

Gerçekliğin Katmanları Arasından Üçüncü Sinemaya Doğru: *Ben, Daniel Blake*

SELÇUK İLETİŞİM

DERGİSİ 2021;

14(2): 634-656

doi: 10.18094/JOSC.814759



Azime Cantaş, Meral Serarşlan

ÖZ

Bu çalışma gerçekliğin yeniden üretimini, sinemadaki anlatı kavramı ekseninde ele alarak, Ken Loach'un *I, Daniel Blake* (Ben, Daniel Blake, 2016) filmi örneğinde tartışmaya çalışmıştır. Çalışmada, sinemasal anlatıların, siyasi ya da ideolojik fikirler doğrultusunda biçimlenişi üzerinde durulmaktadır. Loach sinemasının bu çalışmaya konu edilmesinde, dünyanın en zengin ülkelerinden biri olan İngiltere vatandaşı olması ve temalarını kapitalist sistemin ve politikalarının emek üzerindeki adaletsizliklerinden seçmesi etkili olmuştur. Çalışmanın nihai amacı sinemasal anlatı yapılarının özelliklerini saptamak, incelenen film örneğinde birinci ve ikinci sinema anlatısından üçüncü sinema anlatısına geçişin olup olmadığını tespit etmektir. Bu doğrultuda Brecht'ın unsurları, katharsis ve yabancılaştırma gibi kavramlar; kamera, kurgu, ses ve oyunculuk açısından ele alınmıştır. Çalışmada, yönetmenin, *Ben, Daniel Blake* filmiyle bir kez daha muhalif yönünü gösterdiği, gerçekçi bir üslup kullanarak, seyirciye sorgulama imkânı tanıdığı tespit edilmiştir. Film, ikinci sinemanın özelliği olan bireysel bir hikâye etrafında şekillenmiş görünse de filmin başkarakteri olan *Daniel Blake*'in kolektif duruşu ve muhalif tavrı, üçüncü sinemacıların anlatısından izler taşımaktadır. Loach, *Ben, Daniel Blake* filmi özelinde bir kez daha kolektif mücadelenin ahlaki bir sorumluluk olduğunu ve liberal politikaların rekabetçi anlayışının insani olmadığını göstermiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Anlatı, Katharsis, Yabancılaştırma, Brecht'ın Anlatı

AZİME CANTAŞ

Öğr.Gör.

Afyon Kocatepe Üniversitesi

acantas@aku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9356-3050

MERAL SERARŞLAN

Prof. Dr.

Selçuk Üniversitesi

mserarşlan@selcuk.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2059-5585

SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ 2021; 14(2): 634-656

doi: 10.18094/JOSC.814759

Geliş Tarihi: 22.10.2020 Kabul Tarihi: 6.02.2021 Yayın Tarihi: 25.04.2021

From Layers of Reality to Third Cinema: *I, Daniel Blake*

JOURNAL OF SELÇUK
COMMUNICATION 2021;
14(2): 634-656
doi: 10.18094/ JOSC.814759



Azime Cantaş, Meral Serarşlan

ABSTRACT

This study attempts to discuss the reproduction of reality in the context of the narrative concept in cinema, in the example of Ken Loach's *I, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016). The study focuses on the formation of cinematic narratives in line with political or ideological ideas. Being a citizen of England, one of the richest countries in the world, and choosing its themes from the injustices of the capitalist system and its policies on labor were effective in the subject of Loach cinema. The main purpose of the study is to discuss the properties cinematic narrative structure. In this scope it is aimed to discuss the possible transition among first, second and third cinema. Concepts such as Brechtian elements, catharsis and alienation are taken into consideration in terms of camera, editing, sound and acting. In the study, it was determined that once again the Ken Loach has depicted in *I, Daniel Blake* his opposing side through realistic style challenging the audience to question. Although the film seems to portray an individual story which is the characteristic of the second cinema, the protagonist Daniel Blake's collectivist and opposing attitude reminds the elements of third cinema. Loach reveals once again that collective struggle is a moral responsibility and the competitive aspects of liberal policy is not humane.

Keywords: Cinema, Narrative, Catharsis, Alienation, Brechtian Narrative

AZİME CANTAŞ

Lecturer

Afyon Kocatepe University

acantas@aku.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9356-3050

MERAL SERARŞLAN

Prof.

Selçuk University

mserarşlan@selcuk.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2059-5585

JOURNAL OF SELÇUK COMMUNICATION 2021; 14(2): 634-656

doi: 10.18094/ JOSC.814759

GİRİŞ

Her sanat dalında olduğu gibi sinemada da bir anlatım biçimi vardır. Sanat yapıtı olarak kabul gördüğü günden beri sinemadaki anlatı yapısında Aristotelesci bir yaklaşım hâkimdir. Fakat tarihsel süreç içerisinde farklı anlatı yapılarına yönelen sinema, ana akım olarak adlandırılan Hollywood sinemasının dışında modern anlatı ve üçüncü sinema gibi alternatif biçimler de üretmiştir. Yeni Dalga sineması ile özdeşleşen modern anlatı, gişeye yönelik, ticari olarak ifade edilen geleneksel anlatı yapısının kalıplarını yıkmaya çalışırken, üçüncü sinema hem klasik hem de modern anlatıyı eleştiren tamamen politik bir sinema anlayışına sahiptir. İnsan etkinliğinin başat bir ürünü olan politika tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da varlığını hissettirmektedir. Sanatçı, yaşadığı toplumun bir parçası olarak sahip olduğu politik duruşu eserlerine de yansıtabilmektedir. Bu durum hem yönetmen hem de yapımcı için geçerlidir.

Görsel hikâyeler anlatan klasik sinema anlatıları, günlük yaşamın sıkıntılarından kurtulmak için bireye bir kaçış noktası sunmaktadır. Dram sanatının ya da tragedyanın doğal mirasçısı olarak ifade edilen klasik anlatı sineması, “içerdiği yanılısamacı etkilerle yaygınlaşmakta ve zaten günlük yaşamın sıkıntıları içinde boğulup ne yapacağını şaşırılmış duruma gelen geniş kitleleri akıl almaz düş dünyalarının tutsağı haline getirmektedir” (Parkan, 2015, s. 13). Geleneksel biçimlere karşı ilk kez yeni estetik arayışa girişen Vertov’un seyirciyi büyülemek için düş dünyalarına gerek olmadığı yaklaşımı ve bu doğrultudaki yapıntıları reddetmesi sinemada alternatif bir anlatının gelişmesine yol açmıştır. Vertov’un mirasını devam ettirdiğini düşünebileceğimiz İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga Akımı (Parkan, 2015, s. 14) klasik yapının katharsis, özdeşleşme gibi unsurlarını reddetmiştir. 1960’lı yıllarda gelişen Fransız Yeni Dalga Akımı, izleyicinin farkındalığına yönelik bir anlatı oluşturmuş ve izleyiciye, izlediğinin bir “film” olduğunu hissettirmiştir. İlk kez bu akım kapsamında ele alınan modern anlatı yapısı, sinemanın kendine has araçlarını geleneksel biçimin dışında kullanarak, yeni bir dilin oluşmasını sağlamış ve ticari olarak nitelendirilen Hollywood sinemasına karşı bir yaklaşım sunmuştur (Wollen, 2012, s. 126- 127; Uğur & Yılmaz, 2016, s. 213). Geleneksel anlatının karşısında yer alan modern anlatı sinema dilinin araçlarını; dekor, makyaj, kostüm ve ses gibi dramatik yapıyı destekleyici unsurları reddederek, seyircinin düşünsel aktivitesini canlı tutacak ve onu düşsel zamana hapsetmeyecek biçimleri tercih etmiştir. Sinema anlatısını destekleyen araçları seyircinin alışık olmadığı ve hatta rahatsız hissedeceği biçimde kullanmış, uzun plan sekanslarla kesintisizliği ve gerçekliği vurgulamıştır. Bu anlatı

yapısıyla, izleyicinin sinema salonundan rahatlayarak ve günlük sorunlarından uzaklaşarak çıkması değil, tam aksine kendine “gösterilenler” üzerine düşünerek, gerçekliği sorgulaması amaçlanmaktadır.

Sinema anlatısının, kar amacı güdülen birçok yapıttan ayrılmasını sağlayan unsur, ideolojik bir boyutunun olmasıdır. Bu doğrultuda çalışmada, egemen anlayışın ve ticari kaygının bir ürünü olan Hollywood sineması ile bu sinema anlatısına karşı gelişen anlatıların özelliklerine değinilmektedir. İlk olarak kuramsal bir zeminde “anlatı” kavramının ne olduğu sorusuna yönelik yanıt aranmaktadır. Geleneksel anlatı yapısı yani birinci sinema ve ona karşı konumlanan ikinci sinema (modern anlatı) ve üçüncü sinema anlatısı özetlenmiştir. İkinci ve üçüncü sinema anlatılarının özellikleri ve neye karşı durdukları ise *Ben, Daniel Blake* filmi üzerinden örneklenmektedir. Çalışmanın amacı, geleneksel anlatıya karşı gelişen anlatı yapılarının özelliklerini tespit etmek ve ikinci sinema anlatısından üçüncü sinema anlatısına geçişin olup olmadığını *I, Daniel Blake (Ben, Daniel Blake, 2016)* filmi üzerinden sorgulamaktır. Bu bağlamda anlatı kavramının geçirdiği evrelere kısaca değinilmiştir. Çalışma boyunca sinemadaki anlatı unsurunun amacı ve nerede konumlandığı araştırılmaktadır.

KAVRAM OLARAK “ANLATI”

İngilizce “*narration*” kelimesiyle ifade edilen “anlatı” kavramı en basit haliyle “anlatmak” fiilinden gelmektedir. Uygarlık tarihi boyunca insan kendini anlatma ve ifade etme çabasına girmiştir. Mağaralara çizilen resimler, masal ve mitler, edebiyat ve tiyatro gibi etkinliklerle insanlar kendi deneyim ve gözlemlerini aktarmanın yollarını aramıştır. Bu bağlamda Laurel Richardson’ın belirttiği üzere “anlatı”: “İnsanların deneyimlerini zamansal olarak anlamlı bölümler halinde organize ettikleri bir sonuç çıkarma ve temsil tarzı” (Topçu, 2009, s. 104) olarak tanımlanabilir. Sanatın her alanında kullanılan anlatı kavramı, edebiyattan sinemaya, resimden heykele vb. bütün alanlarda olay örgüsü biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Anlatı kavramı olarak ele alındığında bir öykü yapısının varlığını çağırıştırır ve iki farklı ögesi vardır. Bunlar “öykü” ve “söylem” düzlemidir. Bir anlatıda öykü “ne?” sorusunun cevabı, söylem ise “nasıl?” sorusunun cevabı olarak değerlendirilmektedir (Chatman, 2008, s. 17). Öykü ve söylem, edebi alanda, sözlü ya da yazılı eserlerde olduğu gibi resim, fotoğraf, sinema gibi görsel anlatılarda da karşımıza çıkmaktadır.

Anlatı kavramının sinemadaki tezahürü ise klasik (geleneksel) anlatı, modern anlatı ve üçüncü sinemacıların geliştirdikleri anlatı olarak görülmektedir. Film anlatısında giriş-gelişme- sonuç

evrelerinden meydana gelen ve birbiriyle bağlantılı sekansların bir araya gelmesiyle oluşan yapı, klasik anlatı olarak bilinir. Klasik anlatı, genellikle seyirciyi neşelendirme ve oyalama, gündelik hayatın sorunlarından uzaklaştırma amacı taşımaktadır. Bunun için belirli kurallar ve düzenlemeler aracılığıyla biçimlendirdiği olay örgüsü de izleyicide rahatlama hissi uyandırır. Geleneksel/ klasik anlatı, başı ve sonu belli olan bir olay örgüsü etrafında gelişir ve çatışma unsurlarını ön plana çıkarır. Bu tarz anlatı özdeşleşmeye dayalıdır. Her sahne kendinden sonraki sahenin hazırlayıcısı ya da tamamlayıcısı niteliğindedir. Geleneksel ya da klasik anlatı olarak nitelendirilen yapıda neden- sonuç ilişkisi bağlamında ilerleyen sekanslar birbirini tamamlamaktadır. Olay örgüsünün etrafında şekillendiği bir başkahraman vardır ve kahramanın başına ansızın istemediği olaylar gelir. Sonuç olarak başkahraman filmin sonunda mutlu bir sona ulaşarak, bütün kötü olayları bertaraf eder. Bu anlatı yapısında ses ve müzik kullanımı, olay örgüsünde hissedilen gerilim ve heyecan doğrultusunda, oyunculuk ve kurgu bütünlüğüne dikkat edilerek kullanılmaktadır. Klasik anlatıda, basit ve hemen anlaşılabilir düzeyde, yanılsamacı görsel bir dünya kurulur ve günlük hayatta hemen hemen her zaman karşımıza çıkan cesaret, kıskançlık, kahramanlık, hırs, aşk, bireysellik vb konular işlenir (Oluk, 2008, s. 76; Uğur & Yılmaz, 2016, s. 212). Klasik anlatıda sinema dilinin unsurları olan kamera ve kurgu fark edilmez. Bu anlatıda önemli olan olay örgüsü ve yıldız oyunculardır. Her şey kendiliğinden gelişiyormuş gibi bir izlenim oluşturulur ve görünmez bir kişi tarafından öykü anlatılır. "Aslında klasik sinemayı klasik yapan şey kurmaca olduğunu tıpkı bir sihirbaz gibi gizleyebilme, gözden kaçırabilme yeteneğidir" (Oluk, 2008, s. 77).

İzleyiciyi dramatik yapı ile katharsise (arınma) yönelten geleneksel anlatıda düğüm, doruk noktada çözülür ve bu olağan bir süreç gibi işler. Böylece klasik anlatı gerçekliği yeniden üreten yapısıyla ön plana çıkar. Bu anlatıda yönetmen, gerçekliğin hissini ve doğasını yakalamaya çalışmak yerine istediği bir biçime sokarak, kopyasını yaratır (Armes, 2011, s. 93). Seyirci ile yaşantı birliği ve özdeşleşme kurma amacı taşıyan yapıda "seyirci sahnedeki "figür"ler ile kurduğu duygu- yaşantı birliği nedeniyle, ünlü dramatik eğriye uygun olarak gelişen olay örgüsü boyunca ve sonucunda katharsise ulaşır" (Parkan, 2015, s. 31). Bu anlatıda izleyici bir masalın içine girer, pasifize bir konumda gerçeklik algısını bir süreliğine yitirir ve bu yüzden izlediği şeyi gerçekmiş gibi algılar.

İzleyici, duygu ve yaşantı birliği kurduğu kahramanlarla olay örgüsündeki gerilimi yaşar ve doruk noktada rahatlar. Edilgen bir konumda izlediği betimlemeyle birlikte izleyici de tükenmektedir. Dolayısıyla izleyici kendine sunulanı herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirmeksizin kabullenmek zorunda kalır

(Parkan, 2015, s. 22). Bu yüzden insanların pasifize bir biçimde görsel dünyalara ya da peri masalı senaryolara hapsedilmesine yönelik eleştiriler gündeme getirilmiştir. Bu eleştirilerden biri de Vertov'un "dram sinemasını, halkın afyonu" (2007, s. 85) olarak nitelendirmesidir. Yalnızca Hollywood sineması için değil buna benzer yapıları takip eden birçok ülke sineması için de benzer eleştiriler söz konusudur.

Genel olarak modernizm Sanayi Devrimi'ne dayanır ve gelenekten kopuşu ifade eder, yeni teknolojiden ve kentten büyülenme, geçmişten kopma, kendine gönderme yapma gibi özelliklere sahiptir (Wayne, 2009, s. 39-40). Toplumsal yaşamda gerçekleşen gelenekten kopuş, sanatta da geleneksel biçimlerin dışına çıkma arayışını beraberinde getirmiştir. Bu arayış ise modern sanat yaklaşımını geliştirmiştir.

Sanatlar arasında teknolojiye en fazla bağımlı olan sinemada modern anlatının zirve noktası Fransız Yeni Dalga sineması olmuştur. Ancak modern anlatı, Vertov'un sinema-göz kuramına kadar dayanan bir gelişim çizgisine sahiptir. Vertov geleneksel sinemaya alternatif olarak geliştirdiği Kino-glaz ve Kino-Pravda kuramlarını *Kameralı Adam* filmiyle hayata geçirmiş, senaryoyu, oyunculuğu, dekor ve kostümü, makyajı reddederek, dayandığı miras bakımından binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan sinema-dram'ın dışına çıkmıştır. Böylece Vertov, binlerce yılın alışkanlığa dayalı seyirci beklentilerini, öyküyü "afyon" ya da "düş makinesi" olmama uğruna hiçe saymıştır (Parkan, 2015, s. 15).

Modern anlatının gelişim çizgisinde Fransız Şiirsel Gerçekçi ve İtalyan Yeni Gerçekçi sinemaların da önemli yeri vardır. Her iki akımda da film yapım maliyetlerinin düşük tutulması temel kaygı olduğundan¹ mekân, dekor, kostüm uygulamaları gerçeğe en yakın şekilde yapılmıştır. Oyunculuk maliyetlerinin düşürülmesi için özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde profesyonel oyuncu kullanımından kaçınılmıştır. Bu filmler mutlu sona veya herhangi bir sona yer vermeyen yapılarıyla (Biryıldız, 1998, s. 57-66-67; Coşkun, 2011, s. 132, 151, 175-176) Fransız Yeni Dalga kuramcı ve yönetmenlerine ilham kaynağı olmuştur. Yeni bir estetik arayış içine giren radikal yönetmenler; Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette, *Cahiers du Sinema (Sinema Defteleri)* dergisinde bir araya gelerek modern sinema anlatısının önünü açmışlardır (Uğur & Yılmaz, 2016, s. 213). Brecht'in estetik kuramının izlerini taşıyan bu yaklaşımda, filmler, pasifize bir biçimde tüketilen bir ürün olmanın

¹ Şiirsel Gerçekçilik, 1930'lu yılların ekonomik kriz döneminde, film yapım şirketlerinin iflası sonucu yönetmenlerin bağımsız kalmasıyla Fransa'da, Yeni Gerçekçilik ise 2. Dünya Savaşı yıllarında işgal altındaki İtalya'da ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla içinde bulunulan ekonomik şartlar, film maliyetlerinin düşük tutulmasını zorunlu kılmaktadır.

dışına çıkararak, yönetmen - izleyici ilişkisinin doğrudan kurulduğu bir anlayışa yönelmiştir. Modern anlatıda, sinema diline has bütün araçlar ve teknik imkânlar, görünenin ardındaki gerçeği keşfetmek için kullanılmıştır. Katharsis (arınma) ve özdeşleşme gibi unsurları kullanarak izleyicinin duraksamasına ve izlediği şeyin üzerine düşünmesine olanak tanımayan, eleştirel gözlemi yadsıyan dramatik yapının aksine izleyicinin düşünmesini ve eleştirel bakış açısını harekete geçirmesini sağlayan durak noktalara yer verilmiştir (Parkan, 2015; Oluk, 2008, s. 147-152; Uğur & Yılmaz, 2016, s. 213). Dolayısıyla modern anlatı sineması auteur yaklaşımını yani yaratıcı yönetmen anlayışını ön plana çıkarır. Modern sinema yönetmeninin yaratıcılığı, geleneksel anlatı biçiminin olay örgüsünü fark ettirmeden aktaran yönetmenlerin aksine izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatma girişimlerinde saklıdır (Kolker, 2009, s. 62). Modern anlatı sinemasının yenilik arayışı içindeki yönetmenleri, geleneksel kalıpları terk ederek, kişisel mesajlarını kendilerine özgü bir biçimde aktarmayı seçmişler, katharsis ve özdeşleşmenin aksine gerçeklik olgusu üzerinde durmuşlardır. Seyirciye sürekli izlediğinin bir film olduğunu hatırlatmışlardır. Sinemasal dilin araçları olan ses, görüntü, kurgu ve oyunculuk kullanılarak, yabancılaştırma efekti aracılığıyla izlenen görüntünün sadece bir film olduğunu göstermişlerdir. Modern sinemada orijinalite temeline dayanan yaklaşımı nedeniyle olay örgüsü, her zaman klasik anlatıda olduğu gibi giriş - gelişme ve sonuç bölümleriyle ilerlemeyebilir. Yönetmen, genellikle yabancılaştırma öğelerini kullanır. İzleyiciye başı sonu belli bir hikâye anlatmak yerine bir olay ya da durum yansıtılır. Sıradan yaşamı ve insanları konu edinen, mekan olarak büyük dekorlar yerine sokağı seçen modern anlatı sineması, vermeye çalıştığı dünya görüşüne uygun sinema dilinin araçlarını kullanır. Estetik anlamda modern sinemanın ortaya koymuş olduğu anlatı tekniği, sıçramalı kurgu ve çekim teknikleri açısından klasik anlatıya alternatif oluşturarak yeni bir algılama düzlemi oluşturur. Böylece biçimi ön plana çıkarıp, gerçekliği sorgulatarak; seyirciyi duygusal bir biçimde etkilemekten çok düşünmeye itmektir (Oluk, 2008, s. 95; Uğur & Yılmaz, 2016, s. 214). Modern anlatı sinemasında sahneler, neden-sonuç ilişkisinden bağımsız ve sadece kendisi için vardır (Foss, 2012, s. 182-190). Hayatın herhangi bir kesitinden başlayan modern anlatı, geleneksel yapıda olduğu gibi bir sonuca ulaşmak zorunda değildir. Mutlu sonları olmayan bu anlatı adeta gerçek hayattan bir kesit sunar. Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi yabancılaştırma modern sinemanın da sıklıkla başvurduğu kavramlardan biridir ve izleyicinin karakterle özdeşleşmesine izin verilmez. Dolayısıyla modern anlatıda karşımıza çıkan karakterler ile seyirci arasında herhangi bir duygusal bağ oluşmaz. İzleyici izlediği şeyin daima bir film olduğunu aklında tutarak, filmsel zaman

boyunca aktif ve olaylar üzerinde eleştirel bir tutuma sahiptir. İzleyici, ne olduğundan çok nasıl olması gerektiği üzerine düşünebilir (Oluk, 2008, s. 95; Uğur & Yılmaz, 2016, s. 206-219). András Bálint Kovács'a göre modern sinema anlatısına gerçekçi yaklaşımın sunduğu önemli etkilerden biri de hiyerarşik bir biçimde dizilen ön plan ve arka plan ayrımlarını bulanıklaştırmasıdır; arka plandaki olaylarla ön plandaki başkarakterlerin başına gelen olayları eşitleyerek anlatı yapısını gevşetmesidir (2010, s. 267).

Wayne Birinci, İkinci ve Üçüncü sinemalar arasında diyalektik bir ilişki olduğunu savunur. Bu ilişki çerçevesinde Üçüncü Sinema'yı var eden şey, Birinci ve İkinci Sinema'nın sunamadıklarıdır (2009, s. 16-17). Fernando Solanas ve Octavio Getino, Hollywood'u Birinci Sinema'nın merkezi olarak görürler. Bu filmler sistemin içindedir ve "dünya film pazarının efendilerinin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye" tahsis edilmişlerdir. Onlara göre Hollywood tarzı filmler çeken bütün ulusal sinemalar da Birinci Sinema'ya dâhildir².

Avrupa akım sinemaları başta olmak üzere diğer ülkelerdeki akım filmlerini de İkinci Sinema içine yerleştiren Solanas ve Getino, İkinci Sinema'yı, Birinci sinemanın "ilerici" kanadı olarak değerlendirir (2013, s. 165). Ancak, İkinci Sinema, egemen sinema anlayışına tepki olarak karşımıza çıkan alternatif ya da karşı sinema gibi görünmesine rağmen sistemin bir parçası olması nedeniyle eleştirilir. Bu yüzden sisteme entegre olduklarını, sınırlı ve yetersiz olduklarını ifade etmişlerdir. Eleştirdikleri bu gruba ait filmlere, Amerikan bağımsız sinemasını da dâhil etmişlerdir. Michael Chanan'ın ifade ettiği gibi nihilist, gizemli ve hüznü olan İkinci Sinema, küçük burjuvazi ve orta sınıfın arzularını ve özlemlerini anlatır (aktaran Odabaş, 2013, s. 20). Dolayısıyla Üçüncü Sinema sadece Hollywood sineması olarak bilinen Birinci Sinema'ya değil aynı zamanda da İkinci Sinema'ya da karşı ve alternatif bir yaklaşımdır. Sömürgecilğe ve günümüzün yeni emperyalist biçimlerine karşı olan Üçüncü Sinemacılar manifestolarını bu doğrultuda oluştururlar ve manifestolarında emperyalizme ve sömürüye son veren filmler yapma girişimlerini *donkişotluk* olarak nitelendirirler. Projektör/gösterici, "Saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah" olarak tanımlanırken, Üçüncü bir sinemanın doğuşu "çağımızın en önemli devrimci sanatsal olayı" (Solonas & Getino, 2013, s. 186,194) anlamına gelmektedir. Devrimci mücadele içinde olan gruplara, Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenler, bu mücadeleye destek

² Üçüncü Sinema'nın da Güney Amerika veya üçüncü dünya ülkeleriyle sınırlandırılmayacağı, İngiltere ya da Hollywood'u yaratan ABD gibi birinci dünya ülkelerinde de Üçüncü Sinema filmleri çekilebileceği açıktır.

vermek için çektikleri filmlerin teorik zeminini oluşturmuşlardır. Julio Garcia Espinosa'nın ilham verici makalesi "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin" (1969)'de ifade ettiği üzere sanatsal üretimin özel araçlarının özgürleşmesi gerekmektedir. Sanatın her şeye dönüşeceğini göstermek gereklidir. Üçüncü sinemanın üzerinde durduğu en önemli iş, devrimci bilinci biçimlendirme yoluyla bilginin özgürleşmesini sağlamaktır. Üçüncü sinemacılar için yapılması gereken, gerçekliğin algısını ve anlatımını derinleştirmek ve emperyalizm kavramına somutluk kazandırmaktır. Bireysel kahramanı kolektif kahramana dönüştürerek ben merkezli istekleri terk etmişlerdir (Burton, 2019). Emperyalizm karşıtı bu sinemanın Hollywood sinemasının biçimsel özelliklerinden de farklı olması yönetmenlerin üzerinde durduğu tartışma konularından biridir. Bunun nedeni üçüncü sinemanın, kuramsallaşarak neredeyse tek politik sinema teorisi olmasıdır. Avrupa sömürgeciliğinin çöküşte olduğu 1950'li ve 1960'lı yıllarda Küba'da meydana gelen toplumsal devrimler, üçüncü dünya ülkelerine örnek teşkil ederek, umut ve devrim coşkusunu artırmıştır (Biryıldız & Çetin Erus, 2007, s. 20- 21). Böylesi bir ortamda üçüncü sinemacıların ilgilendiği konular da içinde yaşadıkları toplumun sorunları etrafında belirlenmiştir. Bu yönetmenler, ulusal bağımsızlık, halk savaşı, farklı bir üçüncü dünya kimliğinin kabul görmesi gibi sorunları gündeme taşımışlardır.

Latin Amerika'da Üçüncü Sinema kavramının öncüleri Glauber Rocha, Ruy Guerra ve Nelson Pereira dos Santos gibi yönetmenler filmlerinde, sosyal temalar ile estetik yenilikleri birleştirirler. Üçüncü sinemacıların içinde bulunduğu toplumsal yapı şehirleşmeden ziyade kırsal hayata dönük olduğundan, konularını kırsal hayat ve işçilerden seçmişlerdir. Aynı zamanda bu yönetmenler Yeni Gerçekçi akımın yönetmenlerinden de etkilenmiştir. Bu yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde, ezilmişlere, köylülere, topraksız işçilere ve etnik azınlıklara seslenmişlerdir. Yani toplumsal içerikli politik filmler yapmışlardır.

Glauber Rocha, "*Açlığın Estetiği*" (1965) ile birlikte birçok kişi tarafından Üçüncü Sinema manifestolarını başlatan kişi olarak görülür. Rocha'ya göre açlık ve şiddet sinemada yansıtılmalıdır. Hollywood sinemasına tamamen karşı olan bu anlatı aynı zamanda üretim ve dağıtım şekliyle de farklıdır. Film yapım süreci, üçüncü sinemacılar için belli bir disiplin içinde gizlilikle yürütülmesi gereken bir etkinliktir. Üretim ve dağıtım şekli katı kurallara bağlıyken filmlerin biçimsel yapısı devrimci amaçlar doğrultusunda olmak dışında bir kurala bağlı değildir. Serbest anlatımı seçen bu yönetmenlerin asıl amaçları seyirciyi aktif hale getirmektir. Anlatımda devrim yapılması zorunlu görülmez yalnız önemli olan seyirciyi mücadelede aktif bir hale getirmektir (Biryıldız & Çetin Erus, 2007, s. 19).

Teshome Gabriel'e göre üçüncü sinema filmlerinde; çapraz kurgu, plan sekans ve yakın çekimlerin karakter ruh halini yansıtmaları için değil bilgi iletimi amaçlı kullanımı, çevrinme ve ses kullanımı bu anlatının biçimsel özelliklerinden bazılarıdır. Teorik olarak üçüncü sinema, dönemin emperyalizme karşı devrimci mücadelesi içinde biçimlenmiş ve manifestodaki devrimci sinemanın özelliklerini ele almıştır. Üçüncü sinemacılar, manifesto ile sinemaya devrimci mücadele içerisinde aktif bir rol vermişler, *Kızgın Fırınların Saati (Octavio Getino ve Fernando E. Solanas, 1968)* filmi ile de bunun pratikte nasıl yapılacağını göstermişlerdir.

Yukarıda ele alınan bilgiler ışığında Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın özelliklerinin karşılaştırmalı olarak görülebileceği bir tablo oluşturulmuştur. Wayne'in bahsettiği diyalektik ilişkiyi ve 20. yüzyıl anlatı sanatı olan sinemanın kendi içindeki evrimini de Tablo 1'den takip etmek mümkündür. Sanat, insana özgü olduğundan, sanatta yaşanan her evrimin, insanın evrimiyle ilgili olduğu aşikârdır.

Tablo 1 Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinemanın Özellikleri

BİRİNCİ SİNEMA	İKİNCİ SİNEMA	ÜÇÜNCÜ SİNEMA
Katharsis ve özdeşleşme vardır	Yabancılaştırma vardır	Gerilla sineması olarak adlandırılır
Seyirci pasiftir	Seyirciye film izlediğini hatırlatır	Seyirciyi aktif hale getirir
Eğlence ön plandadır	Düşünce ön plandadır	Düşünce ön plandadır
İdeolojiktir, egemen ideolojiyi empoze eder	Politik ve eleştireldir	Politik bir anlatıya sahip ve harekete geçirmeye çalışır
Neden- sonuç ilişkisi vardır	Her sahne kendisi için vardır	
Mutlu sonla biter	Açık uçlu sonla biter	
Giriş, gelişme ve sonuç kısımlarından oluşur	Epik bir anlatım söz konusudur.	Anlatım serbesttir

KEN LOACH SİNEMASI

Muhafif yönetmen Ken Loach, 1969 yılında çektiği önemli filmi *Kerkenez* ile sinema dünyasında adından söz ettirmeye başlamıştır. Loach'un anlattığı kurmaca öykülerin temeli gerçek hayata dayanmakta ve bu durum onun filmlerini, siyaset ve yayın dünyasında hâkim olan düzene yönelik hakiki bir tehdit haline getirmektedir. İngiltere'de, totaliter eğilimler göstermesi nedeniyle eleştirilen Margaret Thatcher'in iktidarda olduğu dönemde Loach, konularını cesurca alt sınıflardan, yoksulların yaşamından alan sosyal içerikli filmler çekmiştir. Böyle bir ortamda Ken Loach, 1970'li ve 1980'li yıllarda filmlerini dağıtma zorluğu, politik sansür ve ilgi yoksunluğu gibi sorunlarla karşılaşmıştır. Bu filmlerden biri olan *A*

Question of Leadership (1981) isimli belgeselinde yönetmen, madencilerin grevini anlatarak, Muhafazakâr Parti'nin büyük tepkisini çekmiştir.

Toplumsal gerçekçi filmler yapan Ken Loach, modern toplumun bir parçası olan bireyin farkındalık bilincini geliştirmesine yardımcı olmak, bireyin toplum içindeki konumunu sorgulamak ve kendi gerçekliğiyle yüzleştirmeyi amaçlamaktadır. Filmlerinde özellikle üzerinde durduğu konu, bireyin kendi hayatını kontrol edemediği, bir hegemonya altında olduğudur. Toplumsal sorunları cesurca gözler önüne seren Loach, insanın bireysel özgürlüğünü ve "özne" olma sorunlarını gündeme getirir. Ken Loach'un amacı, insanların ve emekçi sınıfın üzerinde baskı kuran sosyo-ekonomik politikaların ortaya çıkardığı kültürel ortamın eksikliklerini ve problemleri taraflarını göstermektir (Kaplan, 2013, s. 131). Yönetmenin Klasik anlatı sinemasından farklı olarak izleyicinin farkındalığına yönelik, izleyiciyi rahatsız eden bir anlatım tarzı vardır. İzleyiciye dönük olan bu etki, öykü anlatısının içinde yer almaktadır. Klasik anlatıya sahip bir filmi izleyen insan, film bittikten sonra günlük yaşamına rahatlamış olarak geri döner fakat bu Ken Loach filmleri için söz konusu değildir. Loach filmi izleyen bir izleyicide, filmin bittiği algısı oluşmaz. İzleyicide farkındalık yaratmak amacı üzerine kurgulanan Loach filminde, izleyici mevcut durumu sorgulama ve bu durumun parçası olan bireye yani izleyiciye sorumluluk yükleyerek bir dizi tartışma açar. Ken Loach izleyiciye, izlediğinin bir kurmaca olduğunu fark ettirerek gerçekliği hissettirebilir. O, geleneksel kalıpları eleştirerek klasik anlatıya karşı gelmektedir. Filmlerinde gerçek mekânlar kullanan Loach, oyuncularını da işçilerden ya da amatörlerden seçer. Doğaçlamaya önem veren Loach'a göre "Senaryoya harfi harfine bağlı kalmak deli gömleği giymek gibi"dir (Hayward, 2004, s. 78). Ken Loach, erken dönem filmlerinde, anlatıyı kesip biçme, "Jump Cut" kullanma, filmsel zamanla oynama gibi çeşitli fikirler kullanmaya çalışsa da zamanla bu biçimsel arayışları bir kenara bırakarak, kamera önünde yaratmaya çalıştığı hayatlara odaklanmıştır. Yönetmene göre bu biçimsel özelliklere takılmak, karaktere duyulması gereken saygının yitirilmesine yol açar (Hattenstone, 2015, s. 34).

Loach filmografisinde önemli bir yere sahip olan ve bazı eleştirmenlerce de sinema tarihinin en önemli gladio filmlerinden biri olarak kabul edilen *Hidden Agenda (Gizli Gündem, 1990)* filmi, "Demir Leydi" olarak anılan Margaret Thatcher'in iktidar olduğu dönemi yansıtmaktadır. İrlanda'da geçen filmin konusu, insan hakları savunucusu bir insanın öldürülmesi üzerine kurgulanmıştır. Muhafazakâr odakların Thatcher iktidarını sağlamlaştırmak için yaptığı yasadışı işleri ortaya koymaktadır. Filmden sonra İngilizlerce neredeyse vatana ihanetle suçlanan yönetmen baskı ve yasaklamalara maruz kalmıştır. Bu

denli bir sansür ve tepkiyle karşılaşan Loach, bilinçli olarak düşük bütçeli filmler çekmiştir. Yönetmen, yaşadığı bu sorunlar yüzünden ekonomik olarak kendi masraflarını karşılayan filmler çekilmesi gerektiğini ifade eder. Ancak bu şekilde özgür bir sinema yapılabileceğine inanmaktadır. Loach'un sinemasında özgürleşme sorununun çözümü, egemen ideolojiyi üreten dışsal otoritenin ve onun geleneğinin bireysel çıkışlarla kırılmasıdır (Kaplan, 2011, s. 129). Filmlerinde yer alan karakterler, mevcut sistemin aksaklıklarını gidermek için mücadele ederken, aynı zamanda onlara dayatılan toplumsal kimliklerden de vazgeçerler.

Yönetmenin politik duruşu 1960'lı yıllarda İşçi Partisi'ne üye olmasıyla gelişmiş ve bu doğrultuda filmler yapmıştır. Filmlerini sıradan işçiler için yaptığını söyleyen Loach, film konularını da genellikle işçi sınıfından, sendikalardan ve özgürleşme sorunundan seçmiştir. Örneğin, *Bread and Roses (Ekmek ve Güller, 2000)* filminde karakterler, sendikalaşma, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve sağlık sigortası haklarını elde etmek gibi sorunlarla mücadele ederler ve iş bırakma eylemleri sonucunda başarılı olurlar. Loach'un kahramanları bize şunu hatırlatır: "Yaşadığınız zamanın hayaletleri olmayın, zamana müdahale edebilir, hayatınızı iyileştirebilirsiniz" (Kaplan, 2011, s. 130). Bu yönüyle Loach, yeni gerçekçiliğin temsilcilerinden biri olmasının yanı sıra Üçüncü Sinema'nın aktifleştirici etkilerini de taşımaktadır.

Yönetmen, 1990 sonrası çektiği filmlerinde ise, ezilenlerin sınıfsal ve örgütlü mücadeleden alıkonularak, korkak ve pragmatist bireylere dönüşümünü eleştirir. *The Navigators (Demiryolcular, 2001)* ve *It's a Free World (İşte Özgür Dünya, 2007)* filmlerinde, işçi sınıfının dönüşümünü ve onların sorunlarını gündeme getirir. Bu filmlerde gerçekliğin ağır yükünü, ezilen ve sömürülen sınıflar üzerinden anlatır. Sistem içerisinde mücadele ve farkındalık bilincini yitirmiş ve kendisi de bir sömürüne dönüşmüş modern insanın durumunu anlatmaktadır. Loach, 1990'lı yıllar İngiltere'sinde demiryollarının özelleşmesiyle ortaya çıkan işçi sınıfının sorunlarını ele aldığı *The Navigators (Demiryolcular, 2001)* filminde yeni ekonomi-politik ortama dikkat çekmektedir. Göçmen işçileri ele aldığı *It's a Free World (İşte Özgür Dünya, 2007)* filminde ise liberal politikaların ortaya çıkardığı yeni sömürü düzenini anlatmaktadır. Bu filmlerin ortak noktası otorite karşısında boyun eğen ve zayıflayan işçi sınıfının yabancılaşmasıdır. Loach filmlerinin ana teması insandır (Kaplan, 2013, s. 133). Sanatçı sinema aracılığıyla İngiliz toplumunun tarihine tanıklık etmektedir. Filmlerinde dikkat çekmeye çalıştığı konular; emek-değer dengesizliği ve insanın eşitlik, sosyal adalet gibi temel haklardan mahrum bırakılmasıdır.

***I, Daniel Blake* Filminin Sinema Anlatısına Göre Çözümlemesi**

"Bize ilham verenler dünyanın beşinci zengin ülkesi İngiltere'de yiyecek bulamayanlardır."

Ken Loach

Gerçek hayattan uyarlanan film, günümüz New Castle'ında sıradan bir marangoz işçisinin sağlık sorunları nedeniyle işsiz kalmasını konu almaktadır. Film klasik anlatı geleneklerine karşı gelen bir sekansla başlar. Birinci sinemanın belli bir olay örgüsü takip edilerek sunulan hikâyesi, bu filmde gerçek hayattan bir kesit olarak karşımıza çıkmaktadır. *I, Daniel Blake* (Ben, *Daniel Blake*, 2016), dünyanın en zengin ülkelerinden biri olan İngiltere'de, tutunamamanın bedelini oldukça etkileyici bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır. Filmde klasik anlatıda sıklıkla görülen zorluklara göğüs geren kahramanlar yerine, yeni gerçekçiliğin izlerini taşıyan karakterler görülmektedir. Filmin olay örgüsü korunaklı gibi görünen karakterlerin kırılganlığı üzerinden ilerlemektedir. Daniel Blake, düzenli bir iş hayatına sahiptir ve geçimini sağlamaya yeten bir mesleği vardır. Ancak, Daniel Blake'in yolunda giden hayatı bir kalp krizi geçirmesiyle değişir. Katie karakteri ise iki çocuğa sahip, bekâr bir anne olduğu için, kendine uygun bir iş bulamamıştır. Daniel Blake ve Katie, bu haliyle sistemin dışına itilmiş bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı kuşaklardaki karakterlerin hikâyesi, teknoloji ve neoliberalizmin gölgesindeki bir devlet dairesinde kesişir. Klasik anlatı izleyicisinin alışık olmadığı bu karakterler, fantastik bir dünyadan gelen bir canavarla ya da bireysel bir kötülükle mücadele etmek yerine hayatta kalmak için devlet sistemiyle mücadele ederler. Bu yönüyle film, karakter oluşumundaki gerçekçilikle modern anlatının özelliklerini taşır.

Doktoru, Daniel Blake'e -iş yerinde geçirdiği kalp krizinden sonra- çalışamayacağını söyler. Fakat İş Yeteneği Değerlendirmesi'ne göre çalışmasında herhangi bir sakınca görülmez ve bu yüzden destek yardımı isteği de reddedilir. İş Yeteneği Değerlendirmesi raporu hazırlanırken doktoruna danışılmamış olduğunu öğrenen Daniel Blake, bu duruma itiraz etmek ister. Ancak itirazını internet üzerinden yapmak zorundadır fakat geçmişin vasıflı işçisi Daniel Blake, bilgisayar kullanmayı bilmemektedir. Daniel Blake'in içinde bulunduğu çaresizlik, modern zamanlarda, makineyle birlikte insani değerlerin kaybolduğunu ve insanların kendilerine yabancılaştığını (Nietzsche, 2003, s. 68) gözler önüne sermektedir. Daniel karakterinin iş aramaya çalıştığı sahnelerde teknolojinin emek gücüyle olan savaşının izlerini sürmek

mümkündür. Geçmişin vasıflı işçisi Daniel, doktor ya da hemşire olmayan bir "sağlık uzmanı"nın mekanik değerlendirmesinden aldığı puan yetersiz kaldığı için hastalık ödeneği alamamıştır.

Daniel Blake, film boyunca yardım sisteminin bürokrasisine karşı mücadele eder. Daniel'in iş araması ve hayatını idame ettirebilmek için çalışmak istemesi, Marx'ın kapitalist sistemdeki yabancılaşan işçinin durumuyla birebir örtüşmektedir:

"İşçiyi bir tarafa, onun emeğini, emeğinin ürününü, diğer insanlarla olan ilişkisini ve onu insan yapan özelliklerini diğer tarafa iten bu süreçlerden geriye ciddi bir şekilde zayıflamış birey kalır. İşçi fiziksel olarak güçsüzdür, akli karışmıştır, sanki kendisine büyü yapılmıştır; yalnızdır ve neredeyse tükenmiştir" (Ollman, 2009, s. 14).

Daniel Blake, prosedür gereği yaptığı iş başvuruları sonrası iş bulma kurumuna geri gider. Daniel'in çalışma koçu ona, yaptıklarının yetersiz olduğunu ve bir yaptırımla karşılaşacağını belirtir. Daniel bunun üzerine dışarı çıkarak cebinden çıkardığı spreyci boya ile kurumun duvarına "Ben, Daniel Blake açlıktan ölmeyen önce ve çağrı merkezindeki... müziği değiştirmeden önce randevu tarihim istiyorum." yazar. Bunun üzerine kurum çalışanları durumu polise bildirir ve polis, Daniel'i gözaltına alır. Bu gelişmeler sonrası Daniel'in istediği tarihte randevu verilir. Bu noktada izleyici Ken Loach sinemasında görülen; bürokrasi ve kapitalist sistem karşısında zayıf düşen bireyin mücadelesine tanık olmaktadır. Bu sahne işçinin, haklarını ve insanlık onuruna ilişkin mücadelesini, kime ve ne şekilde olması gerektiğini göstermesi bakımından Üçüncü Sinema'nın devrimci yaklaşımı içinde değerlendirilebilir. Yönetmen, seyirciyi düşünsel bir boyuttayken empati kurduğu karakterle aktifleştirebileceğini Üçüncü Sinema'nın biçimsel özellikleri aracılığıyla aktarmaktadır. Daniel duvara yazı yazarken etrafına kalabalık toplanır. Daniel, yazılı duvarın hemen önüne oturduğu sırada bir adam gelir ve yüksek sesle bağırmağa başlar. Adam, Daniel'i kalabalığa alkışlatır. Polis, Daniel'i almaya geldiğinde kalabalık, polis ve muhafazakârlar aleyhine slogan atmaya başlar. Daniel, polis arabasına geçene kadar kalabalık slogan atmaya devam eder. Bu sahne bir anda kitle haline gelen kalabalığa ve onun gücüne dikkat çeker. Daniel'in aslında yalnız olmadığı, aynı fikirleri paylaşan kitle içinde güçlenebilen, devlet tarafından haksızlığa uğratılmış bir birey olduğu gösterilir. Yönetmen, bu politik yönüyle seyirciyi aktifleştiren bir sahne kurgular ve Üçüncü Sinema'ya yaklaşır.

Yönetmen özgünlüğü ön plana alan, ana akım sinemanın giriş, gelişme, sonuç biçimine karşı gelen bir hikâye anlatmaz. Bunun yerine bir olay ya da bir durumu göstermektedir. Karakterler film

boyunca gerçek hayatın günlük rutinleri içinde hareket ederler. Caddede yürüyen Daniel, alışveriş yapan Katie gibi sahneler anlatının gerçekçi yaklaşımının yanı sıra izleyicinin olması gerekeni düşünmesi için duraklamalı bir geçiş sağlar. Diğer filmlerinde olduğu gibi Ken Loach bu filmde de işçi sınıfının yaşadığı semti mekân olarak seçmiştir. Daniel'in İşsizlik ödeneği almak için gittiği büroda çalışan bireylerde yabancılaşmanın gözlenebileceğini söylemek mümkündür. Modern insan, kendine özgü değerleri yitirmiş ve etrafında gelişen olaylara karşı kayıtsız kalmıştır. Bu sahnede gerçekleşen olaylar, modern toplumdaki bireyin tahribatını göstermektedir. Buradaki hiç kimse Daniel ile ilgilenmez. Daniel bir marangoz işçisi olarak kendi üretici etkinliğine yabancılaşmış ve koparılmıştır. Onun çalışıp çalışamayacağına bir başkası karar vermektedir. Yeri gelir işten çıkarılır yeri gelir işe alınır. Bu durum Marx'ın ifade ettiği kapitalist toplumda bireyin kendi üretici etkinliğine yabancılaşması olarak okunabilir. Bürodaki diğer insanların birbirleriyle olan diyaloglarında ve büroya yardım için gelenlere sergiledikleri tavırlarda da yabancılaşma görülmektedir. Bunun sebebi rekabet ve işbirliğinin yerini alan karşılıklı kayıtsızlıktır. Çünkü kapitalizmde herkes mümkün olan en iyi koşullarda hayatta kalmak için çabalamaktadır (Ollman, 2009). Böylesi bir ortamda sadece bir memur Daniel'a yardımcı olmaya çalışmaktadır. Bu memur orta yaşın üzerinde bir kadındır. Yaka kartı eğreti duran ve bir bant kaydı gibi konuşmaya çalışan Ann, diğer çalışma arkadaşlarındaki yabancılaşmayı taşımaz. Ann, Daniel'a yardım etmek istediği için amiri tarafından azarlanır. Ann karakteri burada ne sistemin tam anlamıyla içine girebilmiş ne de dışına çıkabilmiştir; arada bir yerde kalmıştır. Robotlaştırılmaktan rahatsız görünür fakat fazlasını yapamaz.

Filmde Daniel'in yardım parasını almak için bürokrasi ile mücadele etmesi, klasik anlatıda görülen çatışma unsuruna örnek verilebilir. Fakat filmin son sahnelerinde Daniel'in yardım parası isteği kabul edilmişken, tuvalette kalp krizi geçirerek ölmesi, katharsisin gerçekleşmesini engeller. Bu, klasik anlatı unsurlarına bir karşı duruştur. Yönetmen, seyircinin filmsel sürece aktif olarak katılmasını sağlar ve eleştirel bir bakış açısıyla durumu değerlendirmesine olanak tanır. Seyirciyi olması gereken üzerinde düşünmeye iten bir anlatım söz konusudur. Yönetmen sahneler arası planlarda izleyicinin düşünmesi için zaman yaratır. Bu zamanı, Daniel'in destek fonunu arayarak uzun süre telefonda beklediği sahnede, iş ararken dolaştığı yerlerde, bahçesine bir adamın köpeğinin pislediğini gördüğü sahnede bulabiliriz.

Loach, karakterin içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaya açısından genellikle yakın çekimler kullanmıştır. Yönetmen, izleyiciden, karakterlerin yaşamına veya içinde buldukları duruma tanık olmasını ister. Eylem anında kamera uzakta konumlandırılır. Bunun amacı izleyicinin bir gözlemci

konumuna düştüğünü hissettirmektir. Bu tür çekimlerde izleyici ne tam olarak empati kurabilir ne de tam anlamıyla yabancılaşma yaşar. Eylemin olduğu sahnelerde kamerayı bilinçli bir şekilde uzağa konumlandırıldığını dile getiren Loach, bu şekilde oyuncularının daha doğal bir performans gerçekleştirmesine yardımcı olduğunu düşünmektedir. Loach uzun plan-sekansları daha çok tercih eder. Katie'nin markette hırsızlık yaptığı sahnede, geniş açı yerine sahnedeki detayları göstermek için kaydırma hareketini kullanır. Katie mağazaya girerken ön planda raflardaki eşyalar görülür. Bu kamera hareketiyle, çocuklarına almak istediği ama alamadığı ihtiyaçların karşısında ezilen bir anne ve onun çaresizliği etkili bir biçimde aktarılmıştır. Katie'nin güvenlik görevlisiyle konuştuğu sahnede kamera sabit kullanılmış, sahnede hareketlilik oluşturmak adına birkaç kesme yapılmıştır. Aldığı eşyaların parasını ödediği, markette gezdiği, yöneticinin ofisine güvenlik görevlisiyle gittiği sahne tek bir çekimle yaklaşık 45 saniye gösterilir. Loach, klasik anlatıda gerçekleşen olay anına ait detay çekimler yerine, kamerasını uzağa yerleştirerek durumu ön plana çıkarır. Katie, güvenlik görevlisi aracılığıyla bulduğu genelevde çalışmaya başlar. Bu durumu öğrenen Daniel Blake, onu ziyarete gider ve bu işten vazgeçirmeye çalışır. Yönetmen, modern toplumdaki bireyin pazarda alınıp satılan bir meta haline gelme durumunu, çaresiz bir anne üzerinden seyirciye göstermeye çalışmıştır. Katie'nin banyoyu temizlediği sahnede fayanslardan biri düşer ve parçalanır. Katie, güçlü bir kadın olmaya çalışsa da bu durum karşısında oturup ağlamaya başlar. Bu sahne modern anlatıdaki karakterlerin bölünmüşlüğüne ve parçalanmışlığına dair gerçekçi bir yaklaşım sergiler. Filmde, klasik anlatının alışıl gelmiş kahraman ve kurtarıcı karakterleri yerine gerçek hayatta yaşayan, işsizlik ve yoksulluk gibi sıkıntılar çeken karakterler yer alır.

Yönetmen, müziği de klasik anlatıda olduğu gibi izleyicide bir yargı oluşturmak adına yardımcı unsur olarak kullanmaz. Seyirci, Katie'yi hırsızlık yaptığı için suçlayamaz ya da güvenlik görevlisinin ona teklif ettiği iş için yargılayamaz. Ana akım sinemada karakter böyle bir durumla karşılaştığında kötü olarak konumlandırılır ve seyircide bir yargı oluşması için mizansen oluşturulur. Seyirci, Katie'nin hırsızlık yaptığı sırada gerginlik oluşturması için yapay bir müzikle uyarılmaz. Bu durum yakalanma anı için de geçerlidir. Filmde güvenlik görevlisi bir tehdit olarak gösterilmez. Güvenlik görevlisi sadece işini yapmaya çalışan başka bir adam olarak gösterilir. Loach, gerçekçi bir estetik olarak tanımlayabileceğimiz şeyleri yaratmak için film dilinin bu yönlerini kullanır. Filmin sahip olduğu anlatı unsurlarını Tablo 2'de görmek mümkündür.

Tablo 2 *I, Daniel Blake* Filminde Görülen Anlatı Özellikleri

BİRİNCİ SİNEMA	İKİNCİ SİNEMA	ÜÇÜNCÜ SİNEMA
Katharsis ve özdeşleşme vardır	- Yabancılaştırma vardır	+ Gerilla sineması olarak adlandırılır
Seyirci pasiftir	- Seyirciyi aktif hale getirir	+ Seyirciyi aktif hale getirir
Eğlence ön plandadır	- Düşünce ön plandadır	+ Düşünce ön plandadır
İdeolojiktir, egemen ideolojiyi gizlice empoze eder	- Egemen ideolojiye karşıdır	+ Politikdir, izleyiciyi harekete geçirmeye çalışır
Neden- sonuç ilişkisi vardır	- Her sahne kendisi için vardır	+ Her sahne kendisi için vardır
Mutlu sonla biter.	- Açık uçlu finale sahiptir	+ Açık uçlu finale sahiptir
Giriş, gelişme, sonuç kısımlarından oluşur	- Epik bir anlatım söz konusudur.	+ Anlatım serbesttir.

Sinema anlatı yapısına göre düzenlenen bu tabloya göre *I, Daniel Blake* filminde görülen yabancılaştırma, uzun plan-sekanslar, yakın çekimler ve kurgu aracılığıyla oluşturulmuştur. Yönetmen, ikinci ve üçüncü sinemanın özelliklerini kullanarak, seyirciyi aktif hale getirmeye çalışmıştır. Daniel'in "hantallaşmış" bürokrasiye karşı duruşu, klasik anlatıda neredeyse hiç göremeyeceğimiz bir temadır. Daniel tuvalette kalp krizi geçirdiğinde cebinde bir mektup vardır. Ölmeden önce yardım parasına başvuru yaptığı kurumda, işlemleri bittikten sonra devlet çalışanlarına o mektubu okumayı planlamıştır. Bir manifesto niteliğindeki bu mektubu Katie cenaze töreninde okur: "Ben bir müşteri, bir alıcı ya da bir hizmet değilim. Ben bir kaytarıcı, bir beleşçi, bir dilenci ya da bir hırsız değilim. Ben bir sosyal güvenlik numarası ya da ekranda yanıp sönen bir iz değilim. Faturalarımı, vergilerimi zamanında ve kuruşuna dek ödedim. Bununla da gurur duyuyorum. Kimseye boyun eğmem ama elimden gelirse komşumun gözünün içine bakar, ona yardım ederim. Sadaka istemiyorum ya da kabul etmiyorum. Benim adım Daniel Blake, ben bir insanım, bir köpek değilim. Bu sıfatla haklarımı talep ediyorum. Bana saygı duyarak yaklaşmanızı talep ediyorum. Ben, Daniel Blake bir vatandaşım. Ne bir eksik ne bir fazla [...]” Cenazede okunan bu mektupla film, Yeni Dalga Sineması'na yönelik eleştirilerin içinde kaldığı düşünülebilir ve bireysel bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Filmde, Üçüncü Sinema'da görülen kitlesel hareket tam anlamıyla ortaya çıkmamıştır. Cenazede toplanan kalabalık yine sisteme tam olarak entegre olamamış bir kalabalıktır. Bu yönüyle Daniel Blake etrafında kurgulanan olay örgüsü bireysel kalarak, Yeni Dalga Sineması'nın romantizmi içinde görülebilir. Ancak, filmde incelenen bazı sahnelerin izleyiciyi aktif hale

getiren unsurlar içermesi ve başkarakterin işçi sınıfına mensup olması gibi nedenlerden dolayı, Üçüncü Sinemacıların anlatı yapısına doğru bir geçiş görülmektedir.

SONUÇ

Bir anlamlandırma süreci olan sinema için yönetmenin ya da yapımcının seçtiği konular, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde ideolojik bir tavır ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Ken Loach'un yönettiği, *I, Daniel Blake* filmi yönetmenin ideolojisini yansıtan politik sinema türünün bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ken Loach'un daha önceki filmlerinde ele aldığı gibi işçi sınıfının sorunları ve yoksulluk bu filminin de konusunu oluşturmaktadır. Köklerini gerçek hayattan alan *I, Daniel Blake* modern hayattaki bireyin zayıflığını gözler önüne sermesi açısından oldukça önemli bir filmidir. Film boyunca yönetmen, izleyicide duygusal etkiden çok düşünsel etki bırakma amacı gütmüştür. Filmin olay örgüsü bir marangoz işçisi etrafında gelişir. Bu işçinin yaşadığı banliyöde göçmen siyahi komşusu, Çin'den getirdiği taklit ürünleri satmaya çalışmaktadır. Çocuklarına yiyecek alamayan Katie ise hırsızlık yapmaktadır. Daniel'in etrafındaki bireylerin öykülerine de eşit önem verilmesi, İkinci Sinema'ya yöneltilen "bireysel öyküye odaklı" eleştirileri bir noktada geçersiz kılmaktadır. Bu yönüyle yönetmen, Daniel, Katie ya da göçmen komşu karakterleriyle birlikte bireyselliğin dışına çıkmıştır. Daniel'in kendi sorunlarını bir kenara bırakarak, Katie ve çocuklarına karşı beklentisiz bir biçimde yardımcı olması ve çözüm üretmeye çalışması, onu lümpen proleter konumdan uzaklaştırır. Bu doğrultuda film, "bilinçli bir halk kitlesine" gönderme olarak okunabilir. Daniel karakteri özelinde görülen sorunların kitlelerin sesine dönüşmesi, polisler tarafından tutuklandığı sahnede açık bir şekilde gösterilmektedir. Böylece yönetmen, üçüncü sinemanın özelliği olan bireysel kahramanı kolektif kahramana dönüştürmektedir. Filmin öyküsü sistem tarafından ezilen ve yoksullukla mücadele eden bir kesime yönelerek İkinci Sinema'dan, kolektifliği ön plana çıkaran üçüncü sinemaya yaklaşmıştır. Üçüncü Sinemacıların konuları arasında sayılan işçiler ve yasadışı işlere yönelen insanlar incelenen filmde de karşımıza çıkmaktadır. Filmin içeriğini oluşturan olaylar bu kişiler etrafında dönmektedir. Üçüncü Sinemanın bir özelliği olan açlığın ve şiddetin yalın halde gösterilmesi, filmde Katie'nin açlıktan bayılmak üzereyken yardım evinde bir konserveyi açıp ağlayarak, gizlice yemeye başladığı sahnede etkili bir biçimde verilmektedir.

Filmin kamera açıları, klasik anlatıdaki işlevlerinden farklı bir şekilde kullanılmıştır. Göz hizası çekimi; Daniel Blake karakterinin sorunları ve sıkıntılarını göstermek amacıyla durumu yansıtmak, yakın

plan çekimler; izleyicide özdeşleşme kurmak yerine bütün bireyler için bir sorun olabilecek “hantal” bürokrasinin, bitmek bilmeyen prosedürlerin ne denli rahatsız edici olduğu üzerine düşünmeye itmek amaçlıdır. Filmin biçimsel özellikleri bir kenara bırakılarak, konu ön plana çıkarılmıştır. Filmde birinci sinemanın ya da ikinci sinemanın biçimsel özelliklerinden ziyade Üçüncü Sinemada görülen serbest anlatım hâkimdir. Katie’nin yoksulluğu ve çaresizliği kılık kıyafeti ile de uyumlu bir şekilde yansıtılmıştır. Yıldız oyuncu sistemine karşı duran yönetmenin, bu filmde de amatör oyuncularla çalıştığı görülmektedir. Klasik anlatıda oluşturulan büyüleyici ya da fantastik bir dekor yerine sıradan insanın yaşadığı mekânlar seçilmiştir. Mekân yine Loach’un önceki filmlerinde olduğu gibi işçi sınıfının yaşadığı banliyö/getto olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin geçtiği New Castle, işçi sınıfının yoğun olduğu bir şehirdir. Bu şehrin dikkat çeken bir yönü de alternatif bir kültürel üretim tarzını geliştirmeye yönelik, üçüncü sinemanın üretim ve dağıtım biçimine benzer ve hatta üçüncü sinema içerisinde değerlendirilebilecek Amber Films’e ev sahipliği yapmasıdır. Kolektif üretimin olduğu bu kuruluş İngiltere’deki işçi sınıfının sorunlarını Ken Loach gibi izleyiciye aktarmaktadır.

I, Daniel Blake filmiyle Loach, Hollywood sinemasının özdeşleşmeye dayalı taklitçi yapısını reddeden bir anlayışla; izleyiciyi rahatsız ederek düşünmeye yönlendiren ve izleyiciye izlediğinin bir “film” olduğu duygusunu yaşatan, gerçekçi yaklaşımın temsilcilerinden biri olduğunu tekrar göstermiştir. İngiliz hükümetinin politikalarını eleştiren yönetmen, filmlerinin gösterim aşamasında birçok sansüre maruz kalmıştır. Politik tutumu ve ele aldığı konular itibarıyla Loach, Üçüncü Sinema’nın militan tavrını ortaya koymaktadır. Ken Loach her ne kadar Yeni Dalga akımının içinde konumlandırılmış olsa da gerek işçi sınıfının sorunlarını ortaya koyması açısından gerek politik tavrından gerekse de maruz kaldığı baskı ve sansürlerden dolayı, Avrupalı Üçüncü Sinema temsilcisi olarak da değerlendirilebilir.

EXTENDED ABSTRACT

Throughout the history, as the basic form of communication and discourse, narration and stories have become important elements in human interaction. Narration sometimes appears as an ordinary part of daily life and sometimes as a special discourse unit in almost all research. The importance of the concept of narrative is actually related to how it is handled. The question also gives information about the context components, meaning and interactions, or ideological dimension. The concept of narration, which has become an important element in both in literary and oral tradition, has an important place in

film studies. The concept of narrative and its development are discussed in the first part of the study. The traditional structure from Aristotle to today and the alternative one developed against it have been drawn the attention. Cinema as an art has a political structure with its subjects and formal approaches. Whether it is of classical/traditional structure or modern narrative, every film has a political structure. This is because the director who made the film had a unique world view and a message that he tried to convey in line with this world view. The difference of cinema from other artistic works is that it conveys the reality it creates through the image and the movement. With this reality it creates and its potential to mobilize the masses. It can also affect socio-economic structures and political changes. As meticulously made in the mainstream cinema to bend the reality, the director can hide the message that s/he tries to give through the film. Cinema, which is a mental process, actually uses politics, which is the expression of this process.

Mike Wayne, in his book *The Dialectics of Political Film Third Cinema (2009)*, actually states that every film is political. An ideological form is seen in many films from the early years of cinema to today. Wayne stated that this extended from Eisenstein's *Stachka (1924)* to *Kevin and Perry Go Large (2000)* (2009, s. 11). Wayne handles the narrative structures developed by cinema in the historical process in the context of its contribution to social and cultural emancipation. In line with this, Wayne divides cinema into three fractions. He presents the products of mainstream ideology as the first cinema. He categories the second cinema as narrative or director films. The third cinema is composed of political films. As mentioned in the theoretical basis of the study, which in the scope traditional narrative based on identification and presenting a catharsis was treated/handled as the first cinema. The modern narrative that develops as an alternative to the first cinema, that is, the second cinema, does not display a political attitude as much as the third cinema. As Wayne stated, the third cinema is the cinema of social and cultural emancipation. The criticism of the third cinema towards both the second cinema and the first cinema includes the problems related to production-distribution and screening, including the film production processes.

The third cinema focuses on the postcolonial, colonial approach, working class, domination and emancipation problems. In this direction, Ken Loach cinema, which is examined within the scope of the study, is very important. Loach, who is also described as the director of the working class, uses the themes of the third cinema while bravely criticizing the reality of the system we live in. Thinking that

American films exploit the individual, Loach stated that the first cinema uses people. The reason why Loach cinema is the subject of this study is that it is a citizen of England, one of the richest countries in the world, and chooses its themes from the injustices of the capitalist system and its policies on labor. Using a documentary-like narrative technique, Loach depicts the individual oppressed by the system and the deprivations of his life. While doing this, cinema of Loach aims to create the desire and consciousness of audience to change the life.

Loach directs the criticism of the colonialist understanding on labor to the state-company structuring, tradition, education and in particular the individual that produces capitalist policies. In this way, Loach gives the responsibility of the world that is out of love and solidarity to the whole and even to working class.

This study attempts to discuss the reproduction of reality in the context of the narrative concept in cinema, in the example of Ken Loach's *I, Daniel Blake*. The ultimate aim of the study is to determine the characteristics of the narrative structures, and to determine whether there is a transition from the first and second cinema narrative to the third cinema narrative in the analyzed film sample. In this direction, concepts such as Brechtian elements, catharsis and alienation; camera, editing, sound and acting are discussed. It has been determined that the director, with the movie *I, Daniel Blake*, once again showed his opposing side and gave the audience the opportunity to question them with a realistic style. Although the film seems to be shaped around an individual story that is characteristic of the second cinema, the collective stand and opposing attitude of the Daniel Blake character bear the traces of the narrative by the third film makers Loach, *I, Daniel Blake* made it once again to feel that collective struggle is a moral responsibility and that the competitive aspects of liberal policy is not humane.

KAYNAKÇA

- Armes, R. (2011). *Üçüncü dünya sineması ve batı*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul : Doruk Yay.
- Biryıldız, E. (1998). *Sinemada akımlar*. İstanbul: Beta Bas.
- Biryıldız, E., & Çetin Erus, Z. (2007). *Üçüncü sinema ve üçüncü dünya sineması*. İstanbul: Es Yay.
- Burton, J. (2019). *Latin Amerika'da sinema ve toplumsal değişim*. (F. O. Acar, Çev.) Ankara: Dipnot Yay.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De- Ki Yay.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yay.

- Foss, B. (2012). *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. (M. K. Gerçeker, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yay.
- Hattenstone, S. (2015). *Filmin ucu açık kalmalı, benim adım Kes*. (T. Yalur, Dü.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hayward, A. (2004). *Ken Loach ve filmleri, hangi taraftasınız?* (Ö. Arıkan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaplan, F. (2011). "Mücadele ve direnişin" cesur ajanı Ken Loach'un sinemasında insanın "özgürleşme" sorunu: Psikanalitik yöntemle "Ülke ve Özgürlük" filmi analizi. İstanbul: *Marmara Üniversitesi İletişim Dergisi*.
- Kaplan, F. (2013). *Global kültür ve kimlik, Britanya örneği: BBC News ve Ken Loach sinemasında temsil*. Kocaeli: Umuttepe Yay.
- Kolker, R. (2009). *Film, biçim ve kültür*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De-Ki Yay.
- Kovacs, A. (2010). *Modernizmi seyretmek, Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De-Ki Yay. .
- Nietzsche, F. (2003). *Eğitimci olarak Schopenhauer: zamana aykırı bakışlar*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü sinema*. İstanbul: Agora Kit.
- Ollman, B. (2009). *Marksizme sıra dışı bir giriş*. (A. Kars, Çev.) İstanbul: Yordam Kit.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kit.
- Parkan, M. (2015). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Yay.
- Solanas, F., & Gettino, O. (2013). Üçüncü bir sinemaya doğru, B. Odabaş, *Üçüncü sinema içinde*. İstanbul: Agora Kit.
- Topçu, G. (2009). Anlatı ve biçim ilişkisine Neoformalist bir yaklaşım: Yazı-Tura örneği. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(2), 104-120.
- Uğur, İ., & Yılmaz, M. (2016). Karşı sinema perspektifinden Godard sineması ve 'Serseri Aşıklar' film örneği,. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 206-219.
- Vertov, D. (2007). *Sine-göz*. (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wayne, M. (2009). *Politik film üçüncü sinemanın diyalektiği*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Wollen, P. (2012). Godard ve karşı sinema. (H. Gürkan, Dü.) *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 119-129.
- O'Brien, R. (Yapımcı), & Loach, K (Yönetmen). (2016). *I, Daniel Blake* [Sinema Filmi]. Belçika, Fransa, İtalya. Sixteen Films, Why Not Productions
- O'Brien, R (Yapımcı), & Loach, K (Yönetmen). (1990). *Hidden Agenda* [Sinema Filmi]. İngiltere. Hemdale Film Corporation
- O'Brien, R (Yapımcı), & Loach, K (Yönetmen). (2000). *Bread and Roses* [Sinema Filmi]. Fransa, İsviçre, Almanya, İngiltere. ARD, Alta Films, Degeto Film, Arte, Westdeutscher Rundfunk, BSkyB, Parallax Pictures, Tornasol Films S.A.

O'Brien, R. (Yapımcı), & Loach, K (Yönetmen). (2001). *The Navigators* [Sinema Filmi]. İngiltere, İspanya, Almanya. Tornasol Films S.A.