

# POLİTİK SİNEMA VE İDEOLOJİ: “KES” FİLMİNİN İDEOLOJİK ELEŞTİRİSİ

Mustafa Kemal SANCAR\*

## Özet

Bu çalışmada, İngiliz sinemacı Ken Loach'un ikinci uzun metraj filmi olan “Kes” (1969) filmi politik bir film olarak değerlendirilmekte ve ideolojik eleştirisi yapılmaktadır. İdeoloji, bir kişinin veya grubun hayatın karmaşık doğasını anlamlandırmak ve açıklamak için ihtiyaç duyduğu sınırları ve kavramlar setini sunan dünya görüşü olarak tanımlanmaktadır. İdeolojik eleştiri, filmin ortaya çıktığı sosyo-ekonomik ve kültürel etmenleri diyalektik bir bakış açısı çerçevesinde ele alarak filmsel evrenin tüm bileşenlerini analiz eden bir film eleştirisi yöntemidir. Bu yöntemle her filmin az ya da çok politik olduğu varsayımından hareket edilerek öncelikle bir filmi “politik” yapan unsurlar irdelenmiş, daha sonra ise politik bir angaje sinema örneği olan “Kes” filminin ideolojik eleştirisi yapılmıştır. Buna göre; filmin başkarakteri Billy'nin yırtıcı bir kuş olan kerkenezini yetiştirme sürecinin, Billy'nin okul yaşamından kesitlerle paralel bir şekilde anlatılarak, filmsel zaman içinde ele alınan İngiliz eğitim sisteminin sorunlarının seyirciye etkileyici bir biçimde aktarıldığı saptanmıştır. Tıpkı Kes isimli kerkenez gibi Billy de yaşadığı habitata uyum sağlamakta zorlanmakta ve zamanla bu uyumsuzluğu, toplumun farklı katmanları ve sistematığı tarafından cezalandırılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İdeoloji, Kes, Ken Loach, politik sinema

\*Arş. Gör., Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, mkemalsancar@gmail.com

# POLITICAL CINEMA AND IDEOLOGY: IDEOLOGICAL CRITICISM OF THE FILM “KES”

**Mustafa Kemal SANCAR\***

## **Abstract**

In this study, "Kes" (1969), the second feature film of British filmmaker Ken Loach, is considered a political film and is ideologically criticized. Ideology is defined as a worldview that presents the boundaries and set of concepts a person or group needs to make sense of and explain the complex nature of life. Ideological criticism is a method of film criticism that analyzes all the components of the filmic universe by considering the socio-economic and cultural factors in which the film emerges from a dialectical perspective. With this method, starting from the assumption that every film is more or less political, the elements that make a film "political" are examined first, and then the ideological criticism of the "Kes", which is an example of a politically engaged cinema. According to this; It has been determined that the main character of the film, Billy, is told about the process of raising his kestrel, a bird of prey, in parallel with sections from Billy's school life, and it has been determined that the problems of the British education system, which are dealt with in the filmic time, are conveyed to the audience in an impressive way. Just like the kestrel named Kes, Billy has difficulty in adapting to the habitat he lives in and over time, this incompatibility is punished by different layers and systematic of the society.

**Keywords:** *Ideology, Kes, Ken Loach, political cinema*

\*Research Assistant, Batman University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema and Television, mkemalsancar@gmail.com

# POLİTİK SİNEMA VE İDEOLOJİ: “KES” FİLMİNİN İDEOLOJİK ELEŞTİRİSİ

## GİRİŞ

Sinema, etkili bir hikâye anlatma biçimidir. Tüm sanat dallarını kapsayan ve onları aşan bir sanat formudur. Fakat tüm bunların ötesinde sinema, özünde insan topluluklarını güçlü bir biçimde manipüle etme kapasitesini barındıran bir kitle iletişim aracıdır. Bu nedenle sinema filmleri insanların gündelik hayatının bir parçası olduğundan beri açık ya da örtük bir biçimde politikanın bir parçası olmuştur. Fakat kuşkusuz sinema bu araçsallaştırmadan ibaret değildir. Yaratıcı sinemacılar, sinema tarihi boyunca kendi hikâyelerini anlatmanın özgün bir yolunu her daim bulmuşlardır. Birçok sinemacı, yarattığı filmlerle yalnızca içinde yeşeren sanatsal formu dışa vurmakla da kalmamış, bir sorun olarak gördüğü kişisel veya toplum eksenli meseleleri seyircisine iletmiştir.

Ken Loach, sinema tarihi içinde toplumcu gerçekçi eserleri ile öne çıkan en önemli yönetmenlerden biridir. Hemen hemen her filmi, yaşadığı Britanya coğrafyasının toplumsal problemlerini ana eksenine alacak biçimde kurgulanmıştır. Bu toplumsal problemler içinde ise Loach'un odak noktasında genellikle İngiliz işçi sınıfının farklı bir görünüşü vardır. Örneğin Loach'un 1990 yılında çektiği *Riff-Raff*, Londra'da yaşayan bir inşaat işçisi ile sevgilisinin yaşamına odaklanmaktadır. 2001 yılında gösterime giren *The Navigators* adlı filmde ise özelleştirilen bir demiryolu deposunda çalışan işçilerin yaşadıkları dönüşüm anlatılmaktadır. Loach'un 2007 yılında çektiği bir başka filmi olan *It's A Free World*'de ise bu kez İngiltere'de yaşayan göçmen işçilerin durumu irdelenmektedir. Romantik komediden drama, aksiyondan gerilime kadar birçok türde eserler ortaya koyan Loach'un temel meselesi; toplumsal sorunları sosyalist bir bakış açısı çerçevesinde eleştirmek ve ele aldığı konular ile ilgili kamuoyu oluşturabilmektir. Bu nedenle bu çalışmada ideolojik eleştirisi yapılmak üzere Loach ve onun en iyi filmi olarak kabul edilen<sup>1</sup> Kes filmi tercih edilmiştir.

<sup>1</sup> Jenkins (2016), “neden hala Kes'in Loach'un en iyi filmi” olduğunu soruyor ve yanıtıyor: Loach'un şiirsel alegorisi ve Kes'in (hâlâ) kişisel özgürlüğün sınırlarını keşfederken zaman ve mekânı aşan hikâyesi.

Bu çalışmada Ken Loach'un kariyerindeki ikinci uzun metraj filmi olan Kes (1969) ele alınmış ve filmin ideolojik eleştirisi yapılmıştır. Özden (2004: 165), *Film Eleştirisi* adlı eserinde ideolojik eleştiri yöntemini şu şekilde tanımlamaktadır: "İdeolojik film eleştirisi filmlere oldukça geniş bir perspektifi içinde yaklaşmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümlenme aracı olarak ele alınmaktadır". Tanımdan anlaşılacağı üzere ideolojik film eleştirisi yönteminin 2 boyutu vardır. Öncelikle bu yöntemde filmin ortaya çıktığı sosyo-ekonomik ve kültürel etmenler göz önünde bulundurulmalıdır. Bunu yaparken de Marx'ın altyapı-üstyapı diyalektiğini dikkate almak elzemdir. Bu bakımdan Ken Loach'un çalışmada ele alınan filmini hangi ekonomik koşullar çerçevesinde gerçekleştirdiği filmin eleştirisi için gerekli bir argümandır. Bir başka önemli dışsal etken de dönemin politik atmosferidir. Film bu etmenler çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Corrigan (2007: 122-123), filmlerin ideolojik eleştirisinde altı farklı yaklaşım olduğunu belirtmektedir. Bunlar; Hollywood hegemonyasına ilişkin çalışmalar (1), feminist araştırmalar (2), ırk konusuyla ilgili araştırmalar (3), sınıf araştırmaları (4), postkolonyal araştırmalar (5) ve Queer kuramıdır (6). Kes'te politik argümanların özellikle sınıfsal çelişkiler temelinde sunulduğu düşünüldüğünde; bu çalışmanın "sınıf araştırmaları" düzleminde bir ideolojik perspektifi kullandığı ileri sürülebilir. Zira filmin hikâyesi, Billy'nin sınıfsal çıkışsızlığı üzerine kurulmuştur. Anlatının neden-sonuç ilişkisi de bu bakımdan sınıfsaldır. Filmin anlam evreninde yer alan tüm olumsuzluklar kökeninde sınıf temellidir.

İdeolojik film eleştirisi, bir yöntem olarak diyalektik olmak zorundadır. Bu bakımdan Marx'ın karmaşık bir sistem olan kapitalizmi ele alış biçimini, bir başka karmaşık yapı olan sinema filmini irdelemek için strateji örneği olarak görmek ve bu biçimi eleştiri yönteminin temel bileşeni olarak ele almak gerekir.

*"Diyalektik olmayan bir araştırmadan beklenebileceği gibi küçük bir parçayla başlayıp, onun diğer parçalarla ilişkisine bakmak suretiyle daha genel olan bütünü yeniden inşa etmektense, diyalektik bir araştırma önce bütünlüyle, sistemle veya bu bütünden ne anlaşılıyorsa onunla başlar. Daha*

*sonra da yavaş yavaş parçayı, onun bütün içinde nasıl bir yer tuttuğunu, nasıl işlediğini araştırır ve sonunda buradan da başlangıç noktası olan bütüne ilişkin daha net bir kavrayışa ulaşır."* (Ollmann, 2008: 33)

Bu çalışmada yapılan eleştirinin temel stratejisi de yukarıda alıntılanan biçimde gerçekleştirilmiştir. Bu çerçevede öncelikle bir bütün olarak filmin temel izleği ve perspektifi ortaya konmuştur. Yönetmenin bir çocuğun yaşamı ekseninde gerçekleştirdiği eğitim sistemi ve aile kurumu eleştirisi genel hatları ile belirtilmiş ve bu eleştirinin emek-sermaye çatışması içindeki konumlandırılması üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise filmin içeriğinde yer alan parçalar ve bu parçaların birbiri ile ilişkisi tartışılmış ve ortaya çıkan veriler ışığında filmin bütünü hakkındaki olgulara varılmıştır.

Bir filmin ideolojik eleştirisini yapmak, o filme konu olan insanların ideolojik süreçlerini irdelemek ve egemen ideolojisini oluşturan etmenleri ortaya çıkarmak hususunda önemli bir imkân sunar. Çünkü sanat yapıtı olarak bir film, toplum üzerine ideolojik değerlendirmeler yapmak için oldukça uygun bir alandır.

*"Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı zamanda onları sergilemek zorunluluğunu duyar -tıpkı aşırı ölçüde el yıkamaya merak salmanın gizli suçluluk duygularına ya da fazlasıyla artan akyuvarların hastalığa delalet etmesi gibi."* (Ryan ve Kellner, 2016: 37)

Bir film gösterdiği kadar gizlediği ile, söylediği kadar sustuğuyla da içine doğduğu toplum hakkında bir şeyler söyler.

Çalışmada öncelikle ideoloji kavramı irdelenmiş, filmlerin ideolojik veçheleri bu kavram ışığında ortaya konmuştur. Daha sonra ise "politik sinema" kategorisi içinde filmler çektiğini öne süren Loach'un, ideolojik angaje sineması Kes filmi çerçevesinde analiz edilecektir. Zira yapılan ideolojik eleştirinin temel varsayımı Kes filminin politik bir film olduğudur.

Sinema filmleri, açık ya da örtük bir biçimde ideolojik bir söylem barındırırlar. Hollywood filmleri veya diğer ülkelerin endüstriyelmiş sineması gibi ana akım filmler egemen ideolojiyi örtük bir biçimde ibate ederler. "Griffith'in öncüsü olduğu geleneksel sinema anlayışı, biçiminde devamlılık stiline ve biçimin/stilin görünmez olmasına, fark edilmemesine dayanmaktadır ve muhafazakârdır" (Gezmen ve Gürkan, 2016). Biçimin görünmez kılınması, seyircinin karakterler ile özdeşleşme kurmasına ve filmin kurmaca dünyasına yabancılaşmamasını sağlamaktadır. Bu sayede seyirci, filmin ideolojik kodlarını doğallaştırmakta ve farkında olmadan bu kodları benimseyebilmektedir. Bu çalışmada ele alınan Kes filmi gibi politik filmler ise içinde barındırdığı ideolojik söylemi, örtük olan egemen ideolojiyi ortaya çıkarmak için kullanmaktadır. Bu nedenle genellikle filmlerin örtük ideolojik söylemini ortaya çıkarmak için ele alınan ideolojik film eleştirisi yöntemi, bu çalışmada filmin hâlihazırda ortaya koyduğu ideolojiyi irdelemek için kullanılmıştır. Buna göre ele alınan filmde sunulan temel argüman; işçi sınıfından bir çocuğun gündelik hayatını çevreleyen okul, aile ve diğer toplumsal mekanizmaların aslında farklı olan bir bireyin farklılığını hedef aldığı ve farklı bir birey olarak yaşamasına imkân vermediğidir.

## 1. İDEOLOJİ KAVRAMI

İdeoloji kavramı ilkin Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından "fikirler bilimi" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Daha sonra ise birçok farklı kişi tarafında birbirinden farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. İdeoloji kavramının zaman içindeki farklılaşan ve çatallanan anlam evrenine ilişkin en önemli tanımlama ve kategorilendirmelerden biri Terry Eagleton'ın "*İdeoloji*" adlı çalışmasında ele alınmıştır. Buna göre günümüzde kullanılan bazı ideoloji tanımları şunlardır:

- a. Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci.
- b. Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi.
- c. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler.
- d. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler.

- e. Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim.
- f. Özneye belirli bir konum sunan şey.
- g. Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri.
- h. Özdeşlik düşüncesi.
- ı. Toplumsal olarak zorunlu yanılısama.
- j. Söylem ve iktidar konjonktürü.
- k. Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam [medium].
- l. Eylem amaçlı inançlar kümesi.
- m. Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması.
- n. Anlamsal [semiotic] kapanım.
- o. İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam.
- p. Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç (Eagleton, 2015: 18).

Buradan yola çıkarak ideoloji kavramının oldukça geniş bir anlam evrenine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu maddeler bütününe bakıldığında ilkin ideolojinin “sistemantik fikirler bütünü” yönü öne çıkmaktadır. Diğer tamamlayıcı kategoriler ise “yanlış bilinç” ve “ideolojinin fikirsel düzlem boyutu”dur.

İdeoloji, en geniş anlamda bir kişinin veya belirli bir grubun dünya görüşüdür. “İdeoloji, toplum konusundaki bilgi ve görüşlerimize dayanan bir fikir kümesidir” (Mardin, 2015: 85). Buna göre bir kişinin dünyada var olan girift ve sonsuz anlamlar bütünü, belirli bir kavramlar seti ve perspektifle ele alması ideoloji olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu kavram seti, hayatı anlamak ve yorumlamak için gerekli harita işlevi görmektedir.

*"Birey, ona atfettiğimiz konuşma ve düşünce biçimini, sadece çok sınırlı bir anlamda kendiliğinden yaratabilir. Birey, içinde bulunduğu grubun dilini konuşur; içinde bulunduğu grubun düşündüğü gibi düşünür. Belli sözcükleri ve onların anlamlarını kendi kullanımına hazır bulur. Bunlar sadece bireyi çevreleyen dünyaya giden yolu büyük ölçüde belirlemeye yaramazlar, aynı zamanda nesnelere o ana kadar grup veya birey tarafından hangi açıdan ve hangi eylemsel bağlamda algılanabildiğini ve ulaşılabildiğini gösterirler."* (Mannheim, 2016: 31)

Örneğin, bir haritada belirli bir şeyi göstermek üzere hazırlanmış bir simge, haritanın her yerinde aynı anlama geliyorsa; ideolojik çerçevenin sunduğu kavramlar seti de karmaşık gündelik hayat içinde yer alan birbirinden farklı onca çelişkiyi insanlar için anlaşılır kılmaktadır. Filmlerin en önemli ideolojik işlevlerinden birisi doğallaştırmadır. Filmler aracılığıyla doğal olmayan tahakküm ilişkileri, ya bağlamından koparacak kadar genelleştirilir ya da doğa yasaları gibi değişmez kurallara indirgenir.

*"Doğallaştırma, filmlerdeki iletilerin 'doğru' ve 'gerçek' görünmesini sağlar. İletilerin doğallaştırılması, bireylerin ideolojik yaptırımını fark etmesine engel olur. Bir süre sonra düşüncelerin, davranışların ya da yaşamsal pratiklerin nedenleri ve kaynakları unutulur ve ideoloji hegemonik şekilde 'görünmez' olarak yaşamlarımıza yerleşir."* (Kabadayı, 2013: 59-60)

Loach'un filmleri gibi politik filmler ise popüler filmlerin aksine gündelik hayat içinde artık görünmez hale gelen iktidar ilişkilerini seyirci nazarında görünür hale getirme amacını taşırlar.

## **2. POLİTİK SİNEMA VE LOACH**

"Politik sinema" kategorisi içinde değerlendirilen filmleri tanımlamadan önce şu soruyu sormak gerekir: Politik olmayan film var mıdır? Wayne'e (2011: 9) göre; "Tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir". Örneğin gişe için çekilmiş bir komedi filmi de politik midir? Elbette. Fakat bu savdan kasıt, her filmin içinde az ya da çok ideolojinin ve politikanın olduğudur. "Bir ideoloji, gerçeğe benzer görünümünün bütünü olduğuna göre, sinema yansıttığı



ideolojiyi güçlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır. Gerçeğin izlenimi, gösteri sinemasında (cinema spectaculaire) egemen ideolojinin var olma koşullarının süzgecinden geçer ve izleyicinin vicdanını sömürür” (Atam ve Görücü’den akt. Özden, 2004: 175). Bu bakımdan yukarıda bahsedilen tarz bir komedi filmi, politik film kategorisi içinde değerlendirilen bir filmden daha ideolojik bile olabilir. Ne ki içinde her ideoloji barındıran film, “politik film” kapsamı içinde değerlendirilemez. Peki, politik film olarak tanımlanan filmler neye göre bu kategori içinde değerlendirilir? Politik bir olayı ve/veya konuyu, belirli bir ideolojik perspektif dolayısıyla seyirciye dikte eden filmleri politik sinema olarak addedebiliriz. Bu bakımdan politik filmler ideolojik olarak angajedir.

Politik bir filmin öncelikle politik bir niyetle çekilmiş olması gereklidir. Siyasal sinema deyimi, siyasal yanı belirgin biçimde öne geçen başka tür bir sinemayı akla getirmektedir. Dolaylılığı bir yana bırakıp doğrudan doğruya siyasal bir içerik edinmeyi deneyen, seyircisinin dünya görüşünü, giderek siyasal seçimini belli bir doğrultuda hızlandıracak bir ‘şok’ yaratmayı amaçlayan bir sinemadır bu (Dorsay, 1998: 32). Yani politik niyet, öncelikle izleyici kitlede bir itici güç olma arzusudur. Daha önce bahsedildiği üzere sinema bir sanat dalı olmakla birlikte ve belki de ondan öte bir kitle iletişim aracıdır. Politik filmin yaratıcıları bunun bilincinde olarak filmlerini üretirler. “Politik filmlerin çoğu kitlelerin sözcülüğünü üstlenmişlerdir. Kitlelerin acıları, isyanları, talepleri politik tepkiler olduklarından sinemada da muhalif bir tavırla karşılığını bulmuştur” (Tırpan, 2004). Fakat politik sinemayı propaganda sinemasından veya Atilla Dorsay’ın (1998: 38-40) slogan sineması olarak adlandırdığı türden ayıran temel nitelik, politik sinemanın sanatı ikinci plana itmeden derdini söyleyebilme başarısıdır. Bu da ancak sinema sanatının başlangıcından beri yönetmenlerin temel meselesi olan gerçekliği yakalama imkânı ile mümkündür. Loach’un sinemasındaki en temel hedef, gerçeğe daha fazla yaklaşmaktır. Yapabileceği en iyi şeyin, insanları bir soruyla baş başa bırakmak ya da onlarda bir tür rahatsızlık yaratmak (Hattenstone, 1998: 39) olduğunu söyleyen yönetmen; bunun için filmlerini açık ve doğru çekmenin ve insanların deneyimlerine cevap vermenin gerekliliğinden söz etmektedir (Quart, 1980: 18). “Filmlerin açık ve doğru çekilmesi” şüphesiz

yukarıda bahsettiğimiz gerçekliği yakalama gayretinin tezahürüdür. Gerçekliği yakalama gayreti, aslında filmin politik amacını gerçekleştirmek için gerekli bir sinemasal yöntemdir. Zira bir filmin seyirciye tek yönlü "sloganik" iletiler göndermesi yerine, seyircinin içinde bulunduğu dünyayı perdeye yansıtarak film ile izleyen arasında diyalektik bir bağ yaratmak daha etkili olacaktır. Bu nedenle Loach, film çekme pratiklerini seyircinin dünyasına daha fazla yaklaşabilmek için geliştirmiştir. Bir söyleşide "İşçi sınıfı seyircisi için filmin natüralist mi olması gerekiyor?" şeklindeki soruya Loach şu cevabı vermiştir;

*"... insanlar bir durumu seyredip 'Evet, bunu biliyorum, bu insanları tanıyorum, bu benim tanıdığım birileri için geçerli bir şey.' diyebiliyorsa, temel bir iletişim kurmuşsunuz demektir. Eğer film, endüstriyel bir durumla ilgiliyse, filmdeki herkesin doğru olması ve filmi seyredenlerin kendi fabrika işçisi arkadaşlarını filmde görebilmesi gerekiyor."* (Matthews vd., 1976: 9-10)

Ken Loach'un gerçekliği yakalama başarısını açıklayan en önemli etmenlerden biri oyuncu seçiminde gösterdiği hassasiyettir. "Loach'un oyuncu seçiminde uyguladığı yöntem ve rollerine tam bir sahicilik getirebilecek oyuncular bulma yönündeki kararlılığı, ekranda gerçekçilik sağlama amacının temel dayanağını oluşturmuştu" (Hayward, 2004: 61). Seçilen oyuncular film evreninin bir biçimde içinde yer alan kişilerden seçilmiştir ki bu kişiler çoğunlukla yerel ve amatör oyunculardır. Loach, yıldız oyuncularla da bu hassasiyeti nedeniyle hiç çalışmamıştır.

*"Eğer tanınmış ya da yıldız oyuncularla çalışırsak izleyici onların performansını görmeye gidecektir ve bizim anlatmaya çalıştığımız hikâye kaybolacak ya da geri planda kalacaktır. Tanınmış oyuncularla çalışmak, yalnızca perdeye koymak istediğin temel konuyu alıp götürür. Star oyuncularla çalışmak ana akım izleyiciyi kazanmanın gerektirdiği bir uzlaşmadır."* (McKnight'tan akt. Kaplan, 2013: 142)

Loach da izleyiciyi kazanma arzusu taşır, fakat ana akım uzlaşmaları düzleminden kaçınarak. Çünkü ana akım çerçevesi içinde seyirci ve film arasında tüketim ilişkisi vardır. Seyircinin tüketime dair beklentisi, üretici tarafından

karşılandığı sürece bir uzlaşımından bahsedebiliriz. Fakat Loach ile izleyicisi arasında iki yönlü, diyalektik bir ilişki söz konusudur.

Ken Loach'un gerçekliği yakalama gayreti ve bu amaç için geliştirdiği pratikler, sinemaya başladığı tarihsel dönem ve İngiltere Sinemasının o dönemki eğilimleri ile yakından ilişkilidir. Loach'un yönetmenliğe ilk başladığı yıllar, Avrupa'da sol öğrenci hareketleri vasıtasıyla işçi sınıfı mücadelesinin en fazla tartışıldığı dönemdir. Avrupa sineması ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği etkisi altındadır. 1950'lerin İtalyan filmlerinden, 1960'ların Çek filmlerinden ilham aldığını (Hamsici, 2013: 193) söyleyen Loach'un özellikle ilk filmlerindeki estetik tercihlerinde görmek mümkündür. "Loach'un, zamanla standart yöntemi haline gelen gözleme dayalı yeni çekim tarzında Çek Yeni Dalga yönetmenlerinin etkisi büyüktü: JiriMenzel, IvanPasser, Milos Forman ve aynı zamanda ilk filmi PoorCow'un kameramanlığını yapan ChrisMenges" (Hayward, 2004: 113). Bunun dışında Loach'un özellikle kamera kullanımı açısından Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden etkilendiği söylenebilir.

Politik filmlerin biçimsel özellikleri, aslında yukarıda sözü edilen akımların özellikleri ile çeşitli paralellikler gösterir. Gevgilili'nin (1989: 233), "Çağını Sorgulayan Sinema" adlı eserinde yazdığı yeni gerçekçilik ile ilgili bilgiler, genel olarak politik sinemanın ve özellikle Ken Loach sinemasının betimlemesi gibidir:

*"İnsanı bir ideale indirgemek yerine yaşadığı toplumsal kesit içinde olanca boyutlarıyla vermeyi yeğleyen yeni gerçekçilik, kaçınılmaz biçimde yeni bir estetik de oluşturmuştur. Sessiz sinemadan gelen klasik kurgu anlayışının plastik malzemeyi değerlendirmeye yönelmiş parçalı, kesik anlatımı karşısında, yeni gerçekçilik ile 'alan derinliği'ni veren, insanı yan yana bulunduğu öteki insanlar ve günlük ortamıyla zaman birliği içinde yakalamaya yönelen, süssüz olduğu ölçüde etkili yeni bir sinema dili gelişmiştir."*

Ken Loach'un filmleri de tıpkı Gevgilili'nin yukarıda aktardığı gibi karakterleri ve yaşadıkları problemleri içlerinde buldukları gündelik hayatın

zamanı ve uzamı içinde yansıtmaktadır. Bu yolla seyirci yaşanan reel zamanın gerçekliğinden kopmadan filmi izler ve gerçek yaşam ile filmde verilen gerçeklik arasında bağ kurar. Bu bağ nedeniyle film yalnızca sinema salonu içinde başlayan ve biten bir etkinlik yerine seyircinin tüm yaşamını saran bir sürece dönüşür.

İtalyan yeni gerçekçi akımı 2. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmış ve biçim ve içerik olarak zenginleşerek uzun yıllar devam etmiştir. Tüm Dünya'daki sinemacıları etkilemiş olan bu akım özellikle çevre ülkeler veya 3. Dünya ülkeleri olarak adlandırılan coğrafyalarda bambaşka bir hareketlenme meydana getirmiştir. Güney Amerika'da ortaya çıkan ve başka birçok ülkeye yayılan "üçüncü sinema" akımı politik sinemanın bir tezahürüdür. "Üçüncü Sinema'nın kurucuları Hollywood'a emperyalizmin bir aracı olarak bakan ve alternatif filmleri silahlı devrimler gibi düşünceleri değiştiren bir silah olarak gören militan bir politik bakış açısına sahiptir" (Clark, 2011: 168). Bu bakış açısı zamanla Afrika'dan Türkiye'ye kadar birçok sinemacıyı etkilemiş ve onların kendi sorunlarını aktardıkları politik filmlerin doğmasına sebep olmuştur.

Tüm Dünya'da bambaşka sorunları dile getiren birbirinden farklı türde politik filmler bulunmaktadır. Politik filmleri yapısal olarak diğer sinema türlerinden farklı kılan en önemli niteliği bir nevi çatı kategori olmasıdır. Diğer film türleri birbirleri ile benzer yapıdadır ve birbirlerini içermeleri çok nadirdir. Fakat politik filmler çoğu kez aynı zamanda aksiyondur veya gerilimdir. Örneğin 2. Dünya Savaşı'nı anlatan filmler içinde *La vita é bela* (1997) politik komedidir, *The Pianist* (2002) ise dramdır. Bunun dışında Dorsay (1998: 33-34) politik filmleri 3 kategoriye ayırır: Gerçek olaylar ve kişilerden yola çıkılarak gerçekleştirilen filmler, tamamen kurmaca nitelikte olan filmler ve belgeseller. Atayman (2012) ise politik filmleri daha farklı bir şekilde kategorilendirmiştir:

*"Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına 'siyasal sinema' denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer*

*alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir.”*

Ken Loach'un yönettiği Kes adlı film, şüphesiz Atayman'ın kategorizasyonundaki üçüncü düzey içinde değerlendirilmelidir. Çünkü filmde görünen imajlar da gösterilenin ardındaki yan anlamlar da politik bir eleştirinin parçasıdır.

Loach'un filmsel gerçekliği ve estetik tercihleri; İngiliz Belge Film geleneğinden ve “Free Cinema” döneminden de oldukça etkilenmiştir. Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson<sup>2</sup> gibi isimlerin çektikleri öncü filmler kıta Avrupa'sında ortaya çıkan sinema biçimini İngiltere'ye taşımışlardır.

*“Özgür Sinemacılar, filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir. Bu tutumları, 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında devam eder. 60'larda ise, yine aynı konuları ele almakla birlikte, filmlerinde öyküleyici bir anlatıma ve daha bireysel bir bakış açısına kayma olur. Bu tutum değişikliğinin altında, kuşkusuz Fransız Yeni Dalgası vardır. Nitekim, Özgür Sinemacıların 1960'larda yaptıkları filmler, bazı İngiliz eleştirmenlerce İngiliz Yeni Dalgası olarak adlandırılmıştır.” (Coşkun, 2009: 237)*

Burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta “Özgür Sinemacılar”ın zamanla daha bireysel öykülerden hareket etme eğilimleridir. Ken Loach sinemasının da “İtalyan Yeni Gerçekçisi”nden ayrılan temel niteliği tıpkı Özgür Sinemacılar gibi bireysel hikâyeler üzerinden anlatısını kurması ve toplumsal gerçekliğe bireyler üzerinden ulaşma çabasıdır. Bu çalışmada ele alınan Kes filminde de kamera ve anlatı filmsel zaman boyunca başkarakter Billy Casper üzerine odaklanmaktadır.

---

<sup>2</sup> Kes filmi sırasında yaşanan sponsorluk krizi Tony Richardson sayesinde çözüme kavuşmuş ve bu bakımdan film Richardson'ın bağlantıları sayesinde tamamlanabilmiştir (Hayward, 2004: 111)

### 3. KES

Film, İngiltere'nin Yorkshire bölgesinde geçmektedir. Filmin başkarakteri Billy Casper (David Bradley) adında bir çocuktur. Billy 15 yaşındadır. Bir yandan gazete dağıtımcısı olarak çalışırken bir yandan da okuluna devam etmektedir. Billy arkadaşlarına nazaran kısa ve zayıf bir fiziğe sahiptir. Billy ismi de o dönemde sıkça İngiliz haber programlarında resimleri yayınlanan Biafralı açlık çeken çocuklara referans vermektedir (IMDB, 2018). Billy'nin yaşadığı kasaba bir maden bölgesidir. Birçok kişi tıpkı Billy'nin abisi Jud (Freddie Fletcher) gibi maden ocaklarında çalışmaktadır. Fakat Billy daha filmin ilk dakikalarında ve daha sonra kesin bir biçimde madende çalışmak istemediği söylemektedir.

Billy biraz yaramaz, biraz haylaz ve umursamaz bir çocuktur. Annesi, abisi, çalıştığı işyerinin sahibi ya da öğretmenleri onun geleceğinin parlak olmadığını söylemektedirler. O; çalıştığı işyerinde ve başka birçok yerde küçük hırsızlıklar yapan, okulda dersi dinlemeyen, abisine ve annesine aldırmayan bir çocuktur. Fakat ezilmişliği hiçbir zaman kabul etmemektedir. Çalıştığı işyerinin sahibi "Barsley'deki bütün kömürleri verseler yine de senin öğretmenin olmak istemezdim." dediğinde, üzerinde durduğu merdiveni şiddetli bir biçimde sarsarak patronunu korkutur. Fakat okuldaki öğretmenlerine karşı gücü yetmez. Durmadan hakaret ve kötü muameleye maruz kaldığı halde sineye çekmek zorunda kalır.

Casper'in hayatı iki mekân arasında geçer: Annesi ve erkek kardeşi ile yaşadığı ev ve okuduğu okul. Film anlatısının üzerine inşa olduğu bu iki mekân, bir çocuğun dünyası içinde hegemonyayı işaret eder. Ev, toplumun olduğu kadar tahakküm ilişkilerinin de çekirdeğini teşkil eder. Okul ise -Althusser'in kavramsallaştırdığı üzere- devletin ideolojik aygıtlarından biridir. Althusser'e (2008:17) göre; devlet, siyasal ideolojik aygıtların başında gelmektedir. Diğer siyasal ideolojik aygıtlar kilise, basın ve okullardır. Devletin baskı aygıtları ise polis, uzmanlaşmış diğer güvenlik kuruluşları, jandarma ve nihayet ordunun kendisidir. Okullar, belirli bir yaştan itibaren çocukların ve dolayısıyla yetişkinlerin neyi nasıl düşünmeleri veya düşünmemeleri gerektiğini belirleyen ideolojik aygıtlardır. Devlet, baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları aracılığıyla

egemen ideolojiyi belirler ve sürdürür. Althusser için egemen ideoloji sadece gerçeğe ilişkin yanılsamalar değil, hegemonyanın işleyişinin bir evresidir.

*“Gramsci gibi Althusser de ideolojinin yanlış bilinç olarak görülmesine karşıydı. Bunun nedeni kısmen, Althusser’i asıl ilgilendiren şeyin, ideolojinin yanlış olması olasılığı değil ideolojinin gördüğü işlev olmasıdır. Bundan da önemlisi, ideolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil; insanların ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlığa sahip olarak görür ve ideolojinin kiliseler, sendikalar ve okullar gibi toplumdaki ‘devletin ideolojik aygıtları’nda, cisimleştiğini öne sürer.” (McLellan, 2012: 34)*

Althusser; ideolojinin tapınaklar, okullar ve adliyelerde cisimleştiğini belirtmektedir. Bu mekânlar sayesinde ideolojiler egemen hale gelmektedir. Gramsci de sivil toplum ve hegemonya kavramlarını bu mantıkla ele almıştır. “Açıktır ki, Althusser’in ‘devletin ideolojik aygıtları’ (DİA) kavramı, Gramsci’nin sivil toplumlar ve hegemonik aygıtlar üzerine düşünülerinden kuvvetle etkilenmiştir” (Rahmann, 2015: 20). Bu kavramlar ışığında düşünüldüğünde ideoloji; hegemonik iktidarın tek yönlü nüfuzundan ibaret değil; tersine insanların kendi içinde buldukları ilişkisel gerçekliklerinin tüm aşamalarını imlemektedir. “Gramsci’nin hegemonya çözümlemesi, iktidarın öznelere dışsal, zora dayalı, merkezi devletin kurumsal özelliklerinden türetilen tanımları yerine, ideolojik süreçler boyunca, zihinlerde kurulan ve onaya (consent) dayanan niteliklerini vurgulayan çözümlemelerin önünü açmıştır” (Sancar, 2014: 31). Çalışma kapsamında ele aldığımız filmde hegemonik süreçlerin daha dışsal ve tek boyutlu olduğu görülmektedir. Elbette bunun nedenlerinden biri, filmin hikâyesinin bir çocuk etrafında kurgulanmış olması ile ilgili olabilir. Bir çocuk üzerinden anlatılacak iktidar ve hegemonyaya dair bir anlatının tek yönlü olması doğaldır. Fakat yine de Gramsci’nin hegemonya ve Althusser’in devletin ideolojik aygıtları kavramsallaştırmaları, ideolojik bir çözümleme için elzemdir. Kes filminde de işçi sınıfına mensup bir çocuğun üzerinden anlatılan iktidar süreçlerinin “ev” ve “okul” gibi iki hegemonik mekânda geçmesi oldukça anlamlıdır. Evde annesi ve erkek kardeşinin; okulda ise daha büyük arkadaşlarının

ve öğretmenlerinin Billy'yi maruz bıraktıkları kabalık ve kötülüklerin tümü, evde ve okulda maruz kalınan tahakküm ilişkilerinin alegorisi gibidir.

Billy, okuldan ve işten boş kaldığı zamanlarda kendisini doğaya bırakır. Film bu sahneler ile birlikte pastoral bir görünüm kazanmaktadır. Aslında film bir yanıyla da pastordur zaten. Zira filmin diğer başkarakteri -daha sonra Billy'nin vereceği adla- Kes'tir. Billy, bu yırtıcı bir kuş türü olan kerkenezi, bir arazinin ortasında bulunan yarısı yıkılmış bir duvarın üstündeki yuvasından almıştır. Filmin ileriki dakikalarında Billy'nin daha önceleri başka hayvanlara da ilgi duyduğunu, birkaç vahşi hayvana daha baktığını ve bir süre sonra onları doğaya saldığını öğreniyoruz.

Vahşi kuşları nasıl evcilleştireceğini bilmeyen Billy, bir kütüphaneye giderek kuşları eğitmeyi öğrenebileceği bir kitap bulmak ister. Fakat kütüphane görevlisi onu içeri almaz. Kütüphane üyesi değildir ve yaşı 21'den küçüktür. Burada film, bürokrasi eleştirisi yapmaktadır. Kütüphaneden bir kitap alabilmek için önüne birçok soru ve engel çıkarılır. Fakat Billy kütüphaneden çıkıp bir kitapçıya gider ve ihtiyacı olduğu kitabı oradan çalar. Billy'nin daha önce çaldıkları da aslında hakkı olduğu halde elinden alınanlardır. O sadece sahip olmaya hakkı olduğu şeyleri bir nevi geri almaktadır.

Billy'nin ailesi, annesi ve abisinden ibarettir. Babaları onları terk etmiştir. Annesi Billy ile hiç ilgilenmez. Acıkınca mutfağın yolunu gösterir, tatil gününde arkadaşları ile buluşmaya gider. Abisi ise tıpkı öğretmenleri gibi Billy'ye sürekli kaba davranır. Abisi ve annesi Billy'ye durmadan işe yaramaz bir insan olduğunu söylerler. Fakat bir yandan da annesi arkadaşları ile bira içip muhabbet ederken Billy hakkında şunları söyler: "Billy'den asla emin olamazsın. Bazen ne yapacak bu çocuk diye düşünüyorum. Daha farklı bir ortamda yetişseydi, daha iyi bir eğitim alsaydı, belki de elinde şimdiye göre çok fazla olanak olurdu". Bu sözlerinin ardından ise Billy'nin "tam bir umutsuz vaka" olduğunu söyler. Filmin bütününe hâkim olan toplumsal eleştirilerin anahtarı bu sözlerde gizlidir. Billy bambaşka ekonomik ve sosyal şartların içinde yaşıyor olsaydı sonuç ne olurdu? Billy ve Jud ne olacağını hayal bile edemezler, fakat anneleri az çok farkındadır. Filmin temel argümanı, Billy'nin parlak bir geleceğinin olmadığıdır ve bunun sebebi



Billy'nin içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal şartlardır. Filmin retoriksel stratejisi, aslında Billy'nin birçok olumlu potansiyeli içinde barındırmasına rağmen bu karanlık gelecekte kurtulamayacağını ileri sürer. “Karakter kolayca duygusallaşmış pathosun odağı haline gelebilirdi, ancak Loach, Barry Hines'in her daim popüler olan romanı *A Kestrel for a Knave*'in sadık uyarlamasında bundan tamamen kaçınıyor” (Darke, 2007). Bu bakımdan filmin melodramdan kaçındığını ve daha realist bir perspektifi tercih ettiğini söyleyebiliriz. Ken Loach bir röportajında şunları dile getirir: “Aslında Kerkenez bizim tezimizi ispatladı: Kimsenin bilmediği birçok yetenek var ve bu yetenekler ortadan kayboluyor. David Bradley'nin yeteneği filmin yapımını haklı çıkarıyor: Filmin arkasındaki varsayımın geçerliliğini ispatlıyor” (Waddy, 1969: 2). Filmin başrol oyuncusu David Bradley, filmin çekildiği madenci kasabasında yaşayan, herhangi bir oyunculuk eğitimi alma şansı olmamış bir çocuk iken; *Kes* filminde gösterdiği başarısı ile BAFTA ödülü almış ve daha sonrasında da onlarca filmde rol almıştır. Son olarak *Redemption* (2013) filminde rol alan Bradley, “kes-billycasper.co.uk” adlı kişisel internet sayfasında hayranları ile yazışmakta ve *Kes* filminin devamı üzerinde çalışmaktadır (Godfrey, 2018).



Filmde paralel kurgu ile Jud ve annesinin aynı eğlence mekânında fakat farklı masalarda arkadaşlarıyla yaptıkları sohbetlerden sahneler art arda gösterilir.

Jud - Ben halimden memnunum. Daha mutlu olur muydum, kuşkuluyum.

Bayan Casper - Benimkilerin meteliği yok. Ne yapacaklar, bilmem. Bizim Jud madenci olmak istiyor muydu bilmiyorum.

Bayan Casper'in sözlerinin ardından kamera tekrar Jud ve arkadaşlarının masasına döner. Kahkaha atarak eğlenmektedirler. Jud karakterinin filmdeki en önemli işlevi, Billy ve arkadaşlarının maruz kaldığı eğitim sisteminin kaçınılmaz sonunu göstermektir.

Film, izleyiciye bir yere kadar gerçekten de Billy'nin işe yaramaz biri olduğuna veya annesinin deyimıyla "umutsuz vaka" olduğuna inandırır. Fakat bir noktadan itibaren bu algılayış kırılmaya başlar. Bu kırılmaya neden olan nokta, Billy'nin bir kerkenezi eğitebilme ihtimalinin ortaya çıktığı andır. Billy bunu başarmak için eline bir kitap alır ve günlerce bırakmaz. Sabahın erken saati kerkenez yuvasının olduğu duvara tırmanır ve bir yavruyu alır. Derhal onu eğitmeye başlar. Kitapta okuduklarını harfiyen uygular. Ve sonunda vahşi kuşu evcilleştirmeyi başarır.



Filmin en önemli bölümlerinden biri futbol maçı sekansıdır. Beden eğitimi öğretmeni Bay Sugden (Brian Glover) sahaya bir futbolcu edasıyla gelirken arkaplanda bir stadyum marşı çalmaktadır. Soyunma odasına geldiğinde herkesten derhal hazır olmalarını ister. Fakat Billy'nin forması yoktur.

Bay Sugden - Casper, sen beni öldüreceksin. Her derste aynı hikâye. "Lütfen, efendim, formam yok, efendim." Dört yıldır yalvardın, başkalarından ödünç aldın, kaydardın, otlakçılık yaptın. Neden Casper, bütün herkesin forması var da senin yok?

Billy - Annem tam okulun sonunda parayı sokağa atmak olur diyor.

Bay Sugden - Dört yıldır okuldan ayrılmış değilsin, değil mi?

Billy - Hayır efendim.

Bay Sugden - Harçlıklarından al.

Billy - Futbolu sevmiyorum, efendim.

Bay Sugden - Şimdi bunun ne ilgisi var, Casper?

Billy - Bilmiyorum. Her neyse, benim param yok.

Bay Sugden - O halde bir iş bul, oğlum.



Daha sonra öğretmen Billy'ye kendi şortunu verir, fakat şort büyüktür. Öğretmen yine de Billy'den şortu giymesini ve sahaya çıkmasını ister. Hava soğuktur, öğrencilerin birçoğu futbol oynamak istemez fakat oynamak zorundadırlar, çünkü Bay Sugden futbol oynamayı çok sever. Maç sırasında Billy kale demirlerine tırmanarak kendisine oyun içinde başka bir oyun icat ederken, sahadaki başka iki çocuk da el kızartma oyunu oynamaktadırlar. Fakat oynanan müsabakaya Bay Sugden kadar ilgi göstermeyen herkes aynı hışma uğrayacaktır. Aynı zamanda maçın hakemi olan Sugden; oyuncu olarak atamadığı bir penaltıyı hakem olarak yeniler. İkinci defa kullandığı penaltıyı gole çevirir. Fakat yine de yenilmekten kurtulamaz. Maçın sonunda ise cezayı kaleci Billy'ye kesecektir. Futbol oynamak istememesine rağmen zorla oynatılan Billy, gol yediği için soğuk suyun altında duş almak zorunda kalır. Loach'un *Kes* filmi ile seyircide uyandırmak istediği eleştirel fikir bu sekansta oldukça aşikârdır. Aslında birbirinden farklı ilgi ve becerileri olan çocuklar eğitim sisteminin içinde, zorba öğretmenlerin elleri ile yontulurlar, ta ki onlardan geriye hiçbir şey kalmayınca kadar. Çünkü bu çocuklar taşrada alt sınıf bir dünyada yaşamaktadırlar ve ileride yaşayacakları da ya Jud ve arkadaşları gibi maden ocağı ya da daha kötüsü olacaktır.

Filmin birçok sekansında bir mekân olarak okul ya da öğretmenlerin tamamı, öğrenciler için adaletsizlik ve zorbalık anlamına gelmektedir. Okulda yaşanan bir olay distopik anlatılardaki trajikomikliği andırmaktadır. Tüm okul öğrencilerinin hazır bulunduğu bir tören sırasında okul müdürü, öğrencilerin öksürmesinden rahatsız olur ve onları azarlar. Bu sırada bir öğrenci istemsiz bir şekilde öksürür. Okul müdürü öksürük sesini duyar duymaz sinirlenir ve öksürenin derhal yanına gelmesini ister. Kimse hareketlenmeyince de bir öğretmenden öksüren öğrenciyi bulmasını ister. Öğretmen yaramaz öğrencilerden birini yanına çağırır ve müdür odasına gitmesini ister. Daha sonra Billy de ayakta uyuyakaldığı için müdürün odasına gönderilir. Okul müdürü, odasına çağırdığı öğrencileri uzun uzun azarlar ve sopayla döver. Fakat çocukların arasında bir öğretmenden mesaj getiren daha küçük yaşta bir öğrenci de diğerleri ile birlikte dayak yer. Bu sekansa koşut olarak daha törenin başında bir öğrenci tarafından İncil'den şu satırlar okunmuştur:



*“Bu küçüklerden birini hor görmeyin; zira size derim ki göklerde onların melekleri daima göklerde olan Baba'nın yüzünü görürler. Bir adamın 100 koyunu olsa ve onlardan biri yolunu şaşırırsa, 99'u bırakıp dağlara gitmez ve yolunu şaşırana aramaz mı? Eğer onu bulacak olursa size derim: Yolunu şaşırmayan 99 için sevindiğinden ziyade onun için sevinir. Böylece, bu küçüklerden birinin helak olması göklerdeki Baba'mızın muradı değildir.”*

Okuldaki öğretmenler içinde yalnızca Bay Farthing (Colin Welland), öğrencilere iyi davranır. Gerçek ve kurgu konusunu işlediği bir derste Billy'den gerçek bir hikâye anlatmasını ister, fakat Billy çekingen ve isteksizdir. Bay Farthing onu bir şeyler anlatmaya zorlar ve sonunda Billy kerkenezini nasıl eğittiğini anlatmaya başlar. Yavaş yavaş anlatmaya alışır ve sonunda anlatımı heyecan verici bir biçim kazanır. Sadece biraz yüreklendirme ve iyi niyet ile Billy özgüven kazanmış ve topluluk karşısında konuşabilmiştir.

Billy, Kes ile birlikte olduğu anlarda adeta tamamlanmış gibi görünmektedir. Birçok açıdan birbirlerine benzedikleri de söylenebilir. Billy, öğretmeni Bay Farthing ile Kes hakkında konuşurken kuşunu şu sözlerle tanımlar:

*"Onunla dolaşmaya çıktığımda birileri, 'Bakın, Billy Casper ve evcil doğanı.' diyor. Onlara bağırarak istiyorum. Bu evcil değil. Ya da biri çıkıp 'Uysal mıdır?' diye sormuyor mu? Hiç de değil. Doğan uysallaştırılmaz. Ona hizmet edilir. Yabanıldır, serttir ve hiç kimse umurunda değildir. Bana bile aldırmaz. Doğru. Onu muhteşem yapan da bu."*

Billy de tıpkı sahip olduğu yabanıl hayvanına benzer. Kimseyi umursamaz ve her ne şart olursa olsun uysallaştırılmaz. Okulda, evde ya da iş bulma görevlisinin karşısında olmasını önemsemmez. Başına gelen onca kötü muameleye rağmen evcilleşmez. Fakat bu da onun doğasıdır, başarısızlığı değil.

## SONUÇ

Ken Loach, yönetmenliğini üstlendiği tüm filmlerde işçi sınıfının sorunlarını yansıtmaya ve bu sorunlar hakkında kamuoyu oluşturma amacıyla olmuştur. İkinci uzun metraj filmi olan *Kes*'te ele aldığı konular eğitim sistemi ve çocuk işçilik meseleleridir. Bu konuları en iyi şekilde yansıtabilme için kamera film boyunca başkarakter Billy'nin peşinden ayrılmamıştır. Billy, 15 yaşında hem çalışmak hem de okumak zorunda olan bir çocuktur. Filmde Billy'nin gündelik yaşamı içindeki hemen hemen her haline tanık oluruz. Sokaklarda, kırlarda aylak aylak gezerken, karnını doyururken veya umursamaz gözlerle ders dinlerken izleriz Billy'yi. Yönetmenin bu tercihi bize Billy'yi çevresinde yaşanan gündelik hayat ile birlikte algılamamızı sağlar. Yönetmen bunu yaparken de tıpkı İtalyan yeni gerçekçi filmlerdeki gibi yapay ışık, profesyonel oyunculuk ve efekt gibi sinemaya özgü, gerçekliği kıran müdahalelerden kaçınır. Yüzlerinde makyaj olmayan, doğal ışık ile aydınlatılmış sıradan insanları seyrederken kurgusal gerçekliği sık sık unuturuz. Film kendi dramatisasyonunu ele aldığı coğrafyadaki bir grup insanın gündelik hayatları içinde yarattığı için seyirci kendi reel yaşamından ve pratiklerinden kopmadan filmi alımlar. Bu sayede filmi izlerken içinde yaratılan duygulanım filmin ardından da devam eder.

Filmin dramatik yapısı içindeki en güçlü yanı, seyircide yaratmak istediği düşünceleri ikili karşıtlıklar yaratarak ortaya koymasıdır. Filmin görsel üslubu Billy'nin kırlarda, doğa ile baş başa olduğu zamanlar ile ev veya okul gibi bir

mekân içinde olduğu zamanlar biçiminde ikiye ayrılabilir. Billy bir mekânda topluluk içinde iken ışık zayıf ve ortam ise oldukça renksizdir. Billy de bu sahnelerde çoğunlukla üzgün, özgüvensiz ve umursamaz gözükmektedir. Fakat Billy'nin kırda, doğa ile baş başa olduğu sahnelerde ise renkli ve pastoral bir biçim söz konusudur. Billy kırlarda kendi kendine gezinirken veya kerkenezini eğitirken oldukça kendine güveni tam ve mutlu görünmektedir. Kerkenezi bulduğu bölgenin sahibi ile yırtıcı kuşlar hakkında konuştuğu bölümde uzun uzun cümleler kurar ve konuştuğu kişinin gözünün içine bakar. Fakat okulda öğretmeni ile veya işyeri sahibi ile konuşurken ilgisiz ve sıkılgan bir görüntü sergiler.

### **Kaynakça**

Althusser, L. (2008). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Atayman, İ. E. (2012). *Politik Sinema ve "Costa Gavras"*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda* (Çev. Esin Hoşçusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Corrigan, T. J. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı* (çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.

Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Darke, C. (2007). *Sweet bird of youth why Kes, Ken Loach's tale of a working-class boy who raises a kestrel, is an English classic*. Film Comment. <https://filmcomment.com/article/encore-kes/>

Dorsay, A. (1998). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eagleton, T. (2015). *İdeoloji* (çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gevgilili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Gezmen, B. ve Gürkan, H. (2016). *V For Vendetta* Filmi Üzerinden İdeolojik Bir Okuma. *eKurgu Dergisi*, 24 (2), 198-213.

Godfrey, A. (2018). *Kes's David Bradley: I Can't Watch the End of the Film. It's Just Too Much*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/27/david-bradley-i-cant-watch-the-end-of-kes-ken-loach-barry-hines>

Hamsici, M. (2013). "Sosyal Demokrasi Başarısızlığa Uğradı", Tolga Yalur (der.), *Benim Adım Kes – Ken Loach Söyleşileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Hattenstone, S. (1998). "Filmin Ucu Açık Kalmalı", Tolga Yalur (der.), *Benim Adım Kes – Ken Loach Söyleşileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Hayward, A. (2004). *Hangi Taraftasınız: Ken Loach ve Filmleri* (Çev. Özden Arıkan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

IMDB (2018). *Kes*. IMDB [http://www.imdb.com/title/tt0064541/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_46](http://www.imdb.com/title/tt0064541/?ref_=nm_film_dr_46)

Jenkins, D. (2016). *Is Kes still Ken Loach's best film?* Little White Lies. <https://lwlies.com/articles/kes-still-ken-loachs-best-film/>

Matthews vd. (1976). "Natürallizm: Aile Hayatı Üzerine", Tolga Yalur (der.), *Benim Adım Kes – Ken Loach Söyleşileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, F. N. (2013). *Global Kültür ve Kimlik Britanya Örneği: BBC News ve Ken Loach Sinemasında Temsil*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Mannheim, K. (2016). *İdeoloji ve Ütopya* (çev. Mehmet Okyayuz), Ankara: Nika Yayınevi.

Mardin, Ş. (2015). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mclellan, D. (2012). *İdeoloji* (çev. Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.



Ollmann, B. (2008). *Diyalektiğin Dansı* (Çev. Cenk Saraçoğlu). İstanbul: Yordam Kitap.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Rahmann, J. (2015). *İdeoloji Kuramları* (çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera* (çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Tırpan, M. (2004). Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Waddy, S. (1969). "İçerikten İçeri", Tolga Yalur (der.), *Benim Adım Kes – Ken Loach Söyleşileri*. İstanbul: Agora Kitaplığı

Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

