm filmler, üretim sürecindeki emeğin reddine dayanmaktadır. Bir filmi oluşturan farklı kare, çekim veya sahneler, farklı zaman ve mekânlarda kaydedilmiş olmalarına rağmen, egemen sinema geleneği her zaman için bu birbirinden farklı imge ve sahneleri organik

bir birlik içinde sunma ve dolayısıyla filmsel yapının birliğini sürdürme eğilimindedirler. Nihayetinde de elde edilen ürün diğer tüm metalarda olduğu gibi ideolojik artık değer ile yüklüdür (Casetti, 1999: 194).

Perspektif yasası, üç boyutlu nesnelerin, iki boyutlu bir düzlemde temsil edilebilmeleri için tek bir noktada buluşacak bir şekilde düzenlenmeleri prensibine dayanmaktadır. Bu tek nokta, hem imgenin ufuk noktası hem de izleyici gözünün ideal konumudur. Bu nedenle perspektif sistemi, izleyicinin tek bir noktaya sabitlendiği bir sistemdir. Bu sistemde izleyen özne, ufuk noktasına sabitlenmiş, monoküler ve tek bir gözün görüş açısına indirgenmiştir. Sistem ve sisteme uygun olarak hareket eden optik enstrümanlar, yalıtılmış ve idealize edilmiş öznenin bakış açısına göre tasarlanan bir görme biçimi yaratmaktadırlar. İdeal görüşün alanının bu şekilde düzenlenmesi, “aşkın özneyi” yaratmaktadır. Aşkın özne, bedensiz bir biçimde, varlığın ötesinde var olmakta, kendi bakışının merkezinde yer alan idealize edilmiş bir öznedir. Sinema; devamlılık kurgusu, perspektif sistemi ve idealist bir anlamda saydam olan “ayna-perdesi” ile dünyanın idealize edilmiş bir görünüşünü sunmaktadır. Baudry’e göre bu durum, doğası gereği ideolojiktir. Egemen sinemada tüm farklılık ve çeşitlilik azaltılmakta, yoksanmaktadır. Özne için ve öznenin üzerinde bütünleştirilen bir dünya sunulmaktadır.

Sinema aygıtı, bireyleri aşkın öznel olarak “çağırır”. Bireyler, ben-merkezci, çıkarıcı, öz-olumlayıcı kimlikler haline gelmektedirler. İzleyicinin bakışının perspektif çizgilerinin ayrıldığı noktayla çakışması, izleyiciye bir yandan dünyaya hükmediyor muş yanılsamasını yaşatırken aynı zamanda da bu dünyaya hayat veriyormuş hissini deneyimlemesine neden olmaktadır. İzleyicinin bu oyunun hem devindiricisi hem de keyif alanı olması, “aşkın özne” konumunun en temel nedenidir. Özetle buradaki ideolojik etki, gerçek toplumsal güç ilişkilerinin gizlenmesinde ve izleyici/öznenin aslında hükmedilen olmasına rağmen hükmedenmiş yanılsamasını yaşamasında yatmaktadır. (Rushton ve Bettinson, 2010: 35-40), (Casetti, 1999: 194).

Öte yandan Baudry, sinema aygıtının ideolojik işlevini açığa vuran –nesnel gerçekliğin perdeye gelene kadarki dönüşümünü açıkça gösteren- filmlerin, egemen ideolojiye karşı koyabileceklerini de belirtir. Baudry’e göre eğer filmler aygıtın işleyişini gösterebilirse, bir bilgi etkisi (*knowledge-effect*) üretebilecek ve böylece ideoloji yerine bilim haline geleceklerdir (Rushton & Bettinson, 2010: 40).

1.4.5. Dikiş (Suture)

Aygıtın izleyici üzerindeki ideolojik etkilerini ele alan dönemin tartışmalarında öne çıkan bir diğer yaklaşım ise J. Pierre Oudart'ın anlatı kurgulama tekniklerinin ideolojik anlamda nasıl iş gördüğünü açıklamaya yönelik olan ve “dikiş/teğel (*suture*)” olarak isimlendirdiği sürece ilişkin görüşleridir. Kavram, temelde yaranın dikilmesi anlamına gelen cerrahi bir operasyonu refere etmesine rağmen, J. Alain Miller gibi Lacancılar için, özne ve onun söylemi, imgesel ve simgesel arasındaki boşluğun yanılsamalı/hayâli kapanımına gönderme yapmaktadır.

Oudart'a göre dikişleme sürecinin işlevi, montaja içkin olan parçalanmayı gizlemek ve böylece kastrasyon tehlikesini çağrıştıran “kesmeyi” uzaklaştırmak, izleyiciyi filmsel söyleme bağlamaktır. Egemen film biçimleri izleyiciyi eksik alanını perdeleyen anlatının bütünlüklü alanında zihnen bir tamlik inşa etmeye yönelmektedir. Oudart, bir klasik anlatı filminin en önemli “dikişleme” aracının aç/karşı aç çekimi olduğunu belirtir. Aç/karşı çekimi, iki karakter arasında geçen bir diyalogun, öncelikle birinci karakterin bakış açısından, ardından diğerinin bakış açısından kaydedilerek kurgulanması anlamına gelmektedir. İzleyici, önce birinci karakterin, ardından ikinci karakterin bakış açısına sahip olarak, bakışın hem öznesi hem de nesnesi konumuna yerleşir. Öznenin konumunun bu şekilde düzenlenmesi, hayâli/yanılsamalı bir bütünlük hissi deneyimlemesine yol açar.

İzleyici, filmsel imgeyle ilk karşılaşmasında ayna evresindeki çocuğun yaşadığına benzer bir coşku ya da keyif (*jouissance*) deneyimlemektedir. Bu imge, çocuğun aynadan yansıyan imgesine benzer biçimde bütünlüklü bir görünüme sahiptir. Dolayısıyla izleyici perdedeki imgeyle arasındaki ilişkide kendisini güvende hissetmektedir. Fakat bu imgenin idealize edilmiş bir imge olması nedeniyle izleyici aslında bir yanılgının, düşsel ve gerçekdışı olanın cazibesiyle büyülenmiştir. İzleyicinin imgeyle arasındaki güvenli ilişki; perdedeki imgenin çerçevelendiğini, çerçeve-dışı alanı, “eksiği”, çerçeve-dışı alanın eksikliğini fark etmesiyle tehlikeye girmektedir.

İşte bu yarılma, Lacancı psikanaliz kuramınca betimlenen öznenin kimliğindeki eksikliğe benzer bir yarılmadır. İzleyici eksiklik tehlikesinin farkına vardığında, bakış açısının kime ait olduğunu ve imgeyi çerçeveleyen kim olduğunu düşünmeye başlar. İmge artık izleyiciye kendisini olduğu gibi –bir yapıntı (*artefact*), bir illüzyon-

göstermeye başlamakta, böylece filmin bir göstergeler ve kodlar sistemi olduğunu açığa vurmaktadır. İşte bu noktada filmin göstergesel pratiklerinin açığa çıkmasını dizginleyen ve izleyiciyi imgeyle olan bütünlüklü ilişkisine tekrardan kavuşturan şey ise ikinci bakış açısı çekimi olmaktadır. İzleyici, böylece ilk çekimin şu anda perdede gördüğü karakterin bakış açısı olduğunu anlar. Çerçeve dışı alan, tekrar çerçeve içi alana dönüşür. Anlatı böylelikle tekrar önceki güvenli yapısına kavuşur ve izleyici rahatça filmsel söyleme bağlanır.

Daniel Dayan, Oudart'ın bu yaklaşımını daha ileriye taşıyarak, izleyici/öznenin filmsel söyleme bağlanmasını ideoloji bağlamında değerlendirir. Dayan, “dikişleme” sürecinin göstergesel pratikleri görünmez kıldığı varsayımının kabul edilmesi halinde, izleyicinin filmi okumasının ya da filmin kodlarını çözmesinin oldukça sınırlı hale geldiğini belirtir. Bu minvalde, sistem, filmin ideolojik etkilerinin fark edilmeden akıp gitmesine ve izleyici tarafından özümsemesine imkân tanımaktadır. Film, gerçekliğin bir yansımasından ziyade hegemonik bir yapı haline gelmektedir. Bu durum da “düşler fabrikası” Hollywood’un, tüm çelişki ve çatışmaları yumuşatarak, Amerikan yaşam tarzının sorgulanmaz idealliğini sunmasına olanak tanımaktadır.

Dikiş (*suture*) kuramı, ilerleyen yıllarda diğer kuramcılar tarafından fazlaca genelleşici olduğu için eleştirilmiştir. Bu eleştiriler genel olarak bu kuramın aç/karşı aç çekimiyle sınırlandırılmasının ideolojik süreci tanımlamakta yetersizliğine dikkat çekmiştir. Salt, Rothman, Heath ve Silverman gibi kuramcılar, bahsi geçen çekim tekniğinin sinemada – ve hatta Hollywood’da- başat bir çekim tekniği olmadığını, bu çekimin izleyiciyi filmsel söyleme bağlayan diğer araçlardan (örn. devamlılık kurgusu) sadece bir tanesi olduğunun altını çizmişlerdir (Stam, 2008: 137-138), (Hayward, 2001: 383).

2. POLİTİK FİLM KESİŞİMİNDE GERÇEKÇİLİK/GERÇEKLİK İZLENİMİ TARTIŞMALARI

2.1. *Cinethique*

Pleynet ve Thibaudeau'ün kameranın yansız bir aygıt olmadığını öne süren düşünceleriyle bağlantılı olarak Gerard Leblanc ve Jean-Paul Fargier, “politik sinemanın” niteliğini ve görevlerini tartışan iki önemli makale yayımlarlar.

Leblanc, çalışmasında işçi sınıfı ya da gençlik üzerine eğilen filmlere de kuşkuyla yaklaşır. Leblanc'a göre bu filmler de bir gösteri ya da temsil olduklarını izleyiciye hatırlatmak yerine, -tıpkı burjuva sinemasının yaptığı gibi- izleyiciyi kendisinin olmayan deneyimlere katmakta, imgelerin ve seslerin ardında yatanı açığa vurmaktansa hayattan hakiki bir kesit sunmayı hedeflemektedirler. Başka bir deyişle, bu filmler de – artık değerın kaynağı olan- üretim faaliyetini gizleyen burjuvazi ile bağlarını koparmış değildirler. Leblanc, Pollet ve Sollers'in *Méditerranée* (1963) ve Hanoun'un *Octobre à Madrid* (1967)'i gibi filmleri örnek gösterir ve bu filmlerin burjuvazi ile bağlarını gerçekten kopardıklarını vurgular. Bu filmler izleyicisinin eksiklik duygusunu telafi etmek yerine, kendi maddi doğalarını açığa vururlar. Bu sayede izleyici imge ve seslerin üretiminde aktifleşir, yazar ve izleyicinin konumu eşitlenir. Dolayısıyla Leblanc'ın örnek gösterdiği bu filmler burjuva sinemasına özgü “gerçeklik izlenimi” ile bağlarını kopartmış, varlıklarının maddi koşullarını açığa vurarak izleyiciyi hapsediği konumdan kurtarmışlardır. Gerçekçi yanılsamayı sürdüren filmlerden farkları da budur. Bahsi geçen filmler angaje olduklarını öne sürmelerine rağmen, aslında hâlen burjuva yöntemini kullanmaktadırlar. Ötekilerse sınıf mücadelesine eklemlenebilmek için yeni yöntemlerin arayışındadırlar. Sinemanın süre giden mücadeleye eklemlenebilmesi de ancak bu şekilde mümkündür. Ona göre, kendileri hakkında her şeyi söyleyen filmler yapılmadıkça ne burjuva sineması tehdit altında olabilir ne de sinema dünyayı dönüştüren bir pratik olma niteliğine sahip olabilir (Leblanc'dan akt. Casetti, 1999: 186-187).

Leblanc gibi Fargier de temelde bu ayrıma odaklanır. Ona göre, sinemanın politik niteliği her şeyden önce gerçekte(n) neler olduğunun farkındalığının sağlanmasında ya da gizlenmesinde yatmaktadır. Sinema bilinçli olsun ya da olmasın var olan ideolojileri yeniden üretir ve işte bu nedenle ideolojinin dolaşım sürecinde bir araç olarak iş görür. Bu bağlamda sinema her şeyden önce desteklediği dünya görüşü temelinde ele alınmalıdır. Sinema bir yandan da “gerçeklik izlenimi” olarak tanımlanabilecek olan kendi ideolojisini de üretir. Perdede yansıma ve gölgelerden başka hiçbir şey olmamasına rağmen izleyici perdede gördüklerinin gerçekten var olduğu düşüncesine kapılır. Fakat bu ikinci özelliğe saldırılması, eleştirilmesi daha güçtür.³ Fargier’e göre sinema bir şeylerin yansıması konumunda kalmakta ısrar edecekse bu var olan gerçekliğin (dünyanın ya da yazarın iç dünyasının) yansımasından ziyade, bir işleyişin, kendisini biçimlendiren sürecin yansıması olmalıdır (Casetti, 1999: 195).

Dolayısıyla Fargier’e göre de sinema her şeyden önce ideoloji ile ilgili bir meseledir. Bir film, verili bir tarihsel momentte sınıf mücadelesini gizleyebilir ya da yeniden canlandırabilir. Bu, filmin sınıf mücadelesi ile olan özgül ilişkisidir. Fargier, politikanın verili toplumsal ilişkilerden oluşan ham maddesini bir ürüne, yeni toplumsal ilişkilere dönüştüren bir pratik olmasından hareketle, sinemasal pratiğin politik pratiğin içinde yer alıp almadığını sorgular. Ona göre politik pratik, ham maddesini bir ürüne dönüştürürken verili üretim ilişkilerini (sınıf mücadelesini) kullanır. Dolayısıyla sinemanın politik pratiğin hiçbir anında özgül bir rolü bulunmaz. Sinema, ne bir ilişki ne bir ürün ne de politik pratiğin ham maddesidir. Sinema belirgin bir biçimde politik değildir. Film, ham maddenin bir ürüne dönüştürülmesinde bir makine yahut insan emeğinde olduğu gibi doğrudan araçsal bir rol üstlenmez. Film bu işleyiş üzerinde dolaylı bir etkiye sahiptir. Filmin dolaylı etkisi de onun ideolojik etkisidir. Fargier filmin bu etkisini basitçe tanımlar: “Film, yabancılaşmış üreticiler olan işçilere, koşullarının doğal ve normal olduğu düşüncesini tekrarlayarak aşıl原因an bilmesinlerci ideolojinin propagandasını yapar.” Bu bağlamda sinema ve ekonomi, ideoloji ve

³ Çünkü sinemadaki gerçeklik izlenimi/etkisi diğer sanatlardan, örneğin resim ve heykelden çok daha farklıdır. Bir heykel için “bir an için ağzını açıp bir şeyler söyleyecekmiş gibi ya da bir anda hareket edecekmiş gibi duruyordu” deriz. İşte esasında bu “mış gibilik” oyunu açığa vurur, bir şeylerin eksik olduğunu hissettirir. Sinemada ise örneğin bir yaprak “gerçekten” kımıldıyordu. İzleyicinin yoksadığı ilk şey perdenin varlığıdır. Perde saydamdır ve dünyaya açılan bir penceredir. Sinemanın gizlediğı özgül ideolojinin cevheri de işte bu illüzyondur. Gerçekçi görünen gerçek sayıldığına göre de sinema, gerçekçi görünenin gerçek olduğu kanısını güçlendirmekte ve yansıttığı ideolojiyi desteklemektedir. Perdede görülenin apaçık gerçekliği, ideolojiyi doğru olarak sunmaktadır (Fargier, 1971: 136-137).

ekonominin kesiştiği noktada birleşirken, sinemanın dolaylı etkisi de ideoloji ile politikanın kesiştiği noktada başlar (1971: 133-135).

Sinemada dolaşımda olan ideoloji, yöneten sınıfın ideolojisi ve izleyiciler de perdede gördükleriyle aynı yoldan özdeşleşir, kendilerini tanırlar. İzleyicilerin bir kısmı için perdede gördükleri gerçekten de onların dünyalardır. “Aynadan” yansıyan gerçeklik aslına sadıktır. Lakin seyircinin geri kalan kısmı için bu gerçeklik aslında yalan söylemektedir. Buradaki ideolojik fenomen de mistifikasyondur. Örneğin işçi sınıfı, perdede olanlarla mekanik bir biçimde özdeşleşmesine rağmen bu imgelerin içinde kendisini tanıyamaz. Anormal üretim ilişkilerini doğal ve doğruymuşçasına sunan ideoloji üzerinden temellenmiş eğlenceye reaksiyon verir. Fargier bu noktada sinemanın proleter ideoloji yararına kullanılabilip kullanılamayacağını sorgular. O da tıpkı Leblanc gibi işçi sınıfı yararına hareket eden filmlere döner. Bu filmler halk demokrasilerinin sosyalist filmleri ve burjuva demokrasilerinin sosyal gerçekçi filmleri ve her iki demokrasi türünün militan filmleridir. Bahsi geçen bu filmler, Marx’ın ideolojiyi tıpkı *camera obscura*’da olduğu gibi insanları ve ilişkilerini baş aşağı gösterdiği metaforuna yaslanarak, burjuva sineması burjuvaların dünya görüşünü yansıtıyorsa, o halde biz de işçileri ve onların dünya görüşünü gösterelim demişlerdir. Diğer bir ifadeyle, durumu tersine çevirmeyi hedefleyerek baş aşağı olanı ayakları üzerine yerleştirmek istemektedirler. Fakat sinema yıkılması güç bir illüzyon ürettiğine göre bunu tersine çevirmenin de beyhude bir uğraş olduğunu öne sürer Fargier. Bu tür filmler sinemanın özgül doğası ile mücadele etmediklerinden ötürü sinemasal idealizm tuzağına düşerler. Dolayısıyla ne işçi sınıfının asaletini, gücünü ve zaferini temsil eden sosyalist filmler, ne işçi sınıfının ezilen sınıf olduğu tarihsel momentte üretilen sosyal gerçekçi filmler, ne de devrimci mücadeleyi perdede temsil ederek nihai hedefi bir arzuyu kışkırtmak olan, fakat devrimin hiçbir tasvirinin devrimin yerini tutamayacağını da farkında olmayan militan filmler, özgül ideolojik etkiyi aşamazlar (1971: 137-140).

Özetle bu durumu aşabilecek tek yol teorik pratiktir. Eğer sinema teorik pratikle eklemlenebilirse belki bu yolla ideolojik rolünü aşabilir. Varlığının maddi gerçekliğini gösterebilir; ideolojik, politik ve ekonomik işlevini gizleyen perdeyi ortadan kaldırarak özgül ideolojisini açığa vurabilir ve böylelikle teorik pratik konuma yerleşebilir. Ne var ki teorik düzeyde iş gören filmler de oldukça nadirdir. Belki Eisenstein ve Vertov

filmleri örnek gösterilebilir fakat onlar da kısmen teoriktirler. Bu filmlerdeki teorik kırılma da genellikle anlatının içinde gerçekleşir. Fargier'e göre sadece, bilinç düzeyinde işleyen ve gerçekliği yansıtmalı olarak yansıtmak yerine hiçbir şeyi yansıtmayan, tek bir hareket içerisinde kendi doğasını ve dünyayı bir arada gösteren diyalektik materyalist bir film ideoloji yerine bilgi iletebilir (1971: 143-144).

2.2. *Cahiers du Cinéma*

Pleynet ve Thibaudeau'nün başlattığı ve Leblanc ile Fargier'in devam ettirdiği tartışmaya Jean Narboni ve Jean Louis Comolli *Sinema, İdeoloji, Eleştiri* isimli çalışmalarıyla yeni bir boyut katarlar. Bu ikilinin çalışması temelde “hakiki”/devrimci politik sinemanın niteliği açısından yukarıdaki isimlerle paralel görüşleri içermesine rağmen, *Cinethique* yazarlarının bir filmin ya burjuva ideolojisinin temsil sisteminin içinde ya da dışında kalabileceği yönündeki katı ikiliğini aşan bir yaklaşım geliştirirler. Özelde Comolli ve Narboni genelde de *Chaiers*, *Cinethique*'in aksine, her ne kadar temsil sisteminin içinde iş görseler de kendilerinin bir temsil aracı olduğu üzerine düşünen ve ideolojinin dayattığı temsil sistemini (ya da resmedişi) açığa vuran film biçimlerini değerli bulurlar.

Comolli ve Narboni, işe *Chaiers*'in konumunu tanımlayarak ve buradan yola çıkarak, bir filmin sisteme paralel olarak konumlanmasının pek mümkün olamayacağını vurgulayarak başlarlar. Nasıl ki bir dergi kapitalist yayıncılık sisteminin içinde, sistemin ortasında üretilen bir ürünse, bir film de ekonomik sistemin bir unsuru ve bu nedenle de ideolojik sistemin bir parçasıdır. Bu nedenle (her) film, onu üreten ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle politiktir. Ve bu durumu aşmak da mümkün değildir. Bağımsız film olsun, eski ya da “yeni sinema” olsun bütün filmlerin üretimi pazarın kuralları tarafından belirlenir. Dolayısıyla içerik ve biçim düzeyinde ilerici ya da devrimci olan filmler dahi ekonomik sistemi bir dereceye kadar deforme edip saptırsalar da sistemin yapısını ciddi bir biçimde değiştiremezler. Örneğin bu filmlerin dağıtımı tekeller tarafından yapılmasa yine başka bir tekele örneğin Kodak'ın film stokuna bağımlı olacaklardır. Bu nedenle onlara göre sorulması gereken asıl soru hangi filmlerin (dergi ya da kitapların), ideolojiyi beslediği, yansıttığı ya da onu durdurduğu, mekanizmalarını açığa çıkardığıdır (2010: 98-100) .

Comolli ve Narboni'ye göre sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurmasıdır. Bu nedenle de şeyler gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından yeniden ifadelendirilmiş bir biçimde üretilir. Sinemanın gerçekliği yeniden ürettiği, kameranın egemen ideolojinin belirsiz ve teorize edilmemiş dünyasını kaydettiğinden hareketle, bir film yapımcısının en önemli görevinin sinemada gerçekliğin resmedilişini çözümlemesi gerektiğini vurgularlar. Eğer bu başarılırsa sinema ve onun ideolojik işlevinin arasındaki bağı kopartma olanağına kavuşulabilir.⁴ Bu anlamda filmleri egemen ideoloji ile bağları ve karşı koyabildikleri, kopabildikleri noktalar üzerinden inceledikleri altı kategoriye ayırırlar.

İlk kategorideki filmlere egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenenleri yerleştirirler. Bu filmlerin hepsi (ticari, modern, geleneksel ya da sanat filmleri olsun) onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır. Yine en baştaki hareket noktasına dönerek, politik söylemi kullanan filmlerin dahi birer mal ve ticaretin nesnesi olduklarını vurgularlar. Bu kategorideki filmler biçim düzeyinde de farklı değildirler. Burjuva gerçekçiliğini, verili “resmediliş” yöntemini kullanırlar. İkinci kategorideki filmler ise hem içerik hem de biçim düzeyinde ideolojik özümlemeye karşı koyarlar. Politik içeriklerini yalnızca tartışmak değil ideolojiye saldırmak için kullanan bu filmlerin hem anlamlayan hem de anlamlanan düzeyinde (örneğin Straub, *Unreconciled* (1965)) ideolojiye karşı koymaları durumunda etkili olabileceğini vurgularlar. Üçüncü kategori ise ikincisine benzerdir ve esas mücadele bu iki kategoridedir. Fakat bu kategorideki filmler içerikleriyle değil yalnızca biçimleriyle bir eleştireliliğe sahiptirler (*Méditerranée* (1963), *Bellboy* (1960) ya da *Persona*(1966)). Dördüncü kategorideki filmler ise açık politik içeriğe sahip olmasına sahiptirler ama bu içeriği ideolojik sistemin dili ve imajları ile sunarlar. *Z* (1969) ve *Le Temps de Vivre* (1969) bunlara iyi birer örneklerdir. Bu filmlerle ilgili esas mesele de üstüne gittikleri sistemin içinde kalıp kalmadıklarının sorgulanmasıdır. Beşinci kategori, ideoloji ile sıkıca bağlı, ilerici olmayan bir kalkış noktasından hareket eden, fakat buna rağmen başlangıç ile bitmiş ürün arasında ciddi bir kaymaya sahip olan filmleri içerir. Mitik kategori olarak da adlandırılabilir bu filmler metinsel düzeyde bir takım çatlaklara sahiptirler. Metinde böyle bir eğilim olmasa da kendi kendilerini

⁴ Fakat yalnızca geleneksel resmediliş yöntemlerini bozmak, örneğin filmin sözdizimiyle oynamak gibi yöntemler de kendi başına yeterli değildir.

eleştirir, açığa vururlar (örn. Ford, Dreyer filmleri)⁵. *Live cinema* ve *direct cinema* gibi belgesel biçimi kullanan filmlerden oluşan son kategoride yer alan politik filmlerin ise yine aynı şekilde kendileri ve “politik olmayan filmler” arasına bir ayırım koymadıklarını belirtirler. Bu filmler anlatısal geleneklerin ideolojik filtresini ortadan kaldırırlar lakin Comolli ve Narboni’ye göre bu da yeterli değildir: “Çünkü gerçeklik, içinde teoriyi, doğruluğu ve kendini anlamayı bir öz olarak taşımaz” (Comolli ve Narboni, 2010: 101-106).

Cinethique, burjuva ideolojisinin dayattığı temsil sisteminin içinde iş görmenin olanaksız olduğunu öne sürerken, *Chaiers*, Comolli ve Narboni’nin bu manifestosuyla bu katı dikotominin ötesinde bir yere işaret eder. Comolli ve Narboni, devrimci ve ilerici filmler için Pleynet ve Fargier ile temelde aynı noktaları savunmalarına rağmen, ideolojik kopuşun aynı zamanda filmin içsel dizgelerinde de gerçekleşebileceğini öne sürerler. *Chaiers* yazarlarına göre filmlerdeki ideolojik eğilim aynı zamanda verili bir toplumda dolaşımda olan temsilleri yüklenme yöntemlerine göre de değişir. *Chaiers*’in vurguyu değiştirmesi hareket alanını da genişletir. Artık uç ve ütopyacı çözümler aramak şart değildir. Egemen ideoloji ile çarpışma hem esas hem de ikincil cephelerdedir (Casetti, 1999: 192).

2.3. Screen Tartışmaları ve Klasik Gerçekçi Metin

Fransız dergilerinde süre giden tartışmalar, İngiliz *Screen*’in Leblanc, Fargier ve Comolli-Narboni’nin çevirilerini yayımlamasıyla İngiltere’ye sıçrar. *Screen*’de başlayan tartışmalar Fransa’daki tartışmaları takip etse de yine de aynı tartışmaların bir kopyası değildir. *Screen*’i *Cahiers* ve *Cinethique*’den farklı kılan en önemli özelliklerinin başında bu derginin diğerleri gibi “partizan” bir dergi olarak doğmamış olması gelir.

⁵ Örneğin John Ford’un *Young Mr. Lincoln* (1939)’ü bu kategoriye iyi bir örnektir. Film tamamen ideoloji içinde yer almasına rağmen bir yandan da ideolojinin bütün yönlerini açığa vurur. Film bir taraftan özel mülkiyet ve yasalara saygı gibi değerleri olumlar. Geçmiş mitle bağlar. Politik ve ahlaki boyutları örtüşürerek her politik konunun etik bir seçime bağlı olduğunu öne çıkartır. Kırsal kültürün olumlu yönlerini ve ailenin rolünü yüceltir. Fakat öte yandan da çıkış noktasındaki niyetinin sınırlarını ihlal eder. Kendi ideolojik kurgusunu imge ve seslere dönüştürme isteği, filmin bozucu hamleler yapmasına neden olur. Öykünün gelişiminde açıklıklar, beklenmedik vurgulamalar, bazen açık bazense öngörülemeyen çözümler yer alır. Filmin belirli bir dünya görüşünü cisimleştirme çabası, ideolojik tasarısını imge ve seslere dönüştürme isteğinin kendisi, yani filmin mizanseni bu boşlukları ele verir (Casetti, 1999: 192).

Öğretim alanında çalışan bir kuruluşun organı olarak doğan dergi, soyut kategorilerden ziyade görgül geleneğe yakın duran bir eleştirel gelenekten gelmekteydi. Bu nedenle dergide semiyotik (göstergebilim), psikanaliz ve sosyoloji gibi alanlardan beslenen daha modern okuma yöntemleri kullanılmıştır. (Casetti, 1999: 197-198).

Screen İngiltere menşeli bir yayın olmasına rağmen tartışmalar İngiliz sinemasından ziyade genellikle Hollywood filmlerini hedef almıştır. Yine de, yayının editörlerinden Sam Rohdie, İngiliz sanatının egemen estetiğinin 1930’lardan bu yana gerçekçilik olduğunu belirterek aslında sorunsallaştırılan ulusal kültürü de bağladığını ima etmiştir (Leach, 2004: 51). *Screen* yazarlarının en çok ilham aldığı teorisyenlerin başında Bertolt Brecht gelmektedir. *Screen* kuramcıları Brecht’in tiyatro kuramını sinemaya taşırlar. Bu bağlamda, izleyicisini eleştirel bir konum sunmaktansa onlara bir ‘kaçış’ fırsatı sunan geleneksel filmlerin yerine, izleyicileri eleştirel bir konuma taşıyacak film pratiklerinin olanaklarını sorgulamışlardır (Rushton ve Bettinson, 2010: 52). Brecht tiyatrosundan verdikleri örneklerle, izleyicinin kurmacanın içine çekildiği bir film pratiğinden ziyade, perdedeki imgelere yabancılaşacağı bir film pratiğinin önemini vurgulamışlardır. Bu sayede, filmin saydam dolaysızlığı analiz/eleştiri yoluyla kırılabilir ve böylece film çözüme kavuşturulmamış bir çelişki üretmek zorunlu olarak izleyicinin zihninde gelişecektir (Leach, 2004: 51).

Screen, “adanmışlık” (*engagement*) meselesi üzerindeki anlamı genişleterek, yönetmenin (ya da film yapımcısının) adanmışlığını bir kişisel tanıklık ile biçimsel araştırma, sanatsal ve politik pratik arasında bir bağlantı olarak görmeye başlar. *Screen*’in, metni, yazarın anlatımıyla dünyanın görüntülenmesi olarak görmesi, şeylerin ve kendiliğin temsiline pasif bir jest/hareket olarak görülmemesi ve öteki öğelerin de dikkate alınması gerektiği vurgusunu da beraberinde getirir. Fransızların yapısalcı semiyotik gibi yaklaşımlara ilgi göstermemelerinin aksine *Screen*, Todorov ve Metz gibi isimlerin de çevirilerini yaparak örnek analizlerde kullanır (Casetti, 197-198).

Dergi, politika ve estetik arasındaki ilişkiyi farklı tarihsel deneyimlerden başlayarak yeniden ele alır. Eisenstein’ı ve özellikle Brecht’i yeniden ele alan dergi, geleneği sorgular, yazar ve gerçekçilik gibi konulara eğilerek daha önceki eleştiri geleneğinin önvarsayımlarını parçalamaya çalışır. Buradaki tartışmalarda da esas sorun ideolojinin

hem alanı hem de taşıyıcısı olarak temsildir. Fakat *Screen*'de bu görüş kısmen farklı bir anlayışla ele alınır.

Screen, semiyotik, materyalizm ve psikanalizin kesiştiği bir araştırma yöntemi kullanarak yalnızca bu disiplinlerin sinemaya doğru soruları sorabileceğine inanır. Filmsel metnin biçimi, toplumsal alanın rolü ve öznenin inşası üzerine sorulan sorular vasıtasıyla aracın ideolojik boyutları ve politik özü yakalanabilecektir. Metz-Althusser-Lacan paradigması olarak isimlendirilen bu metotlar grubu, Casetti'ye göre disiplinler arası olmaksızın disiplinler ötesidir. Bu yöntemlerin ilki olan semiyotik, filmsel metnin çeşitli materyalin ve kodların etkileşime ve çatışmaya girdiği bir çatışma ve çelişki alanı olarak görülmesine olanak tanırken, tarihsel materyalizm, filmin yalnızca kodların karşılıklı etkileşimi olarak görülmesinin önünü alarak, filmsel metnin bugünü üreten geniş toplumsal süreçle bağlantılandırılmasına olanak tanır. Psikanaliz ise filmlerin toplumsal alanla yeniden bağlanmasının ertesinde ortaya çıkan soruna, yani öznenin metnin içinde ve üzerinde inşası sorunsalını yanıtlamaya olanak tanır. Psikanalitik yöntem, öznenin imgesel ve simgesel boyutlar arasındaki karşılaşması, bütünlük yanılması ve onu sürekli tehdit eden eksiklik tehdidi arasındaki gerilim ve nihayet özdeşleşme ve mahrum edilmişlik hissi arasındaki çatışmadan nasıl oluştuğunun anlaşılmasına olanak tanır (Casetti, 1999: 197-198).

Screen içindeki tartışmalardan özellikle iki tanesi öne çıkar. Bunlardan ilki ideolojinin özerkliği sorunudur. İdeolojik olan politik olana göre ne kadar önemlidir ve hangi filmler değerlendirilmeli ve örnek olarak desteklenmelidir. Althusser'in ideolojinin politikaya (ve ekonomiye) oranla görece özerk bir alan olduğu kabulünden hareketle bu özerkliğin derecesi tartışılır. İdeolojinin özerkliğinin büyük oranda olduğunun kabul edilmesi durumunda ideolojik mücadele de oldukça kullanışlıdır. Dolayısıyla da burjuva temsil biçimlerinin açığa vurulması ve alternatif biçim arayışları oldukça değerlidir. Ama eğer ideolojiye atfedilen bu özerklik düşük bir seviyedeysen o halde doğrudan politik/siyasal mücadele alanına girmek gerekir. Bütün bir sayının bu meseleye ayrıldığı derginin konumu Fransız akranlarının aksine, hem determinizmden hem de tarafgirlikten kaçınılması gerektiği biçiminde tanımlanabilir. Çünkü temsil alanı, ideoloji, politika ve ekonomi arasında (bir tür) uzlaşma meselesidir.

İkinci büyük tartışma ise hangi filmlerin analiz edileceği üzerinedir. Bu tartışmada da iki eğilim vardır. İlki mevcut popüler kültüre (sinema ya da tv) ilgi duyarken, ikincisi hem avangart hem de izleyicinin şefaatine önem vermeyen deneyselci (*experimentalist*) yaklaşımlara ilgi duymaktaydılar. Nowell-Smith ve MacCabe gibi isimler ilkin eğilirken Peter Wollen gibi isimlerse alternatif biçimleri çalıştılar. İkinci yaklaşıma göre politik bağlılık/adanmışlık estetik kopuştan ayrılamaz. Egemen söylem ideolojiyle yüklüdür ve bu nedenle de mevcut yöntemleri tamamen reddetmek gerekmektedir (Casetti, 1999: 200). Takip eden bölümde Colin MacCabe'in klasik gerçekçi metin analizi etrafı bir şekilde değerlendirilecektir.

2.3.1. Klasik Gerçekçi Metin

Colin MacCabe'e göre sinemadaki gerçekçilik nosyonu belirli bir edebî üretim biçimiyle, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanıyla bağlantılıdır. Ona göre sinemasal anlamdaki klasik gerçekçi metnin izini öncelikle edebiyat üzerinden sürmek gereklidir ve bu özellikle iki açıdan önemlidir: İlkin, gerçekçi romanda gerçekçi metnin yapısı çok daha belirgindir. İkinci olarak ise klasik gerçekçi romanın birçok filmin anlatısı üzerinde tarihsel bir egemenliği vardır. MacCabe'e göre klasik gerçekçi bir metin, metni yazan söylemler arasında bir hiyerarşinin bulunduğu ve bu hiyerarşinin de ampirik gerçeklik/hakikat olarak tanımlandığı bir metindir. Klasik gerçekçi romanda anlatı metni, konu dilde (*object language*) yer alan tüm gerçekleri belirleyen bir üstdil (*meta language*) olarak işlev görür ve aynı zaman da konu dilin gerçekle olan ilişkisini de açıklar. Burada MacCabe, romanlarda tırnak işaretiyle ayrılmış olan, karakterlerin söylemlerini ve onları okuyucuya açıklayan nesri kastetmektedir. Yani tırnak içerisinde verilen ve belirli anlamların dışı vurumu olan öteki söylemler, esasında üstdilce belirlenirler. Şeylerin gerçekliğinin kelimelerin penceresinden parlayabilmesi ve kusursuz bir temsil sunulabilmesi için üstdil saydamlaştırılır. MacCabe'e göre buradaki problem üstdilin (ya da yazılmamış metnin) aslında bir söyleyiş olan kendi konumunu reddetmesidir. Metindeki öteki söylemler yeniden anlamlandırılmaya açık olarak sunulmaktayken, bir bütün olarak anlatının söylemi (ya da üstdil) gerçekliğin belirişine imkân tanımakta, fakat kendi konumunun da bir söyleyiş olduğunu okuyucudan esirgemektedir. Anlatıdaki öteki söylemler açıklamaya gerek duyulmadan bırakılmak yerine basit, izah edilebilir bir içeriğe indirgendikleri bir bağlama yerleştirilirler.

Nihayetinde de klasik gerçekçi romandaki üstdil, insan doğasının hakikatlerini okuyucuya sunan nihai gerçeklik üzerinde doğrudan belirleyici bir rol oynar (1974: 7-10).

Dolayısıyla MacCabe'e göre anlatısal metnin egemen konumu bilgiyi aktaran pozisyonunda yer almasından kaynaklanmaktadır. Bilginin bu egemen konumu sinemada da klasik olay örgüsü dizilişinde sürdürülmüştür. Anlatıdan edindiğimiz bilgiyle farklı karakterlerin söylemlerini konumlarından ayırabilir ve bu söylemlerde ifade edilenlerle anlatı aracılığıyla bize neyin gösterildiğini mukayese edebiliriz. Söylemleri süzebilmemize zıt olarak kamera bize olanı ya da gerçeği gösterir. MacCabe, bu klasik gerçekçi yapının güzel bir örneğinin gerçekçiliğiyle methedilen Pakula'nın *Klute* (1971) isimli filminde görülebileceğini belirtir. Filmde Bree isimli karakterin psikiyatrisi ile görüştüğü parçalar söylemler arası tahakküm ilişkisini anlayabilmemize olanak tanır. MacCabe, bu parçalardaki öznel söylemin öykünün gelişimsel sürecince garanti edilen gerçekliğe karşı tam olarak süzülebileceğini belirtir. Bree'nin tüm bağımsızlık söylemlerinin nihayetinde bir illüzyon olduğu, asıl isteğinin de John Klute ile Ortabatı'ya yerleşerek bir aile kurmak olduğu keşfedilir. Filmin final sekansında Klute ile yola çıkmak için bavullarını toplayan Bree'nin görüntülerinin üzerine psikiyatrisi ile yaptığı son görüşmenin ses kaydı bindirilir. Buradaki öznel söylem bu işin Klute ile yürümeyeceğini ifadelendirirken, kamera ise gerçeği gösterir. MacCabe'e göre *Klute*, bir kadının eril tanımlamadan özgürleştiği bir film olmaktan çok uzaktır. Bir kadının esas niteliğinin bir erkek tarafından ortaya çıkarılacağını ve tanımlanacağını güvence altına almaktadır. MacCabe, bu filmin klasik gerçekçi metnin yapısını aynen yansıttığını belirtir. Anlatı yapısı – şeylerin gerçekte nasıl olduğunu gösteren bilgi- burada da bir üstdil işlevi görmektedir. MacCabe, bu türden bir analizin oldukça şematik olmasına rağmen en azından klasik gerçekçi yapının romanda olduğu kadar filmde de görülebileceğini gösterdiğini vurgular. Ona göre daha kapsamlı bir analizde çekimlere olduğu kadar filmin öteki unsurlarına da bakılabilir. Örneğin, film müziklerinin şeylerin gerçekte nasıl olduğunu ya da hakikatini nasıl garanti altına aldıkları incelenebilir (1974: 10-11).

Genel anlamda bakıldığında anlatısal söylemin doğası buyurgandır. Bu durum da izleyicinin gerçeklikle kurduğu bağı, oturup şeylerin gerçekte nasıl olduklarını perdede

görmesine indirger, bunun ötesine izin vermez. Kısacası, okuyan özne ve gerçek arasındaki ilişki saf bir yansılamaya ilişkisine dönüştürülmüştür. Buna bağlı olarak da MacCabe'e göre klasik gerçekçi metin gerçeklikle çelişki düzeyinde bir ilişkiye giremez. Egemen konumu nedeniyle de izleyiciyi sabitlenmiş bir pozisyonda tutar (1972: 12). Yanı sıra, üstdil, açık bir biçimde belirli bir bakış açısından kurulmasına rağmen, kendisine tamamen nesnel gerçeklik süsü vermeye çalışır. On dokuzuncu yüzyıl romanları bunu başarabilmek için yazınsal dilin güçlükleriyle baş etmek durumundayken sinema aslında daha da avantajlı bir konumdadır. İmge ve sesler işi kolaylaştırmaktadır (Rushton ve Bettinson, 2010: 55).

MacCabe, yoğun bir biçimde kapalı bir söylem inşa eden klasik gerçekçiliğin, gerçeklikle çelişki düzeyinde bir ilişkiye giremeyeceğini öne sürse de, metnin bir düzeyde gerçeklikle çelişki düzeyinde ilişkiye girebileceğini de ekler. Bu, zamanın egemen ideolojik söylemleri ile metnin egemen söylemi arasındaki çelişkidir. Bir grevin işçilerin belirli haklarını almak için kalkıştıkları bir mücadele olarak temsil edildiği bir metin, haliyle egemen söylemle karşıtlık içerisine girecektir. Ona göre bu türden bir metin ilerici bir metin olarak kategorize edilebilir ve tartışılması gereken esas mesele de burada yatmaktadır. Marx ve Engels'in Balzac, Lenin'in de Tolstoy metinlerini selamlamasının nedeni bu bağlamda anlaşılabilir. MacCabe, çalışmasını kaleme aldığı dönem itibarıyla Costa Gavras'ın filmlerinin yahut Ken Loach'un erken dönem televizyon belgeseli *Cathy Come Home (Cathy Eve Dön, 1966)*'un ilerici metinler olarak düşünülebileceğini söyler. Fakat yine de klasik gerçekçi metnin çelişkinin nedenlerini araştırmadaki yetersizliklerinin, mücadeleye (ya da dünyayı değiştirmeye) ilişkin herhangi bir perspektif önermesini imkânsız kıldığını belirtir. Bu nedenle de ona göre bu türden filmler, -eşitsizlikleri gösterirsek son bulurlar diye düşünen- ilericiliğin sosyal-demokrat konseptine yahut işçi sınıfını herhangi bir diyalektik hareketin dışında gören işçi iktidarcılığı (*ouvrieriste*) eğilimine denk düşmektedir (1974: 16).⁶

⁶ MacCabe, bu argümanlarıyla *Chaiers*'in kurucusu Andre Bazin'in gerçekçilik ile ilgili görüşlerini de bir anlamda reddetmektedir. Bazin, çoğu kurmaca filmin "saydam dolaysızlık (*transparent immediacy*)" yaratmak ve zaman ile mekânın parçalılığını gizlemek için devamlılık kurgusunu kullandığını kabul etse de, derin odak ve uzun çekimler kullanan gerçekçilik biçimlerini değerli bulmaktadır. Bazin'e göre bu türden filmler, izleyiciye imgeyle olan ilişkisinde gerçeklikte deneyimlediğine yakın bir deneyim yaşatmakta ve bu durum da izleyiciyi daha etkin bir zihinsel işleyişe teşvik etmektedir. Bazin'e göre analiz izleyicinin düşüncelerini engellemekte, fakat MacCabe'e göreyse izleyiciyi düşünmekten alıkoyan

MacCabe bu türden metinler için esasında yukarıda anılan diğer isimlerle (Fargier, Leblanc) paralel bir görüşe sahiptir. Bu metinleri de yetersiz olarak değerlendirdikten sonra bir başka kategoriye, yıkıcı/bozucu filmler olarak tanımladığı filmlere eğilir. Klasik gerçekçi metnin içinde egemen söylemin bozguna uğratılabildiği, özne pozisyonunun sorunsallaştırılabildiği anlara sahip filmlerin peşine düşer. Ona göre bu anlar, nevrotik birer semptom olarak egemen söylemin kontrolünden kurtulan filmsel unsurlardır. Öncelikle yukarıda da değinilen *Chaiers*'in *Young Mr. Lincoln* analizini selamlar. MacCabe'e göre bu türden filmlerde filmin bütününe hâkim olan egemen bir söylem yerine, bu türden bir egemen söylemin reddine tanıklık ederiz. MacCabe bu anlamda yeni gerçekçi sinemanın en önemli temsilcilerinden Rossellini'nin *Germany Year Zero* (*Almanya Sıfır Yılı*, 1947) isimli filmini örnek gösterir. Bu filmde okuyan özne (her şeyden önemlisi) sabitlenmiş pozisyonundan sıyrılır. Örneğin filmin anlatısı karakterlerinin söylemlerine baskın gelmez, diğer bir deyişle anlatı, karakterlerin söylemlerinin gerçekliğini yargılayabileceğimiz bilgiyi bizim için üretmez. Bu anlamda filmde bütünlüklü bir bilgi sunulmak yerine birçok ayrışik olay sunulur. Filmin anlatısı, Brecht'in öyküleme biçimine benzer bir biçimde yalnızca yaşanan bir takım olayları sunmanın bir yöntemi olarak iş görür (ki ona göre filmde Edmund'un intiharı Brecht'in *Kuhle Wampe* (1932)'ını da oldukça andırır). Kısacası filmde öykü, yalnızca muhtelif olayları toplamaya yarayan bir çerçeve işlevi görür. MacCabe, filmi bu türden bir analize tabi tutmanın Rossellini'yi doğrudan bağlı olduğu gerçekçi geleneğin dışında bir yere konumlandırma çabası olarak görülebileceğinin de farkındadır. Fakat ona göre Rossellini'deki gerçekçi unsur, klasik gerçekçi metindeki gibi filmin ana fikrine basitçe yerleştirilmemiştir.

Gelgelelim, filmin tüm bu olumlu yönlerine rağmen, yaşamdaki olgusal gerçeklikleri ele almak için yalnızca gerçekçi bir bakış açısına sahip olmak da yeterli değildir. Gerçekçi bakış açısının yanında, gerçekliğin belirli bir üretim biçimince düzenlendiğinin de farkında olan materyalist bir bakış açısı da gereklidir. Bu nedenle MacCabe, gerçekçi ideolojiye özgü olan o bilindik sorunun, belirli bir tikanıklığın Rossellini'de de bulunduğunu öne sürer. Bu türden bir filmde özne, perdede gördükleriyle “özdeşleşemese” de bu kez perdenin ya da kameranin kendisiyle, filmle

asıl faktör, tam da gerçekliği analize tabi tutmadan temsil ettiğini savlayan gerçekçi metindir (Leach, 2004: 51-52).

özdeşleşir. MacCabe burada esasında bir anlamda Baudry'nin argümanlarına varır: Rossellini'nin filmlerinde kamera, üretimsel işleyişin bir parçası olarak ifadelendirilmez. İşte bu nedenle de onun filmleri de geleneksel gerçekçiliğe özgü bu zayıflığa düşerler. MacCabe'e göre zaten Godard'ın (erken dönem) filmleri dışında bu türden bozguncu, gerçekçi sistemin altını oyan bir filme rastlamak da pek mümkün değildir. Onun istediği, sınıf mücadelesi içinde her zaman tetikte duran ama bir yandan da sınıf mücadelesinin de ötesinde bir çelişki alanına uzanan (örneğin cinsiyetler arası çelişki ya da arzu ve yasa arasındaki sonsuz savaşım alanı) gerçek anlamda yıkıcı, devrimci filmlerdir (1974: 19-21).

MacCabe, öznenin okuyan konumunun basitçe değiştirilmesinin yerine, özneyi ideoloji içindeki yerinden edecek ve bir başka özneyi inşa edecek devrimci olasılıklara döner. Fakat burada da bir başka sorun belirir. MacCabe, Barthes'ın Eisenstein ve Brecht gibi isimlerin de kaçınılmaz olarak temsil sisteminin içinde iş gördükleri savını ele alır öncelikle. Temsilin yapısını ve fetişizmin yapısını karşılıklı olarak ele alan Barthes'a göre özne ne olursa olsun her daim aynı pozisyonda kalacaktır. Devrimci filmlerin de yapabilecekleri tek şey ancak dünyanın “doğru” bir temsilini sunmak olacaktır. Bu durum öznenin ideoloji içindeki yerini değiştirirse de, bu kez yönetmen ya da sanatçı temsil sistemine mahkûm olacaktır ve ürettiği de devrimci değil, ilerici metin olacaktır. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi MacCabe, özne pozisyonunun bozguna uğratılması ya da farklı özdeşliklerin sağlanması yerine farklı bir eylemin peşindedir. MacCabe bu anlamda sanatın ideoloji dışında bir yerde konumlanamayacağı görüşünün üzerine gider. Althusserci perspektiften bakıldığında (yeni ve hakiki komünist toplumda dahi ideoloji devam edecektir, tarihsizdir) sanat, ideoloji ile sıkıca bağlıdır. Fakat MacCabe, bu meseleye farklı bir yoldan yaklaşılabilirliğini, bunun da Brecht'in teori ve pratiği olduğunu öne sürer. Meseleye başka bir yerden bakılacaksa eğer hem Althusser'in (ama hem de Marx'ın) tezleri reddedilmeli ve ne bilim ne de ideoloji olan özel bir alan tanımlanmalıdır.⁷

⁷ Brecht'e göre sinemada izleyiciye sunulan pozisyon emek gücünün yeniden üretilmesini garanti altına alır. Sinema izleyiciyi bu konumda tutarak, üretken çalışma zamanı ile tüketici olarak sabitlendiği boş zamanı arasındaki çelişkiyi bulanıklaştırır. Sinemanın gerici pratiği de izleyicinin bu her şeye hâkim olduğunu zannettiği taşlaşmış olma halini yaratmasıdır. Üstdil, her zaman için çelişkileri görünürde çözerek, izleyiciyi çelişki ve eylem alanının dışında ve dolayısıyla da üretimin dışında tutmaktadır (MacCabe, 1971: 24).

MacCabe'e göre, üstdilin tahakkümüyle mücadelede özellikle iki film yol göstericidir. Bu filmler, Brecht'in iki yazarından biri olduğu *Kuhle Wampe (Boş Mide, 1932)* ve Godard ile Gorin'in *Tout va Bien (Herşey Yohunda, 1972)* isimli filmlerdir. Bu iki filmde de anlatı yapısı karakterlere öncelikli değildir. Anlatı temelde, birçok durumun beraberce inşa edilebileceği bir yöntem olarak iş görür. Bilgi bir üstdil olarak aktarılmaktan ve izleyiciye düşünsel hareket alanı bırakılmamaktan ziyade, izleyiciyle karşılık bir anlam üretimine girilir. Söylemler temsili karakterlerden ayrı tutulmak yerine karakterlerin eylemleri aynı zamanda söylemlerini de içerir. MacCabe, özellikle *Tout va Bien*'i değerlendirirken, bu filmde bilginin dominant bir biçimde paketlenmiş olarak sunulmadığını, bunun yerine anlatının sunduğu çelişkiyle, okuyucunun filmle karşılıklı bir anlam üretimine girdiğini belirtir. Fakat bu tür filmlerde anlam üretiminin de okuyucunun sınıfsal konumuna bağlı olduğunun da kuşku götürmez olduğunu söyler. Ona göre bu türden filmler öznelere salt farklı bir temsil biçimi sunmakla kalmazlar, ama aynı zamanda da gerçeklik ve kurmaca arasında farklı bir ilişki biçimi yaratırlar. Bu iki filmi birbirlerine yaklaştıran en dikkate değer özellikleri ise her ikisinin de zamanı ve ona eşlik eden değişimi vurgulayarak bitmeleridir. MacCabe'e göre bu türden bir vurgu, hem filmin anlatısı hem de izleyiciye sunulan pozisyonu içerecek bir biçimde yerleştirilmiştir ve esasında da Barthes'ın tezi açısından da kuşku uyandırarak devrimci sosyalist bir filmin hem biçim hem de içerik düzeyinde farklı olabileceğini hatırlatıcısıdır (1971: 20-25).⁸

⁸ *Kuhle Wampe*, “peki dünyayı kim değiştirecek? ”, *Tout va Bien* ise “ tarihsel olarak yaşamayı öğrenmeliyiz” vurgusuyla biter. MacCabe, özne-nesne ilişkisi içine inşa edilen bu değişim olasılığının, varlık ve bilincin nihai bütünlüğüne kavuşacağı yönündeki Hegelci hatayı yeniden tekrarladığını düşündürtebilecek olsa da, aslında, belirli değişimler dizisinin kaçınılmaz gelişiminin vurgulanmasından ziyade, yalnızca bir değişim olasılığının üzerinde durulması olduğunun altını çizer (1971: 23). MacCabe'in üzerinde durduğu bir başka mesele ise, Brecht'in faşizm ve kapitalizmin boyunduruğu altındaki toplumu eleştiren bir hicivci olarak görülmesi sorunudur. Ona göre bu türden bir bakış açısı Brechtci teknikleri (özellikle yabancılaştırma efektini) entelektüel narsist bir sanat anlayışına mahkûm eder. Lindsay Anderson'un *O Lucky Man! (1973)* isimli filmi buna güzel bir örnektir. 70'li yılların İngiltere'sinin bir portresini sunarken Brechtci teknikleri kullanmasına rağmen film, perdedeki “gerçekliği” bir anlamda onaylayan bir pozisyona çekilir. Yani aslında Brechtci teknikleri kullanmasına rağmen devrimci ya da ilerici bir film olmaktansa reaksiyoner bir konumda kalarak, her şeye gücü yeten bir takım kapitalistler ve gangsterler çetesi karşısında onları “izlemek” dışında hiçbir şey yapamayacağımız mesajını verir (1971: 26).

3. ANTİ-GERÇEKÇİ KURAMIN ELEŞTİRİSİ

MacCabe'in bu tezlerine doğrudan, cepheden getirilen en önemli eleştiri, yine *Screen*'den ama 1994 yılında gelir. Christopher Williams, *After the Classic, The Classical and Ideology: The Differences of Realism* isimli çalışmasında, MacCabe'in gerçekçilik nosyonunun belirli bir edebî üretim biçimine, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanına dayandığı tezini reddeder. Williams'a göre film, romanın egemenliği altında olmaktansa çok daha geniş bir yelpazede yer alan kaynaklardan ve girdilerden yararlanır. Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanı da kendi konumunun bir tahrir ya da söyleyiş olduğunu da saklamaz. Dolayısıyla MacCabe'in öne sürdüğü şekliyle de öteki söylemleri de üstdilini söylemi içinde eritme gücüne sahip değildir. Williams'a göre tek bir edebî ya da sanatsal konvansiyonun kullanımı öteki tüm konvansiyon ya da pratiklerin önemini ortadan kaldıramaz. MacCabe'in kamerayı ya da görüntüyü üstdil ile eş tutması da hatalıdır. Kamera, filmin yapısında oldukça önemli ve merkezi bir yer tutsa da bilginin aktarılmasının yalnızca imgeyle (*imagetrack*) sınırlı tutulması mümkün değildir. Filmin birçok farklı izin ve parçanın bir bileşimi olduğundan hareketle, bir filmin anlatısının tüm parçaları ele alınmalıdır. Örneğin karakterleştirme, karakterlerin kendi içlerinde ve aralarında kurulan ya da dışsal güçlerle girdikleri çatışmalar hatırlanmalıdır. Yahut film müzikleri, *fabula* ve *syuzhet* arasındaki ayrımlar ve ilişkiler göz önünde tutulmalıdır. Kameranin sunduğu imge filmin parçalarından yalnızca bir tanesidir. Dolayısıyla bu imge öteki değişkenlere kıyasla büyük bir erke ve inandırıcılığa sahip olsa da bize "söylemleri mukayese edebilmemize zıt olarak olanı ya da gerçeği" söyleyemez. Kısacası Williams, tüm filmsel pratiklerin birer ifadelendirme aracı olduklarını ama MacCabe'i meseleyi tek bir anlatısal özelliğe ve onu güdüleyen tek bir ideolojiye indirmesiyle suçlar (1994: 277-279).

Williams'a göre sanatsal gerçekçilik birçok farklı konvansiyonun bir bileşimidir ve okuyucu ya da izleyiciyi on dokuzuncu yüzyıl romanı ya da benzer biçimlerin sonsuz döngüsüne mahkûm etmez. Ona göre buradaki mesele esnekliktir. Aracın kullanımı gerçekçilik konvansiyonları arasında geçişler yapabilir, hareket edebilir ve filmi üreten ile izleyiciye çeşitli düzeylerde bir seçim sunar. Bu durum da gerçekçiliğin "şeylerin gerçekte nasıl oldukları" bilgisini buyurgan bir biçimde sunmadığı anlamına gelir. Filmin izleyiciye sunduğu çok sayıdaki konvansiyon (biçimsel, anlatısal, türsel,

kültürel, toplumsal, gerçekçi vb.), okuyan özne ve film arasındaki ilişkiyi bir tür müzakere, anlamlandırma ilişkisine dönüştürür. Williams, MacCabe'in klasik gerçekçi metnin gerçeklikle çelişki düzeyinde ilişkiye giremeyeceği tezini de reddederek Elia Kazan'ın *On The Waterfront* (*Rıhtımda*, 1954) isimli filmini örnek gösterir ve bu filmin gerçeklikle çelişki düzeyinde kurduğu ilişkiyi hatırlatır (1994: 281-282).

Williams'ın tüm bu itirazları desteklenebilecek gibi gözüксе ve hatta desteklenmeliyse de -onun MacCabe için öne sürdüğü gibi (gerçekçiliği kasten belirli bir konvansiyona indirgemesi)- esasında Williams'ın da MacCabe'in söylediklerinin nüanslarına dikkat etmediği söylenebilir. Örneğin MacCabe de zaten *Klute* analizinin oldukça şematik olduğunu belirtir ve daha kapsamlı bir analizde filmin öteki öğelerinin de ele alınması gerektiğini gizlemez. Ya da sanki MacCabe Gavras'ın, Loach'un ya da Rossellini'nin filmlerinin ilerici metinler olduğunu söylememiş, gerçeklikle çelişki düzeyinde ilişkiye girebildiklerini vurgulamamış gibi, Williams, Elia Kazan'ın filminin gerçekliği çelişki düzeyinde ele alabildiğini öne sürer. MacCabe yukarıda da aktarıldığı gibi tartışılması gereken esas meselenin de bu olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla Williams da MacCabe'in çalışmasını kaleme aldığı yılların siyasi iklimini ve yaslandığı kuramı (Marksizm) görmezden gelmiş gibidir.

Nitekim Williams bir noktada anadamar Hollywood filmlerinin savunusuna geçer ve bu kez de MacCabe'i bırakıp Bordwell'i eleştirmeye başlar. Bordwell'in MacCabe'e kıyasla daha esnek olduğunu, yani filmin özneyi sabitlediği ya da edilgenleştirdiği meselesini reddettiğini belirtir. Williams, Bordwell'in en başında Bakthin'den devşirdiği çok türelilik (*heterogeneity*) mefhumundan yararlanarak indirgemeci pozisyondan kaçındığını lakin daha sonra klasik gerçekçi metnin destekçisi olduğunu öne sürer. Çünkü ona göre Bordwell, izleyicinin ne olursa olsun aktif olarak görülmesi gerektiğini söylemesine rağmen bu aktifliği de belirli bir çerçeve içine alır. İzleyici filmin anlam üretiminde etkin bir konumdadır ancak bu etkinlik de filmce belirlenen, diğer bir deyişle filmin ona izin verdiği ölçüde bir aktifliktir. Williams bu nedenle Bordwell'in de MacCabe'in tezlerini kısmen reddettiğinin anlaşıldığını ve onun klasik anlatı/Hollywood sineması tezinin de (ve Thompson'un) tıpkı MacCabe'inkine benzer biçimde monolit bir yapıya sahip olduğunu öne sürer (1994: 283-287).

Deborah Knight ise –yanılsamacı gerçekçiliğin bir tarafta bilinç yükseltici anti-gerçekçiliğin (ya da Toutvabienci anti-illüzyonizmin) bir tarafta olması gibi bir ayrımın mantık dışılığı bağlamında- Williams’la paralel bir biçimde MacCabe’i eleştirir. Knight’ın üzerine gittiği mesele ise klasik gerçekçi metnin MacCabe’in öne sürdüğü kapanım eğilimidir. Yapısı gereği birleştirme, homojenleştirme, tutarlılık ve kapanım eğiliminde olan klasik metin karşısında izleyicinin öyküdeki çelişkilere kafa yormasına gerek yoktur. Çünkü klasik gerçekçi metin bu çelişkileri bizim yerimize çözer ve bizi yeniden o tuhaf pasifliğe geri iter. Dolayısıyla MacCabeci bir perspektiften değerlendirilecekse filmler, özdüşünümsel yahut “Brechtci” değilse politik anlamda doğru yolda değildirler ve muhafazakâr olmak dışında başka bir şansları yoktur. Diğer bir deyişle Knight’a göre MacCabe’in tezinden çıkarılabilecek tek sonuç avangard, sanat sinemasının bazı filmleri ve deneysel filmler dışındaki her tür filmin (yani anti-anlatı çeşitleri) muhafazakâr olduğudur. Knight, özellikle Loach’un erken dönem filmlerini gözeterek yaptığı değerlendirmede bu filmlerde bir kapanımın söz konusu olmadığını, incelenen çelişkinin çözümsüz bırakılarak, bu filmlerin açık uçlu bir sona sahip olduklarını söyler. Knight’a göre bu türden metinler klasik değil eleştirel gerçekçidir. Eleştirel gerçekçilik de “şeylerle” ilgili değil, toplumsal ve politik meselelerle, bireylerin toplumsal, politik ve ekonomik yerlerini belirleyen meselelerle ilgilidir. Ama en önemlisi de eleştirel metnin sunduğu perspektif, karakterlerin eyledikleri verili toplumsal ve kültürel ortamda “şeylerin” nadiren başka türlü olabileceğine dair bir perspektiftir (1997: 70-71, 78)

Doğrudan MacCabe’i hedeflemese de genel anlamda Althusserci kuramcılara yönelik bir diğer eleştiri de James Monaco’dan gelir. Monaco, biçim ve içerik tartışması olarak özetlenebilecek “doğru” politik filmin nasıl olması gerektiği üzerindeki süre giden tartışmalara biraz daha farklı bir açıdan yaklaşır. Ona göre biçime yönelik olan eleştiri yalnızca Marksist ya da sol estetik kuramcılarla sınırlı değildir. Aksine, biraz daha farklı bir bağlamda da olsa liberal eleştirmenler de filmin ele aldığı meseleye dikkat çekmek yerine filmin estetik yetersizliklerine odaklanırlar. Liberaller de filmin yeteri kadar “gerçek”, sofistike yahut karmaşık olmadığı yönü bir dizi eleştiri getirirler. Monaco bu durumu “Costa Gavras Sendromu” olarak isimlendirir. Sol teorisyenlerden olduğu kadar –onun deyişiyle- “sinsi liberallerden” de gelen biçime yönelik bu eleştiri, geniş bir izleyici kitlesini hedef alan herhangi bir politik film yapımcısı için bir açmaz yaratır. Ki

Monaco'ya göre bu durum da zaten yirminci yüzyılın tüm politik sanatçılarının kafasını kurcalayan en merkezi ikilemdir.

Monaco bu sorunun özellikle iki ismin yardımıyla aşılabileceğini savunur. Bunlardan ilki olan George Bernard Shaw, çok daha önceleri bu sorunun çözümünü “acı ilacı şekerlemekte” bulmuştur. Yani izleyiciye dramatik deneyimden aldığı haz sunulur ama bir yandan da film (ya da oyun) bir şeyler söyler, politik bir meseleye dokunur. İşin püf noktası da burada yatar. İkinci isim ise aslında yine Brecht'tir. Brechtci teknik ise en temelde izleyiciyi propaganda yoluyla kazanmak yerine ele alınan meselenin diyalektiğinin objektif bir biçimde kurulması ve böylece izleyicinin filme duygusal olmaktansa entelektüel düzeyde katılımının sağlanmasıdır. Monaco'ya göre Gavras ekolündeki yönetmenler de Shawcı ve Brechtci tekniklerin bir alaşımını kullanırlar. Bunun nedeni de aslında çok basittir. Eğer izleyiciye almak istediği hazzı sunmazsanız onu salona sokmanız yahut filmi izlemesini sağlamanız pek mümkün değildir. Dolayısıyla filmi kimse izlemezse de filmin tüm politik amacı ve niyeti de ortadan kalkar. Monaco'ya göre devrimci fikirlere eşlik edecek olan devrimci biçim savunusundaki sol estetik kuramcılarının görmezden geldiği en önemli mesele de budur. Biçim, en az içerik kadar ve hatta belki de ondan çok daha önemli olsa da politik bir eylem olma hedefindeki bir filmin bu sorunu başka türlü aşması mümkün değildir.

Dolayısıyla Monaco da diyalektiği, Brechtci yöntemi savunur fakat anlatı düzeyinde. Politik bir eylem olarak film yaratma niyetindeki yönetmenin ya da yapımcının ilk başvurabileceği yöntem propaganda ya da ajitasyon olacaktır ki bu Monaco'ya göre Shawcı yöntemle ters düştüğü için en başından reddedilmelidir. En etkili yöntem diyalektiktir. Öncelikle tezin koşulları oluşturulmalı, politik fenomenin ardında yatan yapı açığa vurulmalı ve daha sonra da izleyici bu malzemelerle birlikte kendi bilişsel işleyişiyle baş başa bırakılmalıdır. Esas iş de bu noktadan sonra, yani film (ya da oyun) esnasında değil, film den sonra, izleyici diyalektiği çalıştırmaya başladığında gerçekleşir. Perdede bir drama olmasına rağmen esas dikkat diyalektiğe kayar ve dramadaki karakterleri değil, olayların yapısını, sistem ve sistemin ideolojisi düşünülmeye başlanır. Monaco'ya göre “sofistike” bir film de ancak işte bu şekilde, bahsi geçen bu iki yöntemin aynı metinde kullanılmasıyla oluşturulabilir. Ona göre semiyotik ve yapısalcı çalışmalar teorik olarak büyüleyici olmalarına rağmen pratikte

kullanışlı değildirler. Zira politik film yapımı bir ödün/uzlaşma meselesidir. Teorik olarak mutlaklar, devrimci biçim ideali vardır ama bu pratikte bizi niyetlenene ulaştırmaz. İşte bu nedenle de sol teorisyenler belki de farkında olmadan liberallerle aynı sendroma düşmektedirler. Çünkü tek bir (doğru) politik film çeşidinden ziyade birçokları vardır (1976: ?).⁹

Ryan ve Kellner de benzer bir tarzda biçimci savunuya karşı temkinli yaklaşırlar. Onlara göre bu savununun esas sorunlu tarafı ise modernizmin kültürel tarih içindeki rolünün ele alınışıdır. İlericiliğin bağlamı özgüldür ve bu nedenle de neyin ilerici sayılacağı her zaman için koşullara ve zamana göre değişir. Çünkü modernist biçim vaktiyle on dokuzuncu yüzyıl burjuva gerçekçiliğine göre ilerici sayılmıştır. Fakat daha sonra modernist biçimin kendisi de metalaşarak ve toplumsal sorunlardan koparak ilerici özelliğini yitirmiştir. Örneğin modernist bir biçime sahip ama gerici temalar barındıran birçok filme rastlamak da mümkündür.¹⁰ Böyle bir akıl yürütmenin sonucunda ideal olanın ilerici biçime eşlik edecek olan ilerici içerik olduğu gibi gözükabilir ama onlar da Monaco gibi bu meselenin pragmatik ölçütlere göre değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerler. Bununla beraber ilericilik zamana ve koşullara göre değişebilir gözükse de tamamen de belirlenimsiz değildir. Asimetrik iktidar ilişkilerini doğallaştıran, şiddeti idealize-estetize eden ve karakterlerini dikizci bir anlamda nesneleştiren kamera tekniklerinin kullanımı şüphesiz ki ideolojik olarak güdülenmiştir. Onlara göre de esas mesele de sanki burada yatmaktadır. Hem modernist biçimin hem de klasik gerçekçiliğin işe yarar taraflarını kullanabilen, toplumsal meseleleri şovenist temalar çerçevesinde değil de, eşitlikçi bir bağlamda ele alan, eleştirel bakışı harekete geçiren filmler “ideal” çözüme yaklaşırlar. Klasik gerçekçilik karşı-ideolojik amaçlar için kullanılabilir. Onlara göre haz ilkesini devre dışı bırakan Althusserci/yapısalcı kuramın tanımladığı ilerici model pratikte kullanışlı değildir. Hatta bu kuramcılar aslında Althusser’in kitlelerin iradesinin Parti’nin üzerinde olması

⁹ <http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAF/RAF04/RAF0415.pdf>

¹⁰ Stam de, bir gösteri ve yapıntı olduğunu vurgulayan, sinemanın kurumsal doğasını ön plana çıkartan ama bunu yaparken de yıkıcı ve devrimci bir itkiyle hareket etmeyen “muhafazakâr özdüşünümselliğe” sahip filmlere dikkat çeker. Kimi avangartlar da aynen bu şekilde sanat dünyası biçimciliği içinde kalırlar ve bu nedenle özdüşünümselliğin her daim politik bir itkiye sahip olduğu söylenemez. Özdüşünümsellik sanat için sanat estetiği ve hatta tecimsel propaganda üzerinde temellendirilmiş, narsistik yahut nihilistik bir biçimde kullanılıyor olabilir. Dolayısıyla yabancılaştırıcı kitle sanatı bir yanda, özgürleştirici ama “ağır” avangart bir yanda türünden katı bir dikotomi kurmak hatalıdır (Stam, 2008: 153,156).

gerekliliğini onaylamasını da unutmaktadırlar. Başka türlü bir Marksist teoriden beslenen bir sinema anlayışı, izleyicinin arzuları ve algısal kodlarıyla uyumlu hareket ederek, izleyicinin algı ve anlamlandırmasına farklı bükümler vermeyi hedeflemelidir. Kısacası Kellner ve Ryan da anlatıyı reddetmek yerine, çeşitli ve farklı anlatıların, eleştirel ve farklı bir dünya öneren anlatıların desteklenmesi gerektiğini öne sürerler (1997: 411-412, 437-438).

Althusserci perspektifin sinemayı bu şekilde ele alışı Robert Stam'e göre de bunaltıcı derecede deterministtir. Nitekim sinema, içinde hemen tüm kurumların çelişkili rollere sahip olduğu çok daha geniş bir söylemsel bütünün sadece bir parçasıdır. Görmenin ve algılamının kendisinin ideoloji ile eşitlenmesi ve kudretli bir aygıtın işleyişinin karşısında da neredeyse tüm direniş olasılığının beyhudeliğinin vurgulanması oldukça sorunludur. Stam'e göre aygıtın dönüştürülebilmesinden umudun kesilmesi de esasında 1968 yenilgisi ertesinde solun içine düştüğü kötümserlikle koşuttur. Egemen ideoloji ve egemen sinemanın bu şekilde ele alınışı aslında aygıtı çelişkiden muaf bir yerde konumlandırmıştır. Bunun yanı sıra, metinler arasındaki farklılıklar da es geçilmiştir. Örneğin kadın düşmanı bir snuff filmiyle *Thelma and Louise* (1991)'in yarattığı etkiyi aynı kefeye koyabilmek mümkün değildir. Stam'e göre bundan da önemlisi bu bakış açısı sinemasal aygıtı neredeyse bir tür Neo-Platonik manipülasyon aracı olarak ele alır. Ne var ki izleyiciler Platon'un mağarasının¹¹ bu türden bir ileri teknolojik varyantında zincirlenmiş tutsaklar değildirler. Ona göre aralarında toplumdaki iktidar dağılımı ya da sol sekterizm gibi çok daha çeşitlendirilebilecek örneklerin olduğu birçok etken, ezilenlerin sistemi alaşağı edememelerine çok daha iyi yanıtlar vermektedirler (2008: 139-140).

Stam'e göre gerçekçiliğe basitçe olumlu ya da olumsuz bir anlam yüklemek de mümkün değildir. İlerici gerçekçilik işçi sınıfının, kadınların ya da etnik azınlıkların lehine

¹¹ Platon, *Devlet* adlı eserinde, insan doğasındaki aydınlamışlığı ve bilgisizliği bir mağara eğretilmesi ile anlatır. Bu mağarada insanlar, çocukluklarından itibaren boyunlarından ve ayaklarından zincirlenmiş, sırtları mağaranın ağzından gelen ışığa dönük ve yalnızca karşılarındaki duvarı görebilecek şekilde konumlandırılmışlardır. Bu nedenle mağaranın ağzından gelen ışığın duvara yansıttığı kendi ve öteki şeylerin gölgelerinden başka hiç bir şey görememekte ve bu gölgeleri de gerçeklik zannetmektedirler. (http://www.gutenberg.org/files/1497/1497-h/1497-h.htm#2H_4_0010, *The Republic*, by Plato)
Baudry'nin Platon'un mağarasındaki tutsaklar ile film izleyicileri arasında bir benzerlik kurarak sinemasal aygıtın sunduğu gerçeklik izleniminin psikik boyutlarını ele aldığı *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema* başlıklı çalışmasına da ayrıca bakılabilir.

toplumsal bir eleştiri olarak kullanılabilir. Brechtçi teori, estetik bir yordam olarak özdüşünümsellik ve gerçekçi olma niyetinin uzlaştırılabilir olduğunu gösterir. Esas gerçekçilik eleştirisinin de kemikleşmiş konvansiyonlara karşı bir tepki olarak düşünülmesi gerekmektedir. Metinler kendi gösterenlerini sahneye çıkartabilir ya da gizleyebilirler ancak bu karşıtlık her zaman için de politik değildir (2008: 152-153).

II. BÖLÜM

KEN LOACH SİNEMASI'NIN İNCELENMESİ

1968 yılı ve ertesini Marksist film kuramcılarının -Rushton ve Bettinson'un (2010: 7) deyişiyle- "poster çocuğu/simgesi" olan Godard'ın, "politik filmler yapmıyorum, filmleri politik olarak yapıyorum" sözleri, her şeyden önce, bir filmin "politik meseleleri" ele alıyor olmasından ziyade o filmin üretim biçimine, öteki film yapma pratikleri ile girdiği diyaloga ve yönetmen ya da yapımcının amacına ve niyetine gönderme yapan hacimli bir anlamı içinde barındırır.

Ken Loach, estetik açıdan geleneksel resmediş yöntemlerine Godard gibi meydan okuyan bir yönetmen olmasa da, onun film yapma pratiği de birçok açıdan egemen sinemanın yöntem ve niyetlerinden ayrılır ve aslında o da filmlerini politik olarak yapar. Bir yönetmenin dünya görüşü, amaç ve niyetleri, kısacası "politikası", bitmiş bir ürün olarak filmin içsel öğelerini belirlediği kadar, filmin bu bitmiş ürüne dönüştürülme sürecindeki tüm veçheleri üzerinde de etkili olur, onları belirler. Kapitalist ekonomik düzenin toplumda yarattığı eşitsizlikleri ve çelişkileri araştıran "adanmış" bir yönetmen olan Loach'un çalışmaları da, Lay'in (2002: 12) ifade ettiği gibi her daim iç içe geçmiş olan politik ve pratikle biçimlenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle, yönetmeni, onun politikasını ve sinemasal pratiğini daha iyi anlayabilmek ve ortaya koyabilmek amacıyla 1960'lı yıllarda BBC'de başlayan televizyon yönetmenliğinden itibaren kariyeri ve bu dönemde kaydettiği filmleri ele alınacaktır. Bu bölümün ilk altbölümünde Loach'un sinema yönetmenliğine uzanan uzun soluklu yürüyüşünün ilk evresi olan 1960 ve 1990'lı yıllar arası dönem değerlendirilecektir. İkinci altbölümde ise yönetmenin sinemasal üslubu üzerinde etkili olan Çek Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi belli başlı sinema akımları Loach'un sinemasal üslubu ve pratiği ile ilişkisi de gözetilerek ele alınacaktır. Üçüncü altbölümde ise Loach'un en değerli ürünlerini vermeye başladığı 90'lı yıllarda kaydettiği filmlerin genel bir değerlendirilmesine yer verilecektir. Çalışmanın bunları takip eden bölümünde ise yönetmenin örneklem olarak seçilen üç filmi çalışmanın kuramsal çerçevesinin de ışığında ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

1. KEN LOACH KİMDİR?

“ ...hep kimsenin asistanı olmak istemediğimi söylemişimdir. Ama mesela bunu benden isteyen Ken Loach olsa gönülden kabul ederdim. Film okulundayken *Kes*’i izledim ve o andan sonra dedim ki ben ancak bu adama kahve yaparım.”¹²

Krzysztof Kieslowski

1936 yılında Nuneaton, Warwickshire’da doğan Kenneth Loach, Nuneaton’da yer alan King Edward Gramer Okulu’nu bitirir ve ardından iki yıl süren kamu hizmeti görevini tamamlar. Bir hukuk öğrencisi olarak girdiği Oxford Üniversitesi’nde Drama Topluluğu’nun başkanlığını ve Deneysel Tiyatro Kulübünün sekreterliğini yapar. Mezuniyetinin ertesinde repertuar tiyatrolarında oyunculuk yapan Loach, 1961 yılında Northampton Repertuar Tiyatro’sunda ABC TV’nin desteği ile yönetmen asistanı olarak işe başlar. Loach’un esas televizyon kariyeri ise BBC2’nin açılmasının ertesinde bu kanala stajyer yönetmen olarak girmesiyle başlar.

Kariyerinin ilk filmi, 1964 yılında çektiği ve başrolünde ileride çekeceği uzun metrajlıların yapımcısı olacak Tony Garnett’in yer aldığı otuz dakikalık bir drama olan *Catherine* olur. Elli beş dakikalık üç epizottan oluşan *Z Cars* (1962) serisiyle televizyon yönetmenliğine ısınan Loach, altmışlı yılların Londra’sında yaşanan kültürel devrimin rüzgârına kapılan kuzeyli iki geç adamın maceralarından oluşan *Diary of a Young Man* (1964) serisinin üç bölümünü yönetir. Durgun görüntüler, dış ses, doğrudan kameraya konuşmalar, dış mekân ve stüdyo çekimlerinin aynı zamanda stüdyodan yapılan canlı yayınlarla harmanlandığı bu seri, doğalcılığın yerine rahatsız edici bir estetiği benimseyerek stüdyo temelli televizyon oyunları döneminde yeni bir çığır açar. Bu serilerden edindiği tecrübeyi ve yukarıdaki metotların bazılarını 1964 ve 1970 yılları arasında yönettiği *Wednesday Plays* (*Çarşamba Oyunları*) serisine taşımış olsa da

¹² <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/kieslowski/>

kariyerinin ilerleyen aşamalarında bu türden bir “anti-natüralizmin” pek fazla kendisine göre olmadığını anlayacaktır (Fuller, 1998: 1).

1964 yılında İngiltere’de Muhafazakârların devrilmesi ve İşçi Partisi’nin yönetime gelmesi, Sydney Newman’ın liderliğinde BBC’de toplanan sosyalist yazar ve yönetmenler arasında bir hareketlenmeye neden olur. Newman’ın uzun yıllar boyunca BBC’ye hakim olan illüzyonist sahne estetiğini (*proscenium-arch aesthetic*) yerinden etmek niyetiyle yayına hazırlattığı *Wednesday Plays* serisi, İngiliz televizyon oyunlarının sınırlarını politik içeriği açısından yeniden tanımlarken, bu serilerden toplam on tanesini yöneten Loach’un kendi estetiğini bulması anlamında da bir dönüm noktası olur. Drama ve belgesel biçimlerinin kararsızca bir arada kullanıldığı serinin ilk film *Up The Junction (Makasta, 1965)*’ın ardından Loach’un kariyerindeki en önemli çalışmalarından birisi olan *Cathy Come Home (Cathy Eve Dön, 1966)* ile birlikte bu biçim tam olarak olgunlaşır. Genç bir annenin evsizliğe doğru sürüklenişini konu edinen film, aynı zamanda gerçek mekânlardan oluşan çekimleri ve özellikle de İngiltere’deki konut sorunu üzerine halkla yapılan röportajlar içermesiyle de dikkat çeker. Bu film, televizyon dramasını stüdyodan özgürleştirerek BBC’de önemli bir değişim yaşanmasına yol açmanın yanı sıra, olgusal gerçeklik ve kurmaca arasında yaptığı geçişlerle de televizyon dramasının doğasının tartışılmasına da neden olur.¹³ *Wednesday Play* serisinin bir diğer önemli filmi – ki daha sonra *Family Life (Aile Yaşamı, 1971)* ismiyle yeniden çevrimi yapılır- *In Two Minds (İki Ruhun Arasında, 1967)* ise anti-psikiyatri akımına yaptığı katkılarla tanınan Ronnie Laing’in¹⁴ fikirlerinden esinlenen bir sahte-belgeseldir (*mockumentary*). Orta-alt sınıftan genç bir kızın ailesi tarafından toplumca benimsenmiş geleneksel değerlere uyum göstermeye zorlanmasının neticesinde geliştirdiği şizofreniyi ele alan film, hem normlaşan bu değerlerin genç bir bireyin üzerinde yarattığı yıldırıcı ve yıkıcı etkiyi göstermesi hem de ailenin yeniden üretici rolünü vurgulaması anlamında oldukça değerlidir.

¹³ Loach’un bu filmi büyük yankı bularak İngiliz Avam Kamarası’nda İngiltere’de yaşanan konut sorununun tartışılmasına da yol açmıştır (Knight, 1997: 60). Loach, bu filmiyle ilgili olarak, filmi yapmaya başladıklarında sosyal demokrat olmalarına rağmen film bittiğinde Marksist olmalarına yol açanın yapım süreci boyunca sosyal demokratların bu sorunla ilgili yetersizliklerine yakından tanıklık etmeleri olduğunu belirtir (Ryan ve Porton, 1998).

¹⁴ Bkz: <http://www.oikos.org/ronen.htm>

Wednesday Plays serisinin son iki filmi olan *The Big Flame* (*Büyük Öfke*, 1969) ve *The Rank and File* (*Sıradan İnsanlar*, 1971), Loach'un natüralist biçiminin tam olarak oturmasına ve artık sinema filmleri yapma olasılığının peşine düşmesine yol açar. Geçici emek koşullarının baskısı altındaki Liverpool'lu liman işçilerinin bir işgalini ve St Helens cam işçilerinin grevlerini, önderlerince sırtlarından vurulan işçilerin perspektifinden inceleyen bu filmler, Loach'un daha sonraki filmlerinde de yer alacak olan ihanet temasının ilk olarak kullanıldığı filmler olarak dikkat çeker (Fuller, 1998: 9-10)

Loach, ilerleyen yıllarda BBC'nin artan bir şekilde önüne çıkardığı bürokratik prosedürlerden yılmaya başlamasının neticesinde çektiği ilk uzun metrajlı sinema filmi *Poor Cow* (*Düşen Kadın*, 1967)'da, özgür ruhlu genç bir kadının yaşamına odaklanır. Londra'nın kenar mahallerinde kaydedilen film, ana karakteri Joy gibi kadınların içinde yaşadığı koşullarca kısıtlandığı mesajını vermesinin yanı sıra aynı zamanda da pre-feminist bir bilinci taşır. Ne var ki zaman geçtikçe İngiliz film endüstrisi içinde istediklerini yapamayacağını anlayan ve henüz bu ilk filmiyle cesareti kırılan Loach, televizyon filmlerinin yapımcılığını üstlenen Tony Garnett ile birlikte Kesterel Films'i kurar ve kendi bağımsız projeleri üzerinde çalışmaya başlar. Loach en çok etkilendiği sinema akımlarının başında saydığı Çek Yeni Dalgası'nın ürünlerini görüntü yönetmeni Chris Menges ile birlikte inceledikten sonra kendisini esas üne kavuşturacak olan ve Barry Hines'in aynı isimli kitabından uyarladığı *Kes* (*Kerkenez*, 1969) isimli filmini kaydeder. Yorkshire'da kömür madenciliği ile geçinen bir bölgede kaydedilen film, yavru bir kerkenezin okul ve aile yaşamındaki olumsuzluklarla yalnızlaşan işçi sınıfından genç bir çocuğun yaşamına kattığı anlamı duyarlı bir biçimde tasvir eder (Fuller, 1998: 32), (Ryan ve Porton, 1998).

1970 yılında Muhafazakâr'ların hükümete gelmesi ve madenci birliğinin inatçı mücadelesiyle birlikte 1974'te yerini tekrar İşçi Partisi'ne bırakmış olması, Loach ve ekibi üzerinde partinin ve işçi sendikalarının gerçekten bir şeyleri değiştirebileceği yönünde bir yanılsama yaratmaz. Aksine, 1975 yılında kaydettikleri *Days of Hope* (*Umut Günleri*, 1975), I.Dünya Savaşı'nın başlangıcı ve 1926 Genel Grevi aralığındaki

İngiliz emek hareketini üç karakter üzerinden incelerken, aslında filmi çektikleri döneme de ışık tutacak bir biçimde solun sola olan ihanetine dikkat çeker.¹⁵

1979 yılında Margaret Thatcher'ın iktidara gelişiyle birlikte Loach yeniden belgesel ağırlıklı projelere yönelir. Bu dönemin ilk filmi *The Gamekeeper (Avlak Bekçisi, 1980)*, kırsal bölgede av alanlarında bekçilik yapan bir karakterin yaşamı üzerinden sınıf sömürüsüne dikkat çeker. ATV'nin film yapım kolu olan Black Lion için yapılan bu filmi, yine aynı kanal için kaydedilen *Looks and Smiles (Bakışlar ve Tebessümler, 1981)* izler. Bu filmdeyse Thatcher yıllarıyla baş gösteren işsizlik sorunu ele alınır (Fuller, 1998: 33).

1966 ve 1979 yılları arasında yapımcılığını üstlenen Tony Garnett'ın yokluğunda Loach, bu yeni dönemde farklı yapım olanaklarının arayışına girer. ATV'den sonra Channel 4'un film yapım bölümünden aradığı desteği bulan yönetmen, Thatcher hükümetini iktidara taşıyan İngiliz sendikal hareketi içindeki krizi ve bu iktidarın uygulamaya soktuğu aşırı sert politikalara karşı kurmaca yerine belgesel filmler yapmanın daha etkili olacağına kanaat getirir. Fakat Channel 4 için yaptığı dört bölümden oluşan; çelik işçileri, madenciler ve diğer endüstri işçilerinin Muhafazakârların işçi dayanışmasını zayıflatma planlarını ve nihayetinde de uzun vadede yaratılacak olan işsizliği tartıştıkları *Questions of Leadership (Önderlik Sorunları, 1980)* sansüre takılır. Aynı şekilde, 1984-85 yılları arasındaki madenci grevini ele alan *Which Side Are You On? (Hangi Taraftasınız?, 1984)* isimli belgeseli de gösterim olanağı bulamadan sansürlenir. Böylelikle Thatcher hükümetine karşı girişilen -Graham Fuller'ın deyişiyle- bu ilk "Loachcu salvo" bir anlamda geri püskürtülür (Fuller, 1998: 63-64).

1980'lı yıllarda sansür sorunlarıyla boğuşmasına rağmen 1990'lı yıllar onun için bir tazelenme dönemi olur. Her ne kadar 1985-86 yılları arasında İngiliz filminin yaşadığı

¹⁵ Ne var ki Ian Aitken'e göre Loach'un bu filmi natüralist üsluba ters düşer. Acil politik bir refleksle yapılan bu filmi izleyicisini davaya bağlanmaya ve etkin bir mücadeleye çağırır fakat bu durum filmin ideolojik olarak tek boyutlu olmasına yol açar. Bu anlamda Loach'un bir miktar didaktik buyurganlık içeren bu filmi, Bazin ve Kracauer'in vurguladıkları tematik ikirciklikten yoksundur. Aitken'e göre, Loach'un *Days of Hope* ile *Poor Cow* ve *Kes* gibi filmleri arasında bir ayırım yapılması gerekir. Bu diğer filmleri yoksunluk ve sömürü gibi meselelere işaret ederken daha az didaktik bir konumda yer alırlar (2001: 214).

rönesansın içinde kendisine yer bulamasa, ya da diğer bir deyişle finans sorunları yaşasa da, Rebecca O'Brien ve Sally Hibbin gibi isimlerin yardımıyla projeleri için gerekli olan desteği bulur. Parallax Pictures'ın bu iki ismi, Channel 4 ve özellikle uluslararası ortak yapım kaynaklarından Loach'un ihtiyaç duyduğu finansmanı sağlarlar. Loach'un bu "tazelenme" dönemine yol açan faktörlerden bir diğeri ise *Hidden Agenda (Gizli Gündem, 1990)*, *Raining Stones (Yağan Taşlar, 1993)*, ve *Land and Freedom (Ülke ve Özgürlük, 1995)* gibi filmleri beraberce yarattıkları Jim Allen'le olan ortaklıkları olur. Bu iki faktörün dışındaki bir diğeri önemli faktör ise, görüntü yönetmeni Barry Ackroyd'la olan yoldaşlıklarıdır. Ackroyd'un çabalarıyla birlikte Loach ve yazarlarının ürünleri estetik bir bütünlüğe kavuşur. Loach, böylelikle hem kendisini ticari zorunluluklarla sınırlandırılmış İngiliz film yapımından özgürleştirir hem de uzun bir aradan sonra *Kes*'le aynı ruha sahip sinema filmleri yapmaya başlar (Fuller, 1998: 78-79).

Loach'un 90'lı yıllar ve ötesinde yaptığı filmlerin bir değerlendirmesine geçmeden önce, yönetmenin sinemasal üslubunun oturmasında etkili olan belli başlı iki akıma yer verelim.

1.1. Çek Yeni Dalgası'nın Etkisi

Loach'un sinemasal üslubunun gelişmesine katkı sağlayan en önemli esin kaynaklarının başında kendisinin de belirttiği gibi 1960'lı yıllarda ürünlerini veren Çek Yeni Dalgası gelmektedir. Geriye dönüp bakıldığında Loach'un en incelikli sinema filmlerinin başında sayılabilecek olan *Kes*'in üslubu üzerinde de büyük etkiye sahip olan Çek Yeni Dalga'sının en önemli hedefi ise sosyalist gerçekçi biçimi bozmaktır. Bu akımın bazı filmleri statükoyla tematik düzeyde mücadele ederken, "gerçek yaşamı" olduğu gibi perdeye taşıma arzusu ise Jaromil Jires, Vera Chytilova, Jiri Menzel ve Milos Forman gibi yönetmenlerden gelir. Yeni Dalga'nın özellikleri arasında bilhassa *cinema-verite* eğilimleri gelmektedir. Fakat Peter Hames (2009: 57), "gerçek insanların denetimsiz bir biçimde filme alındığı..filme alanın da "yönetmen" yahut "senaryo yazarı" gibi bir işlevinin olmadığı..ve kimseye ne söyleyeceği ya da ne yapacağını söylenmediği" *cinema-verite* tekniklerinin bu akımda çok da sıkı bir biçimde kullanılmadığını belirtir.

Dalga'nın en önemli yönetmenlerin başında gelen Milos Forman, profesyonel olmayan oyuncularla yarı-doğaçlama bir film biçimi geliştirirken, günlük yaşamın sıradan ayrıntılarına odaklanmaktaydı. Resmi sinemanın hatalı ve idealize temsillerine karşı bir reaksiyon olarak değerlendirilebilecek Forman'ın filmleri, kolayca tanınabilecek "hakiki" mekânlar ve karakterler sunmaktayken, dönemin Çekoslovakya yaşamını diğer pek çok filme kıyasla gerçekçi biçimde tasvir ediyordu. Forman'ın film yapma biçimi de tıpkı Ken Loach'da olduğu gibi sıkı bir işbirliğine dayanır. Hames, Forman'ın bu anlamda birlikte çalıştığı sinematograflara çok şey borçlu olduğunu belirtir. Forman'ın bu dönemde yaptığı en önemli iki film *Black Peter (Kara Peter, 1963)* ve *Loves of a Blonde (Bir Sarışının Aşkları, 1965)*, en temelde işçi sınıfı filmi olarak tanımlanabilecek bir arka plana sahiptirler. Filmlerden ilkinin ana karakteri Peter bir markette çalışırken, *Loves of a Blonde*'ın ana karakteri Andula ise bir ayakkabı fabrikasında çalışır. Bu karakterlerin ne bir kariyer olasılıkları ne de büyük amaçları vardır. Yaşamda tek çıkış yolu olarak aşk ve müziği görürler. Politik motivasyondan yoksun olan bu karakterler bu anlamda sosyalist gerçekçi streotiplere de uymazlar. Filmlerde karakterlerin içine hapsedikleri durumlardan kaçış ya da kurtuluşları da pek mümkünmüş gibi tasvir edilmez. Örneğin temelde ekonomik planın ihtiyaçları için belirli bölgelerde çalışmaya mahkûm olan genç kadınların yaşadıkları sorunlara odaklanan *Loves of a Blonde*'da bu yaklaşım çok daha belirgindir. Hollywood ya da Sosyalist Gerçekçiliğin yüzeyselliklerine karşın bu filmler gerçek yaşama çok daha yakındırlar (2009: 55-62).

Anlatı yapıları açısından bakıldığında, bu filmlerde anlatı yapıları izleyicisini yalnızca ileriye doğru bir akışa hazırlama işlevi görürler. Esas vurgu ise oyuncuların ifadeleri ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin "gözlemlenebileceği" durumlara yapılır. Hames'e göre bu filmler, dışlanmışlık ve yalnızlık gibi sorunları ele alıyor olsalar da bu gibi meseleler esasında toplumsal bir sorun olmaktansa "hayatın gerçekleri" olarak sunulurlar. Bu anlamda da aslında eğlence filmlerinin kontrollü sahteliklerine de birer panzehir işlevi görürler. Hames, Forman'ın Chaplin'e olan hayranlığını da vurgulayarak, " her ne kadar içten kahkahalar duyulamasa da" bu filmlerin aynı zamanda birer güldürü de olduklarını da belirtir (2009: 55-62).

Bu yönleriyle bakıldığında Loach ve Forman'ın yakınsamalarının en temelde sinemasal üslupları, mizansen düzenlemeleri, sefil bölgelerdeki yaşamlara incelikli bir dikkat ve

sisteme karşı eleştirel bir bakıştan kaynaklandığı söylenebilir. Ama Hames'in de belirttiği gibi her şeyden önemlisi Loach'un Forman'a duyduğu saygı esasında Forman'ın sıradan insanlara duyduğu saygıdan ileri gelmektedir. Nitekim Ken Loach da, (Fuller, 1998: 38) dilinin tüm nüanslarına hâkim olamadığınız bir yabancı filmin her zaman için hatalı okunabilme tehlikesi barındırdığını söyleyerek esas olarak bu filmlerin hümanist yaklaşımlarına dikkat çeker. Forman ve Menzel gibi yönetmenlerden aldıklarının da temelde onların hümanist çizgileri olduğunu vurgular.

1.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Etkisi

Loach, kariyerinin başlangıçlarında özellikle televizyon işlerinde Godard tarzı rahatsız edici bir estetikten yararlanmış olsa da, uzun vadede bu türden bir estetiği onun sinema filmlerinde göremeyiz. Loach'un estetiği üzerinde Çek Yeni Dalgası dışında etkili olan bir diğer sinema akımı ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği'dir. Sinema tarihi üzerinde de oldukça önemli bir etkisi olan ve özellikle Andre Bazin gibi sinema kuramcılarının da övgüyle söz ettiği bu filmlerin, her şeyden önemlisi aslında yine en temelde hümanist çizgileri bağlamında Loach'a esin kaynağı oldukları belirtilebilir. Loach, bu filmlerin “insanların gerçek sorunlarının ifade edilebilmesi için bir alan açtıklarını, dönemin bu filmlerinin Godard filmlerini bir miktar “alengirli” gösterdiğini belirtir” (Fuller, 1998: 38).

İtalya'da faşist rejime ve ağır sansür koşullarına tepki olarak doğan, II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'sında özellikle 1945 ve 1950 yılları arasında verdikleri ürünlerle savaştan yeni çıkmış olan bir ülkenin kimliğini yeniden tanımlama motivasyonu ile hareket eden İtalyan Yeni Gerçekçiliği, özellikle De Sica'nın *Ladri di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948) ve Visconti'nin *La Terra Trema* (*Yer Sarsılıyor*, 1948) yönettikleri iki anahtar çalışma üretir. Çağdaş politik iklim içinde etkin bir konumda yer alma tercihiyle üretilen bu filmler, bu anlamda sosyal bir sorumluluğun da ürünleridir.

Film yapma felsefesi bağlamında bakıldığında Yeni Gerçekçilik, özellikle senaryo yazarı ve kuramcı Zavattini'nin görüşlerinden temellenmiştir. Zavattini'nin gerçekçi filmler yapma anlamındaki çıkış noktasını ise, gerçek yaşam ile temsil ya da görüntünün olabildiğince örtüştürülmesi oluşturur. Gerçek yaşamla örtüşen, gerçek yaşama en yakın öykülerin yaratılabilmesi için kurmacanın içine gerçek öyküler sokulur. Diğer bir

deyişle, gerçekliğin öyküleştirebilmesi için yaşamdaki gerçek olgular yeniden yakalanır. Böylece yaşamın kendisi perdede yer alır ve bu türden bir yaklaşım doğal olarak “kurmacayla” bağını koparan, yapaylık ya da sahtelikten uzak öyküler yaratılmasını mümkün kılar. Film, sıradan olanı, izleyicinin gerçek yaşamda gözünün önünde olup biten ama genellikle farkına varmadığı ya da önemsemediklerinin önemini ortaya çıkarır.

Dolayısıyla Yeni Gerçekçiliğin en önemli meselesi gerçekliği temsil eden öyküler yaratmaktansa gerçekliği öyküleştirmektir. Bu sayede sıradan insanlar birbirlerinin yaşamlarına *tanık olma* şansını yakalarlar. Elbette bunun ardında dikizcilik mantığından ziyade dayanışma olasılıklarının yaratılması yatar. Ahlaki bir motivasyon olarak da tanımlanabilecek bu eğilim, esasında kimseyi dışarıda bırakmayacak olan gerçek bir toplum idealinden kaynaklanır. Yeni Gerçekçilere göre, başka hiçbir anlatım biçimi yaşamın bu “sıradan” yönlerini en doğru sürekliliğiyle resmetme hünerine sahip değildir ve sinema, bu türden ideallerin gerçekleştirilmesine yönelik en önemli araçtır (Casetti, 1999: 23-29).

Dolaysız ve gerçeğe en yakın öykülerin yakalanabilmesi Yeni Gerçekçiliğin biçimsel üslubunu da doğal olarak etkiler. Bu bağlamda bu akımın belli başlı özellikleri arasında özellikle yıldız oyuncuların sakınma ve profesyonel olmayan oyuncuların tercih edilmesi, iyi kurgulanmış bir olay örgüsünden ziyade daha gevşek ve açık uçlu anlatı biçiminin kullanılması¹⁶, anlatının gereksinimlerine göre önceden düzenlenmiş çekimler yerine toplumsal gerçekliğin saf parçaları ve temel birimleri ‘olgulardan’ oluşan öykülerin yaratılması ile montajla yaratılan efektlerden sakınarak uzun çekimlerin tercih edilmesi sayılabilir (Bazin’den akt. O’Shaughnessy, 2007: 23). O’Shaughnessy, özellikle Yeni Gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan Andre Bazin’in bu akımla ilgili esas önermesinin ise önceden belirlenmiş bir gerçekten sakınmaları olduğunu belirtir. Yani adaletsiz bir toplumsal gerçekliği reddetmelerine rağmen, bu politik tavırlarını filmin önüne geçen politik bir ideolojinin hükmü altında araçsallaştırmazlar. Bazin, bu anlamda akımın filmlerini “pre-devrimci” olarak

¹⁶ Yeni Gerçekçiliğin kullandığı bu açık uçlu anlatı biçimi aslında bir yandan “gerçeğin” belirsizliğini yansıtmamasının yanı sıra, 1930’ların İtalyan sinemasının yansıttığı sabit, durağan bir dünya ile, II. Dünya Savaşı ertesinde İtalya’ya hâkim olan Hollywood filmlerinin dramatik kapanışlarına bir reaksiyon olarak görülebilir (Gomery’den akt. Biryıldız, 2009: 72).

selamlar. Örneğin *Ladri di Biciclette*, önceden var olan bir anlamın göstergesi olsun diye yaratılmak yerine, kendi tekilliğini de muhafaza ederek toplumsal bir bağlam içerisine oturur. Bu filmde yer alan insanlar ya da olaylar toplumsal bir tezi desteklemek için araçsallaştırılmazlar, bunun yerine izleyici bu türden bir tezi kendi zihninde geriye dönük bir biçimde kendisi inşa edecektir (2007: 22-23).

1.3. Filmlerinin Karakteristik Özellikleri

Loach filmleri genel olarak stüdyo yerine dış mekân çekimleri, belgesel kamera teknikleri, doğal ışık kullanımı, uzun çekimler ve profesyonel olmayan oyuncu kadrosu kullanımı gibi belli başlı özellikleriyle ana akım kurmaca filmlerden ayrılırlar. Bu özelliklerden bilhassa dış mekân çekimleri yahut gerçek mekânların kullanılması onun filmlerini güçlü ve etkili kılan özelliklerin en başında gelir. Gerçek mekânların kullanımı, hemen her zaman gerçek yaşamdan uyarlanmış olan öykülerinin dokusunu izleyiciye duyumsatmanın bir aracı olarak iş görür. Aynı zamanda işçi sınıfının gerçek yaşam koşullarının da etkili bir tasvirinin sunulmasına olanak tanır.

Yönetmenin filmleri her ne kadar kurmaca olsalar da, örneğin Hollywood tür filmleri ya da sanat sineması filmlerine oranla izleyicisinin algısını farklı bir noktaya çekerler. Belgesel tekniklerin filmlerindeki etkisine bağlı olarak izleyici onun filmlerini bir eğlence ya da sanat eseri olarak izlemektense daha çok toplumsal yaşamın bir kaydı olarak görür. Klasik gerçekçilik kendisine özgü kamera teknikleriyle izleyiciyi karakterlerle özdeşleştirirken onun filmlerinde bunun aksini görürüz. Knight'a göre Loach'un belgesel teknikleri kullanımı filmin öteki öğelerinin anlamını da değiştirir. Bu teknikler filmde başka ne oluyorsa olsun izleyicisine ele aldığı toplumsal meselenin bir imgesini sunar. Bir başka film yapımcısı bu teknikleri örneğin İngiliz kalelerinin güzellikleri yahut tabiattaki gölge ve ışık oyunlarının dramatik etkilerini kaydetmek için kullanıyor olabilirken, Loach aksine bu teknikleri sefalet ve çirkinlikleri kaydetmek amacıyla kullanır (Knight, 1997: 66-67, 74). Dolayısıyla Loach filmlerinde belgesel tekniklerin kullanımı ya da onun belgesel gerçekçi üslubunun en önemli etkisi de filmleri kurmaca olsalar da filmlerine belgesel görünümü vermesi ve izleyicisini mesafeli bir konuma taşımasıdır. Hill'e göreyse Loach'un kurmaca ve belgesel tekniklerin bir bileşimini kullanıyor olması aynı zamanda özel ve kamusal alanlar

arasındaki bağlantıları kurabilmesine ve bu iki alan arasında durmaksızın geçişler yapabilmesine olanak tanımaktadır (1997: 137-138).

Gerçek mekân ve belgesel tekniklerin kullanımı dışında Loach filmlerinin bir diğer önemli özelliği de az tanınmış yahut hiç tanınmamış amatör oyuncu kullanımudur. Profesyonel olmayan ve çoğunlukla işçi sınıfından gelen oyuncuların kullanımı filmlerinin öteki öğeleri de göz önünde tutulduğunda Loach'un politliğini açığa vuran en önemli özelliklerinin başında gelir. Loach'a göre işçi sınıfından bir karakteri yıldız bir oyuncunun canlandırması filmin inandırıcılığı konusunda şüphe uyandırır. Çünkü örneğin Manchester'da işçi sınıfının yaşam alanının orta yerinde bir yıldız oyuncu görmek yadırgatıcı bir şeydir. Loach bundan da önemlisi yıldız oyuncu kullanımının ele alınan meselenin içini boşaltacağına inanır (Fuller, 1998: 114). Oyunculuğun doğallıktan çıkması izleyiciyi yaşamın belirli bir veçhesine tanıklık ettiği pozisyonunu da sekteye uğratar, onu bir anlamda müşterileştirir. İzleyici filmi izlemek ya da yaşamdaki bir olguya bir anlamda tanıklık etmek yerine yıldız oyuncunun performansını izlemeye başlar. Loach bu anlamda oyuncu kullanımı açısından oldukça katı kurallara sahiptir. Onun anlayışına göre bu konuda ödün verilmesi durumunda filmin öteki öğelerinde de ödünler vermeye başlamak durumunda kalınır. Film yavaş yavaş *Kramer Kramer'e Karşı* türünde bir filme dönüşmeye başlar. Dolayısıyla bu türe uyacak müzikler kullanmak durumunda kalınır ve nihayetinde de filmde yaşamın toplumsal ve politik veçheleri yerine duygusal yoğunluk ön plana çıkmaya başlar, filmin tüm doğası alt üst olur (Hill, 1997: 168).

Yine, ana akım filmlerin aksine oyuncularının yerel aksanlarını korumasına da dikkat eder. Örneğin Ryan ve Porton (1998), Loach'un *Riff-Raff* isimli filminin ABD'de dahi altyazıyla gösterildiğini belirtirler. Loach'un dil kullanımı konusunda gösterdiği bu hassasiyet yukarıdaki tercihleriyle de aynı bağlama oturur. Loach, bir karakterden başka türlü konuşmasını ya da aksanını değiştirmesini istemenin onun ait olduğu yeri ve sınıfsal pozisyonunu, dolayısıyla da yine filmin doğasını yok edeceğine inanır: "...konuşma biçiminizde, davranışlarınızda, hatta kaşığı elinizde tutuş şeklinizde sınıfınızı açığa vurursunuz. Bunun "oyanması" mümkün değildir. Bir lehçeyi oynayamazsınız" (Hattenstone'dan akt. English, 2006: 263).

Filmleri tıpkı Forman'da olduğu gibi doğaçlama görünümüne sahiptir. Fakat bu tamamen kontrolsüz bir oyunculuğu tercih ettiği anlamına gelmez. Filmleri sıkı bir biçimde senaryoya dayalı olmasına rağmen oyuncularını katı bir biçimde yönlendirmektense onların doğal tepkilerini yakalamanın peşindedir. Bu anlamda oyuncularına senaryonun bilmeleri gereken kadar kısmını, yalnızca o günkü çekimlerin senaryosunu dağıtır (Ryan ve Porton, 1998). Loach'un bu tercihi izleyicisine belgeselde olduğu gibi olmasa da izlediği şeyin bir kurmacadansa gerçekten olduğu hissini duyumsatır (Hill, 1997: 169). Yine bu anlamda ardı ardına değişen sahne ve çekimlerden uzun diyalog sahnelerine yer verir. İster kişisel bir öyküden yola çıkıyor olsun isterse de *Land and Freedom* gibi kolektif bir öykü anlatıyor olsun bu türden uzun diyalog sahneleri hemen her filmde kendisine yer bulur. Knight'a göre bu, İngiliz teatral geleneğinin Loach üzerindeki etkisinin de bir göstergesidir (1997: 65-66).

Filmlerindeki karakterler hemen her zaman sıradan insanlardır. Filmlerinin ana karakterleri toplumda otoriteyi temsil eden bireyler yerine çoğunlukla sosyo-ekonomik koşulların cenderesinde yaşam mücadelesi veren işçi sınıfından karakterlerdir. Öyküleri politik olsa da karakterleri genellikle hiç de öyle radikal politik bir eylem gerçekleştirebilecek güçte bireyler değildirler. Marksist bir yönetmen olan Loach'un dünya görüşünün aksine iktidar yapılarına meydan okuyan, eylemleriyle otoriteyi yerinden edecek bir umudu izleyicisine sunan karakterleri filmlerinde pek göremeyiz (McKnight, 1997: 3). Dolayısıyla Loach'un karakterleri ana akım filmlerin aksine koşullarının üstesinden gelebilen, eylemleri izleyiciyi rahatlatacak çözümlere yol açan karakterler değildir. Başka bir deyişle, kahraman olmak yerine her gün cadde ve sokaklarda görülebilen sıradan insanlardır. Büyük eylemleri başarabilecek güçte olan kahramanların aksine onun filmlerinde karakterlerin çok nadir durumlarda kendi sosyo-kültürel koşullarını aşabilmelerine rastlanır (Knight, 1997: 67). Bir başka deyişle, işçi sınıfını tüm hataları ve kusurlarıyla tasvir eder. Dolayısıyla kusurlu işçi sınıfı kahramanları da onun politik niyetleri açısından bakıldığında filmlerinde ajitasyon yapmak yerine ele aldığı meselenin diyalektiğini kurabilmesine yarar.

1.4. 1990'lı Yıllar

1980'li yıllarda sansür sorunlarıyla boğuşması ve Thatcher hükümetiyle birlikte de İngiliz Sineması'nın tamamen dışına itilmesinin ertesinde Loach¹⁷, adeta bir feniks gibi küllerinden yeniden doğarak, bir "Avrupalı" yönetmen olarak kaldığı yerden filmler yapmaya başlar. Loach, kariyerinin bu en parlak döneminde uluslar arası ortak yapım kaynaklarının desteğini alırken, tematik anlamda da kamerasını kapitalist sömürünün küresel boyutlarına çevirir.

Ancak Loach'un çizgisini bulması ve Kıta Avrupası'nın prestijli yönetmenleri arasına girmesinin yolunu döşeyen ilk iki filmi, tıpkı aç kalmamak için çektiği reklam filmlerine benzer bir şekilde bir takım ödünler vermesine sebep olur. Loach, bir süreliğine "yerli işçi sınıfını" ve belgesel tekniklerini terk ederek, ilk Avrupalı filmi *Fatherland* (Anavatan, 1986) ile Avrupa ekspresyonizmi konvansiyonlarına uyarlanırken, takip eden filmi *Hidden Agenda* (Gizli Gündem, 1990) ile de Costa-Gavras tarzı politik gerilim türüne uyarlanır.

Hem finansman hem de öykü, mekân ve oyuncular bağlamında uluslararası çerçevedeki bu filmlerinden ilki olan *Fatherland*'in senaryosu Trevor Griffiths tarafından yazılmıştır. Alman ve Fransız televizyon kanalları ile Channel 4'un finansörlüğüyle yapılan film, Doğu Almanyalı muhalif bir folk şarkıcının İngiltere'ye sürgüne zorlanması ve bu zaman zarfında babasının İspanya'da Stalinist, Hollanda'da Nazi suçlarına karıştığını, Soğuk Savaş döneminde de Amerikan entelijansiya için casusluk yaptığını öğrenmesi etrafında gelişen bir öyküye sahiptir. *Fatherland*, Loach'un erken dönem filmleri ile kıyaslandığında, filmin başlangıcında yer alan belgesel biçime sadık basın toplantısı dışında izleyicinin alışık olduğu "Loachcu" tarzdan ziyade John Hill'in ifade ettiği gibi Avrupa dışavurumcu estetiğine

¹⁷ Ki bu dönem kendisi için oldukça acı vericidir. Film yapmak için ihtiyaç duyduğu kaynakları bulamaması bir yana, çaldığı her kapının yüzüne kapanmasıyla kendisini geçindirecek kaynaklardan dahi yoksun kalır. Bu dönemde ilkelerinden ödün vererek epey bir reklam filmi çeker. Thatcher'in siyasal kampanyalarını da yürüten Saatchi&Saatchi gibi reklam ajanslarına bira reklamları çekmesinin yanı sıra (Ezard'dan akt. English, 2006: 267), daha kötüsü belki de bugün hiç hatırlamak istemeyeceği bir şekilde McDonalds için dahi reklam filmleri yapmak durumunda kalır (Hayward, 2004: 231).

uyarlanmıştır. Loach'un alışıldık tarzına ters düşen bir biçimde, (ana karakterlerinin ikilemleri ya da açmazları genellikle ilişkide olduğu kurumlar ve bu kurumların baskıcı etkileri temelinde ele alınır) filmin ana karakteri Klaus Drittermann'ın açmazı genellenmiş bir kaygı ve tecrit üzerinden aktarılır. Toplumsal, politik ve mesleki alanlardan yabancılaşmış mağrur ve namuslu bir sanatçıyı betimlemesiyle film, mücadelenin çok daha kişisel ve psikolojik bir biçimini yansıtır. English'e göre Loach bu ilk Avrupalı filminde ne o kendine has ayrıksı gerçekçiliğini kullanabilir ne de "dışarıdaki" politik meseleleri eve, İngiltere'ye taşıyabilir (2006: 269).

İkinci filmi *Hidden Agenda* ise, 1970'li yıllarda Kuzey İrlanda'da İngiliz güvenlik güçleri, CIA, İngiliz sermayedarları ve Muhafazakâr gölge kabinece düzenlenen kirlili işleri ele alan komplo temelli bir öyküye sahiptir. Film, estetik açıdan *Fatherland* gibi "Avrupalı" değildir. Filmde Kuzey İrlanda meselesi yalnızca Britanya'nın "iç meselesi" olarak ele alınmaktan ziyade sorunun küresel veçhelerine ve içerimlerine vurgu yapılır. Lakin film, Kuzey İrlanda halk direnişinin suikastlar, işkenceler, illegal telefon dinlemeleri ve psikolojik operasyonlarla sistematik bir biçimde bastırıldığını açığa vurmasına rağmen, İrlanda meselesini yaratan özgül toplumsal ve politik meseleleri ıskalar. English'e göre, bu filmde sorun yalnızca Loach'un alışık olduğumuz belgesel-gerçekçi estetiğinin yerini türsel gerilim estetiğine bırakması değil, ama aynı zamanda da tamamen Hollywood'a özgü olan "komplo" konvansiyonuna uyarlanmasıdır. Filmde "gerçekçi estetiğin merkezi ve paradigmatic nesnesi tamamen kayıptır, Belfast'ın "sıradan insanların" yaşamları ve sorunları hakkında herhangi bir şey göremeyiz". Film bu anlamda, tıpkı *Fatherland*'de olduğu gibi "politikayı" içinde gizli şeytani ajanların iş gördüğü küresel iktidar ağlarına hapsederek, bir iki ufak sahne dışında sıradan yaşamların politığıne dokunamaz (2006: 271).

Fakat başında da belirtildiği gibi bu iki film aslında Loach'un kendi ülkesinden dışlanması ve ortak yapımların dayattığı bir takım gerekliliklere uyarlanmasının neticesinde ortaya çıkar. Nitekim Loach da özellikle *Fatherland* olmak üzere bu iki filminden pek memnun değildir (Hill, 1997: 164).

Loach'un Parallax Pictures'in yapım olanaklarıyla çektiği takip eden iki filmi, *Riff-Raff* (*Ayaktakımı*, 1991) ve *Raining Stones* (*Yağan Taşlar*, 1993), serbest piyasa kapitalizmini uzaklardaki bir takım komplolar ve entrikalar düzeyinde ele almaktan

ziyade, sıradan insanların günlük yaşamları üzerindeki etkilerine odaklanır. Loach, yukarıdaki iki filmiyle Avrupa'daki yerini ve kaynaklarını bir anlamda sağlamlaştırmasının da etkisiyle, yeniden alışıldık tarzına geri dönerek işçi sınıfının yaşamına eğilir.

Riff-Raff'le birlikte Loach, yirminci yüzyılın “zincirlerinden kurtulmuş öznelerine” kamerasını çevirir. Film Glasgow'lu bir inşaat işçisinin öyküsünü merkeze alırken, gevşek bir anlatı yapısına sahiptir. Eski bir hastanenin restore edilerek lüks bir apartman dairesine dönüştürülmesi temalı film, bu proje için taşeron sözleşme altında bir araya gelmiş geçici işçileri ele alır ve öykünün büyük kısmı bu inşaat alanında geçer. *Kes* (1969)'deki organik işçi sınıfı artık yoktur. Uzun vadeli bir işten ve dolayısıyla herhangi bir gelecek garantisinden “özgür” olan bu işçilerin öyküsüyle birlikte Loach, esasında geç kapitalizmin analizini yapmaya bu filmiyle başlamıştır denilebilir. Gerçek bir şantiyede çekilen ve oyuncularının hemen tamamı inşaat işlerinde çalışan ya da daha önce böyle bir işte çalışmış işçilerden oluşan film, Thatcher dönemiyle birlikte kötüleşen emek koşullarını ele alarak bu yeni dönemle birlikte işçi sınıfının çözülmesi ve parçalanmasını araştırır. Filmde bir yandan da geç kapitalizmi ayakta tutan en önemli endüstrilerden birisi olan gayrimenkul endüstrisi örtük bir biçimde ele alınır. Dolayısıyla filmin karakterleri de esasında gittikçe artan bir biçimde denetimden özgürleşen sermaye çıkarları ile çatışma içindedirler (English, 2006: 272).

Riff-Raff, işçi sınıfının değişen karakterine ya da bir diğer deyişle “post-işçi sınıfının” emek koşullarına odaklanmaktayken, *Raining Stones* ise bu yeni düzenin geçici ve gezer emek taleplerine uyarlanamayanların öyküsünü anlatır. Film temelde işsizliğin insanların yaşamlarında yarattığı sorunlara odaklanır. Filmin ana karakteri ve kader ortağı birkaç kuruş kazanabilmek için küçük hırsızlıklar yapmak ve alışık olmadıkları kirli işler yapmak durumunda kalırlar. Örneğin çiftlikten koyun çalarak ev kadınlarına et satmaya çalışırlar ya da filmin ana karakteri Bob kapı kapı gezerek kanalizasyon temizliği yapar. Film ele aldığı meseleyi mizahi bir dille anlatıyor olsa da dönemin diğer işçi sınıfı “komedilerinden” farklı olarak filmin ana karakterleri Bob ve Tommy'in girişimci gayretleri zaferci anlamda bir sonuca varmaz. Film, natüralist öyküleme biçimine sadık bir biçimde, bu türden koşullarda hayata tutunmaya çalışan Bob ve Tommy gibiler için kolay bir kurtuluşun olmadığını gösterir (English, 2006: 276-277).

Yaşanmış bir olaydan esinlenilen 1994 tarihli *Ladybird Ladybird (Minikkuş, Minikkuş)* ise, sosyal hizmet kurumunun elinden aldığı çocukları için mücadele eden yoksul bir annenin dramını anlatır. Öyküde, kaldığı sığınma evinde çıkan bir yangın sonrasında çocuklarının bakımı elinden alınan Maggie'ye, bu çaresiz durumunda bir pubda tanıştığı Paraguaylı bir mülteci olan Jorge destek olur. Film, hukuk sisteminin Maggie gibi "kaybedenlere" karşı ne kadar kolaylıkla işlediğini gösterir. Bunun yanı sıra, Maggie ve ebeveynleri öldürülen çocuklar hakkında yazdığı ve sığınma evleri kurduğu için bu faaliyetleri nedeniyle Paraguay hükümetince sürgün edilen Jorge'ün öyküsünü yan yana getirerek, farklı ülkelerdeki baskı biçimlerinin benzerliğini vurgular (Haylett, 2000: 80).

Takip eden yıllarda Loach, işçi sınıfının evrensel bir bütünlük olduğu inancıyla *Land and Freedom (Ülke ve Özgürlük, 1995)*, *Carla's Song (1996)* ve *Bread and Roses (Ekmek ve Güller, 2000)* gibi üç önemli filme imza atar. Loach'un kariyerindeki şüphesiz en önemli filmlerinden birisi olan *Land and Freedom*, 1936 İspanyol İç Savaşı'na odaklanırken, *Carla's Song* 1980'lerin ortasında Nikaragua'da Sandinista iktidarına karşı girişilen CIA destekli karşı devrimi ele alır. Loach'un ABD'de çektiği ilk ve tek filmi *Bread and Roses* ise Los Angeles'daki Meksikalı göçmen işçilerin yaşamlarına eğilir.

İngiliz, İspanyol, Fransız ve Alman ortak yapımı olan *Land and Freedom*, Loach'un kariyeri olduğu kadar, politik sinemanın da en güçlü filmlerinden birisi olarak gösterilmektedir. Film, 1936 yılında General Franco'nun hem ülkedeki büyük sermayenin hem de Hitler ve Mussolini'nin desteğini alarak savaş açtığı sol iktidarı Franco faşizmine karşı savunan sosyalistlerin öyküsünü anlatır. Film, dünya tarihinin en önemli iç savaşı olarak adlandırılabilen İspanya İç Savaşı'na eğilirken, daha da önemlisi sol içi bölünmeye odaklanır. İç Savaş sırasında Komünist Parti'nin savunduğu şekliyle, Franco faşizmine karşı burjuva demokrasisinin savunulması ya da POUM ve CNT gibi anarşist örgütlerin savunduğu şekliyle, faşizme karşı mücadelenin kaçınılmaz olarak doğrudan ve aşağıdan yukarı örgütlenmiş bir demokrasiyi gerekli kılmasını içeren iki karşıt görüş de çarpışır. Dolayısıyla film, Loach'un öteki filmlerine benzer biçimde, -Barselona gibi şehirlerde işçi özyönetimi kurmaya çalışarak sosyal demokrasi için verilen savaş büyük çaplı sosyalist bir devrime dönüştürmeye çalışanlarla, İspanya Cumhuriyeti için savaşan- sosyalistler arasındaki bölünmelere ve sol içi ihanete ışık

tutar (Wayne, 2002: 80-81). Loach'un "faşistlerin kötü adam, başka herkesin de iyi adam olduğu bir film yapsaydık, bunun ilginç bir tarafı olmayacaktı" (Hayward, 2004: 262) diyerek tanımladığı film, geçmişte yaşanıp bitmiş uzak bir tarih bağlamında kurgulanmaktansa, 1990'ların İngiltere'sinde açılır. Kim isimli genç bir kadının büyükbabasının ölümünden sonra tesadüfen bulduğu, içinde gazete kupürleri, mektuplar ve kırmızı bir fulara sarılı İspanyol toprağının olduğu çantayı açmasıyla zamanda geriye, 1936 yılına dönülür. Wayne'e göre İngiltere'de Avrupa Birliği'ne entegrasyon ve Avrupa "değerlerinin" tartışıldığı bu dönemde, 1990'lı ve geç 1930'lu yılların filmsel dilde yan yana dizilmesi aynı zamanda "patronların olduğu kadar işçilerin de bir Avrupa'sının olduğunun da hatırlatıcısıdır" (2002: 81).

Loach, MacFadden'ın deyişiyle (1997: 150) "insanoğlunun midesine girecek daha fazla ekmektense, ekmeğin tadının farklı olduğu bir devrimi" hedefleyen İspanya'daki mücadeleyi anlatan ve bir yandan da Stalinizm'le hesaplaşan¹⁸ bu filminin ertesinde, bir başka enternasyonal mücadeleye, bu kez Nikaragua'ya kamerasını çevirir. 1996 yılında filme aldığı *Carla's Song*, Glasgow'lu otobüs şoförü George ve Nikaragualı mülteci Carla arasındaki duygusal ilişkiden yola çıkarak, Nikaragua'daki karşı devrime odaklanır. Film kendi neşeli dünyasında apolitik bir yaşam süren George'un, savaş sonrası sendromu yaşayan Carla'ya yardım etmek niyetiyle beraberce Nikaragua'ya gitmeleri etrafında gelişen bir öyküye sahiptir. Filmde, Loach'un kendisinin de belirttiği gibi, Stalinizm'in tuzaklarına düşmeden belirli bir ivme kazanan ve katılımcı demokrasiye dönüşen Nikaragua devriminin Amerikan müdahalesiyle nasıl yenilgiye uğratıldığı anlatılırken (Ryan ve Porton, 1998), George'un da tanık olduklarıyla birlikte yaşadığı sarsıntıya ve politikleşmesine dikkat çekilir.

Loach, Los Angeles'a, Meksikalı göçmenlerin yanına gitmeden önce, İskoçya'da *My Name is Joe (Benim Adım Joe, 1998)*, isimli filmini kaydeder. İlginç bir şekilde bazı

¹⁸ Wayne'e göre filmin anlatısı aynı zamanda George Orwell'in öyküsünü anımsatır. İspanya'da Uluslararası Tugay'a katıldığında çatışmanın düz bir şekilde solcular ve faşistler arasında olduğunu düşünen Orwell, aşama aşama gelişen politik bilincinin sonucunda resmi Komünizm'in buradaki şartlar altında karşı-devrimci sayılması gerektiğini düşünür. Filmin kahramanı David Carr ise Komünist Parti'nin bir üyesi olarak geldiği İspanya'da tesadüfen POUM'a katılır. O da tıpkı Orwell gibi cephedeki tecrübeleri ve partinin İspanyol devrimcileri üzerinde artan baskısına tanıklık ederek radikalleşir ve Komünist Parti kimliğini yırtar (2002: 82).

eleştirmenlerce toplumsal içerikten yoksun bir film olarak tanımlanmasına rağmen (örneğin bkz. Teksoy, 2005: 422), Avrupa'nın damar içi uyuşturucu kullanımının en yoğun olduğu şehri Glasgow'da geçen öyküsüyle (Bromley, 2000: 57), aslında geç kapitalizmin en önemli semptomlarından birisi olan uyuşturucu kullanımına ve buna bağlı suça odaklanır.¹⁹ Bromley'e göre Loach, vaktiyle oldukça güçlü bir politik geleneğe ve örgütlü işçi sınıfına sahip Glasgow'un şimdiki zamanını inceler. Bundan da ötesi film, "gerçekliğin" kodlarını (imgelerini, sentaksını ve dizgelerini) yalnızca uyuşturucu ve alkolün yardımıyla çözebilenlerin yaşamlarına odaklanarak aynı zamanda yoksulluğun yalnızca parasız kalmakla açıklanamayacağına da dikkat çeker. Filmde maddi güçlükler uyuşturucu karaborsası, eğitime kapanmış bir kapı, aşk ve diğer insani ilişkilere alan bırakmayan "canına okunmuş" bir toplum tasviriyle harmanlanarak aslında sınıfın şimdiki zamandaki gizli kalmış sakatlıkları açığa vurulur (2000: 55-57).

Birleşik Devletlerde Hizmet Çalışanları Uluslararası Birliği'nce (SEIU) düzenlenen "Temizlik Görevlileri İçin Adalet (*Justice for Janitors*)"²⁰ hareketine dayanılarak filme alınan *Bread and Roses* ise illegal olarak ABD'ye giriş yapan Meksikalı göçmen Maya'nın gelişen olaylar neticesinde militan bir sendikacıya dönüştüğü bir öykü olarak kurgulanır. Hâlihazırda ABD'de çalışan ablası Rosa'nın ayarladığı, banka ve yüksek maaşlı Hollywood avukatlarının ofislerinin yer aldığı bir binada temizlik işçisi olarak işe başlayan Maya, bir sendikacı olan Sam'le tanıştıktan sonra politikleşir. Anarşist eğilimli bir sendikacı olan Sam ve onun ortodoks olmayan taktikleriyle pek fazla örgüt bilinci olmayan temizlik işçilerini sendikaya katılmaya ve bir grev düzenlemeye ikna ederler (Quart ve Kornblum, 2001: 117-119). Lakin film, Quart ve Kornblum'un da belirttikleri gibi Loach'un öteki filmlerine oranla daha az katmanlı bir yapıya sahiptir.

¹⁹ Nitekim Loach da, kendisini toparlamaya çalışan eski bir alkolik olan Joe ve bir sağlık merkezinde sosyal hizmet görevlisi olan Sarah'nın arasındaki duygusal ilişkiden yola çıkarak anlattıkları bu öykünün "aşk hikâyesi" olarak yaftalamanın yanlış olacağını söyler. Joe ve Sarah'ın yardım etmeye çalıştıkları iki bağımlı Liam ve Sabine'in öyküsü, tür filmlerinde gösterişli bir biçimde sunulan uyuşturucu ve suç meselesine farklı bir açıdan bakar. Loach'a göre de filmin politiği esasen bu meselede yatmaktadır: "Uyuşturucu ekonomisine bağlı bu alt kültür insanları sessiz kılmaya yardımcı olur, zamanının büyük bir kısmında "kafası güzel" gezen bu insanların politikleşmesi ve örgütlenmesi de pek mümkün olmaz" (Ryan ve Porton, 1998).

²⁰Bkz: <http://www.seiu.org/division/property-services/justice-for-janitors>

Duygusal yoğunluk öne çıkarılarak filmdeki “kötü adamlarla” olan çatışma doğrudan agitprop konvansiyonlarına yaslanarak kurulur.

Loach’un tıpkı *My Name is Joe*’da olduğu gibi Glasgow’a bağlı bir kentte, Greenock’da kaydettiği *Sweet Sixteen* de (*Afili Delikanlı*, 2002) aynı biçimde, uyuşturucu ekonomisinin hâkim olduğu sokaklara odaklanır. Bu filmde de bir başka Liam’ın öyküsü üzerinden post-endüstriyel toplumda işsizliğin yarattığı alt kültürün, henüz ergenlik çağındaki çocukları nasıl birer uyuşturucu satıcısına dönüştürdüğü incelenir. Film, uyuşturucu satarak servet edinen çocuklar hakkında duyduklarının öyküye esin kaynağı olduğunu belirten senaryo yazarı Laverty’nin (akt. Hayward, 2004: 299) de altını çizdiği gibi, bir anlamda, yeni kapitalizmin insanlara sunduğu tek özgürlüğün ancak bu türden bir risk alma özgürlüğü olduğuna dikkat çeker. Loach’un yine İskoçya’da kaydettiği ve yer yer Glasgow üçlemesinin son filmi olarak da anılan *Ae Fond Kiss...* (*Yalnızca Bir Öpücük*, 2004) ise belki de ilk kez sınıf ilişkilerine bakmadığı, Pakistanlı Casim ve İrlandalı öğretmen Rousin arasındaki ilişki üzerinden kültürlerarası çatışmaya, ırk ilişkilerine kamerasını çevirdiği bir öyküye sahiptir. Yine de, hangi taraftan olursa olsun (bir tarafta Casim’in müslüman ailesinin öte tarafta ise Katolik kilisenin Rousin üzerindeki baskısı) geleneklerin ve özellikle de dinsel aygıtın bireylerin yaşamları üzerindeki baskısının bir ve aynı olduğunu göstermesiyle filmin örtük de olsa bir eleştireliliğe sahip olduğu söylenebilir.

2. 2000’LER VE ÖTESİ: DEMİRYOLCULARDAN POSTACILARA POST-İSTİHDAM ÜÇLEMESİ

Çalışmanın bu bölümünde yönetmenin örneklem olarak seçilen *The Navigators* (*Demiryolcular*, 2001), *It’s a Free World...* (*Özgür Bir Dünya*, 2007) ve *Looking Eric* (*Hayata Çalım At*, 2009) filmleri özellikle küreselleşme, göç, sınıf ve özelleştirme bağlamlarında ele alınacak ve detaylı bir şekilde analiz edilecektir. Örneklemdeki filmlerde 1980’li yıllarda İngiltere’de refah devletinin çözülmesi ve ülkenin yabancı sermaye ve rekabete açılmasıyla başlayan bir sürecin günümüzdeki boyutları ve sonuçları mercek altına alınmaktadır. İngiltere’de geleneksel sınıf yapısını ve emek koşullarını değiştiren bu süreçte, kamu sahipliğinde bulunan birçok iş alanı özelleştirilmiş, bu alanlardaki emek gücü seyretilerek günümüzde post-istihdam

dönemi olarak tanımlanabilecek yeni bir tür iş kültürü yaratılmıştır. Filmleri ortak kılan özellikleri de bu döneme odaklanmalarıdır. Fakat her biri bu yeni dönemi farklı açılardan ele aldıkları için, burada filmlerin toplumsal ve ekonomik arka planlarını açıklayan şemsiye bir çerçeve oluşturulmayacak, bunun yerine her bir film kendi içinde değerlendirilecektir.

2.1. The Navigators (Demiryolcular, 2001)

The Navigators, neo-liberal ekonomi politikalarının en başta gelen uygulamalarından birisi olan kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi sorununu ele almakta, bu meseleye 1996 yılında özelleştirilmesi gerçekleştirilen İngiliz Demiryolları vakası üzerinden bakmaktadır. Film, Güney Yorkshire’da bir grup demiryolu işçisinin çalışma yaşamlarına odaklanırken, özelleştirmeye birlikte yaşanan değişimin işçilerin hem iş hem de özel yaşamları üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedir. Filmin senaryo yazarı Rob Dawber’in eski bir demiryolu işçisi olmasının ise filmin ele aldığı meseleyle kurduğu bağı daha da güçlü kıldığı söylenebilir.

İsmiyle de on dokuzuncu yüzyılda demiryollarını inşa eden *navvy*’lere, yani yol işçilerine bir göndermede bulunan film (Hayward, 2004: 294), özelleştirme uygulamalarıyla birlikte işçi sınıfı dayanışmasının tahrip edilmesine odaklanır. Yerleşik iş gücünün ilgası ve emeğin esnekleştirilmesi ile birlikte değişen iş kültürünün, yapılan iş üzerinde yarattığı etkilere olduğu kadar, bireylerin yaşamları ve karakterleri üzerindeki etkileri de vurgulanır. Öykü, İngiliz Demiryolları özelleştirilmesi sürecini merkeze alıyor olsa da, aynı türden değişimlerin hem İngiltere hem de dünyanın pek çok ülkesindeki diğer birçok sektörde de yaşandığı hatırla tutulduğunda, özelleştirme uygulamalarının sonuçlarına dikkat çekmesi filmi bir hayli değerli kılmaktadır. Bu bağlamda öncelikle özelleştirme politikalarının gelişimine bakmak faydalı olacaktır.

2.1.1. Demiryollarının Özelleştirilme Süreci: Neo-Liberal Özelleştirme Politikaları

1970’li yıllarda kapitalizmin içine girdiği yapısal bunalım, hemen tüm dünya ülkelerinde piyasacı ekonomi politikalarına bir yönelime yol açmıştır. Neo-liberal ekonomi politikaları olarak isimlendirilen bu politikalar çerçevesinde devletler kamusal hizmetlerden el çekmeye başlamış, Sovyetler Birliği’nin dağılmasının ertesinde ortaya çıkan devletlerden, İngiltere gibi eski tip refah devletlerine kadar pek çok devlet

uygulamalarını bu yönde düzenlemişlerdir. Üstelik, liberal ideoloji her zaman için serbest piyasa tercihi üzerinde temellenmiş olsa da, bu tarihten sonra liberal ekonomi politığın yeniden canlanmış olması, piyasa rekabetinin verimliliği argümanlarının da ötesinde bir etki yaratmıştır. Bu anlamda, piyasa özgürlüğü politik ve toplumsal özgürlüğün de güvencesi sayılmaya başlanmıştır (Harvey, 2005: 2-3), (Harris, 1998: 56).

20. Yüzyılın iri devlet anlayışını ve piyasalara devlet müdahalesini durdurma hedefiyle hareket eden neo-liberal ideolojinin çıkış noktası ise bilindiği gibi İngiliz ve Amerikan Muhafazakârları Thatcher ve Reagan'ın, muhafazakâr ideoloji ile liberal ideolojiyi harmanlayarak uygulamaya soktukları politikalarıdır. Bu nedenle neo-liberal ideoloji aynı zamanda “yeni-sağ” olarak da anıla gelmektedir. Bu ideolojinin uygulamaya soktuğu özelleştirme politikaları ise Arestis ve Sawyer'ın da vurguladıkları gibi özel mülkiyetin toplumsal mülkiyet, piyasanın da devlet karşısında daha üstün olduğu inancının en somut örneğidir (2008: 309). Bu politikaların ilk uygulamaları İngiltere’de 1984 yılında İngiliz Telekom’un satışı ile başlamıştır. Takip eden zamanda gaz, elektrik, su ve demiryolları da özelleştirilmiştir. Tüm dünyaya yayılan bu politikalar çerçevesinde hükümetlerin şirket faaliyetleri üzerindeki denetimleri de en düşük seviyeye çekilmiştir. Bundan amaç, rekabetin canlanması, piyasanın daha etkin bir biçimde çalışması ve böylece fiyat ve ücretlerin daha aşağıya çekilmesidir.

Deregülasyon süreciyle birlikte önceden devlet tarafından işletilen sektörler özel girişimcilere açılmış, bu yolla kalitenin yükseltilmesi ve maliyetlerin düşürülmesi hedeflenmiştir. Bu politikalar doğal olarak emek piyasaları üzerinde de bir takım düzenlemelere gidilmesine yol açmıştır. Emek piyasaları üzerinde yapılan düzenlemelerle birlikte sendikal haklar kısıtlanmış, işverene işe alma ve işten çıkarmada kolaylıklar sağlanmıştır. Tüm bunların sonucunda ise iş güvencesi neredeyse tamamen ortadan kalkmış, çalışma saatleri üzerindeki düzenlemelerle birlikte de işçi sağlığı ve iş yeri güvenliği standartları alt seviyelere indirilmiştir (Kozanoğlu vd. 2008: 68-72).

Kamuya ait olan hemen tüm varlık ve sektörlerin özel mülkiyetin eline geçmesiyle birlikte de hem bu sektörlerin birincil amacı olan kamu yararı gözetme özellikleri ortadan kalkmaya başlamış, hem de çalışma koşullarında yapılan düzenlemelerle birlikte çalışanların iş güvenceleri tehlikeye girmiştir. İngiltere özelinde bakılacak

olursa, 1990 yılında John Major'ın başbakanlığı devralması ve 1997 yılında da İşçi Partisi'nin seçimlerden birinci parti olarak çıkması da pek bir şeyi değiştirmemiştir. Nitekim Arestis ve Sawyer da bu değişikliğin özellikle AB konusunda politik retorikte bir takım değişikliklere sebep olmasına rağmen genel neo-liberal politikaların değişmeksizin devam ettiğini belirtirler. İngiltere'de özelleştirme kapsamında son yirmi yılda posta hizmetleri dışında (ki buna *Looking For Eric* 'te değineceğiz), hemen tüm kamu hizmetleri özel sektöre devredilmiştir. Arestis ve Sawyer, son on yılda özelleştirmelerin eskiye oranla düşük seviyede olmasının ise esasında posta hizmetleri dışında özelleştirilecek pek bir kurumun kalmamasından kaynaklandığını belirtirler (2008: 311).

İşte böylesi bir sürecin içinde özelleştirilen İngiliz Demiryolları, 1993 ve 1997 yılları arasında parçalanarak çeşitli farklı firmalara satılır. En temel ulaşım hizmetlerinden birisi olan demiryolları böylelikle kâr amacı güden bir sisteme dönüştürülür. Normalde bütünlük bir sistem olan demiryolları, özelleştirmeye birlikte yüz ayrı birim haline gelir. Yirmi beş ayrı şirket, trenlerin sahibi olan üç bölgesel firma ve rayların bakımını yapan on üç ayrı şirketin olmasının yanı sıra, bu şirketlerin en büyüklerinden Railtrack, trenlerin sahibi olmasına rağmen, ray, köprü ya da istasyonların onarım işini üstlenmez. Özelleştirmeye birlikte hizmet ve bakım kollarının ayrılması da trajik sonuçlar doğurur. Kim Moody'in aktardığı üzere, demiryollarının özelleştirilmesine kadarki otuz yıllık süreçte sinyal hatasına bağlı yalnızca bir büyük kaza yaşanır. Fakat özelleştirmeyi takip eden beş yıl içindeyse sinyal hatası, güvenlik donanımları ya da raylarla ilgili sorunlardan kaynaklı toplamda beş büyük kaza meydana gelir. Dahası, 1998 ve 2004 yılları arasında ise toplamda 'otuz dokuz' ray bakım işçisi yetersiz güvenlik önlemleri nedeniyle yaşamını yitirir. Tüm bu olanların neticesinde faal şirketler sorumluluk üstlenmezlerken – ki bu şirketler demiryolu tecrübesi olmayan inşaat firmalarıyla taşeron sözleşmeler yaparlar- Railtrack'i suçlarlar. Tüm bu yaşananların neticesinde ise Railtrack, kar amacı gütmeyen bir şirketle değiştirilir ve bakım işleri bir miktar kurum içi hale getirilir (Moody, <http://www.publicvalues.ca/ViewArticle.cfm?Ref=00354>).

2.1.2. Yeni Emek Piyasaları ve Sendikal Hakların Yitirilişi

Film, demiryollarının özelleştirilmesinin gerçekleştirildiği 1995 yılında başlar. Demiryolu işçilerinin bir bakım onarım çalışmasını betimleyen uzun bir sekansla açılan filmde, her bir demiryolu işçisinin görev dağılımının belli olduğu ve dayanışma içinde çalıştıkları vurgulanır. Filmin hemen takip eden sekansında yeni bir işgününe başlamak için istasyonda toplanan işçileri özelleştirme haberini veren sürpriz karşılar. Demiryollarının kapandığını ve bundan böyle kontrat usulü çalışacakları içeren sürpriz haberi, yönetsel işlerden sorumlu olan Harpic verir. “Şirketin” işçilere mesajı açıktır: Bu, iş kültürünü kökünden değiştiren bir değişimdir. İçinde birçok rakip firmanın olduğu rekabetçi bir piyasaya girilmiştir. Bu nedenle şirketin işgücü olabildiğince çekici hâle getirilmeli ve en iyi biçimde “pazarlanmalıdır”.

Şirket bu hedefine ulaşabilmek doğrultusunda radikal değişikliklere gider. Bunlardan en önemlisi, ihtiyaç fazlası işçilerin bir miktar tazminat karşılığında “kendi rızalarıyla” işten çıkartılmalarıdır. Bunu sağlamak için tatiller kaldırılır ve ücretler de performansa göre düzenlenir. Dolayısıyla işçilere iki seçenek sunulur: ya ağırlaştırılmış yeni iş koşullarını kabul edeceklerdir ya da tazminat mektuplarını kabul ederek işten ayrılacaklardır. Haliyle birçok işçi henüz başında bu teklifi kabul ederek istasyondan ayrılır. Geriye kalan işçilere izletilen oryantasyon filminde de yeni patronları Will Hemmings aracılığıyla mesaj yinelenir: ömür boyu iş garantisi tarihe karışmıştır.

Filmin bu ilk bölümünde esasında geçmişte sendikal anlaşmalar neticesinde kazanılmış tüm hakların ortadan kaldırıldığına, buharlaştığına tanıklık edilir. Örneğin tatillerin kaldırılması ve ücretlerin yeniden düzenlenmesine ek olarak, işe girişlerde olduğu kadar paydos zamanlarında da kart basma zorunluluğu getirilerek çalışanların üzerindeki denetim artırılır. Bir anlamda geriye kalan işçileri yıldırma niyetiyle de devreye sokulduğu anlaşılan bu türden değişimlere karşı koymaya çalışan, filmin sınıfsal bilince –görece- en fazla sahip karakteri Gerry olur. Geçmişteki anlaşmaları hatırlatarak istasyon yöneticileri Bill ve Harpic’i ikna eder, en azından pazar günleri için bir muafiyet kazanır. Fakat bu, uzun erimli bir kazanım olmaz (ki aslında daha önceden zaten böyle bir zorunlulukları da yoktur). Yeni uygulamaları denetlemek için istasyona gelen “patronları” Hemmings, geçmişteki anlaşmaların hiçbir şekilde geçerli olmadığını, sorun çıkaran işçilerden de (sendikalılar), kurtulmaları gerektiğini ısrarla

vurgular. Bir diğ er yönetici Bill, uzun yıllardan beri süren çeşitli anlaşmalar olduğunu hatırlatmaya çalışsa da, Hemmings’in acımasız ve katı tavrı tartışmaya dahi alan bırakmaz. Hemmings, Bill’den tarafını seçmesini, eğer kendilerinin tarafında olmayacaksa da istifasını hemen kabul edeceğini söyler. Böylece değişimin aynı zamanda geçmişteki anlaşmalar doğrultusunda hareket eden orta düzey yöneticilerin de elini kolunu bağladığına tanıklık ederiz. Bu durum, “kazanan hepsini alır” kuralının geçerli olduğu piyasanın kollarına teslim edilen bir kamu kuruluşunun yaşadığı dönüşümü yansıttığı kadar, aynı zamanda da emek ve sermaye arasındaki ilişkinin bozulduğunu, aradaki g   dengesinin büyük oranda sermaye lehine değiştiğini gösterir. Geçmişte aralarında bir müzakere ya da pazarlık imkânı bulunmasına rağmen, yeni düzen altında sermayenin elinin güçlendiğine, durumun emeğin aleyhine bozulduğuna işaret eder.

Öte yandan, emek koşulları üzerinde yaşanan değişime olduğu kadar, yaşanan değişimin yapılan işleri de aksatmaya başladığına, bir anlamda kaotikleştirdiğine dikkat çekilir. Değişimin söylemi demiryolu hizmetinin kalitesinin ve verimliliğinin artırılması olmasına rağmen, daha henüz başında tam aksi sonuçlar doğurur. Devam eden bakım-onarım çalışmaları ironik bir biçimde yeterli işçi olmadığından tamamlanamaz. Trajikomik olarak nitelendirilebilecek bir sahnede, artık “rakip” şirketlerin çalışanları olan işçilerin bir arada iş yapmalarına izin verilmez. Bir işçi yapılması gereken iş için gerekli olan ölçüm cihazını üzerine zimmetli olduğu için beraberinde götürür, işin yapılması olanaksız hâle gelir ve onarılması gereken raylar öylece bırakılır. Aynı durum, -sözde- kalitenin artırılmasına yönelik buna benzer bir başka tuhaf uygulamada da görülür. Harpic, ellerindeki bazı ekipmanların yeni standartlara uymamasından ötürü parçalanarak imha edilmesini ister. Esasında halen iyi durumda olan, hatta bazıları yalnızca bir kez kullanılmış olan iş takımlarını en azından satmaları gerektiğini söyleyen işçilerin aldığı cevap ise “rakip firmaların” bunlardan yararlanma olasılığına karşın imha edilmesi gerektiği olur.

2.1.3. Esneyen Raylar, Devrilen Trenler

İstasyon ekibinin bir trenin raydan çıkması üzerine bölgeye hasar tespiti yapmak için yollandığı sekans, demiryollarında yaşanan değişimin yapılan iş üzerindeki olumsuz etkisinin doruğa çıktığı an ve belki de tüm sürecin bir özeti olarak görülebilir. Hem hasar tespiti yapmak hem de bu tespitin neticesinde onarım işi için teklif vermek üzere bölgede birçok farklı şirketin elemanı bulunur, fakat kimse nereden başlanacağını ve neyin tespit edileceğinden emin olamadığı için bölgeye bir kargaşa havası hâkimdir. Her bir şirket demiryollarının farklı bir parçasını üstlendiğinden ötürü kazanın kimin sorumluluğunda olduğu, kime mahsup edileceği de açık değildir. Dolayısıyla mesele, kazanın nedenini tespit etmek yerine daha ziyade kazanın sorumluluğunun hangi şirketin üzerine kalacağını tespit etmeye döner.

Filmde tazminat mektuplarını kabul etmeyerek, en azından haftalık kırk saatlik çalışma sürelerini ve bundan da önemlisi istasyonu ellerinde tutmaya çalışan beş karakterden ikisi daha fazla direnemeyerek ayrılır. Eşinden ayrı, Mick'in yanında kalan Paul, devletin -ironik bir biçimde- çocuk destek kurumu vasıtasıyla maaşından büyük oranda kesinti yapmasıyla birlikte tazminat mektubunu kabul etmeye karar verir. Bu kararında hasar tespiti sırasında karşılaştıkları, bir taşeron şirket için çalışmaya başlayan Len'in kazandığı paranın kendi kazandıklarının neredeyse iki katı olmasını öğrenmesinin de etkisi olur. John da aynı şekilde, cazip görünen taşeron işlerin büyümesine kapılarak onunla birlikte ayrılır. Gerry, Mick ve Jim'in onları ikna etme çabaları ise faydasız kalır. Paul'un içine düştüğü çaresizlik ve John'un içine düştüğü daha çok kazanabileceklerine dair yanılgı Gerry'nin ekibi bir arada tutmasını olanaksız kılar. John, Gerry'e geçmişte düşük ücretlere karşı verdikleri mücadeleyi hatırlatır, taşeron altında çalışarak daha fazla kazanabileceklerine inanır.

İstasyonun bağlı olduğu şirketten gelen yeterli işgücüne sahip olmadıkları için üç ay içerisinde kapanacaklarına ilişkin haberle birlikte Mick ve Jim de bu süreyi beklemeden ayrılarak ajanslar için çalışmaya başlarlar. Geriye bir tek Gerry kalır, ancak onun direnişi de sembolik bir direniş olmaktan öteye geçemez. Yapılacak herhangi bir iş olmadığı için istasyonda kendi kendine satranç oynayan Gerry'nin, istasyon sekreterinin kimin kazandığı sorusuna verdiği yanıt durumu açıklayıcı niteliktedir: Şah ve mat. Hangi hamleyi yaparlarsa yapsınlar, kaybeden yine işçiler olur. Bu noktaya kadar

olanlar aynı zamanda işçi sınıfının parçalanarak nasıl örgütsüz bir pozisyona itildiğini de gösterir niteliktedir. İş güvencesizliği yaratılmasının yanı sıra bir araya geldikleri emek mekânları da ortadan kalkar. Bir arada olup ortak bir tavır alamadıkları sürece de her türlü iş koşulunun dayatılması mümkün hâle gelir.

Nitekim, esnek çalışma koşullarının ötekilerin umduğu türden bir avantaj sağlamadığı, tersine, eski rejim altındaki bir çok haklarına esnek rejimde²¹ sahip olmadıklarına henüz Mick ve Jim'in taşeron ajanslarla iş görüşmeleri yaptıkları bölümlerde tanıklık edilir. Yeni iş rejimi altında bir anlamda “özgürleştikleri” söylenebilecek olan işçiler, aynı zamanda hemen tüm haklarından da özgürleşirler. Taşeronların kâr edebilmesi için yaptıkları işe verilen ücret dışında kalan tüm masraflar işçilerin sırtına yüklenir. Farklı bölgelerdeki işlere gidebilecek kadar esnek olmalıdırlar ama örneğin seyahat masraflarını kendileri ödemeleri ve tüm iş ekipmanlarını da yine kendilerinin sağlaması gerekmektedir. Hastalık izni ya da tatil günlerinde de herhangi bir ödeme söz konusu değildir. Ağırlaşan koşullar aynı zamanda acımasızdır ve insani faktörleri de tamamen devre dışı bırakır. Taşeron sözleşme altında tatil günlerini kapsayan bir ödeme planının olmamasından da öte, hastalık halinde işçilerin çalışamayacak durumda olmalarından hareketle bu gibi durumlar için de herhangi bir ödeme söz konusu değildir.

Mick'in taşeron ajanstan aldığı ilk işte ise yeni rejim altındaki düzenlemelerin hem işin doğasını değiştirdiği hem de emek koşullarını ağırlaştırdığı betimlenir. Bakım çalışması iş standartlarına aykırı bir biçimde yetersiz işçiyle yapılmaya başlanır, güvenlikle ilgili birçok kural ihlal edilir ve üç kişinin yapması gereken işin yükünü bir kişi üstlenir. Üstelik, masrafları iyice düşürebilmek için demiryolu tecrübesi olmayan inşaat işçileri kullanılmaya başlanır. Bu durum bir anlamda da yeni rejimin demiryolları gibi iş alanlarında dahi vasıfsızlaştırmaya yöneldiğini işaret eder. Nitekim Mick bu sekansta ustabaşına ısrarla yaptıkları işin hatalı olduğunu, yetersiz personelle çalıştıklarını söyler ancak hemen ertesinde ajans tarafından sorun çıkarıcı olarak kara listeye alınır.

²¹ Bu noktada çalışma yaşamında “esneklik” meselesi üzerine hatalı algılamaların önünü alabilmek açısından bir noktayı aydınlatmak yerinde olacaktır. Harvey'in (1993: 87) belirttiği gibi, esneklik konsept olarak kötü bir şey olmamakla birlikte sosyalist potansiyeller taşıyan bir çalışma tarzıdır. Ne var ki, yeni kapitalizm altında uygulamaya sokulan esnek çalışma koşulları, genellikle emek maliyetlerinin düşürülmesi ve böylece de sermaye birikiminin artırılması amacıyla uygulanmaktadır.

Ne var ki Mick'in tek başına gösterdiği bu tepki, herhangi bir şeyi değiştirmez, bir yere varmaz. Aksine, kendi üzerine dönerek işsiz kalmasına ve çok geçmeden de aile yaşantısında huzurunu yitirmesine neden olur. Üzerindeki bu baskı tekrardan ajansın yolunu tutmasına yol açar. Tepkisinin yanlış anlaşıldığını, işi bu yeni yoldan yapmaya alışacağını söyleyerek bir anlamda uzlaşmaya razı olur. Mick'in uzlaşmaya razı olması, Loach'un birçok filminde aralarında ustalıkla geçişler yaptığı özel ve kamusal alanlar (yahut iş yaşamı) arasındaki sıkı bağın, birbirleri üzerindeki belirleyiciliklerinin de önemli bir göstergesidir.

2.1.4. Dayanışmadan Rekabete, Rekabetten İhanete

Filmde tüm bu noktalara bağlı olarak, yaşanan değişimin özellikle işçiler arasındaki dayanışmacı ruhu ve arkadaşlıkları da sakatladığına dikkat çekilmektedir. Bu anlamda filmin başlangıç sekansı ile filmin sonlarına doğru Jim'in kaza geçirdiği sekans bir arada düşünülebilir. Özelleştirmenin bir adım öncesinde, işçilerin dayanışma ve uyum içerisinde bir onarım işini betimleyen ilk sekansta, iki adet gözcü vardır. Gözcülerin uyarısıyla yaklaşan tren fark edilir ve işçiler raydan çekilir. Mick, sıkışan küreğini raydan çıkarmaya çalışır ama iyice yaklaşan treni gören Jim, onu omzundan tutarak geri çeker.

Bahsi geçen kaza sekansı ise yapılacak iş için gerekli olan hemen her şeyin yanlış yapıldığını (işçi sayısı yetersizdir, işi kolaylıkla yapabilmek için gerekli olan donanım yoktur, gözcü yoktur) betimlemesinin yanı sıra bu türden çalışma koşullarının bireylerin karakterlerini de aşındırdığını gözler önüne serer. Yetersiz donanım ve işçi nedeniyle geceye sarkan çalışma sırasında gözcünün de olmamasından ötürü gelen treni kimse fark edemez. Jim'e tren çarpar ve yaralanır. John ambulans çağırmaya giderken Mick onu engeller. Gerekçesi ise Jim'i rayların kenarında bu halde bulmaları durumunda meselenin rapor edilecek olmasıdır. Mick bundan zararlı çıkacak olanın taşeronlar değil, kendileri olacağını, altı haftadır işsiz olduklarını ve belki bu nedenle uzunca bir süre daha işsiz kalacaklarını söyleyerek durumu rasyonalize eder, diğerlerini ikna eder. Nihayetinde Jim'i yukarı, çimento kardıkları yere taşıyarak (ki zaten çimentonun da köprünün üzerinde karılması başından beri hatalıdır) Jim'e çimento kararken araba çarpmış süsü verirler. Bu iki sekans arasındaki en sarsıcı bağ ise ilk sekansta Mick'i raylardan çekerek belki de hayatını kurtaran Jim'ken, tüm yaşananlar neticesinde Jim'in

ölümüne sebep olanın Mick olmasıdır. Nihayetinde hakiki dayanışmanın yerini kendi çıkarlarını gözetmeye zorlanan bireylerin “dayanışması” alır. Çalışma koşullarının değişmesiyle birlikte en temel insani sorumlulukların dahi erozyona uğradığına tanık oluruz. Paul, Mick ve John dayanışmayı ancak Jim’in esas ölüm nedeni gizlemek için gerçekleştirir hâle getirilirler. Bu anlamda, filmde İngiliz Demiryolları’nın özelleştirme süreci ve ertesinde yaşananlar betimleniyor olsa da, bu öyküdekine benzer yaşanmış ya da yaşanıyor olması muhtemel aynı bağlamdaki pek çok farklı öyküyü de akıllara getirir²². Yaşanan dönüşümün -örgütlü bir güç olarak- işçi sınıfı kimliğini ortadan kaldırmaktan da öte, hayatta kalabilmek için dostluk ve arkadaşlıklarını dahi satmalarına yol açtığını trajik bir biçimde gösterir.

2.1.5. Anlatı Yapısı

Navigators’ın anlatı yapısı, kronolojik olarak ilerlemesi ve doğrusal bir akışa sahip olmasıyla klasik anlatım modeline uygun düşmektedir. Fakat özellikle karakter merkezli nedenselliğe dayanmaması, gevşek ve bir dereceye kadar da epizodik olarak tanımlanabilecek yapısıyla hem klasik anlatıdan hem de örnekleme yer alan diğer iki filminden farklılaşmaktadır. Filmin anlatısı karakterin aksiyonları etrafında örülmemiş olmamasının yanında, klasik anlamda bir ana karaktere (ya da karakterlere) de sahip değildir. Çok sayıda karakterden oluşan filmde, belirli noktalarda istasyon ve raylardan ayrılarak Mick ve Paul’ün özel yaşamlarına yer veriliyor olsa da, bu ikilinin varlığı, geleneksel ana karakter tanımına oturmamaktadır. Dolayısıyla öykü, dengeyi bozan güce karşı bir mücadeleye girişen bir karakter ve karşıt bir güç arasındaki çatışma üzerinden yapılandırılmamıştır.

Aynı şekilde, izleyicinin merak ve ilgisinin öykünün sonu üzerine toplandığı klasik dramatik yapının aksine, epik (ve bir anlamda Brechtçi) üsluba yakın duran fasılalı bir anlatım biçimine sahip olduğu söylenebilir. Çünkü filmin birçok sekansı/bölümü sıkı bir

²² Bir başka ülkede, Fransa’da, Fransız Telekom’un özelleştirilmesi ve esnek çalışma koşullarının dayatılması da vahim sonuçlara yol açmıştır. İnsel’in aktardığına göre, özelleştirmeyi takip eden bir buçuk yıl içerisinde ağır çalışma koşullarının baskısı, güvencesizlik ve esneklik gereği yer değiştirmelerin stresine dayanamayarak intihar eden çalışanların sayısı toplam yirmi dört.

(<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=957722&Date=12.10.2009&CategoryID=42>, “Kapitalizmin İntiharları”)

neden-sonuç zinciri üzerinden inşa edilmemiş olmakla birlikte, filmin temasıyla ilgili birçok farklı noktaya/olaya ilişkin anlardan oluşmaktadır. Bunların yanı sıra, film, izleyiciye bir düşünme ve soluklanma imkânı tanıyan durak anlarına da sahiptir. İstasyon ve raylarda geçen sekansların dışında, özellikle, arkadaşlarının temizlik görevlisi Jack'i köşedeki büfenin toplu siparişlerde bedava sardalye dağıttığına inandırarak makaraya aldıkları ve Jack'in büfe sahibiyle kavga ettiği ve onu takip eden (aynı zamanda iki dakikadan fazla ve tek bir çekimden oluşan) bir çiftin buz üzerinde dansını içeren sekans, bahsi edilen bu anlara örnek olarak verilebilir.

Filmin temel çatışmasının özelleştirme ideolojisi (ya da Loach'un geçmişteki filmlerinin aksine gittikçe temsil edilemez hâle gelen iktidarla) ve demiryolu işçileri arasında kurulmasına bağlı olarak da çatışmanın çözüldüğü söylenemez. Filmin sonunda Paul, Mick ve John'un Gerry'e de yalan söyleyerek ve istasyonu artlarında bırakarak belirsiz bir geleceğe doğru ilerlemeleri de çatışmanın çözümsüzlüğünü ve belirsiz bir geleceği gösterir niteliktedir.

2.1.6. Görsel Üslup

Örnekleme yer alan öteki filmlere oranla belgesel-gerçekçi üsluba daha yakın bir biçime sahip olduğu belirtilebilecek olan filmde, öyküsünün de gerektirdiği bir şekilde dış mekân çekimleri ağırlıktadır ve doğal ışık kullanılmaktadır. Ağırlıklı olarak istasyon, Mick'in evi, pub ve Mick ve Jim'in ajansta iş görüşmeleri yaptıkları sahnelerden oluşan iç mekân çekimlerinde de aynı şekilde doğal ışık kullanılmıştır. Çekimlerin büyük bir kısmında kamera objektif bir konumda kalmakta, karakterlerle birlikte bakmaktansa daha ziyade karakterlere bakmaktadır. Öznel çekimlere hemen hiç yer verilmemiştir. Loach'un genel anlamda belgesel ve klasik gerçekçi tekniklerin bir alışımını kullandığı göz önünde tutulduğunda, *Navigators*'da ikincisinin kullanımı daha seyrek. Açık/karşı açık çekimlerine bir tek Mick ve Jim'in ajansla yaptığı görüşmelerde rastlarız. Çekim ölçekleri açısından bakıldığında da klasik; bel, diz, boy ve omuz çekimleri kullanılmıştır. Rayların üzerindeki, bakım çalışmalarını içeren sahnelerde ise yapılan işe yakın plan çekimler yer alır. Ancak gerçek anlamda detay ya da ayrıntı çekim, bir tek filmin başlarında tazminat mektubunu ilk olarak kabul eden karakterlerden Lenny'nin istasyondan ayrıldığı sahnede yer alır. Kamera eski bir fotoğrafa ve Lenny'nin yirmi beş yıllık hizmeti adına demiryollarından aldığı ödül

sertifikasına odaklanır, bu sertifikanın anlamını yitirmesi, çöpe gidişi özellikle vurgulanır.

Filmde diyaloglar ağır basar, ses kuşağına sonradan eklenmiş herhangi bir efekt yahut dış sese yer verilmez. Bu anlamda filmin ses kuşağı büyük oranda doğal seslerden oluşmaktadır. Filmde tv dramalarını andıran bir şekilde müzik kullanımına yer verilmiştir. Özellikle filmin ilk yarısında sekanslar arası geçişlerde hafif tempolu ve neşeli bir müzik kullanımı yer almaktadır. Bu türden bir müzik kullanımının da esasında filmin bu bölümüne hâkim olan mizahi havayı desteklediği söylenebilir. Filmin en esprili anlarından birisi olan sardalye sahnesinden sarkan ve Paul ve kızlarının yer aldığı buz pateni sahnesine bağlanan bölümünde Slovak Devlet Filarmonik Orkestrası’nca çalınan “The Skater’s Waltz” isimli parça, filmde görüntüye eşlik eden müziğin en uzun süre kullanıldığı andır. Bunların dışında dikkate değer olan bir başka müzik kullanımı ise, Paul, Mick ve John’un Jim’i yukarıya taşıyıp taşımama konusunda tartıştıkları sahnede yer alır. Öteki tempolu ve neşeli müziklerin aksine bu sahnede, sahnenin dramatik yapısını da destekler ve vurgular biçimde, derinden gelen bir müzik kullanımına yer verilmiştir. Filmde genel anlamda görüntünün ve diyalogların önüne geçmeyen, sade ve kararında müzik kullanımına yer verildiği söylenebilir.

Filmin büyük bir kısmının işçilerin toplandıkları istasyonda ve rayların ötesinde geçtiği göz önünde tutulduğunda, hakiki mekânlardan oluşan sınırlı bir mizansen kullanımına yer verildiği söylenebilir. Tamamen doğal mekânlarda çekimleri yapılan filmde, rayların üzerinde yapılan çalışmaların betimlenmesi, filmin politiğini de açığa vurmaktadır. Herhangi bir izleyicinin biletini alıp şu ya da bu bölgeye gitmek dışında demiryolları hakkında fazlaca bir bilgisinin olmadığı ya da üzerine pek düşünmediği varsayımıyla, bu sistemin altyapısına dikkat çekmekte, trenlerin sağlıklı bir şekilde işleyebilmesini sağlayan demiryolu işçilerinin emeğini hatırlatmaktadır. Özelleştirme ideolojisi bağlamında bakıldığında da, bu uygulamalara karşı doğrudan bir mücadele biçimi önermiyor olsa da, bu çalışmaların kolektif ve düzenli bir biçimde yapıldığı anları betimleyen sahneleri ile izleyicisini mesele üzerine düşünmeye teşvik edebilir.

Samantha Lay (2002: 22), bu türden metinlerin işçi sınıfı ortam ve karakterlerinin donuk/sıkıcı bir temsilini sunması açısından yer yer “mutfak evyesi gerçekçiliği” yaftası aldığını belirtir. Film, gerçekten de Mick’in ajansta kara listeye alınmasının ertesinde

mutfak ocağını parçalara ayırarak temizlemeye giriştiği bir sahneye sahiptir. Fakat bu yukarıda da belirtildiği gibi kamusal ve özel alanların arasındaki ilişkiyi gösterir nitelikte bir sahnelemedir. Bir anlamda “sınıf-altı” pozisyona itilen Mick’in yaşadığı gerilim ve sıkıntıyı, işleri en azından kendi evinde doğru yoldan yapmaya çalışarak üzerindeki stresten kurtulmaya çalıştığını betimler.

Loach’un özellikle *Hidden Agenda* ve ertesindeki filmlerinde rastlanabilecek ilginç bir motif bu filmde de yer alır. Paul’ün kızlarını görmek ve eski eşiyle barışmak niyetiyle elinde çiçekle yola koyulduğu sahnenin hemen başında, tek bacağı eksik bir köpek kadrja girer.²³ Esasında yönetmenin imzası olarak nitelendirilebilecek bu detay, Loach’un aşağıda aktarılan açıklaması ışığında değerlendirildiğinde, Paul’ün her şeye rağmen mücadeleye devam ettiği ile ilişkilendirilebilir.²⁴

²³ Bkz. Ek 1.

²⁴ Yönetmenin birçok filminde dikkat edildiğinde rastlanabilecek (en azından bu çalışmanın yazarı için) muamma yaratan bu ayrıntıyı yönetmenin bizzat kendisi *Carry On Ken* isimli belgeselde aslında açıklığa kavuşturur. Loach, üç bacaklı köpeğin işin en başında bir filmde kadrja tesadüfen girdiğini, zaman geçtikçe de diğer filmlerde küçük bir motif olarak kullanmaya başladıklarını belirtir. Loach, bu motife bir anlam yüklemek gerekecek olursa, üç bacaklı köpeği “elinden” geleni yapmasıyla tanımlar.

2.2. It's A Free World (Özgür Bir Dünya, 2007)

Venedik film festivalinde en iyi senaryo ödülünü alan *It's a Free World*, İngiltere'deki gizli göçmen emeği sömürüsünü incelemektedir. Bu anlamda filmin politiği öncelikle, kapitalizmin küresel evresinde sömürünün de küresel bir boyut kazandığını göstermesi üzerinde temellenmektedir. Nitekim, Avrupa Birliği'nin 2004 yılında genişleme kararı almasını takip eden süreçte A8 ülkeleri²⁵ olarak adlandırılan Doğu Avrupa ülkelerinden pek çok insan, çalışmak ve yaşam standartlarını artırmak umuduyla İngiltere'ye gelmelerine rağmen, güvenceli ve kalıcı bir işte çalışma fırsatı yakalayamayıp aksine oldukça büyük bir geçici iş havuzuna dâhil olmuşlardır.

Filmin öyküsünün birbirine bağlı ve iç içe geçmiş üç mesele üzerinden kurulduğunu söylemek mümkündür. Film, öncelikle, pek çok incelemede sosyolojik olarak yeni bir sınıf kategorisi oluşturdukları vurgulanan bu göçmenlerin sorunlarına odaklanmaktadır. Geçici istihdam koşulları altında çalışan bu işçilerin İngiltere'de tecrübe ettikleri sorunlar bir belgesel havasında perdeye taşınmıştır. İkinci olarak film, egemen ideolojinin 'özgürlük' söylemini sorgulamaktadır. Filmin ana karakteri aracılığıyla ise "serbest girişimcilik" ideolojisi ve özellikle bu ideolojinin yaydığı "sınıf atlama rüyasının" sorgulandığı söylenebilir. Filmin bu meseleler etrafında örülen öyküsü ve sistemin çelişkilerini göstermesi dikkate alındığında açık bir politik içeriğe sahip olduğunu da söylemek mümkündür.

²⁵ A8 ülkeleri, Avrupa Birliği'nin 2004 yılında genişleme kararı almasının ertesinde birliğe katılan ülkelerin siyasal dildeki kısa adıdır. A8 ülkelerinin en önemli özelliklerinin başında, Avrupa Birliği'nin 1957 yılından beri ilk defa tek seferde bu kadar çok ülkeyi birliğe dâhil etmesi gelmektedir. Çek Cumhuriyeti, Estonya, Macaristan, Letonya, Litvanya, Polonya, Slovakya ve Slovenya'dan oluşan bu ülkeleri, Malta ve Kıbrıs gibi ülkelere ayıran bir diğer önemli özellik ise, bu ülkelerin oldukça düşük gelir ortalamalarına sahip yoksul ülkeler olmalarıdır. Bu ülkelerin kişi başına düşen gelirlerinin Avrupa ortalamasına göre bir hayli düşük olması büyük çaplı göç dalgalarının yaşanması endişesini de beraberinde getirmiştir. Bu nedenle A8 vatandaşları Avrupa'da serbest dolaşım hakkına sahip olmalarına rağmen, birçok ülke emek piyasalarını bu ülkelerin vatandaşlarına kapatmıştır. İngiltere ise, belirli koşullar altında A8 vatandaşlarını emek piyasalarına kabul etmektedir.

(<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/panorama/4479759.stm>)

2.2.1. Özgür Dünya Miti

Filmin en önemli özelliklerinin başında ‘özgürlük’ kavramını sorgulaması gelmektedir. Günümüzde mevcut ekonomik sistemin ideolojisinin en belirgin yönü her zaman için özgürlük (yahut serbestlik) vurgusunun ön planda olmasıdır. Bir söylem biçimi olarak düşünce tarzları üzerinde de hegemonik hâle gelen özgürlüğün ne türden bir özgürlük olduğu, hangi anlamda bir özgürlük olduğu ve daha da önemlisi kimlerin özgürlüğü olduğu ise sorgulanmamaktadır. Dolayısıyla, söylemsel düzeyde bir örtmece içeren bu kavram, esasında “piyasa özgürlüğü”, “serbest ticaret ve girişim” – ki buna insan ticareti de dâhil- gibi kavramlara denk düşmektedir. İşte Loach henüz filme seçtiği isimle bu söylemin ardında yatan ironiye dikkat çekmektedir. Filmin en genel anlamda serbest ticaret ideolojisinin sonuçlarını incelediğini söylemek mümkündür. Filmde günlük yaşamın gözlerden saklanan, hakiki boyutlarına dikkat çekilmektedir. Film, iş piyasasının içinde her bir bireyin ötekine karşı konumlandığı, insani dayanışma ve duyguların yerini “rasyonel Akla” bıraktığı, rekabetin, sürekli bir itiş kakış durumunun ve sömürünün hâkim olduğu bir sosyal düzenin oldukça gerçekçi bir tasviridir.

Filmde ele alınan meselelerin İngiltere’ye özgüymüş gibi görülebilme tehlikesine karşın filmin evrensel bir meseleye dikkat çektiği vurgulanmalıdır. İngiltere gibi güçlü ve varıl ülkeler büyük sanayi üretimlerini üçüncü dünya ülkelerinde gerçekleştirirken, kendi ülkelerindeki orta düzey üretimde ve hizmet sektörlerinde (market zincirleri, balık çiftlikleri vb.) göçmen işçileri çalıştırmaktadırlar. Dolayısıyla Loach, her ne kadar İngiltere’yi anlatıyor olsa da ABD ve Almanya gibi öteki güçlü ülkelerde de benzer durumlarla karşılaşmakta ve bu durum günümüz kapitalizminin temel özelliklerinden biri haline gelmektedir. Bu tip gelişmiş ülkeler yoksul ülkelerin emek gücünü de sömürmektedirler.

2.2.2. Emek Sömürüsünün Yeni Biçimi: Göçmen Emegi

Göç, daha doğrusu emek göçü, toplumlar arasındaki gelir ve fırsat eşitsizliğine dayanan bir olgu olarak tanımlanabilir. Göç edenler, kendi ülkelerindeki kargaşa ortamından kurtulmak ve görece varlıklı ülkelerde iyi bir yaşam standardı yakalamak gayesindedirler. Göç alan ülkeler ise özellikle vasıfsız emek gerektiren işlerde diğer (yoksul) ülkelerin emek gücünden yararlanma peşindedirler. Böylece bir taraftan kendi

vatandaşlarının yapmak istemeyecekleri işleri yapacak emek gücüne kavuşmakta, bir taraftan da eğitim maliyetine katılmadıkları vasıflı işgücünden de yararlanma şansını yakalayabilmektedirler (Kozanoğlu vd. 2008: 25). Dolayısıyla göçmen emeği sömürüye oldukça açık bir konumda yer almaktadır. Göçmen işçiler genellikle en ağır ve kirli işleri yapmakta, normal mesai sürelerini aşan sürelerle çalıştırılmakta ve tüm bunların karşılığında da fazladan bir ücret alamamakta ve hatta dolandırılmaktadırlar.

Yılmaz (2005), göçmen işçilerin normalde almaları gereken ücretlerin oldukça altında çalıştırılmalarının en önemli nedeninin ise özel iş bulma ajanslarının yasadışı faaliyetleri olduğunu belirtmektedir. Bu ajanslar, işçileri ücretlerinde yasadışı indirimler yaparak işverenlere kiralamaktadırlar. Genellikle kayıt dışı ve kaçak olarak çalışan bu ajanslar, - denetimsizliğin de etkisiyle- çoğu zaman gerçekte var olmayan işler için sahte sözleşmeler düzenlemekte ve ardından ortadan kaybolmaktadırlar. Yılmaz, ayrıca, İngiltere’de yapılan araştırmaların bu ajansların ilk planda vaat ettikleri istihdam koşullarını işçiler adaya gelir gelmez değiştirdiklerini gösterdiğini de vurgulamaktadır. İşin bir diğer boyutu ise istatistikî verilerin 1995 yılından itibaren İngiltere’deki göçmen işçi nüfusunun toplam nüfusun üçte biri oranına yükseldiğini göstermesine rağmen, aslında bu verilerin gerçek rakamları yansıtmaması, İngiltere’ye kaçak yollardan giren göçmen işçilerle birlikte göçmen nüfusunun belirtilen rakamların çok daha üzerinde olmasıdır. Bu işçilerin uzun taşeron zincirlerinin en son halkaları olduğunu belirten Yılmaz, onları –Marx’tan alıntılıyarak- “sermayenin kendi gereksinimlerine göre bazen şu ya da bu noktaya sürdüğü hafif piyadeler” olarak tanımlar. Ayrıca, göçmen işçiler sadece ağır çalışma koşulları ve düşük ücret sorunuyla da karşı karşıya değildirler. Bu işçiler, hedeflediklerinin aksine, oldukça kötü yaşam koşulları, dil sorunu ve en önemlisi de en temel insani haklardan dahi yararlanamama gibi sorunlarla da karşı karşıyadırlar (2005: 7).

Özetle, göçmen emeğine yönelimin ardında kârların maksimize edilmesi için emek giderlerinin en aza indirilmesi hedefi yatmakta ve göçmen emeği kullanılarak da ücretler düşürülmektedir. Yasadışı emek kullanımı ise bu giderlerin neredeyse sıfıra düşürülmesine olanak tanımaktadır. Öyküde de özellikle işin bu boyutuna dikkat çekilmektedir. “Legal” göçmenler iş bulma ajansları tarafından dolandırılmaktayken, “illegal” göçmenlerin durumu ise daha vahimdir. Bu göçmenler gerekli çalışma

belgelerine sahip olmadıkları için istismara daha açık durumdadırlar. Her türlü çalışma koşuluna ve riske razı durumda olmaları, işverenlerin özellikle bu işçileri tercih etmelerine sebep olmaktadır.

2.2.3. Sınıf Atlama Rüyası ve Yabancılaşma

Loach'un tüm kariyerine bakıldığında zaman çalışmalarının büyük bir kısmında ekonomik düzenin, kötü emek koşullarının ve devlet bürokrasilerinin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini ele aldığı söylenebilir. Filmlerindeki karakterlerin ayırıcı özellikleri ise genellikle işçi sınıfından yahut toplumun marjinalleştirilmiş kesimlerinden olmalarıdır. Örneğin ilk çalışmaları olan *Cathy Come Home* (*Cathy Eve Dön*, 1966), ve *Kes*'ten (*Kerkenez*, 1969), *Ladybird Ladybird* (*Minikkuş*, 1994), *Bread and Roses* (*Ekmek ve Güller*, 2000) ve bu çalışmanın da örnekleminde yer alan *The Navigators*'a (*Demiryolcular*, 2001) kadar tüm karakterleri toplumun “negatif ayrıcalıklı” sınıflarındadır. *It's a Free World*'ü Loach'un diğer filmlerinden ayıran en önemli özelliklerinin başındaysa, anlatının bu kez “diğer taraftan”, bir anlamda emek istismarını gerçekleştiren kesimden bir karakterin yaşamı üzerinden kurulmuş olmasıdır.

Fakat Loach, bunu ana akım zihniyetin dışında olarak tanımlayabileceğimiz diğer yönetmenlerin (örneğin Haneke ve Chabrol) yöntemini kullanarak yapmaz. Filmin ana karakteri Angela, esasında içinde yaşadığı ekonomik ve ideolojik iklimin bir sonucu olarak önemli bir dönüşüm yaşar. Angela, filmin başında umut tacirliği yapan bir göçmen ajansının sıradan bir çalışanı olarak tanıtılır. Olasılıkla standart bir ücretle çalışmaktadır ve aldığı ücret şirketin elde ettiği kârla kıyaslandığında oldukça düşüktür. Filmin hemen başında şirkette yönetici konumunda anladığımız bir erkeğin tacizine uğrar, buna haklı bir tepki gösterir ve Londra'ya döner dönmez de işten çıkartılır. Ancak bu noktada Angela'nın bu türden tacizlere altı aydır katlandığını, daha önce de birçok işte çalışıp ayrıldığını ve kredi kartı borçları olduğunu öğreniriz. Angela hem genel anlamda iş güvencesizliğiyle boğuşmak hem de bir kadın olarak erkek egemen iş dünyasının bu türden çarpıklıklarıyla baş etmek durumundadır. Angela'nın kendi şirketini kurmaya karar vermesi, içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmanın tek olası yoludur ona göre. Böylece hem borçlarını kapatabilecek ve otuz üç yaşına geldiğinden ötürü kaçırmakta olduğu treni – yani “iyi yaşam standartlarını”- yakalayabilecek, hem de yıllardır iş yaşamında uğradığı haksızlıklara bir son verebilecektir. Yani aslında

böylesine bir dünyada herkes gibi o da kendi çıkarlarını düşünecek ve bir anlamda kapitalist piyangoda şansını deneyecektir.

Dolayısıyla film bir taraftan küreselleşmeyle birlikte değişen istihdam koşullarının ve emek sömürüsünün yeni biçimlerinin etkili bir tasviriyken, diğer taraftan da süre giden çarpık ekonomik düzen altında yaşamını sürdürmeye çalışan, hem kendisine hem de çocuğuna iyi bir gelecek hazırlamak için tek çıkış yolunun başkalarının emeklerini sömürmekten geçtiğini düşünen bir kadının yaşadığı dönüşümün, diğer bir deyişle yabancılaşmasının öyküsüdür.

Angela'nın bir "girişimci" olarak rekabetçi piyasaya girişini takip eden süreçte, adım adım tüm insani duygularını yitirdiğine tanık oluruz. Yıllardır uğradığı haksızlıkların acısını çıkartırcasına bir anlamda karıştına dönüşmeye başlar. Anlatı ilerledikçe bütünüyle oportünist bir kişiliğe bürünür. Tek amacı ve gayesi kolay yoldan kârını artırmak haline gelir. Bu durumun en açık örneklerinden birisi ise kaçak bir göçmen olan Mahmoud ve onun ailesiyle girdiği ilişkide görülebilir. Angela, her işi yapabileceğini ve gerçekten bir işe ihtiyacı olduğunu söyleyen Mahmoud'un talebini belgeleri olmamasından ötürü kabul etmez. Ancak işçilerin toplandıkları arazinin yakınından ayrılmayan ve sinir krizi geçiren Mahmoud'un bu çaresizliğine dayanamaz. Ailesiyle birlikte yaşadığı ortamı görür ve Mahmoud'a yardım etmeye karar verir. Ona sahte bir pasaport düzenler ve göçmen işçilerin kaldığı karavan parkında kalacak bir yer ayarlar. Ne var ki daha sonra Ukrayna'dan getirmek istediği işçilere yer açmak için içinde bu ailenin de bulunduğu karavan parkını kaçak göçmenlerin yaşadığından şüphelendiği gerekçesiyle göçmen bürosuna ihbar eder.

Angela'nın sömürülenden sömüren tarafına geçişi, kendi sınıfına ve kendi kökenlerine bir ihanet olarak da okunabilir. Loach'un ihanet temasının çok daha okunaklı olduğu *Land and Freedom* ve *The Wind That Shakes The Barley* gibi tarihsel-politik filmleriyle kıyaslandığında bağlamı biraz daha farklı olsa da, Angela'nın eylemlerini bu yönde değerlendirmek mümkündür. İşçi sınıfından bir aileden gelen Angela, uğradığı haksızlıkların üstesinden gelmenin ancak karşı tarafa geçerek mümkün olabileceğini düşünmektedir. Loach'un (ve elbette senaryo yazarı Laverty'nin) yarattığı Angela karakterinin en güçlü özelliği de budur. Loach, günümüzde haksızlıklara karşı çıkmanın ve sistemi değiştirmeye çalışmanın yerine en büyük arzusunun kolay ve kısa yoldan

kendini kurtarmak olduğuna, diğer bir deyişle sınıf atlama hayalinin en büyük arzu olduğuna dikkat çekmektedir. Sınıf atlamamanın ise ancak başkalarının sırtına basarak ve başkalarının emeklerini sömürerek mümkün olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla gerçek anlamda bir özgürlük de yoktur. Filmde sınıf atlamamanın da bir garantisinin olmadığına, “büyük balıkların” küçük balıkların büyümelerine de izin vermediklerine şahit oluruz.

Angela’nın yaşadığı yabancılaşma ve karakter aşınmasının izi aynı zamanda, filmin öteki karakterleri ile girdiği ilişkiler üzerinden de sürülebilir. Angela, ne Katowice’deyken tanıştığı Karol’la sağlıklı bir duygusal ilişki kurabilir ne de öykü boyunca ona eşlik eden Rose ile olan dostluğunu sürdürebilir. Filmin statik olarak tanımlanabilecek karakterlerinden olan, Angela’nın Katowice’de görüşmeler sırasında tanışarak etkilendiği ve ertesinde Londra’da tesadüfen tekrar karşılaştığı ve yakınlık kurduğu Karol’la olan ilişkisi uzun soluklu bir birlikteliğe dönüşemez. Aralarındaki ilişkinin yalnızca bir defalık cinsel yakınlaşma ile sınırlı kalması, Angela’nın sınıf atlama arzusunun diğer tüm isteklerine baskın geldiğinin de bir belirtisidir. Angela, duygusal bir ilişkiyi kendisini hedefinden saptıracak potansiyel bir “sorun” olarak görür. Zaman geçtikçe tüm dünyasını iş piyasasının değerleri üzerinden biçimlendiren Angela, Londra’da öteki Polonyalı işçilerle yaşadığı sorunlarda kendisine tercümanlık yaparak yardım eden Karol’la olan ilişkisini de nihayetinde bir alışveriş ilişkisine dönüştürür. Angela’ya olan duygusal ilgisinin etkisiyle ona yardımcı olan Karol’a yardımları karşılığında bir miktar para sunar. Bu, bir anlamda da Angela’nın Karol’la paylaşabileceği tek şeyin de ancak bu kadarı olduğunu açığa vurur. Karol, hem genel anlamda Angela’dan daha zor bir durumda olmasına -diğer bir deyişle yalnızca kabul edilebilir bir yaşama sahip olmak için çok daha fazla mücadele etme gerekliliğine-, hem de başlangıçta Angela’nın çalıştığı şirket tarafından aldatılıp dolandırılmasına rağmen Angela’nın önerdiği parayı “bir yardıma asla karşılık verilmemesi gerektiği” gerekçesiyle kabul etmez. Dolandırılmak, yoksul olmak ve “vahşi bir cangılda” mücadele ediyor olmak Angela’nın tersine Karol’ın değerlerini ve duygularını yok etmez, dönüştürmez.

Filmin bir diğer yardımcı karakteri olan, Angela’nın kendi işini kurmaya karar vermesinden itibaren onun yanında yer alan ev arkadaşı Rose’un da öykü süresince

kişilik ya da davranışlarında dikkat çekici bir değişim yaşandığını söylemek pek mümkün değildir. Rose da Karol’a benzer bir biçimde daha ziyade Angela’nın değişimini duyumsatmanın bir aracı olarak iş görür. Nitekim Rose, öykünün başında kendi hedefleri olan, özerk bir karakter olarak tasvir edilmez. Ne sınıf atlamak ve zengin olmak gibi bir hayâli vardır ne de üniversite mezunu olmasına rağmen bir hizmet işçisi olarak çağrı merkezinde çalışıyor olmasından kaynaklı ciddi bir rahatsızlığa ya da öfkeye sahiptir. Aksine, işin başında Angela’nın başına gelenleri doğal karşılayarak ona da bir çağrı merkezinde iş ayarlayabileceği önerisinde bulunur. Ajansı kurmak için gerekli olan neredeyse hiçbir araca sahip olmamalarının ve böyle bir işi gerçekleştirmelerinin olanaksız olduğunun bilincinde olan Rose’u ikna eden Angela’nın ısrarı ve kararlılığı olur. Rose öykü boyunca Angela’nın tersine daha pasif bir rol üstlenir. Angela’nın “girişimci” özelliklerine pek sahip olmadığından ve yaptıkları işin ayrıntılarını onun kadar iyi bilmediğinden ötürü onun gibi mobil olmak yerine genellikle ofise dönüştürdükleri evlerinden tanıtım ve organizasyon işleriyle uğraşır. Öykü boyunca Rose’un Angela’nın zihninetine en çok yaklaştığı nokta, pazarladıkları işçilere barınacak yer sağlayarak üzerlerinden çok daha fazla para kazanabileceklerini keşfetmesi olarak gözükse de, yakalanabilecekleri endişesi onu dizginler, bu tasarımı realize eden de yine Angela olur. Rose, öykü süresince yanlış bir şeyler yaptıklarının farkında ve her durumda tereddütlü bir tavır gösterir biçimde çizilir. Kuşkusuz bunun ardında işi yasal olmayan yollardan sürdürüyor olmalarından kaynaklı bir endişe duygusu yatıyor olsa da, Rose’un insani özelliklerini Angela gibi askıya almadığı söylenebilir. Rose paralarını alamayan işçilere ellerindeki parayla ödeme yapmaları gerektiğini düşünürken Angela bunu aklından bile geçirmez. Ortaklıklarının ve bundan da önemlisi dostluklarının kırılma anını da Angela’nın ellerindeki parayı bölüştürmesini istemesi ve çok istiyorsa da kendi payından ödeme yapmasını söylediği, saldırı anını takip eden bu diyalogdur. Rose, belirli bir noktaya kadar Angela’nın vaat ettiği geleceğin büyüyle birçok durumda vicdanını dinlemek yerine Angela’yı dinlemiş olsa da, Angela’nın karavanlardan oluşan yerleşim yerini ihbar etmesi onun için bardağı taşıran son damla olur. Arkadaşının yaşadığı dönüşüm onu dehşete düşürür ve işlerin daha da kötüye gitmesinin bir adım öncesinde ona eşlik etmekten vazgeçer, aralarındaki dostluk ve bağ kopar. Ona “yapamayacağın bir şey var mı ?” diye sorarak arabadan iner ve Angela’nın hayatından çıkar.

2.2.4. Anlatı Yapısı

Filmde geriye dönüşler, sıçramalar, filmin bir kurmaca olduğunu izleyiciye hatırlatan, bütünlüğünü bozan teknikler kullanılmamıştır. Kronolojik bir düzende ilerleyen anlatı, bu anlamda çizgisel klasik modele uygun düşmektedir. Filmin tüm öyküsü ana karakteri Angela'nın eylemleri etrafında örülmüştür. Fakat Angela için klasik anlamda bir "kahraman" tanımlaması yapmak mümkün değildir. İzleyicinin Angela ile özdeşlik kurması da pek mümkün değildir. Filmin güçlü ve ayrıksı yönlerinden birisi de budur. Aynı şekilde, bir klasik anlatı filminden beklenebilecek olan iyinin sonunda kötü karşısında kazanması gibi bir durum da söz konusu değildir. Çünkü klasik anlatıya özgü olan mutlak iyiler ve mutlak kötüler karşıtlığı üzerinden bir anlatım biçimi tercih edilmemiştir. Angela'nın tasviri, izleyicinin filmin başlarında onunla yakınlık kurmasına neden olabilir. Fakat Angela'nın zamanla büründüğü kötücül karakter hem gerçek anlamda özdeşleşme kurulmasını engellemekte, hem de izleyici üzerinde bir anlamda yabancılaştırıcı bir etki yaratmaktadır. Yukarıda Loach'un Haneke ya da Chabrol gibi yabancılaştırıcı teknikler kullanmaktansa bu etkiyi farklı bir biçimde yarattığı söylenirken de bu kastedilmiştir. İzleyici, filmin ilk bölümlerinde yer yer Angela ile özdeşlik kurabilse yahut daha doğru bir ifadeyle onun yaptıklarını onaylar bir pozisyonda yer alabilse de, Angela'nın bu eylemlerinin sonuçlarına tanık olmasıyla karakterden bütünüyle uzaklaşacaktır. Dolayısıyla anlatının yalnızca çarpık bir sistemi ve sömürünün ulaştığı boyutları perdeye taşıması anlamında eleştirel olmadığı belirtilmelidir. İzleyici gözlemleyici bir pozisyona yerleştirilerek tanık olduğu öyküye eleştirel açıdan bakması sağlanır, yakınlık kurduğu karakterden de yabancılaştırılır. Dolayısıyla karakterin zihniyetinin sonuçlarını görerek kendi yargısına ulaşabilir, öyküden öğrenir.

Film, şematik açıdan bakıldığında klasik anlatının üç perdelik yapısına oturmaktadır. Angela'nın Katowice'de ekonomik göçmenlerle yaptığı görüşmeleri içeren sekans, ana karakterin ve filmin evreninin tanıtıldığı; şeylerin huzurlu, sakin ve normal olduğu bütünlük ya da denge evresine denk düşer. Angela'nın tacize uğraması, tepki göstermesi ve buna bağlı olarak da Londra'ya döndüğünde işten çıkartılmasıyla birlikte denge durumunun bozulduğu evre yaratılır. Bu noktada Angela bir hedef belirleyerek kendi ajansını kurmaya karar verir, diğer bir deyişle dengenin bozulması üzerine yeni bir

dengeyi kurmak için bir mücadeleye girişir. Derek'in ödeme yapamaması ve dolayısıyla Angela'nın da işçilere ücretlerini ödeyememesi ana karakterin hedefinin yolundaki en büyük engel ve filmdeki kriz noktasını tetikleyen olay olarak görülebilir.

Angela'nın yolda saldırıya uğraması ve ertesinde evlerinden içeri atılan taşla birlikte bir kriz noktasına erişilir. Angela bu duruma rağmen ellerindeki parayla işçilere olan borçlarını ödemeyi reddeder. Bu olay bizi filmin üçüncü evresine taşır. Başlangıçtaki hedeflerine bir adım kalır, işi yasal olarak yapmak için Rose ile birlikte bir büro kiralamaya giderler. Bu, (en azından Angela açısından) çatışmanın çözümüne, hedefe erişilmesine ve yeni bir dengenin kurulmak üzere olduğunun habercisi gibidir. Fakat paralarını alamayan işçiler aynı günün akşamı Angela'nın oğlunu alıkoyarlar, evini basarak elindeki tüm paraya -onlara olan borcunun bir kısmı olarak- el koyarlar ve geri kalan borcunu ödememesi durumunda da Jamie'yi bir daha göremeyeceği ile tehdit ederek evden ayrılırlar. Angela büronun ücretini değil, işçilere olan borcunu ödemek için Ukrayna'ya uçar ve film de tıpkı başlangıçta olduğu gibi Angela'nın göçmen adaylarıyla yaptığı mülakatları içeren sekansla son bulur. Dramatik yapı anlamında yeni bir denge durumuna erişilmiş gözükse de bu durum klasik anlatıya özgü, çatışmayı çözümleyen bir denge durumu değildir. Angela hedefine ulaşamaz ve hatta belki de başlangıçtakinden çok daha zor bir durumun içerisine girer.

Dolayısıyla, filmin klasik öyküleme biçiminden büyük oranda yararlandığı söylenebilecek olsa da filmin sonunda herhangi bir kapanıma/çözüme yer verilmediği ve açık uçlu bir sona sahip olduğu (hatta filmin bitmediği, bunun yerine yalnızca duraksadığı) belirtilebilir. Filmde tatminkâr yeni bir dengenin kurulmaması da izleyicinin filmin ele aldığı meselelere ilişkin sorularla rahatsız bir biçimde baş başa kalmasına neden olur. İzleyici, Angela için kolay bir kurtuluşun olmadığına, sömürü sistemini ayakta tutanın da Angela gibi küçük girişimcilerin değil, yasal olarak faaliyet gösteren ajansların ve daha da önemlisi filmde suretlerine yer verilmeyen ama Derek'in fabrikasının önünde bir kez görünür kılınan “mersedesin içindeki adamlardan” oluşan mafya benzeri örgütlenmeler olduğuna tanıklık eder.

Filmindeki çatışma da klasik anlamdaki iyi-kötü karşıtlığı üzerinden kurulmaz. Ana karakterinin öykü boyunca mücadele ettiği kötü bir karakter yoktur. Bu anlamda bir karşıtlık sisteminin kurulmaması da birçok klasik anlatı filmine özgü, iyi olan ile kötü

olanın iyi karakterin belirleyici kategorisi üzerinden tespit edilebilmesini olanaksız kılar. Ne Angela bütünüyle iyi ya da kötü bir karakterdir ne de ona ödeme yapmayan ve görünüşte Angela'nın başına gelenlerden sorumlu olan Derek kötü bir karakterdir. Bu nedenle filmin söylemini bir yapısal karşıtlıklar ilişkisi/sistemi üzerinden kurmadığı ve dolayısıyla da karşıtlıkların bir tarafı üzerinden değerlerin biçimlendirilebileceği bir anlatım biçiminin tercih edilmediği söylenebilir. Bununla beraber, Mazierska'nın da (2009: 122) altını çizdiği gibi, filmin sonlarına doğru Angela'ya saldıran ya da yüzlerine maske takarak evine giren işçiler de gaddarmışçasına bir izlenim bırakmazlar. Aksine, hak verilir bir dertleri olan, ancak haklarını da yasal olarak aramaları mümkün olmayan ve işte bu yüzden de şiddet ve şantaja mecbur kalmış insanlar olarak tasvir edilirler.

Bu noktada filmin hem genel anlamda göç meselesine ilişkin kamusal tutuma hem de ekonomik göçmenlerin ve sığınmacıların ana akımca belirli çerçeve, imge ve senaryolar üzerinden “hatalı” temsillerine de meydan okuduğunu belirtmek gerekmektedir. Nitekim Branston ve Stafford, ana akımın, göçmenleri ve göç meselesini aynen türlerde olduğu gibi mutlak sınırlar içerisine hapsettiğini, izahı o denli basit olmayan bir gerçekliği de dar bir çerçeveye sıkıştırarak, göçmenleri ve sığınmacıları da genellikle suçla ilişkilendirmek suretiyle stereotipler yarattığını belirtirler. Ana akım, genellikle kamunun hâlihazırda sahip olduğu, “işsizlik”, “yoksulluk” gibi yapısal sorunların da göçmenlerden kaynaklandığına ilişkin önyargıları besleyecek ve geliştirecek bir biçimde, düşük ücretlerle çalıştırılan göçmenlerin evsahibi ülkeden sağladığı kazançlar yerine yaptıkları katkıya dikkat çekmekten kaçınır, göçün ardında yatan eşitsizlik ve bağımlılık ilişkilerini de görmezden gelir (2010: 129-132).²⁶

Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında da filmin işsizlik ve suç gibi yapısal sorunların sorumluluğunu da göçmenlerin üzerinden alarak, bu türden sorunların esasında küresel bir sistem olan kapitalizmden kaynaklandığını, bu durumdan çok daha fazla etkilenenin de onlar olduğunu gösterdiği söylenebilir. Bu anlamda Angela ve babasının parkta yaptıkları tartışma da bu konuda kolay bir yanıtın olmadığını gösterirken, Mahmoud ya da Karol gibi öyküsüne tanıklık edemeden filmin bittiği Ukraynalı kadın göçmene yer

²⁶ Onlara göre, göçün “hoş karşılanması” ya da karşılanmamasını belirleyen çerçeve yahut anahtar faktör de sınıfsal pozisyonudur. Genel anlamda bakıldığında bu türden yolculuklar eğer şirketleri, beyaz ve zengin göçmenleri içeriyorsa “yer değiştirme/taşınma”, ekonomik göçmenleri ya da sığınmacıları içeriyorsa “istila” gibi sözcüklerle anılır (2010: 130).

verilmesi de hemen her göçmenin onlarınkine benzer bir öyküsü olduğunun hatırlatıcısıdır.

2.2.5. Görsel Üslup

Filmde Loach'un genel üslubuna uygun olarak dış mekân çekimleri ve doğal ışık kullanılmaktadır. Çekimlerde genellikle omuz hizası ve göz hizası kullanılmıştır. Angela'nın göçmenlerle yaptığı görüşmeleri takip eden sekansta uzun çekimlere yer verilmiştir. Bilindiği gibi filmin biçemi öykünün gelişmesine ve izleyicide yaratılmak istenen algının geliştirilmesinde önemli bir araçtır. Bu anlamda filmin genellikle manipülatif çekimlere yer vermediğini söyleyebiliriz. Özellikle vurgulanması istenenler dışında yakın plan (ya da detay) çekimlere fazlaca yer verildiği söylenemez. Örneğin göçmenlerle yapılan görüşmeleri içeren sahnelerde sözleşmelere ve özellikle paranın el değiştirmesine yakın plan çekimlerle vurgu yapılmıştır. Bu türden bir yakın plan çekimi, Angela'nın Mahmoud ve arkadaşlarına düzenlediği sahte pasaportları teslim ettiği sahnede de kullanılmıştır. Özel çekimlere yer verilmemiştir. Kameranin genellikle gözlemci bir konumda kaldığı belirtilebilir. Kameranin bu konumu filmin belge niteliğine de karakterini vermektedir.

Filmde doğal ses kullanımı dışında diegetik olmayan seslere yer verilmemiştir. Filme sonradan eklenen bir efekt ya da dış ses bulunmamaktadır. Filmde dramatik etkiyi artırmak amacıyla ender sahnelerde derinden gelen ve görüntüyü bastırmayan müzik kullanımına yer verilmiştir. Filmin açılış sekansını takip eden uzun çekimlerde, Londra'nın cadde ve sokaklarının gösterildiği sahnelere müzik eklenmiştir. Fakat özellikle, göçmenlerin kaldığı karavan parkının yer aldığı betimleyici sahnelerde müzik kullanımına yer verilmiştir. Aynı şekilde Angela'nın Mahmoud ve ailesinin kaldığı depoyu ziyaret ettiği sahnede de benzer bir müzik kullanımına yer verilmiştir. Bahsi geçen bu sahnelerde göçmenlerin yaşadığı sefaletin vurgulanması ve bu sahnelerdeki dramatik etkinin desteklenmesi için müzik kullanımına yer verildiği söylenebilir.

Film, öyküsünü destekler nitelikte mekân ve mizansen kullanımına yer vermektedir. Mazierska'nın da belirttiği gibi, Loach filmde göçmenlerin yaşam alanlarının da oldukça sınırlandırılmış olduğunun farkında bir mizansen kullanır. Belgesiz göçmenlerin pek çoğu karavanlardan oluşan bir kamp alanında yaşarlar. Fakat örneğin

Mahmoud ve ailesi için soğuk ve terk edilmiş bir depoda yaşamaktansa burada yaşamak daha tercih edilebilir bir şeydir. Karavanlarda sürdürülen hayat bir anlamda bu insanların yaşamlarını klastrofobik kılmakta ve denetim altında tutmaktadır. Bu türden bir yaşam alanı ya da barınma koşulları, karavanların birbirlerine yakın olmalarından dolayı özel yaşam alanını da oldukça daraltmakta ve neredeyse ortadan kaldırmaktadır. Tel örgülerle çevrilmiş olan bu karavan parkı, bir hapishaneyi, ondan da ötesi bir toplama kampını çağrıştırmaktadır (2009: 123).

Angela'nın işçileri seçtiği yüksek duvarlarla örülmüş arka bahçe gözlerden gizlenen, otobanların ardında kalan mekânlara dikkat çekmekte, görünür kılmaktadır. Göçmenlerin bir iş bulabilmek için sıraya girdikleri, erken gelen işi alır kuralının geçerli olduğu bu mekân ise, bir anlamda geçmişteki köle pazarlarını çağrıştırmaktadır. Angela yaptığı işi görmek için bu mekâna gelen babasına “işin bu kısmını değil, büro kısmını görmeni istiyordum” der. Babasının da söylediği gibi bu günler geride kalmamıştır ve yalnızca gözlerden gizleniyordur.

2.3. Looking For Eric (Hayata Çalım At, 2009)

Loach, *It's a Free World...*'ün ardından kamerasını bir kez daha İngiliz işçi sınıfının sıradan yaşantısına çevirir. Filmde Eric Bishop isimli bir postacının öyküsü etrafında aslında yine birden fazla meseleye temas edilir. Sıkı bir Manchester United taraftarı ve Eric Cantona hayranı olan Bishop'un öyküsünün yön verdiği film, nükteli bir senaryo ile postacı Eric ve futbolcu Eric'in yaşamlarını kesiştirir. Filmin İngiliz demiryollarının özelleştirilmesinin ele alındığı *The Navigators* yahut İngiltere'deki göçmen emeği sömürüsüne odaklanılan *It's a Free World...* gibi doğrudan bir “vaka incelemesi” olduğu söylenemez. Loach'un hem bu iki filminden hem diğer filmlerinden bu anlamda ayrılan filmde, “Loachcu” üslup yine elde tutulsa da daha ziyade alegorik bir anlatım biçiminin tercih edildiği ileri sürülebilir.²⁷

Film, olay örgüsü düzeyinde yaşamının kontrolünü yitirmiş olan Eric Bishop'un eski eşi Lilly'e olan arzusu temelli bir iç çatışma etrafında gelişen bir öykü gibi gözükse de, aslında yine ahvali geç kapitalizm tarafından belirlenmiş işçi sınıfının bir portresini sunar. Filmde baskın bir tema olarak futbol, egemen bireyci ideolojiye karşı dayanışmanın vurgulanması için kullanılır. Bunun yanı sıra, küreselleşmiş geç kapitalizmin futbol gibi kültürel alanları da ileri ticarileştirmesi eleştirel bir açıdan ele alınır.

2.3.1. Oyunun Yabancılaşması

Althusserci bir perspektiften bakıldığında DİA'ların içerisinde düşünülebilecek olan endüstriyelmiş futbol, Marksist eleştirmenlerce genellikle politik alanda kullanılamayan enerjinin yöneltildiği bir alan olarak görüle gelmiştir. Egemen ideoloji lehine araçsallaştırılan ve kitlelerin (bir diğer) afyonu olarak görülen futbol, gerçekten de hemen tüm dünyada –ve özellikle statlar bağlamında- sistemden kaynaklanan

²⁷ Wayne (2001: 130), alegorik bir anlatıyı geniş ve tarihsel içerimlere sahip bir anlatının küçük bir öyküye dönüştürülmüş biçimi olarak tarif eder. Buna göre, alegorik bir anlatıda bu geniş tarihsel öykü yalnızca “daraltılmaz” ama aynı zamanda başka bir öyküye dönüştürülür. Bu dönüştürülmüş öykünün kendisini ele vermesi, yani ahlaki yahut politik mesajının/dersinin kavranabilmesi için izleyicinin sunulan öykünün daha geniş bağlamdaki meseleler ile ilişkisinin şifrelerini çözmesi gerekir.

sorunların “ötekilere” mahsup edildiği; milliyetçilik, şovenizm ve ırkçılık gibi irrasyonel ideolojilerin örgütlendiği bir alan olma özelliğine sahiptir.²⁸

Fakat futbol aslında işçi sınıfının emek zamanından arta kalan zamanda kendisini yeniden üretebilmek ve rahatlayabilmek için kurguladığı bir ‘oyundur’. Oyunun iktidarların denetimine geçmesinin nedeni ise basit bir akıl yürütmeye anlaşılabılır. İşçi sınıfının her türden toplanmasının kendileri için bir tehdit oluşturacağını bilen iktidarlar oyunu da kendi denetimlerine tabi kılarlar. Bu anlamda, oyunun “yabancılaşmasının” da onun iktidarların denetimine geçmesiyle birlikte başladığı söylenebilir. Endüstriyelendirilen ve metalaştırılan futbol, zaman içerisinde toplumsal bir etkinlik olmaktansa bireyselleştirilmiş, daha da önemlisi, tıpkı onu üreten emek gibi kendisine yabancılaşmıştır. Futbol böylece gerçek anlamda özgürleşme ve toplumsallaşma yaratmak yerine, artık tam tersine esareti yeniden üretir hâle gelmiştir (Çoban, 2008: 60-67).

Dolayısıyla kökenleri açısından bakıldığında temelde bir oyun olan futbolu özgürleştirici ve olumlu anlamda toplumsallaştırıcı bir etkinlik olarak görebilmek mümkündür. Huizinga’nın da belirttiği gibi (akt. Çoban, 2008: 60) futbol/oyun, özünde dayanışmanın ve kolektif mücadelelerin de üretilebileceği bir alandır. Nitekim Loach’un da bu anlamda futbolun işçi sınıfı yaşantısının önemli bir parçası olduğunu, ama daha da önemlisi işçi sınıfının bir aradalığının lehine kullanılabilecek kültürel bir etkinlik olduğu düşüncesinden hareket ettiği söylenebilir. Yönetmen daha önceki filmlerinde de futbola sıklıkla yer verir. Örneğin erken dönem yarı-belgesel filmlerinden *The Golden Vision* (1968), Everton kulübü taraftarlarını anlatır. Filmde futbolun işçilerin yaşamlarında ne denli önemli bir yer kapladığını, çalışma yaşamlarının onlara veremediği keyif ve tatmini futbolda buldukları vurgulanır. Hatta doğum, evlilik, ölüm gibi olayların dahi yaşamlarında futbola oranla ikinci planda kaldıkları tasvir edilir

²⁸ Örneğin John Williams, İngiltere’de sağcı-ırkçı örgütlerin güçlü tabanlarının olduğu ve örgütlenmelerini futbol seyircisi arasından yaptıkları bölgelerde siyahî futbolcuların istisnasız bir biçimde ırkçı şiddete maruz kaldıklarını belirtir. Williams, bu futbolcuların sahaya çıkarılarken “maymun çılgınlıkları” ile karşılandığını ve hatta kafalarına muz ve Hindistan cevizi fırlatıldığını, bunlar gibi aşırı eylemlerin yanı sıra “nigger/köle”, “coons/kara köpekler” ve “wogs/zenciler” gibi aşağılayıcı seslenmelerin sıradan ve rutin olduklarını kaydeder (1993: 206). Günümüzde hem İngiltere hem de dünya genelinde kitlesel kampanyalar ve kurumsal düzeyde alınan önlemlerle birlikte bu türden aşırı ırkçı eylemlerin nispeten kontrol edildiği söylenebilecek olsa da, futbolun bu anlamdaki araçsal rolü devam etmektedir.

(Hill, 2011: 105). Yine, erken dönem filmlerinden *Kes* (1969), bir beden dersi sırasında yapılan futbol maçını içeren uzun bir sekansa sahiptir. Joe ve Liam'ın öyküsünün anlatıldığı *My Name is Joe* (1998) isimli filmde de futbol bir motif olarak öykünün ana temasına eşlik eder. Joe'nun çalıştırıcılığı yaptığı işsiz gençlerden oluşan yerel amatör futbol takımı, Roger Bromley'in (2000: 27), deyişiyle “sahada ne kadar kötü olsalar da yine de bir ‘takım’ olarak tasvir edilir”. Ermanno Olmi ve Abbas Kiarostami ile ortak çalışmaları olan *Tickets (Biletler, 2005)*'ın Loach'un yönettiği bölümünde ise bir Avrupa kupası maçı için trenle Roma'ya seyahat eden işçi sınıfından üç İskoç Celtic taraftarı gencin bu yolculukları sırasında Arnavut göçmen bir aileyle yaşadıkları ilişki anlatılır. Biletleri eksik olan bu Arnavut aileye olayların gelişimi neticesinde kendi biletlerini vermeye ve onların yerine gözüaltına alınmaya razı olan bu gençlerin Roma garında polisten kaçarlarlarken Romalı taraftarlarla yaşadıkları dayanışma anlamlıdır.

2.3.2. *Looking For Eric*'te Futbol: Beckham'a Karşı Cantona

Loach'un diğer filmlerinde daha ziyade bir motif olarak kullanılan futbol, bu filmdeyse öykünün tamamına yayılmış hâkim bir temadır. Filmde futbolun bu denli öne çıkmasının nedenlerinin başında ise yukarıda da belirtildiği gibi eski Manchester United'lı “asi” futbolcu Eric Cantona'nın oyuncu kadrosunda yer alması gelmektedir. Hatta filmle ilgili basın bültenlerinde birlikte bir film yapmayı Loach'a teklif edenin de Cantona olduğu belirtiliyor.²⁹

Cantona “yıldız” bir futbolcu olsa da aslında bilindik anlamdaki yıldız ya da daha genel anlamda “futbolcu” kalıplarına sığmayan bir kişilik. Kendisine Manchester United'ın “hakiki” taraftarlarınca kulüp tarihinin en önemli oyuncularından birisi olan George Best kadar değer veriliyor. İngiltere'de asiliğinin yanında “filozof futbolcu” olarak da tanınan Cantona, bu ikinci namını ise görüntülerine filmin sonunda da yer verilen bir basın toplantısında ana akım medyayı eleştirmek niyetiyle sarf ettiği sözlere borçlu.³⁰

²⁹ Filmde de açılış sekansının hemen ardından “Her şey Eric Cantona'dan gelen güzel bir pasla başladı” yazısı belirir.

³⁰ “Martıların balıkçı teknelerini takip etmelerinin nedeni sardalyelerin denize atılacağını ummalarıdır.” 1995 yılında Crystal Palace – Manchester United maçında oyundan atıldıktan sonra tribünden kendisine ırkçı ifadeler içeren küfürler eden bir taraftara uçan tekmeyle yanıt vermesi ve ardından dokuz ay futboldan men cezası almasının ertesinde kulüp tarafından düzenlenen basın toplantısında yalnızca bu sözleri söyleyerek toplantıyı terk eder. Simon

Fransa'nın işçi sınıfından yoksul bir ailesinden gelen Cantona (Gardner, 1998: 252), ayrıca, son yıllarda bankaları hedef alan pasif devrim önerisi ve anti-kapitalist açıklamalarıyla da dikkat çeken bir isim.³¹ Ele aldığı meselelerde olduğu kadar oyuncu seçimlerinde ve birlikte çalıştığı isimlerde de özenli davranan Loach'un Cantona tercihinin de, Cantona'nın içinden çıktığı sınıfla olan organik bağına koparmamış bir "yıldız" olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Nitekim Erdoğan'ın da (2008: 44) belirttiği gibi, futbolcu yıldızların büyük bir kısmı genellikle işçi sınıfından devşirilirler ve medya endüstrisince örgütlü dedikodu ve ideolojik propaganda için kullanılırlar. İçinden çıktıkları sınıfla bağına koparan bu futbolcular, endüstride bir takım ürünlerin tezgâhtarlığını da yaparlar. Daha da önemlisi, "rekabetçi bireycilik" ve -sınıf hareketliliğini vurgulayan- "çok çalış başarılı ol" gibi ideolojik düşüncelerin de bilinçli ya da bilinçsiz taşıyıcılığı/satışını yaparlar.

Cantona filmde herhangi bir rolü değil doğrudan kendisini (Eric Cantona'yı) oynar. Yaşamı yolunda gitmeyen Eric Bishop'un bir anlamda yaşam koçluğunu üstlenir. Eric Bishop'un kronik depresyona bağlı olarak geçirdiği sayısız araba kazasından sonra arkadaşları ve özellikle Meatballs, Bishop'a yardım etmeye karar verirler. Meatballs eline geçirdiği bir kişisel gelişim kitabında yazarların Eric'e faydalı olabileceğini düşünerek, Eric'in evinde diğer iş arkadaşlarının da katıldığı bir seans düzenler. Meatballs kitaptaki tarife göre herkesin kendine olan güvenine ve karizmasına gıpta ettiği birisini düşünerek dünyaya onun gözlerinden bakmasını ister. Ekiptekiler Mandela, Gandi, Castro, Sinatra gibi isimleri seçerken Eric Bishop ise hayranı olduğu Cantona'yı seçer. Aynı günün gecesi, Bishop, üvey oğlu Ryan'ın odasından bir miktar esrar alarak odasına çekilir ve odasında asılı olan dev Cantona posterine bakarak ona öykünür, konuşmaya başlar. İçtiği esrar da etkisini göstermeye başladığında Eric Cantona bir anda odasında belirir ve film boyunca da gerek özlü sözleri, gerekse de futbol sahalarından taktiklerle Bishop'un yaşamını yoluna koymasına yardımcı olmaya çalışır.

Gardner (1998: 251), bahsi geçen bu taraftarın olayın ardından sağcı-faşist gruplarla bağlantılarının ortaya çıktığını belirtir. Cantona özellikle bu olayın ardından taraftarlarca bir anti-kahraman olarak benimsenir ve daha da önemlisi İngiltere'de ırkçılık karşıtı hareketlerin de sembol bir figürü konumuna yerleşir (Gardner, 1998: 255-258).

³¹ Bkz: <http://www.guardian.co.uk/world/2010/nov/20/eric-cantona-bank-protest-campaign>

Filmde Bishop'un esas derdinin ise eski eşi Lilly olduğunu da Cantona'nın müdahalesi ve Eric'in odasındaki sandığın açılmasıyla anlarız. Sandığın açılmasından sonra bir dizi geriye dönüşle birlikte Eric'in otuz yıl önce bir dans yarışmasında tanışıp evlendiği Lilly'i, kızları Sam'in vaftiz töreni sırasında geçirdiği bir panik atak sonrası terk ettiğini ve bir daha geri dönemediğini öğreniriz. Eric'in kendisini bulabilmesi için öncelikle Lilly'le yüzleşmesi gerekir ve filmin bu noktasından sonrası da Eric'in yaşamını düzeltme çabaları karşısında karşılaştığı güçlükleri Cantona'nın yardımıyla aşmaya çalışmasını içerir. Ama elbette Cantona'yı izleyici ve Eric'ten başka kimse göremez. Esasında Cantona zaten yoktur, Eric esrarın da etkisiyle fazlaca “özdeşleştiği” Cantona'nın kendisinin karşılaştığı durumlarda ne düşünebileceğini ve nasıl hareket edebileceği üzerine kafa yorarak, aslında yine tüm sorunlarını kendisi çözmeye çalışır. Filmin Cantona bağlamındaki dikkate değer taraflarından birisi de, “yıldız” mitinin bir anlamda altının oyulması, Cantona'nın da sıradan bir insan olarak sunulmasıdır. Brad Pitt ya da David Beckham mezhebinden yıldızların aksine, Cantona düşünceleri ve yaşam felsefesi ile Eric'e yol gösterir, örnek olur. Yine bu anlamda Cantona ve Eric arasında geçen diyalogların en önemlisi de Eric'in Cantona'ya futbol yaşamındaki en güzel anı sorduğu sahnedir. Eric ısrarla Cantona'ya attığı golleri hatırlatmaya çalışır ama Cantona bu gollerin hiçbirisini hatırlayamaz. Cantona futbol kariyerindeki en güzel anın bir gol değil, aksine, Irwin'e Tottenham maçında verdiği pas olduğunu söyler.

Aranan Özne Eric Bishop:

Öte yandan, Eric Bishop'un eski eşi Lilly'e olan tutkusu ve bir türlü yaşamının kontrolünü eline alamaması eksenli iç çatışması, işçi sınıfının yitik politik ruhuna gönderme yapan bir alegori olarak da görülebilir. Bu anlamdaki en önemli ipucu da Eric'in hayatının otuz sene önce rayından çıkması ve bir daha da gerçek anlamda düzelememesidir. Filmde Cantona ile özdeşleştikten sonra kendi iç dünyasında bir seyahate çıkan Eric, aslında bütün sorununun otuz sene önce terk ettiği ve bir daha geri dönemediği Lilly ve ona olan tutkusu olduğuyla yüzleşir. Toplumsal anlamda ise otuz sene öncesi bir başka şeyi, 1960 ve 1980'li yıllar arası boyunca tüm dünyada süren toplumsal muhalefet dalgasının geri çekildiği ve özellikle de İngiltere'de son büyük işçi direnişinin muhafazakâr hükümet tarafından bastırıldığı (Bekmen, 2009: 248) zamanı imlemektedir. Eric'in odasındaki sandığın açılmasıyla birlikte 1979 yılına yapılan

dönüş, esasında, “başka bir alternatif yok” sloganıyla hareket eden Thatcherçi ideolojinin iktidara geldiği yılı imlemektedir. Bu tarih, aynı zamanda, piyasa tahakkümüne karşı örgütlü işçi sınıfı direnişinin çökertilmesine hız verildiği yeni zamanların başlangıcı ve piyasacı-bireyci ideolojinin bir anlamda galip geldiği dönüm noktasıdır. Dolayısıyla filmin isminden de anlaşılacağı gibi *Eric’in Peşinde* (her ne kadar Türkiye’de *Hayata Çalım At* ismiyle gösterimi yapılmışsa da) yani kaybolan “öznenin” arayışında olduğu söylenebilir.

Filmde postacıların (üstelik FC United taraftarı postacıların) kullanılması da bu bağlamda simgesel bir anlama sahiptir. Film, İngiltere’de özelleştirilmesi henüz gerçekleştirilmeyen son büyük kurum Posta Hizmetleri’nin özelleştirme tartışmalarının yaşandığı, birçok çalışanın işten çıkartıldığı ve postacıların ulusal grev hazırlığı yaptıkları bir dönemde kaydedilmiştir.³² Bu anlamda, Eric’in odasındaki sandığın (ya da “pandoranın kutusunun”) açılması da, sandığın içine hapsolmuş umudun dışarı çıkmasını simgeler. Loach’un da Madenciler Grevi’nden sonraki en büyük grev olmaya aday “Postacılar Grevi’ni” yahut küreselleştirilmiş Manchester United’ın taraftarlarının direnişini bir umut olarak gördüğü söylenebilir.

Postacılar açısından bakıldığında bu meselenin sembolik bir düzeyde ele alınışı özellikle belirli birkaç noktada fark edilebilir. Film boyunca “taktikleri” ile Eric’e yardımcı olan Cantona’nın Old Trafford’a geri dönüşü ile geniş çaplı bir grevle ülkeyi sarsması beklenen postacıların/işçi sınıfının –muhtemel- geri dönüşü arasında bir tür analogi kurulur. Yine bu bağlamda dikkate değer bir ayrıntı da Eric’in iş ceketini üzerinden yapılan vurgudur. İleride çatışmanın kurulacağı Zac ve çetesinin ilk tanıtıldığı sahnenin hemen ertesinde Eric kapının kenarında bir boya tüfeği bulur. Tüfeğin nasıl çalıştığını anlamaya çalışırken farkında olmadan iş ceketine doğrultur, kameranın boyayla kirlenen iş ceketine odaklanması da esasında Zac ve çetesini ile kurulacak olan çatışmanın sembolik boyutunu anlayabilmek açısından bir ipucu sunar. Ki aynı türden

³² Bkz:

- Tories Fear Strike Impact on Royal Mail

<http://www.ft.com/cms/s/0/080947a8-bcf3-11d0-a7ec-00144feab49a.html> (19.10.2009)

- İngiltere’de Postacılar Ulusal Greve Başladı

http://www.birgun.net/economics_index.php?news_code=1183166895&year=2007&month=06&day=30 (30.06.2007)

- İngiltere’de Grev Sarsıntıları

<http://istanbul.indymedia.org/node/150302/backlinks> (23.10.2009)

boya tüfekleri filmin sonunda Zac'ın malikânesine yapılan “Cantona operasyonunda” tersine çevrilerek, bu kez Zac'ın üzerine doğrultulmuş bir biçimde kullanılır.

Hem Cantona'nın film boyunca Bishop'u doğrudan eyleme yönlendiren, her daim farklı seçenekleri denemesini içeren taktikleri hem de filmin sonundaki “Cantona operasyonu”, bu anlamda postacılara farklı ve radikal bir mücadele biçiminin önerilmesi olarak görülebilir. Dolayısıyla film genel anlamda bireyci-rekabetçi ideolojinin karşısına dayanışmayı koyarken, postacılar özelinde belki de yaratıcı, özerk ve gerçekten tehdit oluşturabilecek bir eylem biçimine davette bulunur. Böyle bakıldığında da her daim kurumsallaşmış solla ve sendika bürokrasileriyle bir derdi bulunan Loach'un, Madenciler Grevi döneminde kaydettiği belgesellerindeki gibi açıktan olmasa da, kendilik bilincine varmış, itaatkâr olmayan, özerk bir özne vurgusunu ön plana çıkartmaya çalıştığı da söylenebilir.³³

2.3.3. Soylulaştırmaya Karşı FC. United

Filmde postacılar meselesi örtük ya da sembolik düzeyde ele alınıyor olmasına rağmen, Manchester United'ın “özelleştirilmesi” açıktan ele alınır. Bilindiği gibi 1990'lı yıllarda sermayenin sınırları aşarak küreselleşmesi, küresel sermayedarların futbol kulüplerine de el atmalarının önünü açmıştır. Futbolun “neo-liberalleşmesi” yahut “özelleştirilmesi” olarak görülebilecek bu durum, futbolun yukarıdaki tartışmadan öte bir biçimde ileri ticarileşmesine yol açar. Rus sermayedar Roman Abramovich'in Chelsea'yi, Amerikalı milyoner Malcolm Glazer'in Manchester United'ı satın almaları, imgesel düzeyde de olsa bir tür kamusal sahipliği bulunan kulüplerin tamamıyla ticarileşmesine neden olur. Futbolun bu ileri ticarileşmesi ve piyasa güdümlü kâr getiren

³³ Nitekim English'e göre, Loach'un sansürlenmiş *Questions of Leadership* (Önderlik Sorunları, 1980) ve *Which Side Are You On?* (Hangi Taraftasınız, 1984) gibi erken dönem belgesellerinin esas keskinliği de İşçi Partisi ve özellikle de sendikaların sermayenin çıkarları karşısında işçilerin çıkarlarını savunmada en az Muhafazakârlar kadar isteksiz olduğunu göstermesinde yatar (2006: 265-266). Loach, sendika denetimli grevler konusunda da tek istisnayı Madenciler Grevi'ne ve Arthur Scargill'in liderliğine yapar. Loach'a göre tüm grevler klasik modele göre işler: “işçiler ücretlerini ya da işlerini savunmak için sokağa çıkarlar, sendika bunun yasal bir grev olduğunu onaylar, işverenler bir öneride bulunurlar ve sendika da işçilere anlaşmayı kabul etmeleri gerektiğini söyler. İşçilerin anlaşmayı kabul etmedikleri noktada da sendika o halde kendi başınızın çaresine bakın der ve grev yasal olmaktan çıkar”. Ona göre Scargill'i farklı kılan şey ise “işverenlerin belirli çıkarları var, bizim de belirli çıkarlarımız var ve bunların uzlaştırılması mümkün değil” demesinde yatmaktaydı (Fuller, 1998: 67-68).

bir oyuna dönüştürülmesi, geleneksel taraftar kültürü üzerinde yıkıcı bir etki yaratır. Bu değişimler, -kulüplerin birer marka haline getirilmeleri, statların yeniden düzenlenmeleri ve dolayısıyla bilet fiyatlarının da artması- geleneksel işçi sınıfı taraftarlarının maçlara gidebilmesini de neredeyse imkânsız kılar. Dubal, yalnızca İngiltere’de değil, dünyanın pek çok yerinde kulüplerin kamu kurumlarının satışına benzer biçimde satılmasının esasında tıpkı siyasal neo-liberalizmde olduğu gibi özel birikim menfaatlerinin kamu/taraftar menfaatleri üzerinde tutulması anlamına geldiğini belirtir. United özelinde bakıldığında; kulübün küreselleştirilmesi, fetiş bir marka haline getirilmesi ve bilet fiyatlarının yükselmesi de bu anlamda statların “soylulaştırılmasına” yol açar. United artık işçi sınıfının takımı olmaktan ziyade, orta-üst ve üst sınıf “seyircinin” futbolu tüketeyeceği bir kulüp hâline gelir (Dubal, 2010: 134-135).³⁴

Filme de meselenin bu boyutu ele alınır ve bir anlamda tartışmaya açılır. Eric ve arkadaşları pubda Manchester United-Barcelona maçını seyrederek, Spleen’in üzerindeki FC. United forması yüzünden diğer taraftarlarla aralarında bir atışma başlar. Loach’un diğer pek çok filminde de rastlanabilecek bu belgeseli andıran tartışma sekansı, özelleştirmeye direnen United’lıların kendilerini ifade etmelerine olanak tanır. Bu sahnede tek bir söyleme de yer verilmez, örneğin halen Manchester’lı kalan taraftarların “Karını, siyasi görüşünü, dinini değiştirebilirsin ama asla tuttuğun takımı değiştiremezsin... bizi bırakıp kaçtınız” diyerek sataştıkları FC. United’lılar, buna

³⁴ Bu gelişmelerin neticesinde işçi sınıfından taraftarlar bir *manifesto* yayımlayarak FC. United kulübünü kurarlar. Manchester United’ın küreselleştirilmesine bir tepki olarak doğan kulüp, United’ın geleneksel taraftar kültürünü yeniden canlandırma uğraşına girer. Örneğin maçları ayakta izlemek, taraftar otobüsleriyle maçlara gitmek, tezahürat yapmak ama en önemlisi de maçları yalnızca seyretmekle yetinmeyip oyuna müdahale etmek. Dubal, United taraftarları arasında yaptığı alan çalışmasına dayanarak, kulübün yayımladığı manifestoya uygun bir biçimde kulüpte taraftar demokrasisi uygulandığını, yani kulübün her bir taraftarının kulüp yönetiminde oy hakkı bulunduğunu ve yönetimin de demokratik bir biçimde seçildiğini belirtir. Dubal’a göre bu değişimin protesto edilmesi tüm bunlardan da öte farklı bir bilince evrilir. Kulüplerinin ellerinden alınmasına karşı geleneksel taraftarın politik bilincindeki bu uyanış, piyasa tahakkümünün yalnızca Thatcher’i bir yönetim anlayışının altında yaşamak olmadığını ama aynı zamanda Glazer’lerin denetimi altında “neşelenmek” olduğunu kavranmasıdır aslında. Kulübün özelleştirilmesine karşı direniş aynı zamanda Manchester işçi sınıfı örgütlülüğünün de bilincinde bir harekettir. Sol geleneğin oldukça güçlü olduğu bir geçmişe sahip olan Manchester kentindeki bu direniş, esasında asırlık “Manchester’lı tavrının” da en güncel tezahürüdür. Dubal, böyle bir oluşumun bazıları için yalnızca “dostlarla bira içmek ve maça gitmek” gibi “sıradan” anlamlar ifade etmesine rağmen, diğer pek çok taraftarın bu türden bir direnişi kentin politik kültürü ile ilişkilendirebildiklerini, meseleyi, emek hareketinin burada doğmuş olmasına ve hatta Engels’in *Komünist Manifesto*’yu bu kentte yazmaya başlamış olmasına kadar tarihselleştirebildiklerini kaydeder (2010: 134-143).

karşılık kulübün kökenlerini hatırlatırlar; United'ın aslında demiryolcuların kurduğu Newton Heath'in devamı olduğunu, bundan da önemlisi maç günleri stadın otoparkında sıralı olan arabalara sahip kaç tane postacı tanıdıklarını sorarlar. Filmde bu anlamda karşıt iki olay içeren sekans da birbiri ardına dizilerek esasında işçi sınıfının maçlara nasıl gidebildiği gösterilir. Eric ve arkadaşları maçı ancak televizyondan seyredebilirken, bu tartışmanın hemen öncesindeki sekansta Eric'in küçük hırsızlıklarla geçinen üvey oğlu Ryan ve arkadaşlarının evin kapısına cipiyle gelen çete lideriyle birlikte maçı statta izlemeye gidişine (üstelik bu maç bilet fiyatlarının olasılıkla çok daha yüksek olduğu bir Şampiyonlar Ligi maçıdır) yer verilir. Bu yan yana dizme, bu iki sekansın bitleştirilmesi, esasında bu meseledeki çelişkiyi biçimsel düzeyde de diyalektik bir biçimde inşa eder. Ryan ancak Zac'ın kirli işlerini yapmasının bedeli olarak maçlara gidebilir.

2.3.4. Anlatı Yapısı

Film, olaylar dizisi açısından bakıldığında klasik yapıya tam olarak oturmaz. Klasik yapının (yani başlangıçta denge durumunda oluşan bir evre, dengenin bozulması ve başlangıçtaki dengenin yeniden kurulması) aksine, filmin başlangıcında olayların sakin ve uyumlu bir evrede ilerlediği bir denge durumundan söz etmek mümkün değildir. Eric Bishop'un otoyolda kontrolsüz bir biçimde arabayla ilerlediği sahneyi, kaza yapışını ve ardından hastanede uyanışını içeren hızlı bir kurguyla açılan filmde, denge henüz başından bozuktur. Filmde olayların dizilimi de bu anlamda kronolojik olarak ilerlemez. Bishop'un panik halinde arabayla ters yönde ilerleyişinin nedenini ancak filmin yirmi dokuzuncu dakikasında bir dizi geriye dönüşün ertesinde ilk kaza sahnesine yapılan kesmeyle anlarız. Filmin bu noktadan sonrası genel anlamda Eric'in yaşamını yoluna koymaya ve bir denge arayışına girişmesi üzerinden ilerler. Klasik yapıya ters düşecek bir biçimde filmin ortalarında erişilen denge durumu (Eric'in hem evde hem de iç yaşantısında kontrolü eline alması, Lilly ve Sam'i akşam yemeğine çağırması) ise çok kısa bir süre sonra eve yapılan polis baskısıyla tekrar bozulur. Filmin bu anı da aslında natüralist üsluba uygun bir biçimde verili ortamın karakterin yaşamı üzerindeki belirleyiciliğini vurgular.

Filmin bu noktadan sonrası ise esasında filmin politiğini de açığa vurur. Eric, Zac'ın silahını saklayan Ryan'ı çeteden kurtarma ve silahı Zac'e geri verip huzuru yeniden sağlama uğraşına girişir. Ne var ki bir "kahraman" gibi Zac ve çetesinin yanına gidip silahı geri almasını istemesine rağmen korkutulup silahla birlikte geri yollanır. Öykünün bu kısmı bağlamında film, Loach'un *My Name is Joe*'unu da oldukça andırır. Bu filmde de Liam'ın çeteye olan borcu ve Joe'nun onu çeteden kurtarmaya çalışması üzerinden kurulan çatışmada, Joe klasik anlatıdan beklenebileceğinin aksine Liam'ı kurtaramaz ve film Liam'ın intiharıyla, karanlık bir sonla biter. Bu anlamda, Loach filmlerine aşina yetkin bir izleyici *Looking For Eric*'in de natüralist-determinist bir anlatıya uygun bir biçimde işlerin daha da kötüye gittiği, çıkışsız bir "son" bekleyecektir. Ama aksine film "mutlu sonla" biter. Lakin filmdeki mutlu son bireysel bir çabanın meyvesi değildir. Zac ve çetesine ancak kolektif eylemle haddi bildirilir ve Ryan çeteden kurtarılır. Loach'un klasik anlatım dilinden faydalanmasına rağmen bir anlamda tersine çevirdiği şeyin de bu olduğunu söylemek mümkün. Hollywood'un elinde bir silahla sorunları çözen, kadir-i mutlak "kahramanının" aksine, bir çözüm mümkünse, bunun da ancak insanların dayanışması ile gerçekleşebileceği mesajı verilir. Yine bu bağlamda, film çatışmayı melodram konvansiyonlarına – iyi insanlara karşı kötü adamlar- yaslanarak kuruyor gibi gözükse de, iyinin kötü karşısındaki zaferi, kişiselleştirilmez ve sorunun esasen sınıfsal boyutu ön plana çıkartılır.³⁵

2.3.5. Görsel Üslup

Filmde ayrıntı ya da yakın yüz çekimleri dışında hemen her türden çekim kullanılsa da genellikle bel ve boy çekimleri ağırlıktadır. Açık/karşı açı çekimlerine ise seyrek bir biçimde bazı ikili diyaloglarda yer verilmiştir. Dramatik yapıda önemli birkaç nesne dışında (örneğin Lilly'nin yıllar önce Eric'e gönderdiği kart) ayrıntı çekime rastlayamayız. Film karakter merkezli olmasına rağmen izleyici hemen hiçbir olaya karakterin gözlerinden bakmaz. Bu anlamda öyküde Bishop'un yalnız olduğu zamanlar da dâhil, kamera her zaman için gözlemleyici bir konumda kalır. Yine bu bağlamda kameranın araba sahnelerinde kullanılan omuz kamerası dışında sabit bir konumda

³⁵ Ryan ve Kellner (1997: 181), işçi sınıfını konu edinen Hollywood melodramlarında ise bu durumun aksine engellerin yalnızca inanç ve özgüçlenim ile kolaylıkla aşılabılır olarak gösterildiğini, dolayısıyla haksızlıkların üstesinden gelmenin de kolektif eylemden ziyade bireysel bir çerçevede sınırlandırıldıklarını vurgularlar.

kalarak pan (ve bazen tilt) vasıtasıyla hareketi takip ettiği kaydedilebilir. Film, örneğin *Navigators*'a göre biraz daha hareketli ve çekim sayısı fazladır. Klasik gerçekçi yapıya uygun düşen bir biçimde sahneler ve sekanslar arası geçişlerde kurgu kendisine dikkat çekmez, görünmezdir.

Bunların yanı sıra, çerçeve içi görüntü açısından bakıldığında, sahnelerde izleyiciyi manipüle edecek bir biçimde seçik odaklamaya yer verilmez, bunun yerine tüm sahneler derin odak kullanılarak kaydedilmiştir. Bu da izleyici açısından, tıpkı karakteri bağlı olduğu ortamdan soyutlamayan çekim ölçeklerinde olduğu gibi, izleyicinin kameranın ya da yönetmenin değil de kendi tercihleriyle çerçevedeki olayları seçmesine/ odaklanmasına olanak tanımaktadır. Yine, dış mekân çekimlerinde olduğu kadar tüm iç mekân çekimlerinde de doğal ışık kullanılmıştır. Örneğin gece yahut sabaha karşı sahnelerde dahi ekstra bir aydınlatma kullanılmamıştır.

Filmde belgesele yakın çekim tekniklerinin yanı sıra, Cantona'nın dokuz aylık cezanın ardından Old Trafford'a geri dönüşünü, geçmiş maçlarında attığı golleri içeren belge görüntüleri kullanılır. Örneğin bu görüntülerden bazıları Eric'in yıllar önce kızı Sam ve arkadaşları ile bir taraftar otobüsündeki görüntüleri içeren *geriye dönüş* ile harmanlanır. Aynı şekilde, Eric'in Cantona'ya ısrarla attığı güzel golleri hatırlatmaya çalıştığı sekanstaki karşılıklı diyalog çekimlerinin arasına gerçek belgesel görüntüler yerleştirilmiştir.

Filmin mekânları arasında Eric'in evi, postane, pub ve bunların dışında yine aynı bölgedeki dış mekânlar kullanılır. Karakterin sınıfsal pozisyonunun da göstergeleri olan bu mekânlar filmin öyküsüyle de uyum içerisindedir. Özellikle filmin ilk bölümü yoğunlukla Eric'in odasının kullanıldığı sınırlı bir mekânda geçer. Bu türden bir kullanım öyküye uygun düşen bir biçimde karakterin çıksızlığını ve sıkışmışlığını iletir. Eric'in odası "hakiki taraftarlığını" vurgular bir biçimde Manchester United tarihinin önemli oyuncularını ve dev bir Cantona posterini ile düzenlenmişken, bir anlamda iki nesil arasındaki karşıtlığı da vurgularcasına örneğin Jess'in odasında bir Wayne Rooney atkısı dikkat çeker.

Dairesel bir hareket çizerek yine başladığı yerde, otoyolda biten filmde bu anlamda kullanılan iki araç/mekân da filmin özünü, politığını iletir. Filmin henüz başlangıcında

arabasıyla kontrolünü yitirmiş bir biçimde ilerleyen yalnızlaşmış Eric Bishop'u izlerken, filmin sonlarına doğru ise taraftar otobüsünde arkadaşlarının yardımıyla kendisini ve neşesini yeniden bulmuş Bishop'u izleriz. *Navigators*'da rekabete sokulan işçinin birbirine ihanetine tanıklık ederiz. Burada ise aksine, hem iş yerinde hem de "tribünde" omuz omuza durduğu insanların senin yaşamında ne denli önemli bir rol oynayabilecekleri vurgulanır. (Yine *Navigators*'la ilişkisi bağlamında ilginç bir detay olarak: filmin başlarında Ryan ve arkadaşlarının çalıp bahçeye sakladıkları çimento karma makinesi belki de *Navigators*'da Jim'in ölümüyle sonuçlanan sekanstaki makinedir).

Filmin sesleri de Loach'un genel üslubuna uygun olarak doğal seslerden oluşur. Diegetik olmayan seslere ve özel ses efektlerine yer verilmemiştir. Filmin nükteli öyküsüne uyumlu bir biçimde, sahneler arası geçişlerde yahut öykünün ritminde önemli yere sahip sahnelerde hiçbir şekilde görüntüyü bastırmayan, hafif ve dengeli müzik kullanımına yer verilmiştir. Genellikle sözsüz ve hatta gitar, piyano ve hafif davul ritimlerinden oluşan solo enstrümanlar kullanılmıştır. Müziğin görüntüye eşlik ettiği en uzun sahneler ise Cantona'nın belgesel görüntülerini içeren bölümlerdir. Bu bölümlerde diğerlerine nazaran bu görüntülerin temposuna uygun bir biçimde daha yüksek sesli müzik kullanımı yer almaktadır. Müziğin görüntüyle eşitlendiği, en uzun süre görüntüye eşlik ettiği bölümlerden bir diğeri ise, Cantona'nın trompet çaldığı sahnedir. Bu sahne yine aynı notalarla devam eden bir solo bir trompetle, çocukların sokakta futbol oynadıkları uzun çekime bağlanır. Bu sahnede de müzik, izleyicinin Cantona'nın takım oyununu vurguladığı, futbolun oyunsal karakterine vurgu yaptığı diyaloglarla ile bahsi geçen uzun çekimler arasındaki anlamı destekler.

SONUÇ

Bu çalışmada Ken Loach filmleri politik film kavramı ışığında ve egemen sinema pratiği ile ilişkisi de gözetilerek tartışmaya açılmış ve irdelenmiştir. Çalışmada, egemen sinema denilince ne anlaşıldığı ve politik film olgusunun neye işaret ettiğinin aydınlatılması gereğinden hareket edilmiş, bunlara bağlı olarak da öncelikle egemen sinema kavramı hem anlatısal özellikleri hem de ideolojik içerimleri ve niyetleri açısından ele alınmıştır.

Hollywood filmlerinin başını çektiği ancak yalnızca Hollywood filmleri ile sınırlandırılmayacak olan egemen film pratiğinin, kapitalist üretim biçimiyle uyumlu bir şekilde hareket ederek, her şeyden önce rekabet ve kâr üzerinde temellendiği ve büyük oranda da Fordist üretim tarzına yakın bir mantıkla “pazara” metalar ürettiği vurgulanarak, egemen sinemaya ve kitle kültürüne yöneltilecek temel eleştirilere yer verilmiştir. Ticari sinema olarak da adlandırılabilir bu film pratiği, görünüşte yalnızca izleyicisine hoşça vakit geçirebileceği, eğlenebileceği bir sığınak vaat eder. Toplumsal ve politik meseleleri genellikle ele almaktan kaçınır, ele aldığı ise bunlara basit çözümler sunarak aslında yine izleyicisinin istediğini ona vermiş olur. Türler, yıldız ve stüdyo sistemi gibi birbirine bağlı birçok öğesiyle, izleyicisine bir yandan “gerçeklikten” kaçış imkânı sunar ama bir yandan da “gerçekliğin” aynen kendisinin temsil ettiği gibi olduğu yanılsamasını yaşattırır. Çeşitli anlatısal araçlar yoluyla yaşamı çelişkiden muaf bir biçimde sunar, bunu yapmadığı durumlarda da çelişki ve çatışmaları toplumu çekip çeviren ideolojiye zeval vermeyecek bir biçimde çözümler. Toplumda yaşanan eşitsizlikleri ve çelişkileri tartışmaya açmak ve bu sayede izleyicisine bir şeylerin değiştirilebileceği umudunu sunmak gibi bir niyeti de yoktur. İşte bu açıdan bakıldığında da bu filmler de doğaları gereği, yani egemen ideoloji yanlısı olmaları nedeniyle politiktirler.

Egemen sinema, egemen ideolojiyi ve değerleri meşrulaştırırken, izleyicisini de bu değerlere bağlayabilmek için belirli bir paradigma içindeki birçok anlatısal ve biçimsel stratejiye başvurur. Egemen sinemanın tıpkı okul, kilise yahut siyasal partiler gibi birer ideolojik aygıt olduğu savından hareket eden Althusserci film kuramı, egemen sinemaya

karşı koyabilecek ve öznenin/izleyicinin ideoloji içindeki sabitlelenmişliğini kırabilecek film pratiklerinin arayışı ile şekillenmiştir. Althusser ve Lacan'ın kuramlarının temellendirdiği ve 1968 yılındaki toplumsal muhalefet dalgasının da esin kaynağı olduğu 1968 ertesini film kuramının hedef aldığı en önemli nokta ise egemen sinemanın kendi özgül ideolojisi, diğer bir deyişle “gerçekçilik” olmuştur. Başka türlü söyleyecek olursak, egemen sinemanın özneyi ideoloji içinde sabitleyebilmesinin en önemli nedenlerinin başında kendi gösterenlerini gizliyor olduğu düşüncesi ön plana çıkmıştır. Bu nedenle “anti-gerçekçi” bir konum benimsenerek, ilerici bir itkiyle hareket eden ama bunu yaparken de burjuva gerçekçiliğini ve egemen sinemaya özgü anlatı kalıplarını/konvansiyonlarını kullanan film pratiklerine de kuşkuyla yaklaşmıştır. Bu perspektif, en temelde, sinemadaki gerçek politik eylemin ancak burjuva sinemasının gerçekçilik yanılsamasını kırarak olan anti-gerçekçi ve özdüşünümsel film pratikleriyle mümkün olabileceğini ileri sürmüştür.

Çalışmada politik film olgusu da esas olarak bu hat üzerinden tartışılmıştır. Özellikle *Cinethique*, *Chaiers* ve *Screen* gibi sinema dergilerinin çatısı altında yürütülmüş olan bu tartışmalarda hem bu dergilerin arasında hem de yazarlarının söylediklerinde ve bakış açılarında nüanslar olsa da hemen hepsinin vardıkları nokta ideolojinin kameranın işleyiş biçimde ve bu işleyişini gizlemesinde yattığı olmuştur. Fargier, Leblanc, Pleynet ve Baudry gibi isimlerin ideolojik kopuşun ancak filmin kendi işleyişini gösterdiğinde mümkün olabileceğini savundukları söylenebilecekken, Comolli-Narboni ve MacCabe gibi isimlerin ise tartışmayı biraz daha genişlettikleri ama nihayetinde de esas olarak hem biçim hem de içerik düzeyinde ideolojiye karşı koyan filmlerden yana tavır aldıkları söylenebilir.

Tezde, bu düşünürlerin onayladıkları türden bir film pratiğinin mutlaklaştırılmasının hatalı olabileceğini savunan bir konum benimsenmiştir. Bu konumu ise özellikle iki neden üzerinden temellendirmek mümkündür. Bunlardan ilki, her üç derginin analizlerinin ve destekledikleri film pratiklerinin, O'Shaughnessy'nin (2007: 27) dikkat çektiği üzere radikal bir toplumsal değişimin gerçek bir olasılık olarak gözüküğü, keskin politik çizgilerin sinemasal alanda da çizilmesinin gerektiği özgül bir tarihsel momentte ortaya çıkmış olmalarıdır. Bunu söylemek artık böyle bir olasılık ufukta görünmediğine göre bu teorilerin de rafa kaldırılması gerektiği anlamına da

gelmemektedir. Fakat çalışma boyunca da altı çizildiği gibi anti-gerçekçilik ya da özdeşünümseelliğin her zaman için ilerici bir itkiye sahip olduğu da söylenemez. Biçimiyle ilerici ancak içeriğiyle gerici olan ya da sadece sanat dünyası biçimciliği içinde kalan birçok filme rastlamak da mümkündür. İkinci neden de bununla bağlantılıdır. Yalnızca entelektüel izleyicilerin yahut film uzmanlarının anlayabilecekleri, geriye kalanlaraysa “film izleme deneyiminden aldıkları hazı” sunmayan filmlerin çok sayıda izleyiciye ulaşma şansları pek mümkün değildir. Kurmaca olan, ama mümkün olduğunca egemen sinemanın konvansiyonlarından kaçınan, gerek kamera teknikleriyle ve anlatı yapılarıyla gerekse de ele aldıkları meseleleri işleyiş tarzlarıyla klasik gerçekçi biçimden sıyrılabilen filmler değerlidir.

Hem radikal sol film kuramının hem de ana akım perspektifin eleştirilerinden nasibini almış olan Ken Loach filmlerini de bu kategori içine yerleştirebiliriz. Yönetmeni ilginç kılan özelliklerinin başında da zaten bu özelliği gelmektedir. Birinci bakış açısına göre gerçekçi geleneğin içinde hareket ettiği için politik olarak yetersiz görülmekte fakat ikincisine göreyse de ele aldığı meseleler yüzünden fazlaca radikal bulunmaktadır. Tez boyunca da ortaya konduğu gibi Loach’un kendisine has ve ayrıksı bir üslubu vardır. Çek Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımların özelliklerini de filmlerinde barındırmakta, eleştirel bir üslupla toplumda yaşanan çelişkileri araştırmaktadır.

Yönetmenin örneklem olarak alınan üç filmine bakıldığında ise her bir filmde küreselleşmiş geç kapitalizmin eleştirel bir sorgulanmasının yapıldığı ve en genel anlamda işçi sınıfının –ileri- neo-liberalizm deneyiminin çeşitli düzeylerde ele alındığı görülmektedir. Bu filmlerden ilki olan *The Navigators*, en temel kamu hizmetlerinden birisi olan demiryollarının özelleştirilmesini ve bu hizmetin taşeronlaştırılması sürecini ele alır. Emegın güvencesiz, örgütsüz ve hatta vasıfsız bir niteliğe dönüştürölme sürecinin demiryolu işçilerinin yaşamları üzerindeki olumsuz etkilerine dikkat çeker. Bunun yanı sıra, yeni zamanların iş kültürünün diğeri bir deyişle “esnek istihdamın”, egemen ideolojinin söylemince öne çıkarılan türden bir verimliliğe yahut hizmetlerin kalitesinde bir artışa yol açmadığının da tanıklığına davet eder. *The Navigators*, demiryolu işçilerinin güvenceli emek koşullarından bir anlamda yeni bir tür ücretli kölelik olarak adlandırılabilircek esneklik sistemine mahkûm edilmelerine dikkat çekmekteyken, *It's a Free World..* ise belki de ileride bu sektörde dahi onlarla rekabete

sokulacak olan göçmen işçilerin sömürüsüne odaklanır. Özellikle Doğu Avrupa ülkelerinden kabul edilebilir bir yaşam standardı yakalamak amacıyla İngiltere'ye gelen göçmenlerin, burada düşük ücretlerle ve kısa dönem kontratlarla çalıştırılmalarına, daha da önemlisi bu düşük ücretlerinin dahi ödenmeyip dolandırılmalarına dikkat çeker. Lakin film bu meseleyi *The Navigators*'da olduğu gibi işçilerin perspektifinden değil, emek tüccarlığına soyunan bir kadının yaşamı üzerinden inceler. *Looking for Eric* ise İngiliz Posta Hizmetleri'nin özelleştirilmesine ve Manchester United'ın küreselleştirilerek ileri ticarileştirilmesine karşı hem postacıların hem de taraftarların direnişine sembolik bir düzeyde eklemlenir.

Fakat her üç film de ele alınan önemli ve ciddi meselelere karşın Loach'un üslubuna uygun düşen bir biçimde mizahi bir havayı da içlerinde barındırırlar. Özellikle *The Navigators* ve *Looking For Eric*'in ilk bölümlerinde birçok nükteli âna rastlamak mümkündür. *The Navigators*'da Harpic'in özelleştirme haberini verdiği uzun sekans, temizlik görevlisi Jack'in kendi işinin de özelleştirildiğini öğrenmesine ve daha sonra istasyonun kapanacağına verdiği tepkiler, *Looking For Eric*'de Glazer'lerin tartışıldığı pub sekansı ve filmin sonundaki "Cantona operasyonu" dâhil birçok bölüm bu anlara örnek olarak verilebilir. Aynı şekilde, *It's a Free World* de seyrek de olsa özellikle Andy'nin olan bitenden bihaber biçimdeki davranışlarını ve Angela ve Rose'un girişimlerini yücelten tepkilerini içeren komik anlar barındırır. Tüm bunlar, Monaco'nun bahsettiği "acı ilacı şekerleme" taktiğine benzer filmsel unsurlar olarak görülebileceği gibi, aynı zamanda filmdeki ciddi meseleler üzerine düşünmeye teşvik edilen izleyici için birer dinlenme ve soluklanma aralıkları olarak da görülebilir. Ne var ki bu türden mizahî öğelerin, bazı çağdaş düşünürlerin -kurmacaya yöneltilen merkezi eleştirileri yeniden canlandırarak- işçi sınıfının gri tasvirlerini renklendirerek üretmekle suçladıkları *The Full Monty* (Cataneo, 1997) gibi filmlerle Loach filmlerini aynı kefeye koymalarını (O'Shaughnessy, 2007: 29) doğrulayacak türden öğeler olmadıklarının da altını çizmek gerekmektedir.

Çünkü bu düşünürlerin işaret ettiği filmler mizahî öğeler barındırmaktansa esasında türsel bir biçim olan komediyi kullanırlar. Nitekim bu meseleyi "komikleştirilmiş" sınıf imgeleri temelinde ele alan Bromley'e göre, *The Full Monty* ve *Brassed Off* (Herman, 1996) gibi filmler, her ne kadar Loach'un hareket alanını kullanıyor olsalar da bu

filmlerdeki sınıf imgeleri stilize ve stereotipleştirilmiş olarak öne çıkartılır. Popüler ve hatta popülist bir üsluba sahip olan bu filmlerdeki temsiller aynı zamanda arkaik bir niteliğe de sahiptir. Bromley’e göre her iki film de anlatılarının kapanımı da göz önünde tutulduğunda “sınıf” mefhumunu yakın geçmişin bir parçası olarak sunarlar ve izleyicisine hâlen devam eden bir şeyleri sezdirmektense son istasyona gelmişçesine biten dönem filmleri tadını verirler.

Örneğin *The Full Monty*, diğerinin aksine cinsel kimlik politikalarına yaptığı vurguyla biraz daha post-endüstriyel bir bağlama oturur. Film, bir erkeklik/kimlik bunalımını öne çıkartır ve erkeklerin kadınlara karşı geleneksel tutumlarını adilâne bir biçimde eleştirir. Filmin “komik” anlarından birinde erkeklerin striptiz şovunu izlemek için kulüpte toplanan kadınların erkekler tuvaletindeki pisuarları kullanmaları kastre edici bir göndermeye sahiptir. Bu striptiz şovu, aynı zamanda erkek bakışının tersine çevrilmesi olarak da görülebilir fakat Bromley kadınların yine de pasif birer izleyici olduklarına ve para ödediklerine dikkat çeker. Dolayısıyla film, komedi konvansiyonu içinde “kişisel olan politiktir” gibi bir slogana yaslanmaktadır lakin “politik” olan film boyunca sessizleştirilmiş bir varlığa indirgenmiştir. Film, erkeklik bunalımını komikleştirerek cinsiyet ve kimlik politikalarını öne çıkartırken, analizin boyutlarından sınıfı da çıkartır. Filmin göstermediği şey, istihdam motiflerinde yaşanan değişimin geçici ve proleterleştirilmiş beyaz yakalı işlerde düşük ücretlerle çalıştırılan iş gücünün yarısının kadınlaşmış olduğudur. Sermayenin vasıfsızlaştırma ve özelleştirme ideolojisinin ardında yatan çıkarlar filmde dile getirilmemiş “eksik” bir içerik olarak kalmıştır (2000: 63-67). Dolayısıyla bu filmlerin aksine Loach’un hem bu filmlerin sessizleştirdiklerine ses verdiğini, hem de bunu türsel bir biçim olan komediyle renklendirmekten ziyade mizahla mayalandırdığını söylemek daha yerinde olacaktır.

Örneklemedeki filmlerin anlatı yapılarına bakıldığında her üç filmin de zaman ve uzamın tutarlı bir bütünlüğe sahip olduğu klasik öyküleme biçimini kullandıkları görülmektedir. *Looking For Eric* ve *It’s a Free World..* karakter merkezli anlatılar olarak tanımlanabilecekken *The Navigators*’ın klasik anlamda bir ana karaktere sahip olduğu söylenemez. İki film, karakter merkezli olmalarına rağmen izleyicisini klasik anlatıya özgü bir biçimde karakter özdeşleşmesine yöneltmezler. Karakter özdeşleşmesinin esas olarak izleyicinin karakterin öznelliğinin ortasına yerleştirildiği bakış açısı çekimleri ve

açı/karşı açı çekimleri gibi belirli filmsel tekniklerin sıklıkla işe koşulmasıyla gerçekleştiği hatırlandığında, izleyicinin bu filmlerde karakterle bir özdeşlikten ziyade olsa olsa bir yakınlık kurabileceği söylenebilir. Eğer bir özdeşleşmeden bahsedilecekse de bu, MacCabe’in Rossellini filmlerini kastederek söylediği türden bir özdeşleşme, “filmle/perdeyle” yahut kamerayla kurulabilecek bir özdeşleşme olur. Fakat gerçeklik izleniminin yol açtığı bu türden bir özdeşleşmeyi esas mesele hâline getirmek de bu filmleri inşa eden öteki birçok olumlu anlatısal ve biçimsel öğeyi de saf dışı bırakır.

Nitekim, Parkan (1983: 19-20) da soruna bu çerçevede bakarak, esas konu edilmesi gerekenin izleyicinin filmin sunduğu gerçeklik izlenimi sonucu filmle kurduğu özdeşlik olmadığını, bunun yerine çeşitli anlatısal araçlar marifetiyle ona yaşattırılan katarsis deneyimi olduğunu belirtir. Katarsis ise bilindiği gibi kabaca, karakter özdeşleşmesi ve anlatısal kapanım ile gerçekleşir. İzleyici olayların ve çatışmaların tatminkâr bir şekilde çözümlenmesi neticesinde duygusal bir boşalma yaşar ve gerçeklikte bulamadığı bütünlük hissini deneyimler. Örnekleme yer alan filmlerde *Looking For Eric*’in istisnâî “mutlu sonu” dışında bir kapanımdan, çözümlenen bir çatışmadan söz edebilmek pek mümkün değildir. Ki bu filmi de daha önce de ele alındığı gibi yönetmenin öteki filmleri ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Bu film de rahatlıkla tıpkı *My Name is Joe* yahut *Sweet Sixteen*’de olduğu gibi çıkışsız, çözümsüz ve hatta kötünden daha da kötüye giden bir biçimde “sonlanabilirdi”. Loach, esasında burada kendisinden beklenmeyeni yaparak, filmi yumruğu havada bir karakterle ve “mutlu sonla” bitirir. Fakat bunu izleyiciyi imgesel olarak tatmin eden zaferci bir kapanım olarak görmek hatalı olabilir. Çünkü burada izleyicinin anlamlandırmasına sunulan şey, böyle bir “sonun” ancak dayanışma ile mümkün olabileceğidir.

Sonuç olarak bir kez daha yinelemek gerekirse, yönetmen gerçekçi gelenek içinde hareket ediyor olmasına rağmen hem anlatısal hem de görsel düzeyde klasik gerçekçi biçimi kırmaktadır. Örneklemedeki filmler açısından bakıldığında, örneğin *Navigators*’da ne merkezi bir ana karakterden ne de klasik anlatıya özgü bir denge-yeni denge durumundan söz edemeyiz. Filmin anlatısı daha ziyade gevşek ve fasılalı bir biçimde yapılandırılmıştır. *It’s a Free World..* ise merkezi bir ana karaktere sahip olsa da, izleyicisini ana karakterle özdeşleşmeye itmek yerine tam tersine karakterden yabancılaştırır. Benzer şekilde film, klasik anlatının üç perdelik yapısına oturuyor gibi

gözükse de, çatışmayı çözümleyen yeni bir denge durumuna ya da kapanıma yer verilmeyerek ortaya atılan sorun çözümsüz bırakılır. *Looking For Eric* ise bu iki filme göre biraz daha ayrıksıdır. Anlatı yapısına bakıldığında filmin ortalarına doğru erişilen denge durumu hemen bozulur, ana karakterin dengeyi yeniden kurma yönündeki eylemleri sonuçsuz bırakılır. Yukarıda da belirtildiği gibi filmin beklenmedik “mutlu sonu” ise esasında klasik anlatıya özgü türden bir son değildir ve bireysel bir zaferden ziyade kolektif olana vurgu yapılır. Filmlerin görsel üslupları açısından da aynı şey geçerlidir. Örneğin öznel çekimlere yer verilmez, açı/karşı açı çekimlerine ise çok nadir rastlanır. Kamera hemen her zaman gözlemleyici bir konumdadır ve dahası klasik anlatının biçimsel düzeydeki en belirgin özelliklerinden birisi olan nesneleştirici yakın çekimlere hemen hiç yer verilmez. Loach, ekonomik ve sosyal yapıdaki çelişkileri görünür kılmasının yanı sıra klasik gerçekçi biçimden de sıyrılmaktadır ve bu bağlam içerisinde de Loach’un estetiği ve “politikasının” uyum içinde olduğunu söylemek mümkündür.

EKLER:

1. *Navigators* (2001)



(12:50)

2. *It's a Free World...* (2007)



(56:10)

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Adorno, Theodor (2005a). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek.” *Kitle İletişim Kuramları* içinde. (der.) Erol Mutlu. Ankara: Ütopya.
- Adorno, Theodor (2005b). *Minima Moralia: Sakatlanmış Bir Yaşamdan Yansımalar* İstanbul: Metis.
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (2009). “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma.” *Kültür-Endüstrisi-Kültür Yönetimi* içinde. der. A.Artun. İstanbul: İletişim.
- Aitken, Ian (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. UK: Edinburgh University Press.
- Althusser, Louis (2008). *Yeniden Üretim Üzerine*. İstanbul: İthaki.
- Althusser, Louis (1999). “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)”, *Mapping Ideology* içinde. (ed.) S. Zizek. UK: Verso.
- Arestis, Philip & Sawyer, Malcolm (2008). “İngiltere’nin Neo-Liberal Deneyimi”. *Neo-Liberalizm: Muhalif Bir Seçki* içinde. der. Alfredo Saad-Filho & Deborah Johnston. İstanbul: Yordam.
- Baudry, Jean-Louis (1986). “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema.” *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) New York: Colombia University Press.
- Baudry, Jean-Louis (2004). “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.” *Film Theory and Criticism* içinde. der. Leo Braudy & Marshall Cohen.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. (çev. A.Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.
- Bazin, André (2007). *Sinema Nedir?* (çev. İ. Şener) İstanbul: İzdüşüm.
- Bekmen, Ahmet (2009). “Marksizm: Praksis’in Teorisi.” *Modern Siyasal İdeolojiler*. içinde. (der.) Birsen Örs. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay.
- Bernstein, J.M (2009). “Araçsal Akıl ve Kültür Endüstrisi.” *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* içinde. İstanbul: İletişim.

- Biryıldız, Esra (2002). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta.
- Biryıldız, Esra & Erus, Zeynep Çetin (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es.
- Bordwell, David (1985). "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures". *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (ed.) New York: Colombia University Press.
- Bordwell, David (2002). "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", *The European Cinema Reader* içinde, der. C.Fowler. London: Routledge. 94-102
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008). *Film Sanatı*. (çev. E.S.Onat & E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Bottmore, Tom (2001). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. İstanbul: İletişim.
- Branston, Gill & Stafford, Roy (2010). *The Media Student's Book*. 5th ed. UK: Routledge.
- Bromley, Roger (2000). "The Theme That Dare Not Speaks Its Name: Class and Recent British Film". *Cultural Studies and the Working Class: Subject to Change* içinde. der. Sally R. Munt. UK: Cassell.
- Casetti, Francesco (1999). *Theories of Cinema 1945-1995*. Austin: University of Texas Press.
- Comolli, Jean-Luc ve Narboni, Jean (2010). "Sinema, İdeoloji, Eleştiri". *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. der. Seçil Büker & Gürhan Topçu. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Corrigan, Timothy (2007). *Film Eleştirisi: El Kitabı*. (çev. A.Gürata) Ankara: Dipnot.
- Çoban, Barış (2008). "Futbol ve Toplumsal Muhalefet". *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma*, 26-Kış-Bahar: 59-89
- Dubal, Sam (2010). "The NeoLiberalization of Football: Rethinking NeoLiberalism Through the Commercialization of the Beautiful Game." *International Review for the Sociology of Sport*, 45 (2). 123-146.
- Eagleton, Terry (2005). *İdeoloji*. Ankara: Ayrıntı.
- English, James.F (2006). "Local Focus, Global Frame: Ken Loach and the Cinema of Dispossession". *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism* içinde der. Lester Friedman. 2th ed. London: Wallflower Press.
- Erdoğan, İrfan (2008). "Futbol ve Futbolu İnceleme Üzerine." *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma*, 26-Kış-Bahar: 1-59.

- Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren (2002). *Studying Contemporary American Film*. UK: Arnold.
- Fargier, Jean-Paul (1971). "Paranthesis or Indirect Route: an attempt at theoretical definition of the relationship between cinema and politics." *Screen*. 12. 131-144.
- Fuller, Graham (1998). *Loach on Loach*. UK: Faber and Faber.
- Gardner, Simon (1998). "The Law and Hate Speech: 'Ooh Ahh Cantona' and the Demonisation of 'The Other'." *Fanatics!: Power, Identity and Fandom in Football* içinde. (ed.) Adam Brown. UK: Routledge.
- Hames, Peter (2009). *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. UK: Edinburgh University Press.
- Harris, Mike (1998). "Conservatism and The New Right". *New Political Thought: An Introduction* ed. Adam Lent. UK: Lawrence & Wishart. 53-71.
- Harvey, David (1993). "Esneklik Tehdit mi Yoksa Fırsat mı?" *Toplum ve Bilim* 56-61 Bahar: 83-92.
- Harvey, David (2005). *A Brief History of NeoLiberalism*. UK: Oxford University Press.
- Hauser, Arnold (2005). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Haylett, Chris (2000). "This is About Us, This is Our Film!: Personal and Popular Discourses of 'Underclass'." *Cultural Studies and the Working Class: Subject to Change* içinde. der. Sally R. Munt. UK: Cassell.
- Hayward, Susan (2000). *Cinema Studies: Key Concepts*. 2.ed. London: Routledge.
- Hayward, Anthony (2004). *Ken Loach ve Filmleri: Hangi Taraftasınız?*. (çev. Ö.Arıkan). İstanbul: Agora.
- Hill, John (1997). "Finding a form: politics and aesthetics in *Fatherland*, *Hidden Agenda* and *Riff-Raff*." *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George Mcknight. UK: Flicks.
- Hill, John (1997). "Interview With Ken Loach." *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George Mcknight. UK: Flicks.
- Hill, John (2011). "Route Irish: 'Irishness', 'Authenticity' and the Working Class in the Films of Ken Loach." *Irish Studies Review*, Vol.19 (1): 99-109.
- Kejanlıoğlu, Beybin (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*. Ankara: Bilim ve Sanat.

- Kellner, Douglas & Ryan, Michael (1997). *Politik Kamera*. (çev. E.Özsayar) İstanbul: Ayrıntı.
- Klinger, Barbara (2010). "Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: İlerici Metin." *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. der. Seçil Büker, Gürhan Topçu. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Knight, Deborah (1997). "Naturalism, Narration and Critical Perspective: Ken Loach and the Experimental Method." *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George McKnight. UK: Flicks. 60-82.
- Kozanoğlu, Hayri & Özden, Barış A. & Gür, Nurullah (2008). *NeoLiberalizmin Gerçek 100'ü*. İstanbul: İletişim.
- Krogh, Thomas (2005). "Frankfurt Okulu'nun Kültür Analizi." *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde. (der.) Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Lay, Samantha (2002). *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*. UK: Wallflower Press.
- Laing, Stuart (1997). "Ken Loach: histories and contexts." *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George Mcknight. UK: Flicks.
- Leach, Jim (2004). *British Film*. UK: Cambridge University Press.
- MacCabe, Colin (1974). "Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses." *Screen*, 15 (2): 7-27
- MacCabe, Colin (1986). "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) New York: Columbia University Press.
- MacFadden, Patrick (1997). "Saturn's Feast, Loach's Spain: *Land and Freedom* as Filmed History". *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George Mcknight. UK: Flicks.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (2010). *Alman İdeolojisi [Feuerbach]*. 7.baskı. Ankara: Sol.
- Mazierska, Ewa (2009). "In Search of Freedom, Bread and Self-fulfillment: A Short History of Polish Emigrants in Fictional Film." *Polish Migration to the UK in the 'New' European Union*. der. Kathy Burrell. UK: Ashgate.
- McKnight, George (1997). "Introduction." *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George Mcknight. UK: Flicks.

- McKnight, George (1997). “Ken Loach’s domestic morality tales.” *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George McKnight. UK: Flicks.
- Monaco, James (1976). “The Costa-Gavras Syndrome” <http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAF/RAF04/RAF0415.pdf>
- Monaco, James (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. İstanbul: Oğlak.
- Neale, Steve (1981). “Art Cinema as Institution”, *Screen*, 22. 11-39.
- Newsinger, John (1999). “Scenes From the Class War: Ken Loach and Socialist Cinema.” *International Socialism Journal*. Issue 83.
- O’Shaughnessy, Martin (2007). *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film since 1995*. US: Berghahn Books.
- Örs, Birsen (2009). “İdeoloji: Karmaşık Dünyayı Anlaşılır Kılmak.” *Modern Siyasal İdeolojiler* içinde. (der.) Birsen Örs. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay.
- Quart, Leonard & Kornblum, William (2001). “Documenting Workers: Looking at Labor on Film”. *Dissent*, Fall 2001: 117-120.
- Parkan, Mutlu (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost.
- Petley, Julian (1997). “Factual fictions and fictional fallacies: Ken Loach’s documentary dramas.” *Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach* içinde, der. George McKnight. UK: Flicks.
- Ryan, Susan & Porton, Richard (1998). “The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach. *Cineaste*, vol. 24 issue 1. p22.
- Rushton, Richard & Bettinson Gary (2010). *What is Film Theory?* UK: Open University Press.
- Sancar, Serpil (2008). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge.
- Sennett, Richard (2010). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. (çev. B. Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı.
- Sholle, David J. (2005). “Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye”. *Medya, İktidar, İdeoloji*. içinde. (der.) Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi (1988). “1968.” (45). İstanbul: İletişim.
- Stam, Robert (2008). *Film Theory: An Introduction*. UK: Blackwell.

- Swingewood, Alan (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (çev. A. Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Teksoy, Rekin (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.
- Turner, Graeme (1999). *Film as Social Practice*. 3th ed. UK: Routledge.
- Wayne, Mike (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. UK: Pluto Press.
- Wayne, Mike (2002). *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. UK: Intellect Books.
- Williams, Christopher (1994). "After The Classic, The Classical and Ideology: The Differences of Realism." *Screen*, 35 (3): 275-292.
- Williams, John (1993). "Lick My Boots"! (Pabuçlarımı Yala): Britanya Futbolunda Irkçılık. *Futbol ve Kültürü: Takımlar, Taraftarlar, Endüstri, Efsaneler*. içinde. der. Roman Horak & Wolfgang Reiter & Tanıl Bora. İstanbul: İletişim.
- Williams, Raymond (1977). "A Lecture on Realism" *Screen* 18 (1) 61.
- Williams, Raymond (2007). *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim.
- Williams, Raymond (2001). "Sinema ve Sosyalizm." *Mürekkep* 16.
- Wollen, Peter (2004). "Godard and Counter Cinema: Vent d'Est". *Film Theory and Criticism* içinde. Der. Leo Braudy ve Marshall Cohen. 525-534
- Yılmaz, Gaye (2005). "Emek Göçünün Tarihsel Arka Planı: AB'deki Göçmen İşçilerin Durumu". *TBB Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi* Temmuz-Ağustos-Eylül: 2-7.