

“MÜCADELE VE DİRENİŞİN” CESUR AJANI KEN LOACH’UN SİNEMASINDA İNSANIN “ÖZGÜRLEŞME” SORUNU: PSİKANALİTİK YÖNTEMLE “ÜLKE VE ÖZGÜRLÜK” FİLMİ ANALİZİ

Yrd. Doç. Dr. Neşe Kaplan
Ali Barış Kaplan

ÖZET

Bu çalışmada amacımız, Ken Loach Sinemasının genel özelliklerini ortaya koymak ve spesifik olarak “Ülke ve özgürlük” filmini psikanalitik yöntemle analiz etmektir. Filmlerinde, “Sınıf mücadelesi” ve “bireysel özgürlük” sorununu tartışan Ken Loach, “Ülke ve özgürlük” filmi ile esasen globalleşme süreci içindeki Modern toplumu eleştirmektedir. Yakın geçmişin hikayesini anlatan film, nostaljik değildir; bugüne de mesajı olan dinamik bir anlatı sunar.

Anahtar Kelimeler: *Bilinç, ben, kültür, sınıf, mücadele*

ABSTRACT

Our aim for this work is to set forth the general features of the Ken Loach Cinema and to specifically analyse the “Country and the freedom” film through psychoanalysis method. Ken Loach, who argues about the “Class struggle” and “individual freedom” problems in his films, primarily criticises the modern society, which is within the globalisation process, through the “Country and the freedom” film. The film, which tells the story of the near past, is not nostalgic and presents an narrative, which has a message also for today.

Keywords: *Consciousness, myself, culture, class, struggle*

“...Ölüer bazen yaşayanlardan daha güçlü olabilir... ölüer birer hayalet olarak peşimizden gelmeye devam edecek ve tarihin sonu olasılığını daima tehir ettirecekler... varisler olmamazlık edemeyiz.”: Derrida (Sim, 2000:62)

GİRİŞ

Kapitalist modern toplum, rasyonalitesini evrenselleştirmiş, küresel bir dünya oluşmuştur. Küresel bir sömürü düzeni oluşmuştur. Bugün Amerika özgürlükleri götürerek(!) küreselleşmeyi sağlıyor, ya da sınırları aşarak, sınırları kaldırarak özgürlükleri götürüyor(!). Bilimde, sanatta, kimliklerin tanımında, iletişimde, gerçeklik olgusu açısından Baudrillard’ın dediği gibi*(Bkz.: Jean Baudrillard, Simulakrlar ve Simülasyon, Ç:Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003) nesne ile öznenin, gerçekle imgenin iç içe geçtiği, farklılıkların belirsizleştiği, mesafelerin ortadan kalktığı bir dünya içindeyiz. Bu durumda aklımıza Habermas’ın tartıştığı ideal iletişim ortamının kurulup kurulamayacağı ya da evrensel bir kimlik oluşturulup oluşturulamayacağı sorunsalı geliyor. Sorun evrenseli temsil edenin ne olduğu ve nasıl oluşturulacağı, farklılıkların iletişimine olanak veren mecranın ne olabileceği olgusudur. Modern toplumu eleştirenler (Baudrillard, Derrida, Bauman gibi) tahakkümcü rasyonalitenin her şeyi birbirine katıp gerçeği örtmesine, bir anlamda sınırların kalkmasına, sınırsızlığa tepki olarak; yerelliğe, evrenselliğin yerelliğin içinde oluşabileceğine ve doğaya-özneye dönüşü temsil eden metaforlara dönerek, bir anlamda yaşadığımız gerçekliği algılamamıza ilişkin yeni bir dilsel form önermektedirler. Egemen anlatı yapısını bozan ve özneye tarihselliğini yeniden bahşeden bir yapı bu. Başat kültürel algı ve kodların -ki bu yarışmacı rekabetin doğasının vahşi ve sınırlandırılmazlığını kodlayan bir etikdir, müdahale edilebilir -değiştirilebilir bir dünya algısını mistifiye eden bir rasyonelitedir- dışında yaşamın yeniden algılanıp kurulabileceği umudunu veren bir yapıdır. Sanatın mucizeye izin vermesi; belki de “bilgi”yi geçmişten çıkarıp, geçmiş konuşturabilmesidir; tıpkı “Ülke ve Özgürlük” filmiyle Loach’un yapmaya çalıştığı gibi.

1. “ÖZGÜRLEŞME” SORUNU ÇERÇEVESİNDE LOACH SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Bu bölümde, “özgürleşme” temasını filmlerinin merkezine koyan Ken Loach’un sinemasına ilişkin genel bir perspektif sunmak amaçlanmıştır.

Çalışma, Loach'un 1990 sonrası filmlerinden yapılan bir seçkiyle sınırlandırılmıştır.

Loach'un öyküleme tekniği "umutsuzluğu kırmaya" çalışan bir dramatik yapı ortaya koyar. Sınıf çelişkisine de "ezilen sınıfların-sömürülenlerin" özgürleşme sorunu çerçevesinde bakar. Eleştirisini toplumun baskıcı kurumlarına; okullara, aileye, dine-geleneğe ve tüm bu kurumlara sirayet etme gücünde olan kapitalist-liberal ideolojinin ürettiği devlet-şirket politikalarına karşı yapar. Ve yine eleştirisini ezilen sınıflara yönelterek, ezilenlerin birer sömürene dönüşecek ve sistemin yeniden üretiminin gönüllüleri olacak kadar yabancılaştıklarını ortaya koyar. Ezilen sınıfların kahramanları tıpkı "İşte Özgür Dünya" (It is a Free World-2007) filmindeki göçmen asıllı Angie gibi "yeni ekonomi-politiğin yalnızlaşan ajanları" olarak tasvir edilir. Angie'nin sömürene dönüşmesinin göndermesi aslında ezilen sınıflardır: Hepimiz birer sömüren olabiliriz. Loach'un Angie'si göçmen işçileri ve dahası sömürülen sınıfları kapsamlayan bir tehlikeye işaret eder ki, o da "özgürleşme"nin önündeki birincil engelin, ezilenlerin sınıfsal mücadele yerine bireyselleşmesi meselesidir.

"Ülke ve Özgürlük"te (Land and Freedom-1995) filmin kahramanı İngiliz David'in ve Avrupanın birçok yerinden İspanya'ya gelen farklı fraksiyonlardan solcu ve anarşist gençlerin 1930'ların İspanya'sındaki faşist Franko rejimine karşı Cumhuriyetçilerin yanında verdikleri özgürlük mücadelesi anlatılırken, aslında yine Loach bugünün dünyasına müdahale etmeyi amaçlar. Film 90'ların İngiltere'sinde David'in ölümünden sonra torununun dedesinin sandığını açmasıyla başlar. Sandık, geçmişin bilgisini saklayan ve bize tarih-bellek meselesini imleyen bir metafordur. Bu anlamda sandık geçmişin bugünü iyileştirici anlamdaki bilgisini; "sınıfların özgürlük mücadelesini" saklar. Loach, David'in genç torununun sandıktan çıkardığı kırmızı fular, toprak ve gazete kupürleri aracılığıyla, bugünün gençlerine "mücadele umudunu" verir. Özgürlük tutkusunun metaforu kırmızı fular ve yeni bir başlangıcın, varoluşun metaforu olarak toprak, 90'ların dünyasındaki neo-liberal politikaların işsiz ya da iş güvencesiz ve sistem karşısında çaresiz bıraktığı gençlere, sınıfsal bir mücadeleyi öneren gösterenlerdir.

Ken Loach'un "Demiryolcular" (The Navigators-2001) filmi, 90'lı yıllar İngiltere'sinde "demiryollarının" özelleşmesiyle birlikte işçi sınıfının yaşadığı sorunları ortaya koyar. Globalleşme süreci yaşanırken yeni ekonomi-politiğin sonucu olarak otorite erkinin değişmesiyle, işçi sınıfından bireylerin değişen konumları, yani "esnek işçi statüsü" tartışmaya açılır.

Yukarda kısaca değindiğimiz “İşte Özgür Dünya” filminde ise Loach, yeni liberal politikaların önerdiği yeni sömürü düzenini göçmen işçileri konu olarak anlatır. Her iki filmde de Loach, bireylerin otorite karşısında giderek zayıflayan konumlarını, esnek işçi statüsüne geçişi, emeğin sömürsünü ve artık işçi sınıfını temsil eden bireylerin birer sömürene dönüşecek kadar yalnızlaştığını ve yabancılaştığını anlatır.

“Duygudan da Öte” (Ae Fond Kiss-2004) filmi ise, ikinci-üçüncü kuşağı temsil eden Pakistan asıllı göçmenlerin değişen aidiyet ilişkilerini, kimlik temsilleri açısından kuşaklar arası çatışmayı ve Britanya’nın eğitim sorunlarını ortaya koyması açısından bize sosyolojik bir perspektif ve analiz imkanı sunar.

Yine Loach 1996 yapımı “Carla’nın Şarkısı” (Carla’s Song) filminde Glasgow’da otobüs şoförü olan George ile Nikaragua’lı göçmen Carla’nın İngiltere’de başlayan ve Nikaragua’ya uzanan öyküsü aracılığıyla, bu kez 80’lerin Nikaragua’sındaki Sandinist solcu iktidarı destekleyen köylü, işçi ve önemli bölümünü gençlerin ve kadınların oluşturduğu “ezilen sınıfların” emperyalizme karşı mücadelesini anlatır. Sandinistler 1979’da Nikaragua’nın Amerikan yanlısı hükümetine karşı yürüttükleri gerilla mücadelesi sonucu başarılı olmuş ve iktidara geçmiştir. Film, solcu iktidarı destekleyen Nikaragua halkının, 80’ler boyunca Amerika’nın desteklediği kontrgerillalara karşı verdiği mücadeleyi serimler.

Loach’un sinemasında özgürleşme sorununun çözümü, egemen ideolojiyi üreten dışsal otoritenin ve onun geleneğinin bireysel çıkışlarla kırılmasıdır, kısaca “vazgeçmektir”. Kahramanları, bir şeyleri değiştirme mücadelesi verirlerken, mevcut sınıfsal konumlarını reddederek, verili toplumun rol modellerinden vazgeçerler. Carla’nın Şarkısı’nda otobüs şoförü George’un işini bırakarak, Nikaragua’lı göçmen kadının peşinden Nikaragua’ya giderek Amerikan emperyalizmine karşı işçi-köylü sınıfının yanında gerilla mücadelesine katılması gibi.

Evet Loach’un sinemasında “umut” vardır. İşsizliğin ya da her an kapıda kalma korkusunun katastrofik dünyasında dahi “umut”; sömürülmemek itkisiyle mücadele etmek ve bu anlamda kaybetmeyi göze alarak “vazgeçmektir”. Bu noktada “Ekmek ve Güller”(Bread and Roses-2000) filmine bakacak olursak, Amerika’daki Meksika ve Orta Amerikalı temizlik işçisi göçmenlerin işçi sendikaları ve gençlerin (Sam) önderliğinde; sendikalaşma ve bu anlamda çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve sağlık sigortası haklarını elde etmek amacıyla iş bırakma eyleminde bulunmaları sonucu başarılı olduklarını görürüz. Film bize şu duyumsamayı yaşatır: “ Temizlik işçileri; ofisimizde, iş kulelerimizde birer hayalet gibi dolaşır,

çalışırlar.” Filmin Kahramanı Meksikalı temizlik işçisi Maya’ya arkadaşının söylediği gibi: “Üniformalar onları görünmez kılar”. Loach, bu noktada temizlik işçilerini görünür kılacak olan şeye gönderme yapar: Sisteme karşı örgütlü bir mücadele, iş bırakma eylemi ve sendikalaşma. Loach onları görünür kılacak olan şeyin, sisteme tehdit oluşturacak bir örgütlü mücadele olduğunu gösterirken, medyayı da bu mücadelenin kamuya duyulmasının ve haklılaştırılmasının bir aracı haline getirmektedir.

İşçi Sınıfının travmatik durumu “biz”in ortadan kalkması, herkesin birbirinin “ötekisi” durumuna gelmesi realitesidir. Kendisi de Polonya asıllı bir göçmen olan Angie’nin çoğunluğu Doğu Avrupa’dan gelen göçmen işçileri yeni kurduğu iş bulma ajansı aracılığıyla sömüren bir patrona dönüşmesinde işte bu “ötekileşme” tehlikesi ortaya konulur. Göçmen işçileri geçici sözleşmeler ve düşük ücretlerle, çok kötü koşullarda, sigortasız ve sendikasız olarak çalıştıran Angie’nin, göçmen işçilerin biriken ücretlerini ödemeleri gerektiğini öneren ortağına, filmin sonunda söylediği replik şöyledir: “Sen istersen kendi payınla öde, burası özgür bir ülke, ama ben beş kuruş vermiyorum.” Neoliberal ekonomi politikaları, “esnek işçi statüsü ve geçici sözleşmelerle” milyonlarca çalışanı birbirinin “ikamesi”, mobil “araç-insan” statüsüne indirgemıştır. İşte bu politikalar ki; sendikalaşmanın, örgütlü mücadelenin önündeki engeldir. Günümüz modern toplumunda bir sınıfa aidiyet anlamında kimlik yapısının yerini, mobil kimlikler almıştır. Zygmunt Bauman’un da belirttiği gibi* (Bkz.: Zygmunt Bauman, Siyaset Arayışı, Metis Yayınları, Ç: Tuncay Birkan, İstanbul, 2000) güçlü bağlarla ait olma anlamındaki bilişsel yapı ortadan kalkmış, mobilite kimlik temsilleri ortaya çıkmıştır. Loach’un sinemasında “umutsuzluğun kırılması” için önermesi, mücadeledir. Ülke ve Özgürlük’te de Carla’nın Şarkısı’nda da, faşizm ve emperyalizm karşısında sınıfsal bir mücadele verilir. Loach, hayatın içinden çıkardığı, geçmişin ya da şimdinin reel dünyasından aldığı insana dair yaşanmışlıkları, kendi kahramanlarıyla dramatize ederken, bizde “geleceğe” ilişkin iyimser bir duygu yaratacak bir öyküleme tekniğine başvurur. 90 sonrası çektiği filmlerinde irdelediği ya da serimlediği temel mesele, ezilenlerin sınıfsal ve örgütlü mücadeleden alıkonulmuş bir kültürün “korkak” ama “fırsatçı” ajanları statüsüne inmiş olması realitesidir. Ve Loach bu noktada geçmişe dönerek, geçmişin mirasına başvurarak, Ülke ve Özgürlük’te İspanya iç savaşındaki ve Carla’nın Şarkısı’nda Nikaragua’daki sınıfsal mücadelenin başarısına işaret eder. Loach’un kahramanları bize şunu “hatırlatır”: Yaşadığınız zamanın hayaletleri olmayın, “zaman”a müdahale edebilir, hayatınızı iyileştirebilirsiniz.

2. ÜLKE VE ÖZGÜRLÜK FİLMİNİN ANALİZİ

Film bizi 90'lı yılların İngiltere'sinden 30'ların İspanya'sına götürerek, farklı dilleri konuşan ancak aynı amaç için örgütlenerek bir araya gelmiş bulunan gençlerin faşizmle mücadeledeki başarı öyküsünü anlatmaktadır. Film, "zamansal ve uzamsal düzlemde", şimdiki zaman ile geçmiş (1990'lar ve 1930'lar) ve İngiltere ile İspanya arasında bir bağıntı kurmaktadır.

Filmde, koma halinde yatan David'i evinden almaya gelmiş olan iki ambulans sağlık görevlisinden birinin, ambulansın şoförü olan diğerine seslenerek: "Paul, hastaneye yetiş! Öldü." demesi üzerine; David'in torununun durumu kabullenemez bir yıkılmışlıkla ağlayarak yanında oturan yaşlı kadına 'kapanarak' sarılması aksiyonunun metaforik anlamları önemlidir. Filmin bu ilk sahnesini şöyle tanımlayabiliriz: Bu sahneyi, filmin bütününe bir örneklem planı, bir lokomotif göstereni ve psikanalitik açıdan da filmin bilişsel şeması olarak kabul edebiliriz. Bu sahnenin gösterenlerinin çözümlenmesi sonucu elde ettiğimiz temel şemanın, filmin bütününe kapsamlayan ve anlatının bütününe üzerine inşa edildiği bir "temel yapı" olduğunu söyleyebiliriz.

Ölüm ya da insanı ölüm derecesinde etkileyen, travmatolojik bir olay sonucunda içine düşülen ruh hali; birbiriyle çelişebilen farklı davranışsal aksiyonlar ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan bazıları kısaca; 'sıkıntı, daralma, bunalım, isyankar tutumlar, içe kapanma' gibidir. Bu psişik süreçler ve dışa açım biçimleri olan davranışsal formları, birbiriyle çelişen bir yapı ortaya koyabilmektedir.

David'in ölümü sonrası gelişen olaylar, yani torununun gösterdiği davranış biçimleri filmin geriye kalanının anlam düzlemlerinin ne olabileceği konusunda bize gelecek-potansiyelli (artikel) bir düzenek ve ipucu sunmaktadır. Üçü de birbirleriyle temel bir anlam höyüğü kuracak yapıda olan ve bir triyoloji teşkil eden lokomotif üç şema bulunmaktadır. Bunlar; "kapanma-büzüşme aksiyonları", kapalı alan olarak "oda-bavul-maden ocağı" gibi kapanma aksiyonunun donarak cisimleşmiş biçimsel formları olan yapısal şemalardır. Son olarak ise; bu kapanma aksiyonunun yeniden bir devinime yani harekete izin verecek bir mecraya dönüşmesidir. Şöyle ki; David'in ölümünden sonra torununun kapalı bir odada onun mektupları, eşyaları aracılığıyla büyükbabasını tanıması ve onun İspanya İç Savaşı'nda yaşadıklarına tanıklık etmesi şeklinde ilerleyen filmin anlatı yapısı, böylece zamansal ve uzamsal düzlemde şimdi ile geçmiş arasında bir bilişsellik kurmaya yönelmiştir. David'in geçmişteki edimlerini bilmek; bize yaşadığımız gerçekliği idrak etme ve mücadele etme motivasyonu kazandıracaktır.

“Comtretemps’in (aksilik’in) siyasal erdemine inanıyorum”: Derrida (Sim, 2000: 32)

Biz filmi; David’in ölümü sonrası torununun içine düştüğü psişik süreç ve “ölüm fenomeni” karşısında geliştirdiği tutum ve davranışları üzerinden seyredebilir duruma gelmekteyiz. Bir başka deyişle, David’in torunu böylesi bir psişik sürece girmeseydi ve büyükbabasının kişisel dokümanlarını araştırma yoluna koyulmasaydı filmin geriye kalanını ortaya çıkaran ve filmi bu yolla var eden süreç başlayamayacaktı. Yönetmen filmin kurgusu bakımından madem böyle bir yol seçmiş, o halde filmin geriye kalanı bu ilk sahnenin, bu ilk şemanın izlerinden, biçim ve içerik bakımından bambaşka bir anlam alanı olarak gelişmeyecektir. Zamansal geri dönüşlerin olduğu filmde, bu ilk sahnenin anlam düzlemi filmin klavuz çizgisini oluşturmaktadır. Çünkü filmin asıl göndermesi şimdiki zamanı sorunsallaştırmaktır. O halde bu ilk sahne, filmin bilinçüstünü simgelerken, filmin geriye kalanı ise filmin bilinçaltını temsil etmektedir. Film metninin dörtte birini kapsayan bilinçüstü “şimdiki zaman” sürecini, filmin geriye kalan dörtte üçünü kapsayan bilinçaltı ise “tarihseli” sembolize etmektedir. Çünkü film, zaman düzleminde, tarihseli-geçmişin bilgisini flash-back anlatı yöntemine başvurarak betimlerken, esasen şimdiki zamana dokunmanın yollarını aramaktadır.

Kişilik biçimlenmesi, ben ve benüstü arasındaki gerilim ve uzlaşmadan doğan bir bilinçlilik olarak açıklanmaktadır ki, benüstü; ebeveynlerden, eğitimcilerden ve otoriteyi temsil eden dış dünyadan türeyen bir ahlak yasasını temsil eder. “Benüstü”, “ben”e sirayet eden, “ben” içindeki bir dayatmadır. Korku, suçluluk ve aşağılık duygusunun kökeninde de, ben ile benüstü arasındaki gerilim bulunmaktadır. Çocuk gibi yetişkin de, sevilmediğini fark edince kendini aşağı hisseder, eksiklik duygusu içine girer. İnsan sevgiyi kaybetme korkusuyla, benüstünün yani onu kuşatan dış dünyanın ahlak yasasını ve “vicdanını” dinlemeyi tercih ederken, benüstünün dayatmalarına karşı direnmesi durumunda ise suçluluk ve eksiklik duygusu içine girmektedir. David’in Liverpool’da komünist partinin toplantı salonunda, İspanya İç Savaşı’na ilişkin izlediği belge filmlerinden sonra, Faşizme karşı mücadele vermek için, dünyanın birçok yerinden solcuların yaptığı gibi, İspanya’ya gitmeye karar vermesi, yine benüstü’nden gelen ve kolektif vicdanı temsil eden “dayatmanın” onda oluşturduğu suçluluk duygusu ile açıklanabilmektedir. David’in, İngiltere’deki düzenini, işini, ailesini bırakarak savaşa katılması eyleminde; filmin asıl göndermesi bugünün gençlerinedir; “toplumsalın iyiliği için mücadele eden” bir varoluş, dinamik bir bilinç önerilmektedir. Temel sorun,

içe tıklmış olanı yani “bilinçsizliğe” itilen duyguyu bilince çıkarmaktır. Bu noktada, benüstü’nün dayatmaları nedeniyle, direnen ve içe tikan da, içe tıklan bu duygunun yok olmasına izin vermeyen de “ben” dir (Freud, 1994: 76-91). İşte filmde David’in ve arkadaşlarının ve böylece filmin tüm kahramanlarının mücadelelerinin nedeni, benüstünün dayatmaları karşısında direnen “ben”dendir. Loach, David’in ölümünün travmatik itkisiyle torununun yeniden bellek kazanması şeklinde gelişen öyküsüyle; günümüzde bağımlı sınıfları temsil eden bireylere, “onlara birbirinin ikamesi olma” mantığını dayatan “benüstü”nün, yani otoriteyi temsil eden egemen ideolojinin semantiğine karşı direnmeyi ve bu noktada bilinçsizliğe itilen “değiştirilebilir” bir dünya algısının bilince yeniden çıkarılmasını sağlayacak bir bilinçlilik ve “ben” önermektedir.

Bilinç ve insanların bilincini etkileme konusunu Marx şöyle açıklamaktadır: “Madde üretiminde kullanılan araç gerece sahip olan sınıf aynı zamanda ussal ürün üzerinde de denetim gücüne sahip olmuştur. Böylelikle son tahlilde, ussal üretimden yoksun olanlar bu ürünün denetimi altına girmişlerdir. Yöneten sınıfı oluşturan bireyler, bilinci ve düşünceyi yapılandırma olanağını elde ederler. Bir sınıf olarak yönettikleri oranında düşünürlerin, düşünce üreticilerinin fikirlerini yönlendirecekler, ayrıca kendi dönemlerinde düşüncelerin üretimi ve dağıtımında kaynaklık işlevi göreceklerdir.” (Berger, 1996: 47-48)

David’in ölümü bizi geçmişe götürür ve onun geçmişte faşizme karşı verdiği özgürlük mücadelesi, bugünün gençlerine dinamik- eleştirel bir bilinç önererek “unutmamanın” sembolüne dönüşür. Film zamansal düzlemde şimdi ile geçmiş arasında artsüremli olarak ilerlerken, çağrışımsal düzlemde geçmişin bilgisini (ki bu ‘insanın yaratma- var etme- değiştirme potansiyeli’ni imler) bilince taşımakta ve torunu aracılığıyla bizde “yaşamınızı iyileştirmek için kolektif mücadele edebilir ve bu yolla yaşadığınız dünyayı değiştirebilirsiniz” algısını oluşturmaktadır. Film geçmişini ölü olmaktan çıkararak, “unutma” kavramına yüklediğimiz anlamı bozmaktadır. Derrida; “...yeni bir olay ya da deneyim icra edebilmek için unutmam gerekir, Unutmamanın koşulu budur.” (Derrida, 2005: 52) derken, yalnızca hatırlarsak hiçbir şey olmayacağını belirtmektedir. “Ülke ve Özgürlük”; seçilen konu ve teması bakımından, özgürlük ve adaleti yeniden kurabilme potansiyelini göstermesi bakımından geçmişin bilgisini hatırlatmak isteyen ve bu nedenle, düz anlamda algıladığımız bir nostaljik film değildir. Filmin çekim yılını düşündüğümüzde, 90’lı yılların neo-liberal ekonomi politikaları sonucu, işsiz ya da iş güvencesiz, yarınından endişeli olan İngiliz toplumundaki gençler, sınıf yapısının değiştiği ve hatta sınıf

bilincinin olmadığı bir dünyada atomize olmuş kalabalıklara dönüşmüşlerdir. İşte böyle bir ortamda bu filmin hiç de nostaljik olmadığını söylemek mümkündür. Bu filmin söylemi bugünün dünyasını da kapsamaktadır, bu nedenle bizim 'yitirilmiş bir geçmişe özlem' duygumuzu tatmin etmek anlamında bir nostalji değildir. Böylece film, dilsel kategoride nostalji kavramına yeni bir anlam yüklememize olanak verir ki, bu da Ünsal Oskay'ın işaret ettiği anlamda bir nostalji algısıdır.

Zamanın fragmanlaşmış olarak yaşanmasından kaynaklanan unutmaya ya da belleksiz kalma, yabancılaşmaya dayanan sistem karşısında bilinçsizleşmeye neden olmaktadır. Belleksiz kalma var olanın olabilecek tek hayat sayılmasına yol açmakta, eleştirel düşüncenin gelişmesini önlemektedir. Bu noktada nostaljinin önemli işlevler yüklenebileceğini hatırlamalıyız. Geçmiş hatırlamak, bugünü anlamamıza ve yargılamamıza yardımcı olabilmektedir. "Bugünü yargılamak için yola çıkan bir nostalji, geçmiş rastgele bir biçimde korumak istemez; geçmiş, onun, yaşanan bugünkü hayattan farklı olan yanlarını ortaya çıkararak korumak ister." (Oskay, 1998: 149) Oskay'a göre, geçmiş görünür kılmak ve algılatmak isteyen nostalji, yabancılaşmayı kendisine varlık nedeni edinmiş modern toplumlarda, henüz yitirmedığımız 'insan' yanlarımızın yarına saklanabilmesi için bir umuttur. İşte bu anlamdaki nostalji; yitirilmiş olanı- "bilinçaltına itileni", bilince taşıyarak şimdiki zamanı fark edip eleştirebilecek bir insani potansiyelin varlığına işaret eder. (Oskay, 1998: 149)

Foucault; kendi zamanımızla düşünceli ve olumlu bir ilişkiye sahip olmanın bir yolu olması şartıyla, bazı dönemlere karşı nostalji hissetmenin iyi bir şey olduğunu belirtmektedir. (Foucault, 1999: 5)

3. FİLMİN AÇILIŞ SEKANSININ VE SONRAKİ BÖLÜMLERİNİN KISA ANALİTİK ÖYKÜSÜ

Film ambulans içinde David'in ölümüyle torununun yanındaki yaşlı kadına ağlayarak kapanması aksiyonu ile başlar ve sonraki sahnede David'in apartman dairesindeki odasında torununun ona ait dokümanları (çok sayıda gazete ve dergi) incelemesiyle ikinci bir kapanma-cisimleşme olgusuyla şimdiki zaman içinde ilerler.

İspanya İç Savaşı dönemine ait çeşitli gazete kupürleri görülmektedir. David'in torunu daha sonra bir bavul görür. Bu bavul büyükbabasına ait özel eşyaların bulunduğu bir çantadır. Çantanın içinde kırmızı bir beze sarılı toprak vardır. Ayrıca birçok resim, doküman, gazete kupürleri vs. bulunmaktadır. 'Harekete geçin, İspanya Cumhuriyetini koruyalım'

manşetiyle bir gazete kupürünün kadrajda görünmesiyle, film zamansal düzlemde, İspanya İç Savaşı'na dair cadde ve meydanlara dökülmüş kitlelerin devrimci ruhunu simgeleyen gerçek dokümanter çekimlerden kolajlanmış bir takım sahnelerle geçmişe ilerler. Daha sonra Liverpool Komünist Partisi'nin film gösterim salonuna açıldığımızda böylece seyrettiğimiz dokümanter film kolajlarının aslında David'in de karısıyla beraber komünist parti gösterim merkezinde oturup izlediği bir propaganda filmi olduğu anlaşılır. Gösteri bittikten sonra konuşmacı yüreklendirici ve duygusal bir konuşma yapar. Konuşma sonunda David İspanya'ya gitmeye kesin karar verir ve bunu karısına açıklar.

Böylece şimdiki zamanla başlayan film daha ilk sekansta geçmişle bir bağıntı kurulması koşuluyla bir öyküyü (David'in ve onun gibi sosyalist gençlerin İspanya İç Savaşı'nda faşistlere karşı verdikleri mücadelenin öyküsü) anlatabileceğini ve bir metin olarak tamamlanabileceğini ortaya koyar. Film kapanma-büzüşme-cisimleşme aksiyonlarından sonra bir mücadele öyküsünü betimleyerek ilerlemektedir. Yani dramatik yapı geçmişin yeniden konuşurulması üzerine kurulmakta, film bu sayede hareket kazanmakta, ilerlemektedir.

Nitekim David'in torunu büyükbabasının mektubunu okumaya başladığında; okuyan torun değil dış ses David'tir. Ve adeta mektubu kaleme aldığı an gibi okumaktadır. Flash-back ile David'in İspanya'ya güçlükler içerisinde yaptığı yolculuğu betimleyen hareket halindeki trene geçilir. Pencereden dışarıyı görürüz. Daha sonra trenin içinde ayakta durmakta olan David'e tanıklık ederiz. Kompartıman içerisindeki diğer yolcuların çoğu işçi ya da köylüdür ve içlerinden birçoğu da devrimci militandırlar. Samimi, paylaşımcı bir hava vardır. Bilet kontrolörü bileti olmadığı halde David'den bilet parası sormadığı gibi, onun devrimci militanlara katılacağını duyunca ona yüreklendirici sözler söyler.

Filmin bu açılış sekansından sonra, devrimci militanların İspanya'daki mücadele öyküsünün ayrıntılarıyla örüldüğü sekanslara geçilecektir. Filmin dörtte üçünü oluşturan ve flash back yöntemiyle hatırlama-bellek kazanma işlevine yönelik olan, dolayısıyla filmin ve izleyicinin bilinçaltını temsil eden bu bölümlere ilişkin kısa notlar verebiliriz:

Devrimci İşçi Partisi'nin devrimci militanlarının eğitim kampının serimlendiği bölümde, başta bir trompetçi olmak üzere militanların sağdan sola doğru kadraja girdikleri görülmektedir. İtaat ve itaatsizliği betimleyen bir olaydan sonra, aynı ülkü altında disipline olmadan başarıya ulaşamayacağına gönderme yapan bir diyalog dinleriz.

Genel planda arazide bir kamyon görürüz. Kamyon kırmızı renkli bir flama taşımaktadır ve kasası devrimci militanlarla doludur. Bir tepenin ardından sağdan sola doğru bir devinimle kadrja girer. David'i ve yanında oturan diğer arkadaşlarını görürüz. Grup üyeleri burada yaptıkları sohbetle birbirlerini daha yakından tanır, kaynaşırlar.

Kamyon cepheye varmıştır. Devrimci militanlar kamyonun inerler. Grubun cepheye, siperlere intikalini görürüz. İntikal esnasında David, cephe ve siper komutanı olan Coogan'ı ve sevgilisi Blanca'yı tanır. Buradan David'in dış ses olarak mektubu okumasıyla anlatıma devam edilir. David'in torunu mektubu okumaktan ve olayları adeta yeniden yaşamaktan kendini alı koyamamaktadır.

Flash-back ile militanların direniş gösterdiği, savaştığı siperdeyizdir. Faşistler ve devrimci militan siperleri arasında tek tük ateşler ve buna eşlik eden küfürler, birbirini suçlayıcı eleştirel ifadeler, aşağılamalara şahit oluruz. Coogan siperde dolaşarak herkesi kontrol eder. David'in yanına gelir hatırını sorar, mermi kartuşu verir. Anlatı David'in odasına dönülmesiyle, torununun mektubu okumasıyla şimdiki zaman'a geçilerek sürdürülür; mücadelenin enternasyonel yapısından ve gönüllülerin çeşitli dış ülkelerden geldiğinden, siperlerde ve dinlence yerlerindeki temel problemin bitler olduğundan söz edilir. Siperleri betimleyen görüntüler eşliğinde dış sesle anlatı devam eder. Böylece filmin anlatı tekniği, zamansal ve uzamsal düzlemdeki paralel kurgusuyla bizde yeni bir gerçeklik duygusu oluşturmaktadır. Devrimci militanlar tarafından, esir alınmış dört faşistin siper gerisi karargaha intikal ettirildiklerini görürüz. Yeniden şimdiki zamana döndüğümüzde, gazete kupürlerine bakan ve "Madrid bombalandı. Nazi uçakları sivillere ateş ediyor." manşetini okuyan David'in torununun yakın planda yüzü görülmekte ve bu durumdan irkilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Torun adeta o günlere dönmüş; endişeli, şaşkın ve ürkmüş bir şekilde manşeti okurken, olayları yaşayan bir devrimci militan gibi olayların içine girebilmiş, direnişin kahramanlarının psikolojik durumlarını duyumsayabilmiş ve böylece "zamanın bilgisini" idrak edebilmiştir.

Sonraki planda mektup okunmaya devam etmekte, David dış sesle anlatmayı sürdürmektedir. Siperlerdeki yaşamın güçlüğünden, hava şartlarının şiddetli ve çetin oluşundan, Coogan ve Blanca'dan söz eder. David'in şu sözleri faşizme karşı direnenlerin mücadeledeki kararlılığını göstermesi açısından ilginçtir: "...Bunca yolu savaşmak için geldim ama hala faşistlerle karşı karşıya gelemedim. Yarın bir kasabaya saldıracağız". Bu son cümlesiyle flash-back ile dış ses kaybolur ve yeniden olayı geçmiş içinden yaşamaya başlarız.

Soldan sağı doğru akan bir hareketle devrimci militanlar kasabaya doğru bayırlardan intikal etmeye başlar ve kısa zamanda da kasabaya girerler. İntikal sabahın alaca karanlığında başlamıştır. Gün ışıdığına ise kasabaya girmişlerdir. Sokak arası çatışmalarla faşistlerle savaşırlar. Devrimci militanlar faşistlere üstün gelmeye başlar ve çoğunu öldürür, kaçamayanlar kasaba meydanında bulunan kilisenin önünde, köylü kadınları rehin alıp kendilerine siper etmişlerdir. Bu sırada meydanı gören bir binanın çatısı üzerinde bulunan Coogan ve David, bir yandan kilise kulesinden ateş açan faşisti vurmaya çalışırken, diğer yandan da köylü kadınları esir almış olan faşistlerin ateşinden sakınmaya çalışmaktadırlar. Coogan'ın tüfeğinde ve üzerinde mermi bitince David'den mermi kartuşu vermesini ister. David'in tereddütü üzerine Coogan David'e bağırarak kartuş ister ve tam o sırada kilise kulesindeki faşistin açtığı ateşle vurularak ölür. Kilise kulesinden ateş açanın faşist bir asker değil kilisenin rahibi olduğu ortaya çıkar. Daha sonra köylü kadınlar rahibin faşistlere beş devrimci militanı gammazladığını ve öldürttüğünü söylerler. Rahip kasaba dışına götürülerek kurşuna dizilir. Devrimci militanlar üç şehit vermişlerdir ve bunlar kasabanın sokaklarında omuzlarda taşınarak soldan sağı bir hareketle mezarlığa taşınıp toprağı verilirler. Coogan'ın tabutunu taşıyan dört kişiden ikisi Blanca ve David'dir ve tabutun izleyiciye göre sol tarafında bulunmaktadır.

Daha sonraki sahnede ise, kasabalıların devrimci militanlarla birlikte faşistlerden kurtarılan bu toprakların nasıl kolektifleştirileceğini tartıştıklarını görürüz. Bu sahne, yönetmen Loach'un doğaçlama yöntemine başvurduğu, filmin önemli bir bölümüdür.

Faşizmle mücadele eden devrimci militanların başarısını gösteren, filmin ve savaşın birinci bölümü olarak tanımlayabileceğimiz bu bölümden sonra, ikinci bölüm; mücadelenin nasıl iğdiş edildiğini, yani solcular arasındaki görüş ayrılığını ve sonunda Stalin yönetimi altındaki komünistlerin liderliği ele geçirerek, mücadeleyi nasıl çökttiklerini ortaya koymaktadır. İşte filmin kahramanlarından birisi olan Blanca'nın ölümü de, solcular arasındaki bu çatışmanın trajik bir yan öyküsü olarak kurulmuştur. Blanca'nın "özgürlüğü" simgeleyen kırmızı fuları ve "yeni bir varoluşu" simgeleyen, mezarından alınan "toprak" ise David'in torunu tarafından, bu kez David'in mezarına konulur, ve bu yöntemle Loach, sembolik bir kanca ile geçmişi yeniden konuşturarak, bize yaşadığımız dünyayı iyileştirme edimi kazanmamızı önermektedir.

4. KEN LOACH'LA RÖPORTAJ'DAN NOTLAR

İspanya İç Savaşı'nı konu alan "Ülke ve Özgürlük" (Land and Freedom - 1995) filmi oldukça büyük bir proje olup, Loach bu projeye olan ilgisinin arka planını şöyle anlatmaktadır: " ...Bu, faşizme karşı ilk savaştı ve 20. yüzyıl politikasında çok önemli bir olaydır. Bu hikaye, bizim ilgilendiğimiz, gerçekleştirmeyi düşündüğümüz bir konuydu ve Jim ve ben 6-7 yıl önce senaryo üzerinde çalışmaya başladık. Sonunda parayı temin ettik ve Mayıs-Haziran 1994'te filmi çektik. Filmin yaklaşık üçte biri İspanyolca. Eğer başka bir ülkede bir film yapıyorsanız, bu durumda kesinlikle dil çok önemlidir, özellikle faşizmle savaşmak için farklı ülkelerden gönüllü olarak bir araya gelmiş insanların hikayesinde. Dil, enternasyonal duyguyu ve ne olduğu hakkındaki gerçeği anlatmak için çok önemlidir. Böylece, filmin yaklaşık üçte birini, İspanyolca ve onun bir kısmını da Katalanca çekerek görevimizi yerine getirdik...." (McKnight, 1997: 173-174).

Loach, İspanya İç Savaşı'nın geleceğe yönelik bir yansımalarının olabileceğine inanmakta ve düşüncesini şöyle açıklamaktadır : "... Bizim anlatmaya çalıştığımız hikayedeki önemli bir nokta, Cumhuriyetçiler tarafındaki ayrılıklar ve Anarşistler, Marksistler ve Stalin'in yönetimi altındaki Komünistler arasındaki liderlik mücadelesidir. Biz ayrıca, neden Komünistlerin mücadelenin kontrolünü ele geçirdiklerini ve onu (mücadeleyi) nasıl yönlendirdiklerini göstermek istedik. Komünistler gerçekte toprağı, büyüktoprak sahiplerine geri verdi, böylece, eğer 1930'lardaki Komünist Parti hakkında bilginiz varsa, Soğuk Savaş'ın tüm oluşumlarını açıklamaktadır... Fakat biz 1995'de İspanyol İç Savaşı'nın gerçek önemini ortaya çıkarmak ve görmek istedik. Çünkü bu savaş; işçi sınıfı hareketinin, devrimci hareketin (ya da nasıl isimlendirmek isterseniz isimlendirin) liderlik mücadelesinin çetin hikayelerinden birisidir. Ve bu hikaye; özgürleştirilen, ortaya çıkarılan (saliverilen) müthiş bir enerji ve gücün daha sonra nasıl saptırıldığı ve çökertildiğinin hikayesidir. Bu mücadele muhtemelen 20. yüzyılın trajedisi olmuştur, ve neticede bu öykünün güçlü bir teması vardır." (McKnight, 1997: 174-175)

Loach, genellikle filmlerinde günümüzün toplumsal sorunlarına eğilmesine karşın, az sayıda bile olsa geçmişe ilişkin öyküleri filme aldığı anda, bunun bir nostalji olmadığını düşünmektedir: "Geçmişte olmuş öyküleri yapmaya karşı her zaman bir direnişim olmuştur, çünkü geçmişe tapınmanın İngiliz sinemasının afetlerinden birisi olduğunu düşünüyorum. Bu bir çeşit nostaljidir ve günümüzde miras endüstrisinin bir parçasıdır. Bu durumu gerçekten rahatsız edici buluyorum. Fakat İspanyol devriminin

öyküsü kimsenin bilmediği bir öyküdür. Ve öyle bir çarpıcı, sert konudur ki, Jim'le birlikte yıllardır bunu yapmak istedik." (McKnight, 1997: 174)

Loach, bu filmin devrimci sosyalist hareketin geçmiş mücadelelerinin bir nostaljisi olarak algılanmaması gerektiğini ve solda böyle bir tehlikenin olmadığını düşünmektedir: "Bunun bir nostalji olduğunu düşünmüyorum. Bu hikaye; ciddi, zor bir konu. İlginç olan şey, bu konunun günümüzde de pekala yasayan bir mesele oluşuydu. Biz, eğer gerçekleşebilecekse günümüzde de devrim için mücadele edecek insanları bulmaya çalıştık ve bu mücadele hikayesi onlar için hiç de ölmüş bir hikaye değildi. Bu konu bugün de oldukça yaşayan bir hikayeydi ve özellikle Avrupa'nın bir bölümünde faşist standartların yeniden yükseltildiği günümüzde bu konu bütünüyle nostaljik görünmüyor." (McKnight, 1997: 174-175)

Land and Freedom filminde İspanyolca ve Katalanca konuşan oyuncularla da çalışan Loach, bu durumun bir sıkıntı yaratmadığını ve gerçeklik duygusunu anlatmada dilin önemli olduğunu düşünmektedir: "İspanyolca ve Katalanca konuşan oyuncularla çalışmak sorun olmadı gerçekten. Çekim sırasında bir çevirmenim vardı. Filmdeki İspanyolca çekilen en büyük sahne savaşın birinci bölümü sırasındadır. Sanırım biliyorsunuz, savaşın birinci aşaması; insanların toprakları, fabrikaları ele geçirdiği ve bazı endüstrilerin işçilerin kontrolü altında olduğu İspanyol devrimidir... Önemli olduğunu ve göstermemiz gerektiğini düşündüğümüz kilit sahnelerden birisi, insanların kendi yaşamları üzerindeki güce sahip olmalarının bu sürecidir. Böylece, bir köyün faşistlerden kurtarılarak özgürleştirildiği bir sahne var, Cumhuriyetçiler gelir ve köyü alır. Daha sonra köydeki insanlar toprağı ne yapacakları konusunda karar vermek zorundadırlar, ve kimileri kolektifleştirmek ister, kimileri yalnızca büyüktoprak sahibinin topraklarını alarak paylaştırmak ister, çünkü o bir Franco destekçisidir. Bazıları kendi çiftliklerini ellerinde tutmak isterler, çünkü onlar herkesten daha fazla sıkıntı çekerek çalıştıklarını hesaplayarak, ellerindeki küçük toprak parçasından bir ortaklık için vaz geçmek istemediler. Tüm bu tartışmalar gerçekten önemliydi. Tüm bu konular tartışılmalıydı ve şüphesiz İspanyolca yapılması gerekiyordu. Bu nedenle hiçbir kesme (short cut) olmadı." (McKnight, 1997: 174).

SONUÇ

Filmin anlatı tekniği, şimdiki zamanla geçmişin hatırlanması şeklinde ilerleyen bir dramatik yapı ortaya koyması bakımından; film, 90'ların İngiltere'sine, bugünün gençlerine "tıpkı geçmişte faşizm karşısında verilen mücadele" örneğinde olduğu gibi, bugün de Avrupa'da yükselen faşizm

karşısında direnecek ve kapitalist ideolojinin “ıkame” politikasını eleştirebilecek bilinçlilikte bir “ben” önermektedir.

KAYNAKLAR

- Berger, Arthur Asa, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1996.
- Baudrillard, Jean, **Simulakrlar ve Simülasyon**, Ç: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003.
- Bauman, Zygmund, **Siyaset Arayışı**, Ç: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.
- Derrida, Jacques, **Bağışlama ve Kozmopolitizm**, Çeviren: Ali Utku- Mukadder Erkan, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Freud, Sigmund, **Psikanaliz Üzerine**, Ç: A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul, 1994.
- Foucault, Michel, **Kendini Bilmek**, Ç:Gül Çağalı Güven, Om Yayınevi, İstanbul, 1999.
- McKnight, George, **Agent of Challenge and Defiance**, Flicks Books, Wiltshire, England, 1997.
- Oskay, Ünsal, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Sim, Stuart, **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çeviren: Kaan H. Ökten, Everest Yayınları, Düşünce Dizisi 4, İstanbul, 2000.